

DIÁLOGOS VIVOS: RAFAEL ZABALETA EN LA CRÍTICA, LA POESÍA Y EL DIARIO DE LUIS FELIPE VIVANCO

Rafael Alarcón Sierra

Universidad de Jaén

A Juan Manuel, inductor de este artículo

RESUMEN: El presente artículo analiza la presencia de Rafael Zabaleta en la vida y la obra (crítica, poética y diarística) de Luis Felipe Vivanco, desarrollada entre 1942 y 1962. El acercamiento entre el poeta y el pintor da lugar a un enriquecimiento personal, reflexivo, crítico, teórico y estético que se manifiesta ampliamente en los textos de Vivanco dedicados a Zabaleta, no estudiados en su conjunto hasta el momento.

PALABRAS CLAVE: Rafael Zabaleta, Luis Felipe Vivanco, crítica artística, teoría del arte, poesía, diario, pintura, relaciones interartísticas, posguerra, Academia Breve de Crítica de Arte, Salón de los Once, Galería Biosca, Bienal Hispanoamericana de Arte.

SUMMARY: The present paper analyzes Rafael Zabaleta's presence in the life and the work (criticism, poetics and diary) by Luis Felipe Vivanco, which was developed between 1942 and 1962. The relationship between the poet and the painter gives rise to a personal, reflexive, critical, theoretical and aesthetic enrichment that can be widely observed in Vivanco's texts dedicated to Zabaleta, which has not been studied yet in a broad sense.

KEY WORDS: Rafael Zabaleta, Luis Felipe Vivanco, art criticism, art theory, poetry, diary, painting, relations among arts, postwar period, Academia Breve de Crítica de Arte, Salón de los Once, Galería Biosca, Bienal Hispanoamericana de Arte.

Luis Felipe Vivanco fue un excelente poeta que frecuentemente se desdobló en un menos acertado crítico de arte y letras. Recientemente he estudiado su trayectoria en una monografía, la primera que se publica íntegramente dedicada a su obra: *Luis Felipe Vivanco: contemplación y entrega*¹. Ahora me propongo analizar la constante presencia de su buen amigo Rafael Zabaleta tanto en su obra crítica como en su poesía y en sus escritos diarísticos. Esta se inicia en 1943 y llega prácticamente hasta el final de sus días, constituyendo uno de los acercamientos más interesantes a la obra del pintor quesadeño.

¹ R. Alarcón Sierra, *Luis Felipe Vivanco: contemplación y entrega*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2007. Vid. las reseñas de Marta Marina Bedia, *Revista de Literatura*, LXX, 140 (2008), 739-743; Andrés Romarís Pais, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXIV (2008), 518-521; Dámaso Chicharro, *Analecta Malacitana*, XXXI, 2 (2008), 748-752; José Palomares Expósito, *Voz y Letra*, 19.1 (2009), 123-125; Carmen Morán Rodríguez, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57.1 (2009), 322-326; Jonathan Mayhew, *Hispanic Review*, 77, 4 (2009), 500-502; Pilar Vega Rodríguez, *Espéculo*, 42 (2009) <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/vivanco.html>>; Andrés Soria, *Paraiso. Revista de poesía*, 5 (2009), 107-109; Andrés Romarís Pais, *Cuadernos hispanoamericanos*, 719 (2010), 122-136; K. M. Sibbald, *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXVII, 4 (2010), 565-567; Nicolás Fernández Medina, *Bulletin Hispanique*, 112.1 (2010), 454-458; y Juan Carlos Abril, *El genio maligno. Revista de humanidades y ciencias sociales*, 7 (2010), 244-248.

ANTECEDENTES

El interés de Vivanco por el arte es temprano, y corresponde a quien en 1926 ingresa en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid (el mismo año Zabaleta se traslada a Madrid para preparar su ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando) y, como sobrino de José Bergamín, empieza a frecuentar los principales círculos literarios y artísticos de la capital. Pronto entra en contacto con buena parte de los mejores escritores del momento, desde Juan Ramón Jiménez (quien elogia su escritura), Vicente Aleixandre o Pablo Neruda hasta Rafael Alberti y Miguel Hernández, con quienes hace buena amistad. Sus escritos en verso y prosa aparecen en publicaciones como *Litoral*, *Nueva Revista*, *Cruz y Raya*, *El Gallo Crisis*, *Extremos a que ha llegado la nueva poesía española* o *Los cuatro vientos*. En una anotación de su diario inédito correspondiente a abril de 1948, así como en una composición publicada en *Litoral* en 1971 (y no recogida en libro), «Pájaro bebiendo agua (Escultura de Alberto)», Vivanco recuerda su amistad con varios escritores, arquitectos, pintores y escultores próximos a la «Escuela de Vallecas» —que mezcla surrealismo, constructivismo y paisaje castellano, en una estética muy próxima a la del poeta en estas fechas—, localidad frecuentada por el grupo a finales de la década de los veinte y comienzos de la siguiente, años en los que Alberto crea varias esculturas similares a la que da título al poema: «En los campos terciarios de Vallecas perdemos/nuestros ojos de antes como niños enfermos./Petere se entusiasma de chispas verde-yeso./Caneja vibra al ritmo de tesos y de oteros./Segarra afina el silbo despejado del viento/y Benjamín Palencia, tirado por el suelo, busca frescas materias que le alegren los dedos./Yo también, contagiado por la amistad, aprendo/las distancias que asume, tan pequeño de cuerpo/tu pájaro bebiendo»². Zabaleta también mantendrá en estos años relación con algunos artistas de la «Escuela de Vallecas», como el propio Benjamín Palencia (a quien conoce en 1928) o Luis Castellanos³.

En 1932 (año en que Zabaleta acaba sus estudios en la Academia de San Fernando y participa en su primera exposición colectiva), con el título de arquitecto recién obtenido, Vivanco se matricula en la Facultad de Filosofía y Letras, donde enseñan Salinas, Ortega y Zubiri, entre otros, cuyas clases va a seguir. Allí conoce a Luis Rosales, Juan Panero o Germán Bleiberg. Además, como «artista y técnico escenográfico», colabora en *La Barraca*, el proyecto teatral de García Lorca. Poco después conoce a Ricardo Gullón; ambos acuden juntos a la tertulia del café Lyon d'Or y a la exposición sobre Picasso organizada en Madrid por ADLAN (Amigos del Arte Nuevo)⁴, asociación impulsada por Ángel Ferrant y Guillermo de Torre a imagen y semejanza de su homónima catalana, y a la que Zabaleta —que también visita la muestra picassiana, entre otras, y que en este tiempo ha viajado a París y se ha hecho contertulio de Pombo y del café Gijón⁵— se asocia en 1935⁶.

² L. F. Vivanco, «Pájaro bebiendo agua (Escultura de Alberto)», *Litoral*, 17-18 (marzo de 1971), 72-73.

³ J. Marín-Medina, «Las claves biográficas y estéticas del pintor Zabaleta», *Guía del museo Zabaleta*, Quesada, Ayuntamiento de Quesada, 2008, pp. 29-30.

⁴ Vid. R. Gullón, «Luis Felipe Vivanco», *ABC* (5 de diciembre de 1985), 3.

⁵ Cesáreo Rodríguez Aguilera, *Zabaleta de Quesada. Del Pueblo a la Modernidad*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1990, p. 166, y J. Marín-Medina, «Las claves...», cit., pp. 31-32.

⁶ J. Marín-Medina, «Zabaleta, una vuelta de tuerca entre la profesión y el mercado», en J. Á. Marín Gámez (comisario), *101 Zabaleta. I Centenario Rafael Zabaleta*, Jaén, Junta de Andalucía, 2008, p. 54, y «Las claves...», cit., pp. 33-34.

En 1936 Vivanco publica su primer poemario, *Cantos de primavera*, en las Ediciones Héroe de Manuel Altolaguirre. Gullón, que reseña el volumen, recuerda sus paseos y conversaciones con el poeta en el Madrid enrarecido de julio de 1936, así como la visita que ambos hicieron a la exposición del escultor Alberto, y el aprecio del poeta por la renovación del arte abstracto.

Al inicio de la guerra civil, el poeta se refugia con su padre, juez amenazado de muerte, en la embajada de Turquía, y posteriormente huye a Italia. De vuelta a la España sublevada, Luis Rosales lo acoge en su casa de Granada y, bajo su influjo, se afilia a la Falange (tras la contienda, se distanciaria pronto de ella). Poco después, ambos marchan a Pamplona (y luego a Burgos), llamados por Dionisio Ridruejo, para trabajar en los servicios de propaganda del régimen franquista. Allí conocen a Eugenio d'Ors, cuya amistad van a mantener, acudiendo con frecuencia, una vez acabada la guerra, a las veladas que *Xenius* organiza en su casa⁷.

De estos años son los primeros escritos de Vivanco sobre arte: primero, en la revista *Vértice*, a favor de una exaltada y lírica «Humillación de la pintura»: una visión humana, espiritual, «real» y hasta cristiana de la misma: «¡Que tu visión tenga un contenido real en este mundo, y sea decididamente cristiana en la exaltación de las criaturas! La carne hasta su tristeza en los juegos –¡oh pasos tan contados!– de todos vuestros *purismos*. [...] todo lo sensible se ordenará según lo espiritual»; «llegarás a ser mejor para tu arte por tu detenimiento en las cosas»⁸. Poco después, a partir de 1940, en *Escorial*, donde nuestro autor colabora asiduamente, aportando poemas, artículos, reseñas y críticas de arte. En el primer número, en la misma línea que el anterior, publica un ensayo a favor de «El arte humano» frente al *deshumanizado* o *desvitalizado*, donde defiende el *qué* –el «valor humano integral»– por encima del *cómo* –el «valor estético»–, tanto en pintura («Una pintura sola, inventora de su propia substancia y sin tema de representación, no tiene *sentido* humano, aunque pueda ser objeto de estimación artística. Pero es que el arte no se puede estimar desde el arte mismo –ni desde la vida–, sino desde la integridad del espíritu»), como en poesía («libertados los poetas de la influencia que la poesía pura plástica de los vocablos venía ejerciendo sobre ellos, vuelven a entrañar las palabras los contenidos imaginativos más espirituales. La palabra, como sangre sonora del espíritu, vuelve a responder del hombre entero en sus dimensiones más serias y fundamentales»)⁹.

⁷ R. Gullón, «Luis Felipe Vivanco, joven», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311 (1976), 274.

⁸ «En torno a la Biennale de Venecia. Diálogo breve de la forma y la imagen. Humillación de la pintura», *Vértice*, 12 (julio de 1938). Vid. Ángel Llorente Hernández, *Arte e ideología en la España de la postguerra (1939-1951)*, Madrid, Universidad Complutense, 2005.

⁹ L. F. Vivanco, «El arte humano», *Escorial*, I, 1 (noviembre de 1940), 141-150. S. Wahnón estudia este artículo (junto con el posterior «El poeta de 'Adelfos'») como representativo de la «norma estética escorialista», en *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*, Granada, Universidad de Granada, 1988, pp. 193-221 y 247-269. Vid. además M^a I. Navas Ocaña, *Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta: el grupo de Escorial y la «Juventud Creadora»*, Almería, Universidad de Almería, 1995.

RAFAEL ZABALETA ENTRA EN ESCENA. LOS SALONES DE LOS ONCE

1940 es el año en que aparece el segundo poemario de Vivanco, *Tiempo de dolor*, neoclásico en su lenguaje y neorromántico en su actitud, que enlaza con el ciclo iniciado en *Cantos de primavera* al recoger composiciones escritas entre 1934 y 1937, pero no la poesía de circunstancias escrita durante la guerra. La década de los cuarenta va a ser un tiempo de búsqueda de una nueva lírica. Vivanco no deja de escribir, pero no publica otro poemario, *Continuación de la vida*, hasta 1949.

En estos años, la pintura de Rafael Zabaleta entra con fuerza en la escena madrileña. Este se presenta en 1942 al galerista Aurelio Biosca con una carta de recomendación del escultor Manolo Hugué y con varias fotografías de sus cuadros. Biosca, según su propio testimonio, decide al momento hacer una exposición de su pintura (que es la primera individual de Zabaleta), la cual se celebra del 23 de noviembre al 7 de diciembre de 1942, mostrando veinte óleos y dos acuarelas¹⁰. Allí lo descubre Eugenio d'Ors, que se interesa vivamente por su obra, hasta el punto de considerarlo a partir de este momento, en sus escritos, como el principal ariete en la renovación de la pintura española. Xenius conocía a Biosca desde 1940, fecha en la que este inaugura su galería con una exposición de José Clará. El escritor había colaborado con el galerista en la organización de las exposiciones posteriores de Beruete (que finalmente no se realiza) y de Eduardo Vicente, antes de plantearle, en 1941, a la vista de lo expuesto en la Exposición Nacional de Pintura, la formación de una academia de arte alternativa, cuyas exposiciones anuales tendrían lugar en la galería Biosca¹¹. De este modo se crea la Academia Breve de Crítica de Arte, entre cuyos once miembros permanentes está Vivanco desde el comienzo. Su primera actividad fue una exposición-homenaje a Isidre Nonell, que tuvo lugar en julio de 1942. El primer Salón de los Once abrió sus puertas en junio de 1943, y en él ya figura Rafael Zabaleta (junto a Foujita, Manolo Hugué, Olga Sacharoff, Emilio Grau Sala, Pedro Pruna, Pedro Mozos, Pedro Bueno, Jesús Olagasti y Eduardo Vicente). De hecho, la pintura de Zabaleta estará presente en ocho de los once *Salones* (y en cuatro de las *Exposiciones Antológicas*) de la Academia, celebrados anualmente entre 1943 y 1953, e incluso hizo, a petición de Eugenio d'Ors, el cartel del séptimo *Salón*¹². El nombre del pintor aparece también cerrando la lista alfabética de los «Amigos de la Academia Breve de Crítica de Arte»¹³.

¹⁰ Vid. Aurelio Biosca, *In memoriam*, Catálogo Exposición Homenaje, Madrid, Sociedad Amigos del Arte, 1961; Manuel Sánchez Camargo, *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors*, Madrid, s. n. [Langa y Cía], 1963, pp. 15-17, y Javier Tusell y Álvaro Martínez Novillo, *Cincuenta Años de Arte. Galería Biosca, 1940-1990*, Madrid, Turner, 1991, pp. 42-47. Una visión de la Academia Breve dorsiana bastante menos complaciente que la que muestran las monografías anteriores se encuentra en Ángel Llorente Hernández, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pp. 265-274. Vid. además Miguel Viribay, «Rafael Zabaleta en 'Biosca', luces y sombras de una época (1942-1960)», en *101 Zabaleta*, cit., pp. 85-107.

¹¹ No obstante, en un testimonio posterior, Aurelio Biosca establece una relación de causa y efecto entre la exposición de Zabaleta, el interés despertado en d'Ors y la creación por este de la Academia de los Once: «El artista inédito», en Gabriel Ureña (coord.), *Rafael Zabaleta. Homenaje*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1984, pp. 35-36.

¹² Vid. Eugenio d'Ors, «El cartel del Salón», *Goya, Picasso, Zabaleta*, Madrid, Aguilar, 1964, pp. 172-173.

¹³ Vid. el listado entero en M. Sánchez Camargo, *op. cit.*, pp. 116-117.

Zabaleta y Vivanco seguramente se conocieron a raíz de la exposición en la galería Biosca, bien en la misma sala, bien en las tertulias que tienen lugar en el domicilio de Eugenio d'Ors o en el café Lyon d'Or, a las que ambos acuden (no es difícil pensar que antes de la guerra civil ambos se cruzaran en algún acto o local: incluso tenían amigos comunes). El primer testimonio escrito de su amistad que conozco es la carta que el pintor envía, desde Quesada, a Cesáreo Rodríguez-Aguilera con fecha de 11 de abril de 1943, donde, hablando del Primer Salón de los Once, que se celebra en el mes de diciembre, afirma: «A mí me presenta el poeta Luis Felipe Vivanco, del que me hice buen amigo»¹⁴. En efecto, en el catálogo de la exposición (en la que Zabaleta presenta tres obras: *Joven Arlequín*, *Paisaje con figuras* y *Bodegón*), Vivanco escribe un breve texto sobre el pintor. En este, comienza por preguntarse quién habrá sido el maestro de Zabaleta —que «ha aprendido» en la Escuela de Bellas Artes de Madrid—, dada la dificultad que supone estar al corriente de la mejor pintura moderna —y dado, implícitamente, el antiacademismo del autor—, aunque reconoce que los españoles son grandes autodidactas en las Bellas Artes. Se responde avisando de que ha estado en París, pero ha vuelto a Quesada; la conclusión es que «Rafael Zabaleta vive de su tierra para su arte». Es una de las primeras formulaciones de un tópico que será frecuentísimo, hasta nuestros días, en la crítica zabaletiana. Ello no obsta para que Vivanco subraye su vinculación con la *tradición moderna*, implícita en ese «viaje a París»: de este modo, lo supone «influenciado por [el] más *fauve* de los pintores modernos», pues «su mejor acento», revelado en las pinturas de flores y balcones abiertos de su primera exposición individual, es «algo que se relacionaba accidentalmente con Matisse»¹⁵. El crítico establece un contraste entre la exposición de 1942 y los cuadros presentes en el Salón, a favor de estos: en aquella había «una colección de temas poco personales», pero también «la promesa cierta de las más logradas realidades futuras», principalmente «gracias a lo que podríamos llamar su fina valentía del color». Si en su primera muestra Vivanco percibió «una pintura esencialmente decorativa» y «un poco retrasada en cuanto al mundo de las imágenes», aunque interesante «desde el punto de vista de la sensibilidad», en el presente destaca que en los lienzos de Zabaleta ya se percibe «la personalidad del autor», conservando, por ende, su «densidad» y «alegría cromáticas». Si el pintor pasó oportunamente por París, ha arraigado en su tierra, «donde su arte empieza a cobrar el divino tesoro de la madurez, dentro de la entrañada realidad de una auténtica mirada creadora»¹⁶.

No es mala presentación, aunque bastante más *templada* que las hiperbólicas *proclamas* de Eugenio d'Ors, en las que, poco después, comparaba ventajosamente a Zabaleta con Zurbarán o Picasso, y lo proclamaba el Cézanne español¹⁷. Cesáreo Rodríguez

¹⁴ En C. Rodríguez Aguilera, *Zabaleta de Quesada*, cit., p. 138.

¹⁵ José Marín-Medina, en «Zabaleta, una vuelta de tuerca entre la profesión y el mercado», *101 Zabaleta*, cit., p. 56, destaca efectivamente cómo en esta primera exposición «se manifestaba el interés conjunto de Zabaleta por diferentes pintores parisinos profundamente innovadores», aunque no señala a Matisse, sino a Picasso, Van Gogh y el aduanero Rousseau.

¹⁶ L. F. Vivanco, «Rafael Zabaleta», en *Salón de los Once* (Catálogo de la exposición), Madrid, Academia Breve de Crítica de Arte, 1943, s. p.

¹⁷ Las «Glosas» que E. d'Ors dedicó a Zabaleta quedaron recogidas en su libro ya citado *Goya, Picasso, Zabaleta*, cuyo título dice mucho de la alta consideración por el último. Vid. además, del mismo autor, *Zabaleta*, Madrid, Gallades, 1955.

Aguilera ha visto bien cómo Xenius trató de hacer del pintor quesadeño un ejemplo vivo de sus ideas sobre el arte («el camino hacia una meta única como valor superior; la colonización de lo irracional; las formas cerradas; el peso de las cosas; lo moderno hacia lo clásico; la libertad en el color y en las formas contenida por los cánones...»¹⁸), después de que Picasso *se le escapara de las manos* por su constante e imprevisible experimentación.

Sea como fuere, la relación entre Zabaleta y Vivanco se afianza, puesto que este se vuelve a ocupar de aquel en el segundo Salón de los Once, celebrado al año siguiente, durante junio de 1944, donde el pintor aporta tres óleos, que en el catálogo aparecen bajo el título genérico de «La vida rural»: *La siega*, *La caza* y *Volatineros*. En esta ocasión, Vivanco hace gala de su primera vocación y escribe un soneto alejandrino, dedicado a Zabaleta, de factura impecable y de aire un tanto machadiano (tanto de Antonio como de Manuel), sobre todo en su comienzo:

RETABLO CAMPESINO DE RAFAEL ZABALETA

Ya Zabaleta es hombre que sigue su camino
sin que los malos sueños le acosen el mirar,
y su mejor silencio ya es otra vez vecino
del óleo en la almazara y el mosto en el lagar.

Por eso, ante su abierto retablo campesino
también en nuestros ojos comienzan a brotar
vasto sopor de siesta, color de trigo albino,
sabores de gazpacho y aromas de pinar.

Encorvado de veras sobre la madre tierra
—que, como el cuerpo, *menos le hospeda que le entierra*—
goza el labriego el tiempo de la recolección,
en que sólo le ofrecen a su vacar festivo
el alma de los bosques su oficio primitivo;
el hada de los títeres, su auténtica ilusión.¹⁹

Como vemos, Vivanco recrea principalmente la temática rural de la pintura expuesta en el Salón (de hecho, los tercetos hacen referencia directa a los tres cuadros presentes en el mismo), cuya visión ofrece al espectador sensaciones, colores, sabores y aromas, según las correspondencias sinestésicas que se establecen en el segundo cuarteto. El poema ejemplifica lo dicho por el crítico en el catálogo anterior, sobre todo en cuanto al arraigo de Zabaleta en su tierra como clave de su personalidad pictórica, que por eso «sigue su camino», frente a esos «malos sueños» que acosan «el mirar» y que inevitablemente parecen hacer referencia a los dibujos surrealistas titulados por Euge-

¹⁸ C. Rodríguez Aguilera, *Op. cit.*, p. 136.

¹⁹ L. F. Vivanco, «Retablo campesino de Rafael Zabaleta», en *Salón de los Once* (Catálogo de la exposición), Madrid, Academia Breve de Crítica de Arte, 1944, s. p. Se reproduce, sin título (pero con la indicación de que procede del Catálogo del Segundo Salón de los Once, 1944), en Cesáreo Rodríguez-Aguilera, *R. Zabaleta*, Pamplona, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 97.

nio d'Ors *Sueños de Quesada*²⁰, expuestos por vez primera, bajo el patrocinio de Xenius, este mismo año de 1944, primero en la Casa de Cultura de Vilafranca del Penedés y luego en los salones de la revista *Escorial*.

Parece que el soneto adquirió cierta celebridad, al menos en el círculo dorsiano, donde era ocasionalmente recitado: así lo recordaba tiempo después el también pintor Jesús de Perceval («mi amigo el arquitecto Luis Felipe Vivanco, presentador de Zabaleta entre los Once de la Academia Breve de Crítica de Arte, que dirigía don Eugenio d' Ors y autor de un célebre soneto a 'Retablo Campesino', de Rafael, que empezaba diciendo://Ya Zabaleta es hombre que sigue su camino/Sin que los malos sueños le acosen el mirar...//Y que nosotros rectificábamos diciendo: «que sabe su camino»²¹). De hecho, el poema vuelve a repetirse en el tercer *Salón de los Once*, celebrado en 1945 (donde

²⁰ También deberíamos añadir diversos *collages*, dibujos y óleos de los años 30 relacionados con *Los sueños de Quesada* (varios de ellos pertenecientes al Museo Zabaleta de Quesada, y algunos de ellos con títulos tan significativos como *Composición surrealista*, *Composición surrealista (Daliniiana)*, o *Sueño surrealista*: vid. *Guía del museo Zabaleta*, cit.) así como las tentativas de escritura *onírica* o *surrealizante* del propio Zabaleta, a las que se ha prestado poca atención (se reproducen algunos de sus textos literarios en *Homenaje*, cit., pp. 91-103). Al menos uno de estos escritos, «Sueño 1», lo publicó el pintor en el último número de la revista *La Calandria. Ave de poeta*, 7 (julio-agosto de 1951), 1, que dirigieron en Barcelona Enrique Navarro Ramos y Cesáreo Rodríguez Aguilera. En determinados casos, estos textos zabaletianos parecen incluso écfrasis de alguno de sus *sueños de Quesada*, como el que empieza «La mujer y el diablo enmarcados en el lujo submarino de un salón verdoso donde las puertas a mundos desconocidos de los espejos les pone cabeza de pájaro y alas de murciélago...», que remite sin duda al sueño número cinco, «Discurso del demonio en el acto de regalar unas alas nuevas a la viuda» (¿Habrà tenido Zabaleta en algún momento el proyecto de poner un breve texto al pie de cada uno de sus *sueños*, como en los antiguos emblemas –compuestos de *pictura*, *inscriptio* y *subscriptio*–, y como finalmente hizo C. J. Cela en *El solitario*? Por cierto, que –seguramente debido a Cela– varios títulos de los dibujos zabaletianos que aparecen en *El solitario* son distintos de los que constan en la reciente edición de *Los sueños de Quesada* a cargo de la Fundación Zabaleta, 2007. Sobre *El solitario*, vid. ahora C. Rodiek, *Del cuento al relato híbrido. En torno a la narrativa breve de Camilo José Cela*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 64-74). En cuanto a las posibles «fuentes de inspiración» para *Los sueños* –amén de las figuras y ambientes que recuerdan a Carrà, de Chirico, Delvaux y, quizá en menor medida, a Dalí (por ejemplo, en la representación de saltamontes)–, no estará de más recordar que entre marzo y abril de 1936 se expusieron en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid los 184 *collages* originales de la novela surrealista de Max Ernst *Une semaine de bonté*, que fueron vistos con indudable interés y aprovechamiento por el propio Zabaleta: en su biblioteca se conserva el catálogo de la *Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst*, Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, 1936, con texto de Manuel Abril, así como los catálogos de Max Ernst, *La Cour du Dragon* y *Le Lion de Belfort*, París, Jeanne Bucher, 1934, actualmente pertenecientes al Museo Zabaleta de Quesada (vid. Miguel A. Rodríguez Tirado, *La biblioteca de Rafael Zabaleta (1907-1060)*, Granada, MARTdp, 2008, pp. 60-61). Otra presencia básica en este Zabaleta «vanguardista» es la de Giorgio de Chirico: no en vano, algunos dibujos de los años 30 se titulan *Composición metafísica*, y a Chirico parecen remitir óleos como *Los gladiadores*, 1934, *Mujeres bañándose (Balneario de Zújar)*, 1934 (relacionable con la serie de los «baños misteriosos» de Chirico), *Galera romana*, 1942, *Ruinas de la antigua Roma*, 1945, o *Composición con estatuas*, 1947. Muestra de su interés, en la biblioteca de Zabaleta se conserva un ejemplar de *Giorgio de Chirico. Lo Duca*, Milán, Ulrico Hoepli, Editore. («Arte Moderna Italiana», 10), 1945 (*La biblioteca...*, cit., p. 60). Vid. el reciente catálogo de la completa retrospectiva *Giorgio de Chirico. La fabrique des rêves*, París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2009.

²¹ Jesús de Perceval, «Zabaleta y la Andalucía oriental (Notas íntimas)», en *Rafael Zabaleta. Homenaje*, cit., p. 69. Evidentemente, Vivanco no dedica su poema a un (inexistente) cuadro titulado «Retablo campesino», como parece apuntar Perceval, sino, como ya hemos visto, a las tres pinturas expuestas en el segundo *Salón de los Once* bajo el título de «La vida rural», que, en la imaginación del poeta, conforman un «Retablo campesino» (aunque luego, por analogía, podamos considerar que el soneto extiende y amplía su referencia no solo a esos cuadros, sino a toda una temática habitual desde entonces en Zabaleta).

Zabaleta presenta cinco cuadros: *Paisaje, Bodegón, Recuerdo de París, Saltimbanquis y El cazador*), con la desaparición del título anterior y con pequeñas variantes tipográficas (la aparición de espacios interestróficos, que aclaran el texto, y la eliminación de la cursiva del verso décimo)²². No obstante, Vivanco no recogió el soneto en ninguno de sus poemarios, ni tampoco ha sido reproducido en antologías o recopilaciones de su obra lírica²³. No es un hecho extraordinario, por tres razones: en primer lugar, porque en los años cuarenta (sobre todo, en su primera mitad) el poeta publica composiciones en diversas revistas que no incluirá en sus poemarios, principalmente porque, durante este tiempo, en busca de lo que luego llamará «realismo intimista trascendente», su escritura lírica se transforma paulatinamente en algo muy distinto a la de sus primeros libros (y a la de estos poemas). En segundo lugar, porque Vivanco nunca recogió en libro su poesía de circunstancias; y, por último, porque tampoco llegó a publicar su proyecto titulado *Poemas con el arte o Poemas plásticos* (composiciones dedicadas a Goya, Picasso, Miró, Ángel Ferrant, Alberto, Llorens Artigas o Zabaleta, pero también a Van Gogh o a Gauguin, por ejemplo²⁴), donde el soneto podría haber encontrado acomodo.

Luis Felipe Vivanco no volverá a presentar a Zabaleta en el *Salón de los Once* hasta 1953. En los salones cuarto y quinto (de comienzos y finales de 1947) será Juan Valero quien lo haga; no figurará en el sexto, dedicado al grupo almeriense de los indalianos, ni en el noveno. En el séptimo (invierno de 1949), cuyo cartel realiza, será introducido por otro soneto, pero en esta ocasión de Rafael Santos Torroella.

ZABALETA EN LA POESÍA Y EL DIARIO DE VIVANCO

No obstante, en estos años, Zabaleta sigue presente en la vida y la escritura de Vivanco. Gracias a un apunte inédito de su diario personal, correspondiente a febrero de 1947, sabemos que el pintor ha regalado al poeta (que hace un año se ha casado y hace poco acaba de nacer su primera hija) una acuarela de temática campestre, que, junto a una lámina de Fra Angélico, este ha enmarcado en el salón de su casa:

²² L. F. Vivanco, «Rafael Zabaleta», en *Salón de los Once* (Catálogo de la exposición), Madrid, Academia Breve de Crítica de Arte, 1945, s. p. De aquí lo toma M. Urbano para reproducirlo en su edición de *Zabaleta y la poesía*, Jaén, Museo Zabaleta, 1980, p. 67. Previamente, M. Sánchez Camargo, *Op. cit.*, pp. 35 y 48, lo había reproducido en dos partes, pero sin declarar que se trataba de dos fragmentos que conformaban un único poema.

²³ Ni siquiera en la edición de su «poesía reunida»: *Obras. Poesía 1 y 2*. Ed. de Pilar Yagüe y José Ángel Fernández Roca, Madrid, Editorial Trotta, 2001, 2 vols.

²⁴ L. F. Vivanco, «Las distancias (Pintura de Zabaleta)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 26 (febrero de 1952), 166-168; «Tronco de árbol (Van Gogh)», *Ínsula*, 91 (junio de 1953), 3; «Cabra (Picasso)», *Papeles de Son Armadans*, 9 (diciembre de 1956), 292-294; «Granja (Gauguin)», *Cuadernos de Ágora*, 5-6 (marzo-abril de 1957), 6-7; «Al pintor Joan Miró», *Papeles de Son Armadans*, 21 (diciembre de 1957), 262; «Amantes en la piedra (Escultura de Ángel Ferrant)», *Papeles de Son Armadans*, 59 bis (febrero de 1961), 78-81; «Disparate ridículo (Goya)», *Ínsula*, 198 (mayo de 1963), 10; «Disparate de entalegados (Grabado de Goya)», en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 31-32; «Pájaro bebiendo agua (Escultura de Alberto)», *Litoral*, 17-18 (marzo de 1971), 72-73; «El cacharro (Cerámica de Llorens Artigas)», *Papeles de Son Armadans*, 200 (noviembre de 1972), 143-144.

Días de nieve y viento, y hoy, de viento y lluvia. He cerrado las cortinas y he encendido el portátil. Una firma al brasero. Después, el corralito de la niña, con sus muñecos de trapo.

Voy estando chochito por la niña; y creo que es lo mejor de la existencia de este mundo, trabajar como yo trabajo. (En el centro de la mesa hay un vaso con violetas, que nos trajo Pilita). María Luisa, enfrente, sentada en su butaca, lee. (Una copa de coñac, vacía). Cigarrillos y un cenicero de plata. Ángeles músicos de Fra Angélico. Acuarela de Zabaleta: puerta abierta al campo, con lejanos cerros soleados²⁵

Este apunte diarístico no sólo tiene la virtud de revelar un intercambio amistoso entre el poeta y el pintor, sino que es mucho más importante: también revela que Vivanco emplea los apuntes de su diario para la composición de sus poemas. De hecho, la anotación privada se corresponde paso por paso con buena parte de una de sus mejores composiciones, la titulada «El invierno», que debe escribir por estas fechas y publica en *Continuación de la vida* (1949), donde, entre otros elementos citados, también aparece la acuarela de Zabaleta:

Día de nieve blanda.
Las cortinas echadas.
(Verdes, rojas, sus franjas.)
Una firma al brasero.
Un vaso con violetas.
Y tú, enfrente.
(Una copa
de coñac, ya vacía.)
Tú, enfrente.
El cenicero
de plata. Ángeles músicos.
¡Qué alegre Fra Angélico!
¡Qué agreste Zabaleta
y su clara acuarela
que es una puerta abierta
al campo, con lejanas
colinas soleadas,
nada más!²⁶

Este hecho, que revela el *taller literario* de Vivanco y la génesis del poema, no había sido revelado antes por la crítica. Como muestra el fragmento arriba transcrito, su autor ha encontrado una nueva manera de expresión lírica, más sencilla y entrañada en su diaria realidad íntima: es una poesía concentrada, apoyada en lo concreto e inme-

²⁵ L. F. Vivanco, copia mecanografiada de su diario personal, volumen correspondiente a 1947, p. 3. Agradezco a Sol Vivanco, hija del poeta, la consulta y copia de este material inédito. La descripción de la acuarela («puerta abierta al campo, con lejanos cerros soleados») hace pensar en una imagen del campo visto desde el interior de una habitación, motivo que Zabaleta repite frecuentemente en su pintura.

²⁶ L. F. Vivanco, «El invierno», 1, *Continuación de la vida* (1949), en *Obras*, I, *Poesía*, 1, Madrid, Trotta, 2001, p. 299.

diato, que humaniza y particulariza lo que le rodea, desde el tiempo y las cosas hasta los sentimientos; todo lo que tiene que ver con la vivencia en torno a la esposa y la hija recién nacida se vuelve entrañable y delicado (y, *bajo la tutela* de Machado y Rilke, hace que surja un misterio tejido en torno a los pequeños gestos de la vida cotidiana: el misterio de lo temporal y lo real). El poema, que inmortaliza una acuarela de Zabaleta, une descripción y reflexión y hace un uso excelente de la reticencia, la objetivación, la sugerencia, la elipsis y la fragmentación (voces, instantes, momentos, espacios, recuerdos superpuestos, sin apenas transición; a veces marcados mediante paréntesis o cursiva); que enlaza lo descriptivo y lo meditativo con un aire de diálogo a media voz, en tono menor, que continuamente se interrumpe para continuar, como tropezando en lo observado y en las emociones que produce lo vivido.

Esta visión, la «lírica/de los días diarios»²⁷, que Vivanco llama «realismo intimista trascendente» (llegar a lo absoluto a través de lo real)²⁸, es la que hace que aumente su interés por la pintura de Zabaleta, que va a interpretar como una prolongación plástica de su nueva poética. Además, a Vivanco le interesa mucho el hecho de que Zabaleta se arraigue plásticamente en su medio rural, porque coincide con la entrega espiritual del poeta a la naturaleza agreste:

De mi falta de expresividad proviene, creo yo, mi arraigamiento en poesía (aunque mi poesía se resienta de esta falta). Porque yo no arraigo en ella a través del lenguaje, de la intención comunicativa de la palabra, sino, al contrario, de la contemplación aparte de las cosas. Una contemplación –de la belleza del mundo– cordial, y no sólo intelectual. Para mí no hay más camino efectivo de comunicación con lo real que el tiempo vivido. Por eso arraigo en poesía a través de motivos de soledad y de retraso en cada hora o minuto del campo. La hora y el minuto –y el instante que insta–, es decir, el tiempo concreto, no existe más que en el campo, y es el medio de comunicación del espíritu con una realidad verdaderamente ajena a él, que le enriquece por anonadamiento [...] Lo importante de la realidad concreta y ajena que llamo campo es que el tiempo, también concreto, no existe más que en él. En la ciudad, como producto de civilización y cultura, no hay más que tiempo abstracto [...] Únicamente en la contemplación poética del instante, que tiene lugar en el campo, espíritu y vida pueden llegar a ser una sola cosa (una sola vida y un solo espíritu).²⁹

No es la única acuarela que Zabaleta regalará a Vivanco: su hija Soledad conserva un retrato que el quesadeño le hizo de niña. Por su parte, el poeta regaló en 1951 un ejemplar dedicado de *Continuación de la vida* al pintor³⁰.

Otro apunte de su diario, correspondiente a abril de 1947, muestra la opinión de Vivanco en su visita al cuarto *Salón de los Once*: «el mejor de todos, a mi juicio, el más pintor, Zabaleta, mi Zabaleta. Sus montes como gallinas y sus gallinas como montes. Entusiasmo por Zabaleta y sus paisajes. Por su manera de pintar. Por las superficies

²⁷ L. F. Vivanco, «El invierno», 10, *ibid.*, p. 307.

²⁸ L. F. Vivanco, «Aproximándome a la poesía temporal y realista», *Proel* [Santander], 6 (1950), 15-27.

²⁹ L. F. Vivanco, «La humildad de ser poeta. Capítulo II. Las murallas», *Correo Literario* (15 de julio de 1950), 11.

³⁰ *Vid.* M. A. Rodríguez Tirado, *La biblioteca de Rafael Zabaleta*, cit., p. 59.

que inventa. Por sus colores y sus punteados. Por sus figuras encajadas»³¹. El aprecio de Vivanco por la pintura de Zabaleta ha aumentado ostensiblemente desde su primer encuentro. Este interés es paralelo a la mayor implicación del poeta en la crítica de arte. De hecho, en febrero de 1949 proyecta, en una anotación de su diario, «todo un libro sobre pintura y escultura», que tendría los siguientes capítulos: «1 – La lección de Altamira/2 – Pintura y creación en [...] Vázquez Díaz/3 – Carta al pintor Benjamín Palencia/4 – Ferrant/5 – Cossio/6 – La lección del Entierro [del Conde de Orgaz]/7 – Vicente/8 – Zabaleta/9 – Morales/10 – Caballero/11 – Lopez Sanchez/12 – Escassi»³². Aunque varios de estos ensayos fueron escritos, el libro no se llegó a publicar. En otro apunte diarístico de 1955 sobre «el libro de ensayos de arte», anota: «A la última parte la voy a llamar: *Pintura y Geografía*. Y quedará con otros cinco ensayos, como los dos primeros. Cinco ensayos sobre Vicente, Palencia, Zabaleta, Villa, Ortega Muñoz. Cinco ensayos de crítica poética, de crítica que está pidiendo convertirse en poema»³³. En un manuscrito inédito y sin fechar, un folio conservado entre los papeles de Vivanco, este anota lo que parece otro posible esquema del libro:

I Seis pintores

x Vázquez Díaz
 x Cossío
 Palencia
 Villá
 Vaquero
~~Caneja~~ Casariego

II cuatro escultores

Ángel Ferrant -x P. Serrano (?)
 x Oteiza -x Chillida

III seis pintores

Zabaleta	---
Ortega Muñoz	Lucio Muñoz
x Caneja	Millares
x Vicente	Saura
x Caballero	Ribera
x Vaquero Turcios	Canogar

Como vemos, en los tres casos figura Zabaleta. Este renovado interés de Vivanco por el arte también tiene una vertiente práctica: su activa participación, a finales de septiembre de 1949 en la Semana Internacional de Arte Contemporáneo de Santillana del Mar, organizada por la Escuela de Altamira, recién fundada por el pintor alemán Mathias Goeritz con la colaboración de Ángel Ferrant, Pablo Beltrán de Heredia y Ricardo Gullón, quien *enrola* a Vivanco apelando a su antigua amistad. A las reuniones acuden pintores, escultores y arquitectos de primera fila, junto a poetas y críticos:

³¹ L. F. Vivanco, diario inédito, 1947, copia mecanografiada cit., p. 63.

³² *Ibid.*, 1949, p. 43.

³³ L. F. Vivanco, *Diario (1946-1975)*. Ed. de Soledad Vivanco, Madrid, Taurus, 1983, pp. 92-93. Se trata de una selección de fragmentos de su diario.

José Llorens Artigas, Enrique Lafuente Ferrari, Eduardo Westerdahl, Sebastià Gasch, Francisco G. Cossío, entre otros; Joan Miró o Eugenio d'Ors se adhirieron, aunque no pudieron estar presentes³⁴.

Allí Vivanco hizo amistad con el arquitecto italiano Alberto Sartoris, a quien nuestro poeta dedicó un ensayo, donde expuso sus ideas sobre arquitectura funcional, que inauguró la colección de monografías de la Escuela de Altamira³⁵. Con Ángel Ferrant comenzó a idear el proyecto de una catedral para Madrid, luego desarrollado, pero sin resultados prácticos³⁶. Además, participó en el *Homenaje a Mathias Goeritz* y aceptó ser secretario de redacción de la revista *Bisonte*. Las reuniones de Santillana se prolongaron al año siguiente (septiembre de 1950), en el cual Vivanco presentó una conferencia sobre «La génesis de la creación artística», donde expuso su interpretación del arte abstracto como culminación plástica de las realidades espirituales del ser humano³⁷.

LAS INTERPRETACIONES DE LOS AÑOS CINCUENTA

Corresponden a los años cincuenta los mejores escritos de Vivanco sobre el arte en general, y sobre la obra pictórica de Zabaleta en particular, y ello en progresión ascendente, como veremos. El quesadeño inicia la década con una exposición individual en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, que tuvo lugar en los meses de febrero y marzo de 1951. Gracias a una carta del pintor dirigida a Cesáreo Rodríguez Aguilera sabemos que Gerardo Diego y Luis Felipe Vivanco dieron sendas conferencias al hilo de la exposición³⁸. La del segundo parece ser el texto que se reproduce en el número 21 de *Correo Literario*, correspondiente al 1 de abril de 1951, con el título de «Zabaleta. La realidad vital en la pintura de J. Sennense» [sic, por «del giennense»]. Esta conferencia va a ser un jalón importante en su interpretación plástica, puesto que las ideas que aquí plasma Vivanco van a reaparecer, repetidas y ampliadas, en escritos sucesivos.

Comienza por afirmar que la pintura de Zabaleta es espiritualmente exigente y sugiere que tiene tanto «subjetividad propia» como, lo que es más importante, «mundo propio». A Vivanco, en línea con su poética, le interesa destacar cómo lo real se objetiva, en este caso a través de una expresión y formalización plástica:

³⁴ R. Gullón, «Primera reunión de la escuela de Altamira», *Cuadernos hispanoamericanos*, 13 (1950), 91; *vid. además*, del mismo autor, *De Goya al arte abstracto* (1952), Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972, y A. García Cantalapiedra, *Desde el borde de la memoria. De artes y letras en los años del mediodiglo en Santander*, Santander, Librería Studio, 1991, pp. 123-146. L. F. Vivanco se refirió al encuentro en «Pintura y escultura. La lección de Altamira», *Escorial*, XX, 61 (septiembre de 1949), 253-259, que reproduce, además, su conferencia.

³⁵ L. F. Vivanco, *Alberto Sartoris*, Santander, Gráf. Hermanos Bedía («Monografías de la Escuela de Altamira», 1), 1951.

³⁶ «La gran catedral de nuestros días», *Correo Literario*, 18 (15 de febrero de 1951), 7; «Concurso de anteproyectos. Una iniciativa de L. F. Vivanco», *ibid.*, 19 (1 de marzo de 1951), 7.

³⁷ *Vid.* L. F. Vivanco, *La génesis de la creación artística*, Santander, Edición de la Semana de Altamira, 1951, y R. Gullón, «Luis Felipe Vivanco, joven», *art. cit.*, pp. 276-278.

³⁸ «Las dos conferencias de Gerardo Diego y Vivanco, muy buenas», carta de R. Zabaleta a C. Rodríguez Aguilera, fechada a 16 de marzo de 1951, en C. Rodríguez Aguilera, *Zabaleta de Quesada*, *cit.*, p. 177.

En la pintura de Zabaleta, debido a sus exigencias de independencia y de imaginación formal, las realidades naturales o vitales han quedado sometidas a unas leyes determinadas de invención, de organización del color, de síntesis constructiva³⁹. A través de estas leyes ha sido lograda la unidad funcional del cuadro, una unidad de concentración, y de potenciación casi agresivas. Esta unidad funcional, como forma pictórica objetiva, esta sobre-vida propia del cuadro es no sólo lo más importante, sino lo primero. Las cosas de la naturaleza sólo han sido vistas –y sólo existen– desde la pintura.

El crítico trata de definir este proceso como una especie de «cubismo aplicado» (aunque en escritos posteriores prescinde del adjetivo). Lo importante es que este «sacrificio» de la realidad a la expresión pictórica tiene «sustantividad propia», que Vivanco encuentra sobre todo –apuntando la *lección* de Picasso sobre Zabaleta–, en «un dramatismo interno que se traduce formalmente por la presencia de intuiciones últimas, que pueden llegar a perjudicar a la forma artística, aunque sea exaltándola». Esta *exaltación* formal la relaciona de nuevo con una *exaltación* telúrica: es «una exageración andaluza, pero de una Andalucía oriental y montañesa». Es un giro conceptualmente un tanto *bergaminesco*, pero bien fundamentado:

Zabaleta no quiere que a través de sus pinceladas se pierda la exigencia de Andalucía [...] y para ello le añade su exigencia del color como forma y su exigencia de la forma como organización del color, y su exigencia del cuadro como construcción del espíritu.

Como ya había apuntado en su primer escrito, París y Quesada se muestran inseparables, pero si la segunda «parece tener más pujanza y más significación espiritual», es «porque está sacando fuerzas de lo que París y Picasso representan dentro del concepto de pintura de Zabaleta». En síntesis, se trata de «una pintura de objetos en la que estos no sólo no renuncian a su realidad natural, sino se organizan como posible mundo pictórico desde ella», y cuya fuerza está «en la potenciación de las posibilidades pléticas de un mundo trágico objetivo».

Para ejemplificarlo, Vivanco comenta algunos cuadros, como los titulados *Pescador de truchas*, que es reproducido fotográficamente junto al artículo, y donde apunta que se funden rostros, paisaje y figuras; *La siesta*, que interesa «como realidad vital perteneciente al sueño de los dos gañanes»; *El gañán*, que le parece uno de los mejores de la exposición, donde se integran figura humana, comida, casa y montes; o *El hombre, la moza y el niño*, en el que «la multiplicidad de objetos y su enumeración detallada llegan a producir una impresión de barroquismo».

El crítico concluye que la obra de Zabaleta tiene «gran riqueza de imaginación», tanto formal como realista, pictórica pero también poética. En particular, encuentra «poesía sustantiva» en el cuadro titulado *Nocturno en el campo*: «Esta soledad nocturna

³⁹ Cf. Gerardo Diego, «Zabaleta, la poesía y Zabaleta», *Clavileño* (marzo-abril de 1952), en *Rafael Zabaleta. Homenaje*, cit., pp. 129-132: «Del sentido constructivo de la pintura de Zabaleta ha hablado el arquitecto-poeta, Luis Felipe Vivanco» (p. 130). También destaca esta importante característica zabaletiana María F. Guzmán Pérez, *R. Zabaleta. Vida y obra*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985, p. 58.

de la falda pedregosa de un cerro es también la soledad en que se queda el cuadro –la pintura de Zabaleta– después de haber sido pintado»⁴⁰.

Como vemos, se trata de un texto bastante rico de sugerencias, que abre un nuevo camino en la interpretación de Zabaleta. De hecho, varios críticos posteriores iban a insistir en la interpretación lírica o espiritual de su obra plástica –aspecto nada aparente en una primera visión– y en situar sus *Nocturnos* como la cumbre de esta veta poética: así, Luis Rosales, Alberto del Castillo, Alberto Sartoris o Tierno Galván⁴¹.

Una síntesis de este artículo aparece en su libro sobre la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*⁴², celebrada en Madrid entre octubre de 1951 y febrero de 1952, donde Vivanco interviene activamente, tomando partido a favor de la «espiritualidad» del arte abstracto (firma incluso un manifiesto a favor del «arte nuevo» frente a los ataques conservadores)⁴³, y presentando en la muestra (en la que *Campesino comiendo* de Zabaleta obtuvo el Premio Condado de San Jorge) su anteproyecto de catedral para Madrid⁴⁴. El pintor conservaba en su biblioteca un ejemplar de este volumen⁴⁵.

La implicación del poeta en el mundo del arte crece en este tiempo: a partir del año siguiente encontramos su firma en las críticas de arte de la publicación barcelonesa *Revista*, dirigida por Ridruejo, y dos años después, a la muerte de Eugenio d'Ors, le sucederá como presidente de la Junta del Patronato del Museo de Arte Contemporáneo.

⁴⁰ L. F. Vivanco, «Zabaleta. La realidad vital en la pintura de J. Sennense», *Correo Literario*, II, 21 (1 de abril de 1951), 12.

⁴¹ Vid. Luis Rosales, «¿No ha visto usted el 'Nocturno', de Zabaleta? Aquí lo tiene», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 26 (1952), 169-171, y en *Rafael Zabaleta. Homenaje*, cit., p. 156; Alberto del Castillo, «El pintor racial», *Catálogo de la exposición Zabaleta*, Madrid, Club Urbis, marzo de 1961, en *Homenaje*, cit., p. 126: «sus nocturnos, máximo acierto de su veta poética»; Alberto Sartoris, «El ambiente de Rafael Zabaleta», *Catálogo de la exposición en Sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid, 1964-1965*, en *Homenaje*, cit., pp. 157-158: «El origen de este arte, por ser real, nos aporta una mirada sobre el absoluto, un absoluto escondido, visible solamente bajo las apariencias finitas de sus interrogaciones radicales»; E. Tierno Galván, «Un pintor con conciencia lírica», en *Homenaje*, cit., pp. 74-75, quien también destaca uno de sus *Nocturnos* como la suma expresión del lirismo de la pintura zabaletiana.

⁴² L. F. Vivanco, *Primera bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1952, pp. 50-51; en p. 74 aparece la ficha de sus ilustraciones: la lámina 17 reproduce *Nocturno* y la 18, *Campesino comiendo*, cuadros expuestos en la bienal. Vid. además J. L. Cano, «Vivanco. Primera Bienal Hispanoamericana de Arte», *Ínsula* (abril de 1952), 1, y M. Cabañas Bravo, *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*, Madrid, CSIC, 1996.

⁴³ El manifiesto fue reproducido en diversos periódicos: «Dicen unos cuantos artistas», *Madrid* (14 de noviembre de 1951), 7; «Carta de un grupo de artistas en réplica a un ataque», *Pueblo* (14 de noviembre de 1951); «Réplica a un ataque», *Arriba* (14 de noviembre de 1951). Vid. además L. F. Vivanco «Arte abstracto y arte religioso», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 46 (octubre de 1953), 42-55, donde el poeta y crítico reafirma la espiritualidad consustancial al arte abstracto, que había formulado previamente Kandinsky, y de la que ya se había tratado en la Escuela de Altamira. Vivanco, nuevamente en línea con su propia poética, considera la obra abstracta como «revelación» y como una forma de «realismo trascendente».

⁴⁴ No lo incluye Vivanco en su libro sobre la bienal, pero sí encuentro una imagen del mismo en el catálogo *I Bienal Hispanoamericana de Arte*, Madrid, Gráficas Valera, s. f. [1951], lámina 160. En la número 156 aparece otro proyecto de basílica catedral para Madrid a cargo de los arquitectos Rafael de Aburto y Francisco Cabrero.

⁴⁵ M. A. Rodríguez Tirado, *La biblioteca de Rafael Zabaleta*, cit., p. 60.

«LAS DISTANCIAS»

El mismo mes que se clausura la *Bienal*, Vivanco publica en *Cuadernos Hispano-americanos* su mejor poema dedicado al quesadeño: «Las distancias (Pintura de Zabaleta)». Es un poema intenso y extenso, del cual su autor se mostrará satisfecho al cabo de los años (lo declara en un apunte de su diario correspondiente a julio de 1960, originado por la reciente muerte de su amigo, donde también aclara parte del significado de la composición: «Sueño hacia Quesada. Y hacia la sierra de Quesada. Zabaleta y la sierra. Los olores, las distancias, los silencios de la sierra. Una sierra completamente desconocida para mí. Y las visiones de esa sierra, que Zabaleta llevaba en sus ojos. ¿Más importantes que su pintura? [...] Mi poema *Las distancias* sobre su pintura. Las distancias son religiosas y lo son las visiones de la sierra, del campo, las visiones de Segovia. Las distancias es uno de mis mejores poemas. Y me alegro. Quisiera escribir otro tan bueno, para Ángel Ferrant»⁴⁶). En 1956, la composición fue incluida en el *Programa de Fiestas de Quesada*, en homenaje a Zabaleta. Sin embargo, su autor no lo recogerá en libro, seguramente por ir dedicado al proyecto de *Poemas con el arte*. Tampoco aparece en ediciones posteriores de su obra poética (aunque sí en un volumen colectivo dedicado al pintor⁴⁷), y por ello lo reproduzco a continuación:

LAS DISTANCIAS

Pintura de Zabaleta

- I Dialogan y dialogan las distancias.
Dialogan las montañas –su distancia–,
su perfección de cuerpos, su mediodía o noche desbordada.
Entre rocas aisladas y árboles en el viento,
como diálogos vivos, las distancias.
- II Ni hay senda, ni camino, sino sólo distancia.
Los cuerpos absolutos, sus ademanes claros
(diálogos en el viento). Cada rostro y sus ojos,
su creación –dolorosa, salpicada de nada–,
su invención de la tierra, del sueño, de las rocas.
(Las piedras en el sueño como humildes pisadas.)
Las distancias secretas de molino y establo,
de vacas masticando la yerba, de aire y niebla,
de peces que resbalan.
- Distancia de los cuerpos, de los ruidos del valle,
de las cumbres –su niebla–, del sueño en que se empapan.
Cumbres húmedas, rostros dormidos, sin mirada.

⁴⁶ L. F. Vivanco, *Los cuadernos de Segovia. Estancias y vagancias*. Prólogo de M^a Luisa Gefaell. Ed. de Luis Martínez Drake, Segovia, Diputación Provincial, 1991, pp. 168-169. A continuación, en pp. 169-171, Vivanco copia el poema en su diario.

⁴⁷ *Rafael Zabaleta. Homenaje*, cit., pp. 161-163.

Las rocas de una cumbre y otra cumbre (en el mismo sueño, en la misma orilla que los astros velaban).

- III Un cuerpo y otro cuerpo, dialogando,
sufriendo su quietud, su alejamiento,
sus voces como nubes, sus mañanas.

Un cuerpo y otro. (Una figura sola,
Dos figuras que tardan.
Tres figuras con sueño, y perspectivas
de niebla, y luz de agua.)

Su quietud en el tiempo, y hondas grietas
de Dios –hondas estrellas–
para crecer más puros, más nocturnos,
con vibración de aurora entre las ramas.

Más dormidos, más solos (qué ternura,
qué rendición amable de materias humanas,
¡qué aparición de un toro solitario!, qué calma).

Cuerpos como sonidos que no suenan
cuando están dialogando las distancias.
Son piedras, son altares de crueldad –son malezas–
frente a una cumbre sola de luna y de montaña.

- IV Aún hay cuerpos parados, naturales,
que crecen y se instalan
lentamente, se olvidan de sí mismos,
concentran en el viento
su dignidad, su gracia.

(Hay pájaros muy tiesos, muy graciosos de cuello,
y grandes peñascales de sombra junto al agua.)

Hay viejas, y mujeres
con sus niños en brazos, y enemigas muchachas
(¡qué erguidas, qué desprecio,
qué de pueblo en el alma!
Quiero decir –y digo– ¡qué maravillosas!).
Quiero decir que hay viejas: dolor que no se acaba,
muerte que nunca llega,
belleza que se queda retrasada en el mapa.

Oh, ambición de retraso.
Los cuerpos naturales, los pájaros, las madres

que llevan a sus hijos con fatiga, las cabras,
el arroyo y las rocas, y la noche, y más pájaros,
y en el diálogo suelto de las cumbres, muchachas
de esas que nadie toca
por sus leguas y leguas de postura heredada.

- V Los cuerpos –sus figuras–
dialogan, se agigantan,
son bastante más grandes
que sus brazos activos y su sombra diaria.

Participan los cuerpos en el vasto secreto
de la tierra, y empiezan a crecer sus distancias,
sus barrancos de cardos, de mañana de lluvia,
de tarde sobre un suelo de corolas mojadas.

Los cuerpos están solos,
desnudos de aire y agua,
de piedra y precipicios, de aburrimiento y cumbres
con sol, y sombras mansas.

Los cuerpos, desdoblándose
de sí mismos, confirman su propia lontananza,
su trascendencia alegre,
sus diálogos de amor sin que sobren palabras.

Viejísimas posturas de roca perpetúan
su mejor ignorancia,
belleza no aprendida, tiempo en que cada rostro
sufre y duerme sin alas.⁴⁸

En esta composición, Vivanco funde su querencia vital y lírica por el campo con el sentido íntimo que encuentra en la pintura de Zabaleta, que une paisaje y cuerpos en plástico diálogo. En realidad, el poema parece inclinarse más por el primer aspecto (y el final de la parte III se puede relacionar con el final de «El invierno»), aunque en la sección cuarta principalmente se enumeran figuras y elementos que suelen aparecer en los óleos del quesadeño. De hecho, «Las distancias» no es el título de ninguna pintura de Zabaleta, que yo sepa, pero sí es un concepto clave en la poética vivanquiiana, como expone, por ejemplo, en su escrito biográfico «La humildad de ser poeta»:

Sí, ahora mismo, mientras escribo este capítulo, hay una muralla de tapias de barro y árboles primaverales [...] que me rodea. Al otro lado siguen estando las distancias recuperadas del campo –¿también amuralladas?– [...] Y los caminos que las

⁴⁸ L. F. Vivanco, «Las distancias (Pintura de Zabaleta)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 26 (febrero de 1952), 166-168.

recorren. Cada trozo de camino andado, contemplado y repetido inagotablemente en la contemplación. Esos caminos del corazón, ¿no son más que el paseo de ronda de lo alto de la muralla?⁴⁹

Es un elemento simbólico primordial, que define un aspecto a la vez espacial y espiritual, de libertad y de soledad, en su visión del campo, y que reaparece con frecuencia en su poesía de este tiempo; por ejemplo, en *El descampado* (1957), IV: «Cansado de palabras (y también de silencios)/Cansado de evidencias (y también de misterios)/Tu horizonte está lejos, y en él cada simiente/viva, cada minuto sensible de distancias»; XIV: «Largas laderas áridas, ¡qué intacto desperdicio/de sol y de distancias!», o XXII: «La noche huele a campo (y aún más: a campo seco)/y yo estoy asomado a su olor de distancias»⁵⁰. Y en el poema en prosa de *Lecciones para el hijo* (1961) titulado precisamente «Distancias»: «Las distancias como alimento a prueba de fatigas, como un sustento gracias al cual adviertes que se callan todas las voces que había en tu conciencia»⁵¹. En una composición posterior ya citada, «Pájaro bebiendo agua (Escultura de Alberto)», también aparece ligada a la visión de una obra de arte: «Yo también, contagiado por la amistad, aprendo/las distancias que asume, tan pequeño de cuerpo,/tu pájaro bebiendo»⁵².

¿Cómo se adapta este concepto a la obra del quesadeño? Vivanco lo explica en su mejor trabajo sobre este, «El sentido constructivo en la pintura de Rafael Zabaleta» (que luego veremos con atención), cuando, al analizar los cuadros que representan un marco (puerta o ventana) que se abre al paisaje, escribe: «del sueño o ensueño de las cosas [...] 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»⁵³. Es una buena manera de explicar el título del poema en su relación pictórica.

También aparece en el poema otro concepto clave de Vivanco, el retraso («belleza que se queda retrasada en el mapa./Oh, ambición de retraso», escribe en la parte IV), que el poeta proyecta en la pintura de Zabaleta. El retraso está relacionado con las distancias, como explica Vivanco en «La humildad de ser poeta», cuando interpreta su alumbramiento un mes antes de lo previsto como un retraso constitutivo de su forma de ser y de entender la realidad: «a este mes le llamo yo: la *distancia espiritual* necesaria para la compenetración con las cosas»⁵⁴. Como escribe en su *Introducción a la poesía española contemporánea*, «al hombre de imaginación –al hombre que piensa o sueña– la intensidad misma de su pensar o de su soñar le hace quedarse retrasado entre las actividades aparentemente más importantes de sus contemporáneos». Vivanco insiste en

⁴⁹ L. F. Vivanco, «La humildad de ser poeta. Capítulo II. Las murallas», *Correo Literario* (15 de julio de 1950), 11.

⁵⁰ L. F. Vivanco, *El descampado*, en *Obras. Poesía, 1*, cit., pp. 326, 336 y 349.

⁵¹ L. F. Vivanco, «Distancias», *Lecciones para el hijo*, en *Obras. Poesía, 2*, cit., p. 31.

⁵² L. F. Vivanco, «Pájaro bebiendo agua (Escultura de Alberto)», *Litoral*, 17-18 (marzo de 1971), 72-73.

⁵³ L. F. Vivanco, «El sentido constructivo en la pintura de Rafael Zabaleta», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 89 (1957), 165.

⁵⁴ L. F. Vivanco, «La humildad de ser poeta. Capítulo II. Las murallas», *Correo Literario* (15 de julio de 1950), 11. La cursiva es mía.

el sentido existencial de este concepto: «Para mí, el retraso consiste en existir más a fondo, o más de veras, o más religiosamente»⁵⁵.

Este mismo año, Vivanco publica en sendas revistas, *Poesía Española* y *La isla de los ratones*, dos muestras de un nuevo ciclo lírico, el de los *Coloquios ibéricos*, que también ofrece a sendos artistas plásticos muy cercanos a él: «Coloquio de las encinas», dedicado a Benjamín Palencia, y «Coloquio de los toros de Guisando», que brinda a Ángel Ferrant⁵⁶. Son poemas de gran belleza, contemplativos del paisaje y de su vida, por encima del tiempo, con una perspectiva de estatismo y soledad casi cósmica, en forma dialogada (hablan las encinas o los toros de piedra) y de cierta extensión, que no llegarán a constituir un poemario exento. Lo mismo ocurre con los *Poemas con el arte* (que sintetiza su doble interés por la lírica y por la plástica), de los que, en este tiempo, empieza a ofrecer varias muestras, como el dedicado a Zabaleta que acabamos de ver.

MÁS SALONES Y BIENALES. «SUEÑO HACIA QUESADA»

Vivanco vuelve a presentar la pintura de Zabaleta en el décimo *Salón de los Once*, celebrado en los dos primeros meses de 1953 (año en que publica *Los ojos de Toledo*), donde el quesadeño ofrece cinco cuadros, titulados *Figuras en el paisaje*, *Interior y paisaje de Jaén*, *Campesina de los montes de Granada*, *El matarife* y *Paisaje de Quesada*. En esta ocasión, el crítico resalta, en un breve texto titulado «Zabaleta y su tierra», el componente ético de su obra. Frente al achabacamiento de la sociedad española (cuestión que le preocupa, como también anota en su diario⁵⁷), su pintura pertenece a una «fuerza de autenticidad de lo español desde sus raíces seculares». En su labor «no está solo, sino asistido por su tierra, ese rincón, o riñón, de suelo montañoso y de paisaje opuesto y concentrado que forma parte del valle del alto Guadalquivir, en la provincia de Jaén». Al exaltar los valores de su patria chica defiende también los de la grande. De esta forma, «su pintura nos resulta más importante de lo que puede parecer a primera vista, porque no se trata sólo de una lección estética, sino de moral, es decir, de lo que, frente a la invasión material del achabacamiento, puede y debe hacer el hombre español en el orden del espíritu»⁵⁸.

En 1955, el poeta y crítico redacta la parte relativa a la pintura española en el catálogo de la *III Bienal Hispanoamericana de Arte*, celebrada en Barcelona entre el 24

⁵⁵ L. F. Vivanco, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957; 1971², pp. 25-26 y 28. Vid. además el concepto en «Al lector», *Los caminos*, en *Obras, Poesía 1*, cit., p. 203, «Retraso», en *Lecciones para el hijo, Poesía 2*, cit., p. 33, o «Raíces temporales de la imaginación», en *Homenaje a Xavier Zubiri*, Madrid, Moneda y Crédito, 1970, vol. II, pp. 734-735.

⁵⁶ L. F. Vivanco, «Coloquio de las encinas», *Poesía Española*, 3 (marzo de 1952), 1-4; «Coloquio de los toros de Guisando (Ávila)», *La Isla de los Ratones*, 10 (1952).

⁵⁷ Vid., por ejemplo, *Diario*, cit., p. 65, correspondiente a 1952.

⁵⁸ L. F. Vivanco, «Zabaleta y su tierra», en *Salón de los Once* (Catálogo de la exposición), Madrid, Academia Breve de Crítica de Arte, 1953, p. 26. No he localizado el catálogo de la exposición individual que Zabaleta realiza del 14 de octubre al 6 de noviembre en la Galería Syra de Barcelona, donde algunas informaciones sugieren que había un texto de presentación de Luis Felipe Vivanco; es posible que fuera repetición del de la Academia Breve que acabamos de ver.

de septiembre de 1955 y el 6 de enero de 1956, donde Zabaleta presenta tres obras: *Campesinos*, *Interior* y *Paisaje con animales*⁵⁹, y obtiene el premio de la UNESCO. En su escrito, Vivanco se ocupa de la recepción del arte nuevo, analizando el efecto que sobre el artista tiene tanto la indignación como la beatería del público (seguramente resuenan los ecos de la polémica que levantó la primera bienal), así como la «sacralidad de lo mediocre» en la sociedad presente (lo que antes llamaba «achabacanamiento»). Frente a ella, no se olvida de citar a Zabaleta en el párrafo en que define los que entiende por mejores valores de la pintura española:

Interrumpir una tradición es, entre nosotros, la manera más profunda de continuarla. Se la continúa, entonces, desde un último estrato de realidad absoluta. En los creadores españoles de pintura lo más admirable y distintivo sigue siendo la fuerza de construcción y de expresión, en definitiva de imaginación formal pictórica a cuerpo limpio. Esta imaginación se crea su mundo poético propio, extraliterario y casi siempre más dramático que lírico, con elementos exclusivamente plásticos. Y a ella quedan subordinadas todas las posibles calidades. Esto sucede en pintores tan opuestos como un Solana, un Miró o un Zabaleta⁶⁰.

Ello no le impide, como defensor del arte abstracto que es desde el primer momento, referirse a continuación a lo que llama «el expresionismo absolutista», «el picassiano» y «el surrealista» como *revelaciones necesarias* en las que los jóvenes artistas están experimentando.

Unos meses después, en agosto, el texto de Vivanco «Sueño hacia Quesada. Homenaje a Zabaleta» aparece en el programa de *Feria y Fiestas* de Quesada. Se trata de una curiosa secuencia onírica –racionalmente controlada–, casi un poema en prosa, que describe el viaje en tren hasta el pueblo de un niño que, al final, se muestra como el propio pintor (a su vez, el seminarista lector de Platón que le acompaña parece tener rasgos de Vivanco, como su ensimismamiento y su deseo de huir de los aspectos prácticos y sociales de la vida; además, de él se escribe: «ha decidido estudiar para cura –o para notario, o para arquitecto, da lo mismo–»). Esta trama se entremezcla con otra que relata los momentos finales de Sócrates; podemos suponer que el seminarista está leyendo la *Apología de Sócrates* de Platón y que por eso aparecen elementos de su historia en el sueño. Vivanco construye este relato lírico –relacionado con *Memoria de la plata* y la prosa de *Lecciones para el hijo*, que ya ha empezado a escribir en este tiempo– a partir de elementos que claramente provienen de los dibujos surrealistas de Zabaleta titulados *Sueños de Quesada* («Dentro de la prisión hay un señor de levita y sombrero de copa, rodeado de pájaros enjaulados y frágiles aparatos para hacer experimentos de física. Un señor que sostiene que es el mismísimo Sócrates»), y quién sabe si trans-

⁵⁹ III Bienal Hispanoamericana de Arte. *Catálogo oficial*, Barcelona, 1955, p. 195. *Campesinos* aparece reproducida, en blanco y negro, en la lámina número 71. En una carta de R. Zabaleta dirigida a L. Rosales en este tiempo (25 de junio de 1955), conservada en el Archivo Histórico Nacional, el pintor «manda recuerdos» a Vivanco y «a todos los buenos amigos de nuestro grupo». Agradezco este dato a Luis Jesús Garzón Cobo, autor de *Rafael Zabaleta 1936-1940: documentos para su biografía*, Quesada, Ayuntamiento de Quesada, 2008.

⁶⁰ L. F. Vivanco, «La pintura y la III Bienal», *ibid.*, pp. 147-151 (cita, p. 150). En el catálogo, Ricardo Gullón presenta la parte dedicada a la «Escultura española» (pp. 220-223) y Juan Eduardo Cirlot, «El VIII Salón de Octubre en la III Bienal» (pp. 239-242).

formando poéticamente recuerdos infantiles propios o que Zabaleta pudo contarle. Como el texto, prácticamente desconocido, no ha sido reproducido desde entonces, lo transcribo íntegro:

¿De qué sirve la vida y ser uno mismo (y mucho menos llegar a ser algo)? El sueño empieza en la cantina de la estación donde se reúnen los ferroviarios. Es el sueño del tren que nunca ha podido llegar hasta allí y sube, siempre retrasado, por minúsculas laderas lejanas. (¡Cuántos minutos, horas, días, meses y años de retraso!) El tren y las gentes del tren que siguen siendo las mismas, malhumoradas y mal despiertas. ¿El mundo no es más que malhumor y olor a tortilla fría? Desde el fondo de un viejo vagón tapizado, pegado al cristal de la ventanilla, el rostro de un niño, de un seminarista, de una señorita romántica. La palabra rostro, con legañas nocturnas, pegada al cristal de la ventanilla. Y el tren a lo lejos, (y el puentecillo del tren a lo lejos.) Y la señorita romántica—que ya ha llegado a su casa, a su finca en el campo— debajo del cristal de una campana neumática, quedándose sin aire poco a poco, ladeando su cabecita bien peinada y quedándose sin aire.

A la hora del amanecer. Una calle lechosa detrás de un visillo. Pero el seminarista se ha bajado en la estación de Moreda y lee un diálogo de Platón junto al fuego de la chimenea encendida. Lee subrepticamente. Tiene que hacer transbordo (para Quesada y la sierra de Quesada, y para la sierra de Cazorla también, para el valle del alto Guadalquivir y el nacimiento del río). Tiene que transbordar para mirar—y ver, de una vez para siempre— cómo brota de la tierra una burbuja de agua. El mozo del café de la estación, con su bandeja sobre la palma de la mano y un juego de cafeteras encima—los otros viajeros se están desayunando muy deprisa— se le acerca para decirle que se dé prisa, que va a perder el tren.

¡Perder el tren! ¡Qué más quisiera él! No caerá esa breva. Desde el momento que ha decidido estudiar para cura—o para notario, o para arquitecto, da lo mismo— ya no puede perder ningún tren. Por otra parte, acaba de regresar la nave que los atenienses envían todos los años al oráculo de Delos. Y los amigos de Sócrates son detenidos por el portero a la puerta de la prisión. Hace frío. Pero los jueces están dentro comunicándole a Sócrates su sentencia, y tienen que esperar a que salgan. (Todo esto se lo ha contado un amigo a otro, el cual, a su vez ha bajado desde Atenas al Peloponeso, a los confines de la Argólida, y empieza a contarle con todo detalle en una reunión de amigos, que desean saberlo para contarle en otras reuniones).

Mientras tanto, amanece en Quesada. Detrás de un visillo (y en el ventanillo de la prisión, aunque conviene advertir que la prisión está en Atenas y no en los confines de la Argólida). El tren sube a lo lejos—sin llegar nunca— por una ladera pedregosa. Colores intensos del amanecer en las superficies de las piedras. Y se abre la cantina de la estación y entran los ferroviarios—vestidos de azul— a beberse una copa de aguardiente. Y a lo lejos va el rostro del niño pegado a la ventanilla. Amanece en laderas pedregosas—de piedras con alma de color rojizo— y en el valle del alto Guadalquivir. Y en una calle de Quesada. Amanece dentro de la prisión de Sócrates. Y en el agua de puerto cuyas olitas chapotean contra el costado del barco recién llegado. Amanece en Quesada el último día de Sócrates. Dentro de la prisión hay un señor con levita y sombrero de copa, rodeado de pájaros enjaulados y frágiles aparatos para hacer experimentos de física. Un señor que sostiene que es el mismísimo Sócrates.

El niño ha crecido en Quesada, ha amanecido en Quesada y en el valle del alto Guadalquivir (y no hay que confundirle con el seminarista que lee a Platón: es un niño

sin vocación todavía, aunque a punto de tenerla). Cuando el seminarista termina uno de los diálogos –el Fedón, por ejemplo, que nos enseña que hay que ser inmortales por partida doble: hacia delante y hacia atrás– saca otro de la maleta y sigue leyendo. También los demás viajeros siguen desayunándose muy deprisa ¡Perder el tren! Eso es lo único que quiere con toda su alma. Que le dejen leer a Platón junto al fuego, en vez de atiborrarle de cuestiones disputadas. Y que le dejen visitar la sierra de Cazorla y el nacimiento del Guadalquivir. O que le dejen –mucho más modestamente– mirar cómo arden en la chimenea los carbones de cok, pequeños y redondos. Prefería un buen tronco de encina, pero hay poco combustible vegetal por los alrededores. (¡Lo mismo que en la Atica o que en los confines de la Argólida!)

El señor del sombrero de copa ha hecho brotar una llamarada amarilla dentro de la campana neumática. Sus amigos, sentados en semicírculo, aplauden. Ya no está en la prisión, sino en el casino del pueblo, y sus amigos sentados en cómodos sillones de felpa. La señorita romántica se siente revivir y saliendo de la campana se dirige hacia su tocador de soltera. Encima del tocador hay varios estuches de joyas. Todos están vacíos, pero la señorita los va abriendo uno por uno y lanzando sendas exclamaciones de entusiasmo ante las joyas imaginarias. Al cabo de un rato –sin que se entere su mamá– recibe una postal preciosa de París.

No acaba de amanecer en Quesada. Las calles que van hacia el casino vacío, flotan en el lecho azul de la madrugada. El niño –allá lejos– se ha bajado del tren y se pregunta: ¿De qué sirve ser uno mismo –como una persona mayor– o llegar a ser algo? Amanece y hay sol débil en las cumbres. Está solo en un andén muy largo. Suenan voces de hombres en la cantina. Una mano enguantada coge la suya. El niño se vuelve y ve por primera vez a su institutriz francesa, con la cabeza envuelta en una gasa azul de viaje, (y un moscón, también azul, pero más oscuro, revoloteando alrededor). Aunque no ve su rostro, se lo imagina. Y, sin saber por qué, le entran ganas de pintarlo.⁶¹

EL SENTIDO CONSTRUCTIVO EN LA PINTURA DE ZABALETA

El análisis más completo sobre la pintura de Zabaleta, la gran aportación interpretativa de Vivanco, en la que sintetiza y aumenta sus acercamientos anteriores, es la titulada «El sentido constructivo en la pintura de Rafael Zabaleta», publicada en el número 89 de *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1957. Este es un año excepcional para el poeta, pues en él aparecen su ensayo *Introducción a la poesía española contemporánea*, que obtiene el premio Fastenrath de la Real Academia Española, y su nuevo poemario y quizá más célebre, *El descampado*. Además, recibe una beca de la Fundación Juan March destinada a la escritura de *Lecciones para el hijo*.

«El sentido constructivo en la pintura de Rafael Zabaleta» se divide en cinco partes. En la primera, «Zabaleta y su tierra», Vivanco repite ideas y palabras ya expresadas, bajo el mismo título, en el *Salón de los Once* de 1953: la «fuerza de autenticidad» de la obra zabaletiana viene dada por sus «raíces seculares», por estar «asistido por su tierra». Esta autenticidad hace de su obra no solo lección de estética, sino de ética.

⁶¹ L. F. Vivanco, «Sueño hacia Quesada. Homenaje a Rafael Zabaleta», *Quesada: Feria y Fiestas*, Jaén, [Diario Jaén], 1955, s. p.

El crítico añade la confluencia con la obra de Antonio Machado, que «vivió, soñó y poetizó» durante un tiempo cerca de Quesada. En algunos de los «paisajes más recogidos y solitarios» del pintor cree encontrar «un eco vivo de emoción machadiana», principalmente «por su significación de soledad, de forma espiritual suficiente», que hace de ellos «una realidad humana, es decir, una unidad de sentimiento o un poco de interioridad hecha objetiva, como los poemas de Machado»⁶². (Dámaso Alonso compararía poco después algunos paisajes de Antonio Machado con la pintura de Benjamín Palencia⁶³).

En la segunda parte del ensayo, «El planteamiento formal de la pintura», Vivanco amplía las afirmaciones de su conferencia de 1951 reproducida en *Correo Literario*, ya empleadas en su libro sobre la primera bienal. La de Zabaleta es «una pintura exigente» (y por ello «para todos», añade ahora) cuya «realidad imaginativa depende de unas leyes rigurosas de invención, de organización del color y de síntesis constructiva». Estas leyes dan al cuadro su «unidad funcional», «de concentración y de potenciación de las formas», a la que el pintor sacrifica sus «instantes existenciales». Es un cubismo pero no destructivo, sino de «valores constructivos». A él suma Vivanco su alegría «de pintar a través de las influencias rusionianas o matisianas [sic] más prometedoras», y su ya comentada inseparable unión de París (Picasso sobre todo) y Quesada, donde «a su exigencia de Andalucía [...] 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».

En la obra de Zabaleta, Vivanco encuentra una evolución en que los elementos plásticos son «cada vez más concretos e individualizados», la imagen se sacrifica a la «invención formal», que «se va entrañando cada vez más en sus nuevas posibilidades pictóricas», de lo que resulta su carácter «ejemplarmente paradójico», puesto que «a la mayor violencia interna de planteamiento corresponde siempre una mayor independencia expresiva de la imagen». En estas dos fuerzas opuestas se realiza la «unidad funcional» del cuadro, según el crítico.

No obstante, además de cubismo hay en esta pintura un «expresionismo latente». Si el cubismo, como «forma pictórica absoluta», valora la materia plástica y la «sustantivación del color», la «forma expresionista» se caracteriza por «querer seguir siendo conciencia humana de este mundo», una «visión interna al mismo tiempo que externa». Vivanco pone el ejemplo de Picasso, donde entiende que ambas fuerzas combaten de igual a igual, dando lugar a un dramatismo de expresión y forma, en lo que califica de «trágico expresionismo postcubista». En la obra de Zabaleta la cuestión se plantea de otro modo, puesto que la posible «conciencia expresionista», menos acusada, se incorpora, de forma subrepticia y subordinada, a la «exigencia de invención formal», y en ella reside. Su dramatismo, por tanto, procede de «la forma pictórica misma», y no de imágenes modificadas a través de la conciencia. De caer en el formalismo lo sal-

⁶² L. F. Vivanco, «El sentido constructivo en la pintura de Rafael Zabaleta», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 89 (1957), 157-172.

⁶³ D. Alonso, «Fanales de Antonio Machado», *Cuatro poetas españoles (Garcilaso-Góngora-Maragall-Antonio Machado)*, Madrid, Gredos, 1962, 1976, p. 172.

va una dimensión «lírico-subjetiva» (la que «mezcla los sueños con las cosas») y otra posterior «lírico-objetiva» (que se refiere a «realidades vitales ajenas»: sus figuras del campo, principalmente).

Al crítico le interesa precisar el planteamiento de esta pintura, de la que destaca sus técnicas de empleo del color, que han hecho hablar a otros críticos (como Gerardo Diego, Eugenio d'Ors o Juan Antonio Gaya Nuño⁶⁴) de tapicerías o de vidrieras, porque se sustenta en «la invención del dibujo», que otorga a su obra «un *plus* de arquitectura», que diría Eugenio d'Ors⁶⁵. También hay en ella una «ingenuidad narrativa» extrema, cuyo *horror vacui* lo relaciona Vivanco con las telas de James Ensor⁶⁶. El color se independiza en Zabaleta a través de la arquitectura, de sus «valores constructivos», que exigen «una expresividad compatible con la acumulación narrativa». De este modo, hay «una evolución paralela del sentido constructivo y de la conciencia del mundo», vista «desde la pintura misma». En su obra hay una doble oposición, aunque armónica: «entre invención formal y conciencia de la realidad», pero también entre esta y el sentido del color.

En la tercera parte de su trabajo, Vivanco pasa revista a «Los sueños y las cosas» en la obra de Zabaleta. Según él, mezclar ambos es característico de su imaginación artística: las cosas pertenecen a los sueños y viceversa, como realidades pictóricas. Al margen de *Los sueños de Quesada*, el crítico pone el ejemplo de los bodegones y su evo-

⁶⁴ Vid. Gerardo Diego, «Zabaleta, la poesía y Zabaleta», *Clavileño* (marzo-abril de 1952), en *Rafael Zabaleta. Homenaje*, cit., pp. 129-132: «nos sorprende tejiendo tapices. Persia y Turquía envidiarían tales lienzos de Zabaleta. Como en Bizancio, ni una pulgada de superficie sin incrustación cromática y figurativa» (p. 131); «cuando se pone otra vez a pintar, le sale sin querer una materia translúcida, iluminada por detrás, una pantalla, una iluminación de códice en grande –por algo se llama iluminar al miniar–; en suma, una vidriera» (p. 132); Eugenio d'Ors, «Anuncio grandes cosas», *Arriba* (14 de enero de 1953), luego en *Goya. Picasso. Zabaleta*, Madrid, Aguilar, 1964, pp. 174-178, y en *Homenaje*, cit., p. 133: «Lo característico del nuevo pintor es, en la brillantez alucinante, la turgente plenitud. Para buscar algún término de comparación a semejantes opulencias, tendremos que recurrir a los mosaicos, a San Marcos de Venecia o a San Vitale de Rávena»; Juan Antonio Gaya Nuño, «Zabaleta, de Quesada», *Ínsula*, 112 (abril de 1955), en *Homenaje*, cit., p. 142: «Rafael Zabaleta ha presentado la mejor exposición de su mejor momento de enorme pintor en la Sala de Dirección General de Bellas Artes. La cual se convirtió durante días en estancia rasgada por vidrieras desde las que se sorprendían todos los secretos de Quesada. Eran vidrieras que portaban consigo la luz de la Andalucía alta y manchega, prendida en el color enterizo de Zabaleta, bien silueteado con negros rotundos cada pan de color».

⁶⁵ Vid. E. d'Ors, «Zabaleta y el peso de las cosas», *Goya, Picasso, Zabaleta*, ed. cit., p. 169: «etimológicamente, en el término responsabilidad va implicado el peso también [...] Rafael Zabaleta tiene entre nosotros, y tendrá cercanamente en el mundo, la calidad de ser un pintor responsable... [...] Esto será, si acaso, de los arquitectos y, aún, de los arquitectos buenos tan solo. De los que no juegan a las cuatro esquinas con las sanas, nobles, inteligentes, santas y tres veces benditas imposiciones de la ley de la gravedad».

⁶⁶ La Academia Breve de Crítica de Arte se planteó realizar un homenaje a James Ensor, en colaboración con la embajada de Bélgica. Vid. M. Sánchez Camargo, *op. cit.*, pp. 75-76. Eugenio d'Ors eligió a L. F. Vivanco para que escribiera un ensayo sobre el pintor: «Me ha comprometido d'Ors a que escriba algo sobre Ensor. ¡Qué época más interesante la suya! ¡Qué Bélgica, qué Ostende más interesante! ¡Se puede decir lo mismo de su arte, de sus grabados y de su pintura? ¡Qué relación estética guarda con sus compañeros de generación? Ferrant me ha dejado un par de libros sobre arte belga. Uno de ellos es de Michel Seuphor, a quien tengo que escribir para pedirle un artículo para *Bisonte*. Con este sol de invierno a través de la niebla, dan ganas de meterse en Ensor, arte belga y su simbolismo», diario inédito, anotación correspondiente a los primeros días de diciembre de 1949, copia mecanoscrita, volumen de 1949, p. 237. Vivanco finalmente no publicó este trabajo sobre Ensor, que quizá iniciara.

lución. En estos, establece una «atmósfera de magia» mediante la «homogeneidad del tratamiento». A ese misterio de «realidad espiritual pictórica» contribuye la forma en que el color intensifica los objetos, pero, especialmente, el conjunto o composición que establece la imaginación de Zabaleta. Se trata, dice el crítico, de la primera «dimensión lírico-subjetiva» de su pintura.

Vivanco establece a continuación una genealogía temática y narrativa del bodegón zabaletiano⁶⁷. Una modalidad básica (también en el cubismo, herencia de Cézanne) es la de varios objetos sobre la tabla de una mesa, a la manera de Juan Gris o Georges Braque, mientras que Matisse se inclina por mostrar ventanas y balcones, y lo que desde ellos se ve. Picasso combina ambos elementos y, tras él, multitud de pintores⁶⁸, como hace Zabaleta: a sus «bodegones cerrados» (los primeros) siguen «bodegones abiertos», delante de una ventana, si bien en ambos intervienen «de una manera poética narrativa» el suelo y las paredes de la estancia. Enseguida, la ventana pasa a ser puerta de balcón o de habitación, desde la que se muestra el campo, con lo que el bodegón en sí paulatinamente va perdiendo relevancia y adquiere un valor secundario (y «ya no hay dentro ni fuera»). Es decir, que del «ensueño de las cosas» pasamos «al sueño de las distancias», sin perder «concreción y cercanía». El siguiente paso nos lleva del bodegón diurno al nocturno, empleando los efectos plásticos de la luz. Vivanco repite su idea de que en los *Nocturnos*, la forma pictórica de Zabaleta «alcanza un mayor grado de trascendencia poética sustantiva»: en ellos logra pintar «la inmensidad, el silencio y el misterio de la noche de luna en el campo». Une complejidad de concepto y elementalidad plástica, que parte de un bodegón, una mesa y una lámpara encendida. Los *Nocturnos* son el «límite de su dimensión lírico-subjetiva». A través de algunos de ellos va a aparecer una «nueva dimensión lírico-objetiva» de realidades vitales: cuando entre el primer término de concreción humana (el interior de la estancia) y el último término «de presencia cósmica» (el campo exterior) aparece un tercer término intermedio: «la era después del trabajo del día con sus durmientes al aire libre». De una dimensión subjetiva pasa a otra objetiva.

⁶⁷ Puede confrontarse con P. A. Galera Andreu, «Interiores», en *101 Zabaleta*, cit., pp. 31-38.

⁶⁸ Entre estos, yo recordaría a Raoul Dufy, siempre *fauve* y algo cubista (por influencia de Matisse y Cézanne, que sí cita Vivanco), con quien Zabaleta comparte, además de sus bodegones *abiertos* (pero en el francés, a la calle o al mar, no al campo), colores planos, básicos y brillantes, amén de cierto decorativismo. Vid. ahora el catálogo de la exposición *Raoul Dufy. Le plaisir*, celebrada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París entre el 17 de octubre de 2008 y el 11 de enero de 2009, bajo la dirección de Sophie Krebs (París, Musées, 2008). Y compárense sus interiores con óleos de Zabaleta como el «solanesco» *Interior de Quesada* (cuya ventana da a la calle), de 1942, o *Sala de música del Palacio de la Magdalena* (cuya ventana da al mar), de 1958. El *Bodegón compuesto (Chinero)*, 1958, también está indudablemente cercano al decorativismo colorista y *geometrista* de Dufy. Otro punto de contacto con él sería el de las *marinas* que representan puertos con embarcaciones (que también pinta Zabaleta, aunque no se prodigue mucho: vid. *Puerto de Valencia*, 1937). Uno de los primeros críticos en señalar cierta relación entre Dufy y Zabaleta (sin especificar mucho más) es José Antonio Gaya Nuño, «Zabaleta, de Quesada», *Ínsula*, 112 (abril de 1955): «Zabaleta nunca será el de París sino el de Quesada, aunque lo realizado en este pueblo ya famoso le haya concedido una calidad internacional en la que convergen, de la manera más española —y hasta en la manera más pueblerina y palurda posible— los más logrados alardes de cubismo y fauvismo. Bastante de Picasso y de Braque, no poco de un Dufy imposiblemente paleta». Vid. posteriormente G. Ureña, «Rafael Zabaleta en la vanguardia de posguerra: de Solana a Tàpies»: «Las enseñanzas de Zabaleta están también en los fauvistas, como Derain, como Dufy que no sacrifican el color para pensar mejor la forma», en *Rafael Zabaleta. Homenaje*, cit., p. 15.

A estas «realidades vitales» dedica Vivanco la cuarta parte del ensayo. La misma «unidad funcional» o constructiva de la pintura que organiza los objetos lo hace con los paisajes, las figuras humanas y sus rostros. El crítico vuelve a resaltar los cuadros que ya había destacado en su conferencia publicada en *Correo Literario*. Esta realidad vital es lírica debido principalmente a la «contemplación», a la quietud (y quizá podríamos decir nosotros, a la disposición) de dichos elementos en el cuadro. Lo importante es que «desde la figura humana se organizan todas aquellas realidades que se hallan en contacto vital inmediato con ella», es decir, que hay una «prolongación existencial de estas figuras en el mundo». Así, por ejemplo, en el cuadro titulado *El gañán* se integran no solo el hombre, sino también, delante de él, un bodegón (su almuerzo) y, tras él, su casa y los campos y cerros. En otros casos hay una sensación de «barroquismo» acumulativo. Pero, por encima de la «desrealización» del color, impera siempre el «sentido constructivo» de la obra, a veces con una disposición casi escultórica, de «friso hierático y bizantino» como en *El hombre, la moza y el niño*, que parece tener «un vivo parentesco con el arte del mosaico», como ya había destacado Gerardo Diego⁶⁹.

Esta pintura siempre trata de mostrar un «mundo humano completo», una «realidad vital íntegra», todo lo relacionado con la figura que aparece representada (como en *Los cazadores* o *Las cabras*). La síntesis de «motivos narrativos» que muestra tiene «gran concreción y eficacia». En la obra más reciente de Zabaleta, Vivanco encuentra ejemplos de todas las características que ha enumerado, a las que añade en ocasiones «cierto aire humorístico», aunque predomina una «tosca seriedad campesina» rebajada por su «expresionismo latente». En cuanto a los temas, aparte de los bodegones y el paisaje, destaca el trabajo campesino, la maternidad y las figuras de viejas y mozas, que tienen consistencia de «retratos arquetípicos» y «existenciales».

El crítico acaba su análisis sintetizando la visión de «Zabaleta y su arte»: se trata de un pintor de «gran imaginación» (porque «la realidad hay que inventarla siempre», en este caso, pictóricamente), cuyas obras tienen «unidad de concepto» y de estilo, puesta al servicio de dos dimensiones: «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». Vivanco concluye: «Zabaleta no es un místico de la pintura, como Palencia, sino un humanista», y aún más: es «nuestro primer pintor de realidades humanas».

Este artículo supone la cumbre de los trabajos que Vivanco dedica a la obra de Zabaleta. Sin embargo, todavía dedica a su amigo un ensayo final: la presentación, en el catálogo, de la exposición individual que el pintor realiza en la sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes en 1959, donde muestra veintisiete pinturas y veinticinco dibujos. El crítico aumenta su análisis sobre el quesadeño con aportaciones de valor: así, sumando el sentido constructivo de su arte y el expresionismo de sus figuras establece una nueva definición pictórica: «Zabaleta es un expresionista de lo construido». En esta fórmula entra «su concepción ingenua y su riguroso construc-

⁶⁹ Vid. Gerardo Diego, «Zabaleta, la poesía y Zabaleta», *Clavileño* (marzo abril de 1952), en *Rafael Zabaleta. Homenaje*, p. 131: «Otras veces practica Zabaleta el rompecabezas del mosaísta. Un rompecabezas infantil de tarugos o piedras no demasiado chicas y en ningún caso exactas y geométricas».

tivismo», su «sentido de la composición» y su peculiar tratamiento del color (ahora no «rutilante»⁷⁰, sino ligero), con una nueva idea: «la seriedad de su pintura está en el dibujo, mientras su travesura y soltura en el color». Vivanco destaca la representación de «un hieratismo tosco y agresivo de lo elemental campesino», y un crecimiento interior dentro de los límites plásticos de esta pintura, que siempre encuentra solución a las dificultades de su planteamiento en el paso «de una realidad natural anodina a una realidad plástica significativa». Pero, por encima de los valores plásticos, encuentra otros más profundos: «Zabaleta no es pintor de calidades sensibles inmediatas, sino de valores distanciados de espíritu»⁷¹.

LAS ANOTACIONES FINALES EN EL DIARIO SOBRE ZABALETA

Como es sabido, Rafael Zabaleta muere inesperadamente el 24 de junio de 1960, víctima de una hemorragia cerebral. Inmediatamente, en el momento en que Vivanco conoce la noticia, llena su diario de emocionadas anotaciones sobre su amigo, en las que incluso se dirige a él, apelándolo; merece la pena reproducirlas:

La muerte de Zabaleta. ¡Qué gran amigo! ¡Qué gran pintor y qué gran personal! Esta vez, ha vuelto a Quesada, a su cita con la muerte. Otras veces volvía siempre a su cita con la pintura. ¿Y su cita con la vida? ¿La ha tenido alguna vez? Sabía poco de su vida. Seguramente ha sido feliz pintando y exponiendo. Don Eugenio, y yo mismo, y otros amigos, le hicimos feliz. Pero ha muerto soltero o solterón, de cincuenta y dos años. (Yo le llevaba tres meses.) Y ahora estoy a solas con su muerte [...] A solas con tu muerte, amigo Rafael, con tu Quesada y tu sierra de Quesada que no conozco.

[...]

Zabaleta pintaba constructivamente, arquitectónicamente, como le gustaba a Don Eugenio. Y fue fiel a su constructivismo pictórico hasta el final. Ya había dado, yo creo, como pintor, lo mejor de sí. Y no le habían dado todo lo que merecía. Muere acreedor, y no deudor. Es preferible.

[...]

Seguramente, Zabaleta ha tenido su muerte. En su Quesada. En su aislamiento, su sencillez, su vocación de pintor y su casa y hasta su cama de Quesada. En su jardín de Quesada, en sus paisajes o campos y en sus campesinos. ¡Todavía no hace seis años de la muerte de Eugenio d'Ors! Zabaleta ha muerto incorporado plenamente a su obra. No le han aceptado los académicos; no le aceptan, seguramente, los informales o temperamentales. Ha muerto autónomo, independiente. ¡Qué envidiable morir!

También sigue pensando en las características que definen su obra:

⁷⁰ Eugenio d'Ors, «Pintura rutilante», *Goya, Picasso, Zabaleta*, cit., pp. 170-171.

⁷¹ L. F. Vivanco, *Rafael Zabaleta*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1959. El texto se reproduce en L. F. Vivanco, «La exposición de pinturas de Zabaleta», *Oretania. Revista de Historia, Arte, Arqueología*, Museo Arqueológico de Linares, 1 (enero-abril de 1959), 21-23 (Vivanco hizo una lectura de poemas en Linares años después, según anuncia el *Diario Jaén* el 14 de mayo de 1970. Debo la noticia a la amabilidad de Juan Manuel Molina Damiani). Sin embargo, no existe la siguiente referencia, habitual en catálogos y estudios sobre Zabaleta: L. F. Vivanco «La exposición de pinturas de Zabaleta», *Cuadernos Hispanoamericanos* (mayo de 1959).