EL SENTIDO CONSTRUCTIVO EN LA PINTURA DE ZABALETA

POR

LUIS FELIPE VIVANCO

1. ZABALETA Y SU TIERRA

Como en todas las sociedades humanas sometidas al ejercicio ininterrumpido de la inteligencia y—sobre todo—de la imaginación, en la sociedad española trabajan, o siguen trabajando, dos fuerzas de signo contrario: una de disolución espiritual y de achabacanamiento, para la que no hay censura que valga, porque se cuela de un modo increíble por todas las rendijas, y otra de autenticidad y fidelidad al espíritu (tal vez a través de lo que el gran escritor francés y gran admirador de España Henry de Montherlant ha llamado *service inutile).*

La primera tendencia podríamos localizarla—con las debidas y honrosas excepciones—en la radio, en la prensa semanal o mensual, incluyendo la infantil, en el escenario y en la pantalla. Mucho se ha escrito en favor o en contra de la generación del 98, pero si dejamos que esas amplias bocanadas de disolución espiritual sigan haciendo de las suyas, dentro de cincuenta o sesenta años vamos a necesitar no una, sino tres o cuatro generaciones del 98 para volver a salir del atolladero. La segunda tendencia está integrada por la obra exigente de unos cuantos creadores: intelectuales, poéticos o plásticos.

La pintura de Zabaleta pertenece a esta fuerza de autenticidad de lo español desde sus raíces seculares. La creación auténtica no sólo no está reñida con la tradición, sino que es el único procedimiento inteligente—es decir, digno del hombre—para que la tradición no se pierda en una serie de ramificaciones secundarias y sin sentido. Conviene oponer la *memoria viva* o poética a toda esa memoria muerta que no ha dejado de ser un trozo de materia (aunque se trate, en el mejor de los casos, de materia psíquica). Y también conviene oponer la imaginación formal a la fantasía.

Abandonarse fácilmente en brazos de la fantasía es renunciar a toda exigencia de revelación del espíritu en las formas. Recordemos que, según Bergson, las actuales sociedades en estado salvaje

han evolucionado tanto como las civilizadas, y se hallan tan alejadas del origen, porque han recubierto con fantásticas excrecencias la realidad primaria de sus mitos. Sólo que han evolucionado hacia atrás en vez de hacia adelante, porque lo único que no puede hacer una sociedad humana es permanecer estacionaria.

Y todo esto—como tanto clamó durante toda su vida de poeta Unamuno—por falta de imaginación. El ejercicio de la inteligencia es el único antídoto eficaz contra esa deficiencia de espíritu y es el que detiene con su firme vocación de servicio inútil el movimiento de regresión. Pero no es más que un antídoto y no basta: sólo a través de las nuevas formas de contagio resueltas por la imaginación —una imaginación inteligente, en el sentido en que Zubiri habla de *inteligencia sentiente*—puede volver a estar *en forma* el espíritu mismo.

Decía que la pintura de Zabaleta era una fuerza opuesta de afirmación espiritual. Pero el pintor Zabaleta no está solo, sino asistido por su tierra, ese rincón o riñón de suelo montañoso y de paisaje concentrado y antipintoresco que forma parte del valle del alto Guadalquivir, en la provincia de Jaén. ¿Andalucía? Sí, pero también sin achabacanamiento. (Y sin posible aprovechamiento comercial como fuerza primaria del espíritu.)

Ya comprendéis a lo que me refiero: la misma deformación que la patria grande histórica puede sufrir la patria chica geográfica. Las dos juntas son nuestra patria humana, y la mejor manera de defender y exaltar los valores sobretemporales de la grande es hacerlo—como en el caso de Zabaleta—desde la otra.

Por eso su pintura nos resulta más importante de lo que puede parecer a primera vista, porque no se trata sólo de una lección de estética—es decir, de la revelación de un sentido de la belleza—, sino de ética o de moral vocacional. Se trata de lo que, frente a la invasión material de achabacanamiento, a la que desgraciadamente también siguen perteneciendo algunos pintores—con sus múltiples e impunes atentados contra la dignidad humana—, puede y debe hacer el hombre español en el orden del espíritu.

Rafael Zabaleta vive, pinta y sueña en Quesada. Muy cerca de Quesada, en el mismo rincón montañoso y apartado del alto Guadalquivir, en la vieja ciudad de Baeza, vivió, soñó y poetizó durante algún tiempo Antonio Machado. Y, de acuerdo con su manera humilde de poetizar, incorporó temporalmente a su verso muchos trozos vividos y soñados de ese mismo paisaje. Desde luego, la sierra de Quesada, la del pueblo natal de Zabaleta, aparece incorporada más de una vez a la geografía lírica de sus poemas de entonces, que

siguen siendo poemas de hoy, porque, como él mismo nos dijo, "hoy es siempre todavía".

¿Será tal vez el recuerdo de la voz del poeta el que nos hace encontrar un eco vivo de emoción machadiana en algunos de los paisajes más recogidos y solitarios pintados por Zabaleta? Son paisajes de la plaza de su pueblo o de sus alrededores, que quedan potenciados precisamente por su significación de soledad, de forma espiritual suficiente en la que no hace falta que intervenga ninguna presencia humana. Porque cada uno de ellos—paréntesis que jalonan, quedándose al margen, la evolución formal del pintor—es ya una realidad humana, es decir, una unidad de sentimiento o un poco de interioridad hecha objetiva, como los poemas de Machado.

No podemos valorar toda la pintura de Zabaleta a través de estos paisajes de excepción. Entre otras cosas, porque en ellos todavía no ha hecho su aparición la tierra como realidad opuesta. Algún día habrá que escribir la teoría del paisaje como realidad espiritual. Frente a él, por tanto, o frente a ella, lo primero que hay que hacer es merecerlo. Y sólo a través de este primer merecimiento puede llegar el hombre a residir en él de un modo tan necesario que ya no necesite pintarlo para darnos su plenitud de revelación en la forma. Se le escriben versos a la novia, pero se *hace* poesía existencial y emanada *desde* la esposa. De la misma manera se pintan cuadros del paisaje, pero se hace pintura desde la tierra. Si el primero es una realidad espiritual, la tierra es ya una realidad viviente. En el caso de Zabaleta está integrada por todas esas realidades, también vivientes o vitales, que van a ir apareciendo en su pintura.

2. EL PLANTEAMIENTO FORMAL DE LA PINTURA

La pintura de Zabaleta, siguiendo una casi ininterrumpida tradición europea, es una pintura exigente y, por eso mismo, una pintura para todos. No se adapta a las deficiencias de espíritu de ningún público, sino que nos valora a todos por igual a través de su verificación como obra de arte.

Su realidad imaginativa depende de unas leyes rigurosas de invención, de organización del color y de síntesis constructiva. A través de estas leyes ha sido lograda la unidad funcional del cuadro, una unidad de concentración y de potenciación de las formas cada vez más agresivas que en él intervienen. A esta unidad funcional, distanciada e impasible, a esta sobrevida propia del cuadro han sido

sacrificados todos los instantes existenciales del pintor. Zabaleta no existe, no empieza a existir, más que desde su pintura.

Se trata, por tanto, de una pintura mucho más cubista de lo que parece. Quiero decir que, aunque en ella se mantiene más o menos oculta o latente la dimensión destructora del cubismo, ha tomado, en cambio, la ofensiva el predominio casi exclusivo de sus valores constructivos. En esta pintura la construcción misma del cuadro es la que lleva la voz cantante como afirmación de una realidad con pretensiones absolutistas.

La pintura de Zabaleta, sin embargo, ha nacido en son de fiesta y de alegría de pintar a través de las influencias rusonianas o matisianas más prometedoras. Ha nacido un poco volandera, con ilusión de vida inmediata en la que caben todos los ensueños. Y ha nacido casi al mismo tiempo en París y en Quesada, es decir, en la capital del mundo del arte contemporáneo y en un pueblo arrinconado en lo más abrupto de la provincia de Jaén.

París y Quesada, alejadas en un principio, han llegado a ser inseparables dentro de su pintura. Y si Quesada parece tener más pujanza y más significación telúrica que París, es porque está sacando fuerzas de lo que París y Picasso representan dentro del concepto de pintura de Zabaleta. Me explicaré: la pintura de Zabaleta es, desde luego, una exageración, y hasta una exageración andaluza, pero de una Andalucía oriental y montañesa—y sin fáciles pintoresquismos—que está pidiendo a gritos realidades más terminantes.

Zabaleta ha oído esos gritos y quiere que no se pierda nada de su fuerza primitiva de expresión a través de sus pinceladas. Y a su exigencia de Andalucía, del trozo de Andalucía fronteriza en que le ha tocado nacer y vivir, le añade su exigencia del color como forma plástica elemental, y su exigencia de la forma como organización del color, y su exigencia del cuadro como construcción del espíritu.

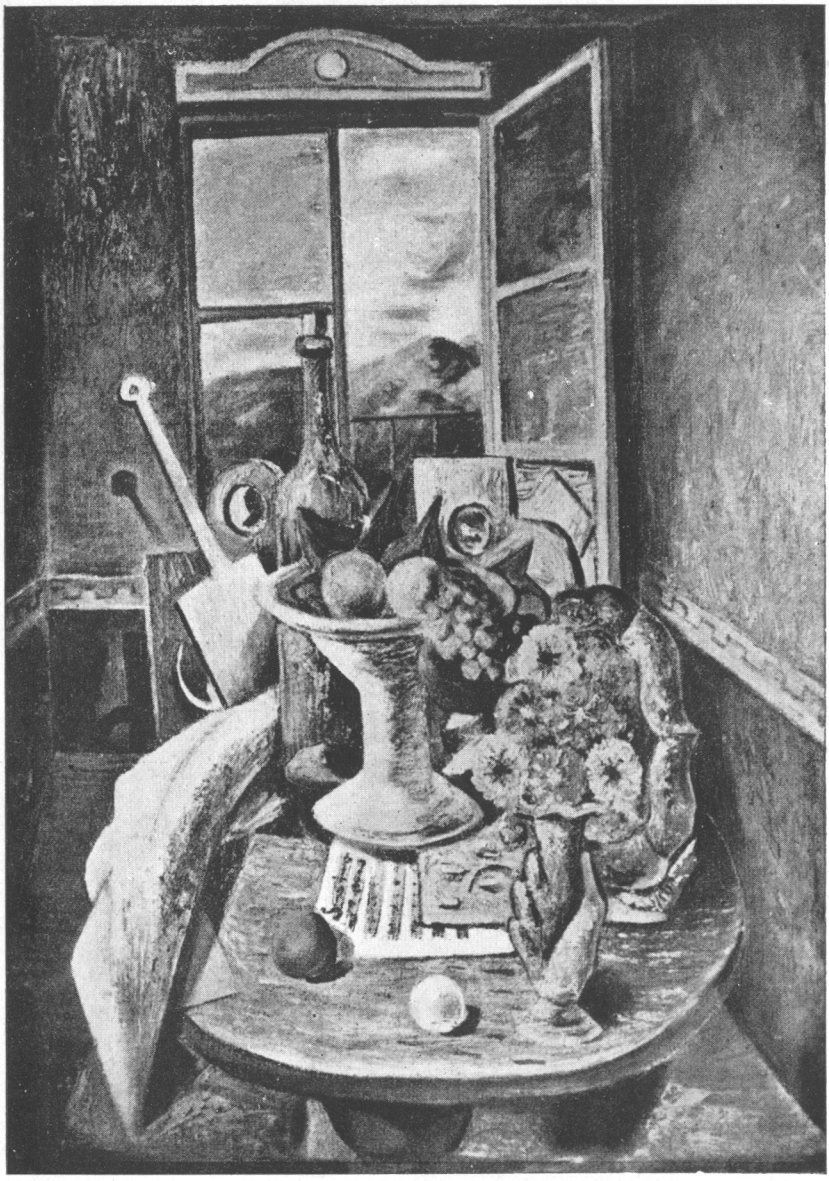
Por eso, después de ese primer arranque festivo e ilusionado que decía antes, su pretensión de forma pictórica absolutista ha ido creciendo con los años. Pero, al mismo tiempo que esa pretensión, ha ido creciendo dentro de ella la necesidad de unos elementos plásticos cada vez más concretos e individualizados. El mundo intermedio de la imagen queda sacrificado a su invención formal, pero esta misma invención se va entrañando cada vez más en sus nuevas posibilidades pictóricas.

Así llegamos al carácter ejemplarmente paradójico de esta pintura, en la que a la mayor violencia interna de planteamiento corresponde siempre una mayor independencia expresiva de la imagen.

La siesta

El hombre, la moza y el niño.

El gañán.



Composición (Quesada, 1945). 65 × 81 cms.

Estas dos fuerzas opuestas convierten el cuadro en algo radicalmente inseguro; pero sólo así puede tener lugar en él la plena realización de lo que he llamado su unidad funcional.

Además del cubismo, deberemos tener en cuenta, por tanto, en esta pintura su expresionismo latente. La forma cubista está pidiendo siempre llegar a ser forma pictórica absoluta. En esta querencia suya podemos distinguir un primer grado de valoración casi exclusiva de la materia plástica—es el momento al que Eugenio d'Ors, con expresión acertada, ha llamado una cuaresma de la pintura—y un segundo grado de sustantivación del color, independientemente de la materia. La forma expresionista, en cambio, quiere seguir siendo conciencia humana de este mundo o, como algún crítico ha dicho, visión interna al mismo tiempo que externa.

Estas dos formas combaten de un modo a la vez profundo y superficial—pero superficial no de éste, sino del otro lado de lo profundo—en los lienzos postcubistas de Picasso (lo mismo en su *Mujer que llora*, que en su *Guernica*, que en su *Alegría del vivir*, ya más apasionadamente sereno). Por eso estos lienzos tienen un dramatismo interno, pero también otro externo y hacia fuera: un dramatismo de la forma y no sólo de la expresión. El pintor ha buceado dentro de su conciencia de hombre y ha vuelto a salir a la superficie al otro lado de esa conciencia, es decir, no del lado de allá, o de las realidades de este mundo, sino del lado de acá, o de las realidades de su arte. Sin ese dramatismo formal no serían sus cuadros tan potentes como son de lenguaje plástico ni tendría, en definitiva, tanta inseguridad bienhechora el acontecimiento de la verdad pictórica en ellos.

La dualidad de esta lucha quiere decir, por lo pronto, que al pintor Picasso su conciencia humana del mundo le impide instalarse en una conciencia exclusiva de artista. Pero también ésta, por su parte, le impide quedarse—como han hecho los mejicanos—en las interpretaciones parciales e insuficientes de su conciencia humana, y mucho menos contentarse con ellas. Su exigencia de pintor—a través de la imaginación formal de su arte—es la que no le deja contentarse, y así llega a una forma pictórica absoluta, aunque expresionista en vez de abstracta.

Algo parecido había hecho ya el Picasso de la época "azul", que es la época en que su pintura admite mayor cantidad de realidad social dentro de ella o mayor cantidad de conciencia humana del pintor modificando el hecho de esa realidad. Y ahora vuelve a hacerlo desde otro planteamiento, en su trágico expresionismo postcubista, un expresionismo en el que la invención formal llega al

máximo de intensidad sin perder ninguna fuerza expresiva a través de sus elementos individuales.

En el caso de Zabaleta, la contienda—si podemos seguir llamándola así—se plantea de otro modo. Su conciencia expresionista no tiene nunca tanta fuerza como su exigencia de invención formal de la pintura misma. Por eso, en vez de una lucha abierta entre estos dos contendientes, se produce más bien una incorporación, un tanto subrepticia, del primero de ellos al segundo. La conciencia humana empieza a residir en la forma a requerimientos de esta última, por así decirlo; pero, una vez incorporada, sigue resistiendo como conciencia. Cuando falla esta resistencia, la pintura de Zabaleta corre el peligro de caer en el formalismo.

Más adelante voy a estudiar las principales dimensiones de esta conciencia que Zabaleta incorpora a sus cuadros. Porque de una dimensión lírico-subjetiva en la que mezcla los sueños con las cosas, va a pasar a otra lírico-objetiva de realidades vitales ajenas. En cambio, nunca va a tener su conciencia una decidida dimensión dramática. El dramatismo en su pintura—lo mismo que el expresionismo—lo pone la forma pictórica misma, en vez de unas imágenes que proceden de la modificación de la realidad a través de la conciencia.

Por eso quisiera precisar un poco más en qué consiste la exigencia de planteamiento de esta pintura. A propósito de muchos de sus cuadros más representativos, se ha hablado de tapicerías, y también de vidrieras. En todo caso, de técnicas de utilización del color a través de otras materias: hebras de lana o de seda, en el primer caso; láminas de vidrio, en el segundo. Esto quiere decir que la calidad intrínseca del color es independiente de las calidades materiales que lo sustentan.

Un color que puede ser trasladado impunemente de una a otra materia plástica sin perder nada de su valor esencial como forma pictórica. Un color, por tanto, sustentado, no por esas materias, sino por la invención del dibujo. Los cuadros de Zabaleta—le hubiera gustado decir a Eugenio d'Ors—tienen un *plus* de arquitectura. Y es precisamente este *plus* el que le va a permitir usar y hasta abusar de su ingenuidad de oficio.

Una ingenuidad narrativa también extremada—dentro del extremismo formal de sus pinceladas—que actúa por superposición y hasta por amontonamiento. Un afán, por así decirlo, ensoriano, de rellenar todos los rincones de la tela; pero no con máscaras gesticulantes a la manera del propio Ensor, sino con ingredientes pasivos y hasta inexpresivos de bodegón o naturaleza muerta. Claro es que

el bodegón de Zabaleta sufre una transformación plástica radical que proviene—como más adelante veremos—del mundo de sus sueños. Por otra parte, ese máximo de inexpresión que logra algunas veces puede ser el germen fecundo del expresionismo latente en sus lienzos, de la misma manera que el máximo de estatismo alcanzado es el principio generador de sus ritmos dinámicos.

Zabaleta no ha tenido que hacer arrancar a su pintura de ese primer sentido plástico del cubismo vinculado a una sensibilidad de la materia. Desde el primer momento se ha puesto a pintar independizando el color a través de la arquitectura o configuración ideal del cuadro. Y más adelante han sido los mismos valores constructivos los que han empezado a exigirle una expresividad compatible con la acumulación narrativa de detalles.

Hay, por tanto, en su forma pictórica, una evolución paralela del sentido constructivo y de la conciencia del mundo. Pero en Zabaleta—más cerca de Picasso que de los expresionistas propiamente dichos—se trata ya de una conciencia de pintor y, por tanto, de una modificación de la realidad desde la pintura misma. Su manera de plantearla consiste, como ya indicaba antes, en mantener la oposición dentro de la armonía. Según el viejo Empédocles, hace falta una violenta oposición de contrarios para que sea más grande la armonía del abrazo. En la pintura de Zabaleta hay una primera oposición fundamental entre invención formal y conciencia de la realidad, pero hay también otra entre esa misma invención y el sentido del color. La crudeza de timbre, el desafinamiento, las salidas de tono de sus colores, le sirven para entrañarlos con mucha más fuerza dentro de un esquema lineal extremado.

3. LOS SUEÑOS Y LAS COSAS

Mezclar las cosas—los objetos materiales—con los sueños es característico de la imaginación de pintor de Rafael Zabaleta. A través de esta mezcla—siempre en actividad en algunos de sus cuadros—las cosas pertenecen en una cierta medida a los sueños y hasta se alejan más o menos de nosotros en sueños; pero también los sueños pertenecen a las cosas y toman parte en su construcción como realidades pictóricas. Se construyen los sueños del pintor—independientemente de la pintura—con cosas, pero también las cosas en los bodegones—y las paredes, los suelos, las ventanas son cosas—se construyen con sueños, y cuando parecen estar más cerca empiezan otra vez a alejarse hacia adentro.

En los bodegones de Zabaleta, abigarrados y barrocos por encima de su clásico esquema lineal, es grande el espacio formal que ocupan los sueños, el ejercicio de soñar, tan íntimamente paralelo al de pintar que llega a confundirse con él. De la misma manera, en los sueños del pintor—pienso concretamente en la serie de dibujos surrealistas titulada *Sueños de Quesada*—es grande la importancia que siguen teniendo las cosas, hasta tal punto, que no puede, soñando, escaparse de ellas, ni siquiera deformándolas o destruyéndolas, haciéndolas pedazos. Ni puede ni quiere, porque no le hace falta. Se trata de una forma surrealista con sustantividad plástica y no sólo poética. En cambio, cuando pinta, la cantidad de ensueño que pone en cada cosa está modificando su posible forma pictórica.

Ya he citado sus bodegones abigarrados, compuestos de elementos heterogéneos reunidos por la ensoñación del artista. Pero esa actividad ensoñadora que amplía, sin romperlos, los límites formales de su pintura, sigue trabajando dentro de la materia del cuadro y estableciendo nuevas relaciones o planteando problemas cada vez más importantes. No se trata, sin embargo, de alterar o difuminar los perfiles, ni de envaguecer o ensombrecer unos términos para que resalten más otros, sino, al contrario, de establecer una atmósfera de magia conseguida a través de la homogeneidad del tratamiento.

La actividad latente en estos bodegones se escapa hacia adentro de su realidad espiritual pictórica. El bodegón más vulgar, exagerado o extremado como vulgar, llega a resultar misterioso, en primer lugar, por la manera que tiene el color de intensificar en él la nueva realidad de los objetos; pero, además y sobre todo, por la manera de aparecer éstos formando parte de un conjunto establecido por la imaginación del artista.

Ya hemos visto cómo en esta pintura el color es independiente de la calidad de la materia que lo sustenta. Ahora podemos añadir que cada uno de sus lienzos como resultado espiritual es también independiente de la calidad de su asunto. Zabaleta se complace en la exaltación—y aún más, la salvación pictórica—de los asuntos más anodinos, artificiosos o repetidos. Todos ellos le sirven para proclamar de manera más decisiva esa íntima trabazón de los sueños con las cosas dentro de una primera dimensión lírico-subjetiva de su pintura.

Una modalidad cubista del bodegón es la de unos cuantos objetos agrupados sobre el tablero de una mesa. De la calidad de este tablero y hasta del veteado de su madera han sacado importantes con-

secuencias plásticas algunos cubistas como Juan Gris o Braque. Matisse, en cambio, desde su posición independiente, ha sentido cierta preferencia por ventanas y balcones y por el trozo de realidad de este mundo que se ve por ellos. Picasso, en sus lienzos inmediatamente posteriores al cubismo, va a reunir estos dos elementos: tablero de mesa y ventana, como si quisiera fundir una vez más en uno solo dos conceptos diferentes de la pintura. A partir de entonces, casi todos los pintores, a través de tendencias plásticas muy distintas y hasta opuestas, van a seguir cultivando este mismo asunto.

Por eso no debe extrañarnos que lo cultive Zabaleta desde su síntesis París-Quesada ni de que a sus bodegones cerrados les añada en seguida—según su peculiar manera de construir el cuadro y de conservar la forma individual del objeto potenciada por el color—esos otros bodegones abiertos, situados delante de una ventana. Ya en los primeros, además del tablero de la mesa, intervenían de una manera poética narrativa las paredes y el suelo de la habitación. En su nuevo asunto, estos elementos no desaparecen y van a servir para enmarcar pasivamente la doble actividad central del cuadro: la del bodegón y la de la ventana. Pronto la ventana se convierte en puerta de balcón o francamente en puerta de habitación de planta baja, dando directamente sobre el campo. Y entonces esta puerta y lo que se ve por ella pasa a ser lo más importante, y el bodegón, que aún conserva el primer término de la composición, empieza a tener un valor auxiliar o secundario.

Esto quiere decir, por lo pronto, que del sueño o ensueño de las cosas o de lo más cercano y sin salida posible—sin otra salida que esa hacia adentro del cuadro que indicaba antes—hemos pasado al sueño de las distancias. Pero lo característico de este arte nos lo revela el hecho de que las distancias adquieren grandeza y hasta aliento cósmico a fuerza de concreción y cercanía.

La construcción del bodegón ha sido, no sólo completada, sino sobrepasada por la de la ventana. También aquí tenemos dos posibles conceptos de pintura que se funden en uno solo, y a la forma única resultante le van a seguir sirviendo de fondo las paredes y los suelos, incluyendo las cortinas y las hojas de madera de la puerta.

No basta tener imaginación: es preciso agotar sus posibilidades. El progreso en arte, ha dicho el pintor Braque, no consiste en ampliar uno sus límites, sino en conocerlos mejor. Por eso, a través de un mismo tipo de invención formal, pasa Zabaleta del bodegón cerrado al abierto y, una vez instalado dentro de éste, de la luz violenta del día a la de la noche. Debemos tener en cuenta que nuestro pintor no utiliza la luz en sí misma, sino en sus efectos

plásticos. En definitiva, sigue utilizando las cosas, aunque a través del cambio de luz cambie también en ellas el grado y la calidad de su mezcla con el ensueño. En este sentido, sus *Nocturnos,* con luz de luna fuera, luna grande del campo y de los cerros, siguen siendo bodegones. Pero en ellos la forma pictórica alcanza un mayor grado de trascendencia poética sustantiva.

Habría que distinguir entre la poesía adjetiva de una pintura — sus valores narrativos como imagen o conjunto de imágenes más o menos metafóricas—y su poesía sustantiva, necesariamente arraigada en sus valores plásticos. Los *Nocturnos* de Zabaleta son lienzos con poesía sustantiva. Por mucho que estemos acostumbrados a la intervención del ensueño en sus bodegones, nos parece mentira que haya podido pintar lo que efectivamente ha pintado: la inmensidad, el silencio y el misterio de la noche de luna en el campo.

Y todo ello organizado de una manera a la vez compleja y elemental—compleja de concepto, elemental de realización plástica—, desde la lámpara encendida y la mesa y el bodegón del primer término. Todo ello sin ninguna desmesura romántica—como decía Antonio Machado, por boca de Mairena, del idealismo trascendental de Velázquez—, sin que se escape nada de la invención formal más rigurosa. (Sin que se escape nada, tampoco, de la existencia concreta del pintor en el ejercicio de sus funciones.) Ante estos lienzos nos damos cuenta de lo que significa la pintura de Zabaleta como sacrificio de un mundo que le es ajeno para poder pisar con mucha más confianza los umbrales de su propio mundo solo. Porque la soledad nocturna de la falda pedregosa de ese cerro es también la soledad en que se queda el cuadro—una de las cumbres de la pintura de Zabaleta—después de haber sido pintado.

En estos *Nocturnos* llega, por tanto, su pintura al límite de su dimensión lírico-subjetiva. Pero en algunos de ellos, entre el primer término de existencia humana concreta—la mesa y sus objetos bajo la lámpara—y el último término de presencia cósmica también concreta, ha introducido el pintor un tercero: la era después del trabajo del día con sus durmientes al aire libre. Y a través de este tercer término, situado entre los dos, va a hacer su aparición en la forma pictórica de Zabaleta lo que he llamado su nueva dimensión lírico-objetiva de realidades vitales.

Conviene precisar aquí antes de entrar en su estudio más detenido que esta nueva dimensión ha brotado de una manera necesaria; quiero decir que ha llegado a exigírsela su propio rigor constructivo. Porque ese rigor es el que ha ido agotando todas sus posi-

bilidades de imaginación formal pictórica. Primero teníamos el bodegón sin ventana, heredado de Cézanne y del cubismo, donde los objetos estaban construídos, por así decirlo, con la materia misma de los sueños. Más adelante hace su aparición la ventana y lo que se ve por ella—siempre más o menos inventado por la memoria viva—, pero que sigue estando fuera. Esta primera visión o intervención de lo lejano rompe la magia de una atmósfera de ensoñación confinada entre sus cosas. Más adelante aún, la ventana se convierte en puerta, y la puerta se abre, y el campo de fuera—el violento mediodía o la alta noche con luna en las rocas de las cumbres—empieza también a estar dentro. Mejor dicho, ya no hay dentro ni fuera: hay una única dimensión subjetiva de la realidad pictórica que ha alcanzado su límite—a través del agotamiento de las posibilidades de la imaginación—y que empieza a ser objetiva.

Zabaleta, entonces, se pone a pintar con el mismo rigor constructivo las realidades vitales de los hombres que le rodean.

4. LAS REALIDADES VITALES

Lo que persiste en el cuadro es la unidad funcional de concepto. Además de los objetos, esta unidad organiza los paisajes, y además de los paisajes las figuras humanas, y además de las figuras los rostros. ¿Son éstos—los rostros, y las cabezas siempre poderosas—los más importantes? En algunos cuadros, como el titulado *El hombre, la moza y el niño,* sí. En otros, como *El zagal de la liebre,* lo son las figuras (no sólo la del zagal, sino también la de la liebre muerta y la del perro), en las que sigue revelándose la tenaz y tranquila oposición de la tierra. En otros, como el *Pescador de truchas* —pescador, por tanto, de agua dulce, al que acompaña su mujer—, ya no sabemos bien lo que son rostros, ni paisaje, ni figura. Los rostros y los sombreros están tratados como paisaje, y éste, con su agua y sus peces, pero también con sus rocas, sigue siendo figura, porque no hay más que una figura única—de intensa y homogénea construcción pictórica—en la que el hombre y la mujer se hallan fundidos con el trozo de Naturaleza que forma parte de su realidad vital inmediata.

Hemos llegado, por tanto, a la nueva dimensión lírico-objetiva de esta pintura. Y la sigo llamando lírica, porque, aunque se trate ya de una realidad vital, sigue apareciendo en el lienzo de una manera limitada y quieta y a través de una contemplación. Tenemos que seguir hablando de asunto, y no de argumento.

Tampoco el paisaje del cuadro titulado *La siesta* nos interesa ya como paisaje, sino como realidad vital perteneciente al sueño y, sobre todo, al cansancio de los cuerpos de los dos gañanes, tumbados a lo largo en el primer término. Por otra parte, los rostros dormidos de ambos y los pies desnudos de uno de ellos tienen tanta fuerza paisajística concreta como los retazos de colores netos que integran el cerro del fondo. Zabaleta ha pintado varias versiones de esta siesta. En alguna, los durmientes son la pareja humana de siempre, hombre y mujer. Y en todas ellas a la unidad funcional han sido también incorporados el bodegón de la comida y el de los aperos de labranza.

Lo más importante de este nuevo concepto es que desde la figura humana se organizan todas aquellas realidades que se hallan en contacto vital inmediato con ella. Son, por tanto, cuadros de figuras, pero en los que no se renuncia a lo que podemos considerar como la prolongación existencial de estas figuras en el mundo.

En el cuadro titulado *El gañán*—otra de las cumbres de la pintura de Zabaleta—centra la composición el busto de un hombre, un campesino con la barba crecida y el sombrero puesto, que se dispone hieráticamente a hacer su comida o almuerzo del mediodía. En su rostro simétrico hay una exageración de hambre que va a ser inmediata y suficientemente saciada. En efecto, delante de esta figura ha sido pintado un bodegón en toda regla: un gran pedazo de pan y una jarra de vino, unas frutas y un cuenco de altas paredes lleno del plato único de cocido o potaje. Y a la espalda están los campos de trigo y los cerros. Centrada en este paisaje, y detrás de la figura del hombre—hasta el punto de que podemos considerarla identificada con ella—, hay también una casa de una sola planta. Es un cuadro completo de elementos que pertenecen a la misma realidad vital. Por un lado, tenemos en él objetos o cosas—que ya no están mezcladas con los sueños—, paisaje, figura humana y rostro. Desde el punto de vista de las formas individuales, lo que menos hay en él es, tal vez, figura, ya que la mano que sostiene la cuchara posee, lo mismo que el rostro, valor pictórico independiente, y mientras la tela de la camisa forma todavía parte del paisaje, las de los dos chalecos podemos considerarlas como perteneciendo ya al bodegón. Pero desde el punto de vista de la forma total, lo que más hay en él—casi lo único que hay—es figura humana, en el sentido de presencia de un hombre integrada no solamente por el torso y las manos, el rostro y hasta el sombrero, sino por el buen apetito y el trabajo, por los manjares de que se alimenta y la casa en que

vive, rodeada por los campos sembrados y los cerros de su cansancio diario.

En otros cuadros, la multiplicidad de objetos, su enumeración detallada y hasta su amontonamiento, llegan a producir una impresión de barroquismo, de irrealidad barroca, que habría que estudiar a fondo. Porque son un barroquismo y una irrealidad necesarios dentro de la unidad funcional integradora de tanta abundancia de elementos. Hay, lo mismo en estos cuadros que en los retratos o figuras a los que ya me he referido, una primera des-realización, un sacrificio de la realidad del mundo a través de la nueva realidad del color. Pero el color mismo queda sometido al ejercicio del espíritu, es decir, al sentido constructivo del cuadro.

Uno de los cuadros donde mejor se puede apreciar esta supremacía del sentido constructivo es precisamente el titulado *El hombre, la moza y el niño,* que ya he citado antes. En este lienzo adquiere trascendencia formal el tema popular de la romería o la fiesta patronal del pueblo. Se trata de un friso hierático y bizantino, por no decir romano, casi escultórico en la disposición y, desde luego, con un vivo parentesco con el arte del mosaico. Sus personajes han sido arrancados de la realidad y colocados unos junto a otros, formando parte del conjunto según la nueva ordenación imaginativa. Pero se trata de un friso doble, o de dos pisos, separados por una línea horizontal. En la parte de arriba es donde están las tres figuras, rigurosamente frontales, que dan nombre al cuadro. La parte baja la ocupa el tablero ingenuamente rebatido de un tenderete de feria, en el que se amontonan objetos dispares: un frutero y una botella de anís, un costurero abierto y varias tijeras de colores, también abiertas. Pero en la parte superior, como la cabeza central del muchacho, a pesar de llevar puesto el sombrero, queda más baja que las dos laterales, el espacio que hay sobre ella lo ha llenado o rellenado el pintor con una bandeja en la que hay pintadas dos codornices, que llegan a pesar tanto en la composición—ya que no en la expresión—como las tres cabezas humanas.

La expresión independiente de cada uno de estos rostros—que, a pesar de su incomunicación, o tal vez gracias a ella, se hallan unidos por el mismo sentido de la dignidad humana—crea diversas series de relaciones entre cada uno de ellos y el resto de los objetos que llenan ordenadamente el lienzo. Cada uno de ellos tiene fuerza aislada de protagonista, sin dejar de estar sometido a la invención total de un mundo que no ha dejado de ser real.

También hay otros cuadros suyos más antiguos en los que un concepto anterior de la forma responde, sin embargo, a las mismas

exigencias de mundo humano completo. Así, el de *Los cazadores*, o el de *Las cabras*. Pretende Zabaleta en cada uno de estos casos pintar una realidad vital íntegra, es decir, todo lo relacionado con la existencia, y no sólo el oficio, del cazador, o todo lo relacionado con la existencia del pastor o cabrerizo, o con la de esos animales agrestes y ariscos que son las cabras. La voluntad de síntesis se halla aquí limitada de antemano por la acumulación de motivos narrativos de gran concreción y eficacia. Entre los espaciados troncos del monte de encinas o los más apretados del pinar, lo mismo que sobre las pelambreras de las cabras, vuelve a hacer su aparición esa atmósfera mágica en la que se transparentaba de una manera ingenua el mundo de los sueños.

A través de todas estas obras que acabo de citar me he dejado fuera la producción más reciente del pintor, en la que esa voluntad de síntesis que exalta y planifica su pintura, no se halla limitada ya por ninguna poesía narrativa. En algunos lienzos, como *La romería de Tiscar*, por un lado, o *Los buitres* y el *Gallinero*, por otro, perdura el sentido barroco de la acumulación. En la *Romería* se repite, multiplicada por diez, la hierática disposición de los rostros que aparecía en el retablo de feria al que ya me he referido. Sigue habiendo retablo, pero animado y removido por cierto aire humorístico que nos vuelve a traer el recuerdo del mejor Ensor. Sigue habiendo hieratismo—por encima o por debajo de la zumba, Zabaleta no pierde nunca su tosca seriedad campesina—, pero rebajado por el expresionismo latente, es decir, por la interpretación de una realidad a través de una conciencia.

Por su parte, los temas del trabajo campesino se enriquecen con la presencia de la maternidad. También estos nuevos cuadros siguen siendo retablos, en los que, en vez de una sola figura aislada o una sola pareja, se mezclan los dos sexos y, desde luego, todas las edades. No faltan tampoco los bodegones y el paisaje, y las relaciones entre los distintos términos son cada vez más numerosas y más complejas, y para admitir tanta riqueza de relaciones plásticas dentro de sí el lienzo tiene que extremar aún más su sentido constructivo.

Concentradas en la significación del rostro, algunas figuras de viejas o de mozas adquieren una extraña consistencia de retratos. Y la llamo extraña porque se trata de retratos arquetípicos, en vez de individuales, en los que el personaje aparece rotundamente instalado en su condición de criatura pictórica. Y en los que los objetos que le rodean, desde las prendas y las arrugas del traje con que se viste, nos ayudan a comprender el sentido de su existencia. Se trata, por tanto, de retratos existenciales o vitales en vez de

psicológicos, retratos de existencia entera en vez de cuerpo entero, en los que la expresión del rostro sigue teniendo categoría de figura. Retratos hacia afuera (de la propia vejez o juventud, o de la propia maternidad satisfecha y exuberante). A este tipo de retratos pertenecen su *Viejo campesino* y su *Campesino fumando*, su *Vieja aldeana*, su *Mujer y paisaje* y su *Campesina cribando*; pero también todas y cada una de las figuras casi fantasmales—a fuerza de realidad exagerada—del cuadro titulado *Purullena*, en el que, además de las realidades ya mencionadas, hace su aparición la realidad vital del mismo pueblo, con las bocas de todas sus cuevas convertidas en viviendas.

Dominar todas estas realidades que completan la presencia individual de cada figura aislada, hasta dejarlas convertidas en pintura sobre el lienzo, era la hazaña magna de pintor que le estaba guardada a Rafael Zabaleta.

5. ZABALETA Y SU ARTE

Ahora ya podemos decir que estamos ante la obra de un pintor de gran imaginación. La realidad hay que inventarla siempre; pero también, y sobre todo pictóricamente, planteando y resolviendo sobre el lienzo todos los problemas que la enriquecen. De la potencia misma del planteamiento depende el grado de consistencia alcanzado por el resultado. Si el pintor se da cuenta de la importancia plástica de cada uno de sus hallazgos, no tendrá más remedio que ponerse a agotar de veras sus posibilidades. Y esta necesidad de agotamiento le obligará a plantearse nuevos problemas dentro de la misma unidad de concepto. Para llegar a una forma de pintura viviente, el pintor tiene que estar empezando siempre.

El aire de parentesco que tienen los cuadros de Zabaleta es consecuencia directa de esa unidad de concepto. Se trata, por tanto, de un parentesco de estilo y no sólo de acento o de vibración anímica del color. La exigencia formal imaginativa—la asunción de la imagen en la forma—es el grado de absolutismo que toda obra de arte lleva dentro. Los aspectos de una misma realidad pueden ser infinitos y los motivos de una misma imaginación de pintor, a través de su mirada, también. Infinitos, pero disciplinados o, como en el caso de Zabaleta, con la mayor cantidad posible de arquitectura dentro.

No debemos confundir, sin embargo, esta calidad intrínseca de su pintura con una vocación puramente externa de arte mural.

Muchas de sus composiciones han sido concebidas con grandeza mural evidente. Sin embargo, su arte de pintor es una de las más exaltadas y convencidas afirmaciones de pintura al óleo que se han hecho hoy día entre nosotros. Su arte y su sentido constructivo, su disciplina necesaria, no están al servicio más que de una realidad radicalmente y hasta rabiosamente pictórica. Y a través de esta realidad también se ha puesto al servicio de esas dos dimensiones de la realidad del mundo que hemos visto por separado: la dimensión en que los sueños del pintor aún se mezclan con las cosas y la dimensión en que éstas se han incorporado a una nueva forma de significación vital humana.

Si en la pintura de Zabaleta no hubiera más que la primera dimensión, agotada a través de muchas más posibilidades, su obra tendría ya una trascendencia poética excepcional. Pocos pintores han llegado a la plenitud de revelación de sus *Nocturnos*. Pero, a través de su segunda dimensión, su pintura pertenece ya a otra categoría del espíritu. Zabaleta no es un místico de la pintura, como Palencia, sino un humanista. Y el gran aliento de su forma humanística le ha sido concedido por su fidelidad a su intransigencia formal de pintor. Una vez más los contrarios han sido artífices creadores de una armonía superior. Por su fuerza de invención y de expresión entrañada en la forma, por su mundo de poesía plástica sustantiva, podemos decir que Zabaleta es nuestro primer pintor de realidades humanas.

Luis Felipe Vivanco.
Avda. Reina Victoria, 60.
MADRID.