

APROXIMACIÓN A LA PINTURA EN JAÉN: 1900-1960

Miguel Viribay

Antonia, mi fiel y crítica lectora;
con Miguel Antonio y Fernando Manuel,
mis hijos.

RESUMEN: Este artículo pretende dar una visión panorámica de la pintura giennense durante el amplio periodo que va de 1900 a 1960, año del fallecimiento de Rafael Zabaleta. En este sentido pretende informar tanto de aquellos pintores nacidos en la provincia, como de cuantos, de una manera u otra, trabajaron en ella e impartieron enseñanza en cualquiera de sus tres Escuelas de Artes y Oficios.

ABSTRACT: This article is trying to show an overview of the painting in Jaén during the long period from 1900 to 1960, the year when Rafael Zabaleta died. In this sense it tries to give information not only about those painters born in the province, but also about all of those who worked, somehow or other, in it and gave classes in any of its three Schools of Arts and Crafts.

Durante el siglo XX la pintura giennense se desarrolla al costado de la occidental; por consiguiente, el conocimiento de la citada centuria facilita la comprensión de los pintores activos en esta geografía y los que, nacidos en ella, se forman y trabajan en otros lugares. Ambos grupos fueron sensibles al clima decimonónico y, en menor proporción, al refrescante *plenairismo*. No, el cambio de siglo no supuso la rápida modificación de conceptos cimentados durante siglos, aunque, ciertamente, el inicio del medio siglo contemplado en este trabajo (1900-1960), suponga uno de los momentos más rupturistas de la historia contemporánea. España, que pasa de los primeros años de la Restauración al inicio del desarrollismo, ve cómo se transforma la sociedad de modo desigual y desacompañado. Desde los años de la I Guerra Mundial (1914-1918), España dejó de ser un país netamente agrario. En 1930, más del 50 por ciento de la población laboral española (en Cataluña, más del 70 por ciento) trabajaba en sectores industriales o de servicio¹. Sin embargo esta precisión cuadra mal con la realidad del Sur y cuadra peor

¹ FUSI, Juan Pablo y CALVO SERRALLER; Francisco, *El espejo del tiempo*. Taurus, Madrid, 2009, p. 405.

con la Andalucía interior y jornalera, cuyo desarrollo es tardío y tiene que ver con la inmigración de los años sesenta.

La pintura giennense se mueve al socaire de este aliento, Ésto es, de un clima tortuoso e inseguro que por numerosas razones no ha sido desvelado aún, acaso por esa sostenida tendencia a ocultar las sombras familiares. Algo parecido sucede con sus artistas, cuya nómina incluye un rosario de nombres demasiado amplio que, aun evitando los acostumbrados amagos chauvinistas y, ¡cómo no!, el reduccionismo producido por algo tan condenable como lo anterior: el rechazo a lo local. De cualquier modo, el lector encontrará en este trabajo un modo de contemplar el horizonte de lo aquí tratado, tanto en lo que ofrece como pintura en Jaén, como en lo que puede abarcar como pintura de Jaén, sin olvidar la influencia que tanto en un sentido como en el otro pudiera derivarse de las tres escuelas de Artes y Oficios creadas durante las primeras décadas del siglo: Jaén, Baeza y Úbeda.

Todo ello desea informar de aspectos que atañen a una parte de nuestra plástica, cuyo horizonte se abre a partir de la segunda mitad del XX; fecha, de algún modo coincidente con los seis decenios finiquitados con la muerte de Rafael Zabaleta, cuya obra sobresale en el horizonte español del siglo XX en concepción muy pareja al correlato de nuestra literatura: como precisa Leopoldo Azancor, la pintura del de Quesada está unida al espíritu que se desprende del universo del Camilo José Cela de *La Colmena*, *La familia de Pascual Duarte...* Otra cosa fue el empeño de marginar al de Quesada del clima pictórico dominante durante los años del Nacional-Informalismo², incluidos los encargos surgidos al socaire del *Plan Jaén*, comenzado en 1953; sospechosamente afin al impulso de una modernidad a ultranza alentada por los sectores del neo franquismo cuyo menester más urgente es conducir los años previos al desarrollismo producido entre 1960 y 1973.

Por aquellas calendas Madrid ejercía gran influencia en la periferia. Aunque la figura del artista fuese muy estimada en Jaén (su elección como uno de los primeros Consejeros de Número del Instituto de Estudios Giennenses y la aceptación de dedicar un Museo monográfico para su obra testifican incontestablemente el respeto alcanzado por Rafael Zabaleta en Jaén, incluidas las esferas oficiales y personas como Arche Hermosa, a la sazón Gobernador Civil de la provincia), no evitó el desplazamiento de Zabaleta de los numerosos encargos dependientes del Plan Jaén. Caso muy a tener en cuenta es la remodelación del Santuario de Tíscar y los trabajos confiados al linarense Paco Baños y al andujareño Antonio González Orea en 1956, no obstante el respaldo tributado al pintor por el amigo y paisano del primero, Cesáreo Rodríguez Aguilera. Así y todo, Rafael Zabaleta y su obra se convertían en un referente para muchos pintores de la generación inmediatamente posterior a la suya y, tras su fallecimiento, en estímulo de los jóvenes artistas jaeneses, equivalente al de los mejores momentos del XIX, en tanto que, paradójicamente, la enseñanza artística, con cierta pujanza en tiempos anteriores, inicia un declive progresivo.

² En este sentido, ver VIRIBAY ABAD, Miguel. «Rafael Zabaleta en «Biosca», luces y sombras de una época (1942-1960)», en *Zabaleta 101*, Jaén, 2008, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Museo de Jaén, pp. 85-107.

MUERTE DE GOYA Y NACIMIENTO DE PICASSO

Si entre la muerte de Francisco de Goya (1828) y el nacimiento de Pablo Ruiz Picasso (1881) transcurre sólo medio siglo; en la geografía jaenesa, además del escultor Jacinto Higuera Fuentes (1877-1954), durante este periodo tuvo lugar el nacimiento de pintores relevantes: Genaro Giménez de la Linde (Jaén, 1827-1885), Lauro Moner Espinosa (La Carolina, Jaén, 8 de agosto de 1846, significado acuarelista fallecido en fechas que me son desconocidas), Pedro Rodríguez de la Torre (Jaén, 1847; Zaragoza, 1915), Manuel Fernández Carpio (Jaén, 1853; Santander, 1928?), Manuel Ramírez Ibáñez (Arjona, Jaén, 1856; Madrid, 1925), Rafael Hidalgo de Caviedes (Quesada, Jaén, 1864; Madrid;1950), Ramón Muñoz Rubio (1867-?; 1916?), Juan Antonio Collado Ruiz (Santisteban del Puerto, 1887; Madrid, 1945), Fabián de Castro y Heredia (Jaén, 1868-1948?), guitarrista y pintor gitano, tan escasamente estudiado como toda la pintura giennense del siglo XIX y la primera parte del XX³, sin embargo, no obstante la condición para naíf de algún modo atribuida al peculiar artista, figuraron obras de su mano en la exposición «Art espagnol, Paris 1936» junto a, por dar lo tres nombres más considerados de la época (Picasso, Miró, Dalí), seguidos de otros tan redobladamente sonoros, en algún caso excelentes, y otros estupendos como los de Sorolla, Chicharro, Daniel Vázquez Díaz y el más largo etc. posible de los artistas más granados de la época, entre quienes, por razones de proximidad dinástica y, claro es, de calidad, debemos mencionar a Hipólito Hidalgo de Caviedes, hijo de Rafael Hidalgo de Caviedes, presente en casi todas las muestras auspiciadas por la Sociedad de Artistas Ibérico: Copenhague (1932), Berlín (1932-19339), muestras, en fin, con las que el concepto alentado por la República pretendía testificar el rostro de una nueva realidad plástica, que, de algún modo, deseaba retomar un discurso que tiene que ver con el aliento de la Sociedad de Artistas Ibéricos, cuyo manifiesto de 1925 estuvo firmado por Cristóbal Ruiz quien, junto a Manuel Ángeles Ortiz, participó en varias exposiciones organizadas por la citada Sociedad Madrid y Bilbao (1925), San Sebastián (1931), Valencia (1933)⁴.

Sin embargo, pensar en figuras como José Elbo (Úbeda, Jaén, 1804; Madrid, 1844), y Cristóbal Ruiz Pulido (Villacarrillo, Jaén, 1881; México, 1962), por citar sólo a quienes abren y cierran el referido siglo XIX, da cuenta de la robustez de esta pintura realizada, tengámoslo en cuenta, por pintores nacidos en diferentes lugares de la provincia. Con la excepción de Pedro Rodríguez de la Torre y poco más, los demás, ni vivieron en la capital, ni se formaron en ella. Línea seguida también por otro estupendo pintor jaenés: Rafael Hidalgo de Caviedes, cuya figura se forma y trabaja fuera de la provincia y, junto al escultor Jacinto Higuera Fuentes, ejerce en Madrid de embajador del arte

³ Conviene tener en cuenta, que el citado pintor gitano, sin pertenecer a la estética dependiente de lo que podemos considerar cánones dependientes de la pintura más característica del XIX, ni de las propuestas renovadoras que inician el XX, sí realiza una pintura de notable interés, tanto por su iconografía como por el tratamiento del cuadro. Todo ello incrementado por el incuestionable crédito del personaje y su relación con renombrados artistas de su época. Ver VIRIBAY ABAD, Miguel, «Fabián de Castro, un gitano mítico de Jaén» Jaén 1999, Diputación Provincial, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* n.º. 27, pp. 907-920.

⁴ Ver LOMBA SERRANO, Concha. «El nuevo rostro de una vieja bandera: La Sociedad de Artistas Ibéricos en la República (1931-1936) en *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1995, pp. 87-101.

giennense, colabora con el anterior en la puesta en funcionamiento del Museo Provincial, además de contribuir en la formación de algunos artistas comprovincianos, huidos del clima pedagógico comprovinciano, de algún modo conducido por una pedagogía voluntarista prolongada en Jaén hasta la llegada de José Nogué, cuya complacencia fomenta un autodidactismo desenhebrado que, desde entonces, cosecha atención y favor en la geografía del antiguo Santo Reino, acaso ¡verdad! arrastrado desde uno de los guñíos de menor interés que habitan alledaños del romanticismo.

Si nos fijamos en los lugares en que acaece el óbito de gran parte de estos artistas, enseguida nos percataremos cómo realizaron su obra o impartieron magisterio en ciudades lejanas. De esto puede colegirse algo que, además de impedir la existencia de una posible escuela, como en alguna ocasión se ha podido pensar, nos pone en guardia ante la inexistencia de maestros relevantes y avisa de un clima nada acorde con las necesidades más elementales para cualquier artista. Todo ello reforzado por un coleccionismo inexistente y la irresponsabilidad de las autoridades provinciales: recordemos cómo la primera obra de José Elbo expuesta en la provincia, al margen de las dos piezas que poseía el anticuario de Úbeda Antonio Ruiz Guerrero, autor del la única monografía dedicada al artista romántico⁵, no llegó al museo de Jaén hasta el siglo XXI. Otro tanto acaece con el espléndido pintor Manuel Ramírez Ibáñez, salvadas las dos telas que existen en la Diputación (una copia y una obra primeriza de buen porte, y el excelente paisaje conservado en el Ayuntamiento de Arjona), y con tantos otros artistas de aquel tiempo de menor calado que los dos ya citados: Joaquín Diéguez Díaz (1860; Madrid, 1931), de tardía vinculación con Jaén: en 1925 pinta el retrato del poeta Bernardo López, hoy en el Museo Provincial, y cuatro años después entregaría a la Diputación Provincial de Jaén dos retratos: el de don Ventura Díaz Astillero y el de don Pedro Antonio de Acuña. Pues bien, aún no existe ejemplo expositivo alguno que nos conduzca más allá de la exposición montada con motivo de la inauguración de la sala de exposiciones del remodelado antiguo Hospital de San Juan de Dios. Por cierto, la única exposición de esta etapa de la que no se hizo catálogo, probablemente con el firme propósito de no romper la trayectoria de rechazo a lo local ya apuntada y, por consiguiente, contraria al empeño que la propia Diputación Provincial puso de manifiesto con los pintores y escultores giennenses del siglo XIX y primeros del XX. En este sentido, conviene ponderar el esfuerzo del Instituto de Estudios Giennense en dos exposiciones: en mayo de 1978, *Pedro Rodríguez de la Torre (1847-1915)*; en octubre de 1980, *Hidalgo de Caviedes, cien años de pintura*, ambas celebradas en el Museo Provincial de Jaén⁶.

⁵ RUIZ GUERRERO, Antonio. *El pintor Romántico José Elbo, 1804-1844*. El Olivo, Úbeda, Jaén, 1998.

⁶ Esta inercia comenzada por el Instituto de Estudios Giennenses no tendría continuidad hasta la exposición de Manuel Ángeles Ortiz, celebrada en 1980, auspiciada por la entonces Dirección General de Bellas Artes, expuesta en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid), Edificio Manuel de Falla de la Fundación Rodríguez Acosta (Granada), Museo de Arte Contemporáneo (Sevilla) y Museo Provincial de Jaén, cuya gestión se debe al entonces director del Museo giennense Juan González Navarrete; en consecuencia, un año antes del homenaje que, con motivo de considerarlo Hijo Predilecto y entregarle la Medalla de Oro de la ciudad, le tributó el Ayuntamiento de Jaén. En 1984 se celebró, también con carácter de recuperación aunque sin exposición, el homenaje a Rafael Zabaleta, cuyo libro, coordinado por Gabriel Ureña, vio la luz en 1984, en tanto que la dedicada a Cristóbal Ruiz tuvo lugar en 1987, con motivo de la apertura de las Salas de Exposición de la Diputación Provincial gestionadas por Manuel U. Pérez Ortega. Esta corriente de pano-

En esta corriente cabe destacar también tanto la inexistencia de un museo provincial como la escasa formación artística de alguno de sus directores, incluido Cazabán, tan excepcionalmente unido a los dos artistas giennenses más descollantes de la época: Rafael Hidalgo de Caviedes y Jacinto Higuera Fuentes. Sin embargo, el ojo del cronista no parece estar muy avisado: tan certero, resolutivo e impagable en su dedicación y sostén de tantas cosas, en pintura andaba más atento a la corriente del menudeo y a las relaciones con la sociedad que al conocimiento de la misma. En este sentido es de máxima elocuencia lo escrito por Alfredo Cazabán admirando a una copia realizada por una joven de un cuadro de Vicente Palmaroli. Leamos siquiera las primeras líneas del admirativo relato, producido tras el ingreso de la obra en el museo:

*«La joven se apercibió pronto de mi curiosidad impertinente y para no prolongarla con una descortesía, me apresure á decirle
—Felicitó á V. por este hermoso trabajo.
—¿De verdad le agrada á V? ¡Si no vale gran cosa!— dijo, poniendo modestamente en duda la sinceridad de mi elogio.
—¡Ojalá fuera esa copia para mi Museo! repliqué.
—¿Para su Museo?
—Para el Museo de mi dirección. Yo le digo mi Museo, porque he puesto en él el mismo amor que he puesto en mis hijos.
—¿Y dónde está?— me preguntó la joven.
—En Jaén, señorita.
—¿En Jaén?— Y los ojos de aquella angelical criatura expresaron algo inefable. Una alegría que rebosaba de su alma⁷.*

El diálogo entre el cronista Cazabán Laguna, mentor y sostén de la revista *Don Lope de Sosa* (1913-1930), cuyo alto interés lleva de suyo, en palabras de Salvador Contreras Gila, *la mayor parte de los estudios de investigación que se realizaban en la provincia de Jaén, dando lugar a la denominada por algunos autores, escuela de Don Lope⁸*, y la angelical señorita continúa a lo largo de tres páginas, de cuya lectura deseo liberar al lector. No obstante, considero adecuado informar de su final, imaginando el contento de Cazabán a la recepción de tan magnífica pieza de la que, medio siglo después, hay escasa noticia, en tanto que, paradójicas aparte, *El martirio de Santa Cristina*, pintado por Palmaroli, ingresó en el Museo de Jaén el día 16 de julio de 1971, acompañado de una serie de obras, éstas sí, magníficas, de las cuales, debido a su interés, varias han regresado al Museo del Prado, no obstante el tibio recibimiento recibido a su llegada a Jaén alentado por el gozoso canto de la sirena vanguardista, a la sazón adecuado para olfatear en las citadas piezas cierto tufo a naftalina que el tiempo y la razón se han encargado

rámica histórica respecto de nuestros artistas tendría continuidad en el Museo Provincial siendo su Director José Luis Chicharro, en exposiciones como las de Rafael Zabaleta, diciembre, 1995; Pablo Martín del Castillo, octubre, 1999; José Nogué, 2000; Miguel Pérez Aguilera, septiembre, 2003...

⁷ Ver CAZABÁN LAGUNA, Alfredo. «Un cuadro en el Museo», en *Don Lope de Sosa. Edición facsímil*, Jaén 1982, año 1916, pp. 130-133.

⁸ CONTRERAS GILA, Salvador. «El Instituto de Estudios Giennenses y su biblioteca»; conferencia pronunciada en la sala Virgen del Carmen, el 26 de noviembre de 2009 dentro del ciclo *El Patrimonio Giennense en su contexto, Historia, Arte y Artistas*, organizado por el Centro de Profesores y la Universidad de Jaén.

de quitarles; como le ha quitado al avezado y tenaz cronista toda clase de justificación para admirar la obra de Adela González Martín, alumna del espléndido grabador Esteve Botey y autora de la copia aplaudida por Cazabán; hoy, como deberían estar otras telas de parecida procedencia y sensibilidad, venturosamente olvidada o perdida por los despachos de la Diputación Provincial donde la dejé va ya para un decenio.

Sin embargo, mientras esto sucede, sin perder el contacto con la provincia ni con Cazabán, un artista tan sobresaliente como Rafael Hidalgo de Caviedes y Gutiérrez de Caviedes⁹ (Quesada, Jaén, 1864, Madrid, 1950) hace de puente entre la pintura jaenesa del siglo XIX y la del XX. Sí, contemplar obras de su mano como *Autorretrato* (Museo de Jaén, 1894) y *Retrato del Obispo Rafael García y García de Castro* (Obispado de Jaén, 1943), supone un verdadero ejercicio de elocuencia respecto de la evolución de cuanto supone la mirada de los artistas, de uno y otro siglo, en cuanto a concepto de retrato se refiere. La primera obra, tan espléndida de ejecución como sobria de color, nos avisa enseguida acerca de la gran pintura del XIX; la segunda la sintetiza y la deja fluida y trasparente el contemplador y, claro es, configurada desde el clima de luz en que se afirma su poética derivada del claror impresionismo. A mi ver, en este retrato del alto clérigo (ver su trabajo: Real Academia de Bellas Artes, Granada) está el maestro que sabe abandonar la dorada grisura del color procedente del XIX para contemplar la luz a pleno día. Caviedes conoce el impresionismo y tiene muy presente al Sorolla que pinta al rey Alfonso XIII en el jardín rodeado de luz en la que aparecen determinados toques solares. En el conjunto de los retratos de la colección episcopal, el retrato de Don Rafael contrasta con la pintura fotográfica de alguna pieza compañera; no sólo el abandono de la veladura como fácil recurso del pasado evidencia también el signo de modernidad de la obra, cuya poética sabe poner de manifiesto en la obra la importancia del Seminario como lugar de estudio, y la personalidad del obispo a través de un claror de luz que elimina cualquier anécdota o detalle, de forma pareja a como lo haría con cualquier otro asunto. Como ejemplo, veamos en la colección de la Diputación Provincial su obra *Alegoría del Paraíso*.

Este maestro jaenés inició su vocación artística en Quesada asistido por Isidro Bello¹⁰, aunque muy pronto, debido al traslado de su familia a Córdoba, recibió clases en la Escuela de Bellas Artes de la vecina ciudad, obtiene un galardón otorgado por su participación en una muestra organizada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, marchando más tarde a Madrid para continuar sus estudios de Bellas Artes, cuyo brillante expediente le facilita una beca de la Diputación Provincial de Jaén para ampliar conocimientos en Roma

Tal es el punto de partida del pintor. Efectivamente, en 1884, cumplidos veinte años, Hidalgo de Caviedes recibe una pensión para viajar a Roma, donde toma contacto directo con la pintura italiana y conecta con pintores españoles a la sazón becados en

⁹ En realidad, el verdadero nombre del artista es Rafael Hidalgo y Gutiérrez de Caviedes, cuya información debo a Marisa Hidalgo de Caviedes Santía biznieta del artista.

¹⁰ De este pintor figura el cuadro *El Buen samaritano* en la colección del poeta Antonio Navarrete.

la afamada Academia Española de Roma¹¹, de cuyo clima parte el tema y la estética de *Rea Sylvia*, cuadro que obtuvo Medalla de Tercera Clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, celebrada en 1890, galardón nuevamente conseguido en 1897 por *Retrato de Señora*; esto es, el mismo año y en la misma edición que Jacinto Higuerras Fuentes obtuvo la primera recompensa, *Mención de Honor*; ello permite atisbar la posición de ambos artistas en los ambientes del Madrid de la época. Efectivamente, el pintor cobró bastante notabilidad con su *Rea Sylvia*, tanto en Madrid como en Jaén: *El cuadro se trajo a Jaén y se expuso en el Paraninfo del Instituto Provincial, en la calle Compañía, obteniendo un resonante éxito*¹².

En efecto, el pintor cierra el siglo XIX con éxitos que le permiten encarar el XX con una esperanza desarrollada desde años anteriores: en 1893 fue designado profesor de dibujo del Instituto de Barcelona, regresando a Madrid como restaurador del Museo Arqueológico Nacional; sin embargo, el reconocimiento obtenido, lejos de separarlo del medio donde había crecido, lo acercan más a él. Efectivamente, el 16 de diciembre de 1893, el artista escribe a su maestro desde Córdoba la siguiente carta:

Señor Don Isidro Bello

Mi querido Maestro

A pesar de tanto tiempo como no sé de Vd., y de los ¡21! años que han pasado sin tener la alegría de verle, no le olvido un momento, lo recuerdo tanto, que casi, casi, podría hacerle un retrato a la memoria.

¡Cuántas cosas han pasado desde entonces!

Toda mi familia ha tenido la dicha que yo tanto deseo de volver a ver mi pobrecito y querido Pueblo ¡Todos menos yo! También podría hacer un plano de él; aquellas eras del Ángel, aquellas plazas y glorietas donde tanto corrí, aquella torre que veía desde mi balcón y aquella bendita escuela donde Vd. me enseñó a conocer las letras, el Padrenuestro y las obligaciones del Cristiano, y desde cuyas ventanas veía yo mi casa, la casa donde nací... ¡!

Ventiún años hace y me parece que fue ayer.

Desde entonces mis únicas aspiraciones fueron, trabajar sin descanso, dejar un nombre en mi querida villa, he luchado lo invencible en mi carrera artística teniendo siempre por faro mi Virgen de Tíscar, por puerto, mi pequeña patria, y por guía mi querido maestro.

¹¹ Aunque las pensiones concedidas por la Diputación Provincial se vienen confundiendo con las de la citada Academia, nada tienen que ver unas y otras; las verdaderamente importantes son las del organismo nacional puesto en funcionamiento a instancias de Emilio Castelar.

¹² Ver LÓPEZ PÉREZ, Manuel, «Semblanza de un pintor giennense: Rafael Hidalgo de Caviedes (1864-1950)», en *Hidalgo de Caviedes, cien años de pintura*, Instituto de Estudios Giennenses, Museo Provincial de Jaén, Jaén, 1980, pp. 11-15. Aunque la cita corresponde a la página 12, el trabajo, breve por otra parte, está repleto de datos que ayudan a construir la biografía del artista que no encuentran sitio aquí.

Ver también, VIRIBAY ABAD, Miguel. «El Arte en Jaén durante el siglo XIX», en *JAÉN*, tomo I, Editorial Andalucía, Granada, 1989, p. 251.

Ahora que voy a dar el paso más grande de mi vida, tomando por compañera aquel Ángel que Vd. conoció cuando estuvo en esa, a Vd. recorro como a un padre que puede darme el consejo que más estimaré y si ese consejo lo escuchara de boca suya y al mismo tiempo pudiera estrechar sus manos, ¡qué completa sería mi dicha! Para el día 28 del corriente está dispuesta la ceremonia, haga Vd. un esfuerzo, mi querido Maestro, acompañándome en estos sublimes momentos inolvidables en que la amistad y respeto del discípulo se elevan a cariño filial; se lo agradeceré con toda mi alma; no me olvide y disponga incondicionalmente de su subordinado que más le quiere y desea abrazarlo

Rafael Hidalgo de Caviedes

*Cariñosos recuerdos de mis Padres y de mi futura para Vd. y su hija*¹³.

El texto, además de fijar la fecha de la boda del artista con María, nos acerca la encarnadura más sensible de Hidalgo de Caviedes, su capacidad de agradecimiento para quien fue su maestro y el amor por Quesada que, probablemente, fue parecido al que sintió por Jaén, ciudad a la que, entre otras cosas, venía vinculado a través de Alfredo Cazabán, a quien acompañó hasta la tumba, y su interés en el naciente Museo jaenés al que, hasta donde pudo, tuvo muy en cuenta desde su condición de Subdirector y conservador del Museo de Arte Moderno, creado en 1898, cuyo cargo de Director recayó en el pintor de Historia Alejandro Ferrant y Fischermans, en cuya academia se formó Cristóbal Ruiz, como después veremos. Todo ello acrecienta la actividad del artista nacido en Quesada; mientras, sigue recibiendo recompensas, como las dos Medallas de Segunda Clase conseguidas en la Exposición Nacional de Bellas Artes, convocadas cada dos años: la primera en 1904 por su tela *Calvario*; la segunda, en 1908 por *Las tres edades*.

El mismo año, el artista sería nombrado Profesor de Dibujo de la escuela de Artes y Oficios de Madrid, instalada en la calle de la Palma, muy cerca del estudio-academia, ubicado en el número 9 de Malasaña, tras cuyo incendio fue trasladado a la calle Ancha de San Bernardo n.º 52 y, posteriormente, en la calle Hermosilla n.º 44, lugares obligados para la preparación de los estudiantes de Arquitectura hasta muy entrada la segunda mitad del siglo XX, por el que, en el segundo, pasaron también como alumnos pintores coprovincianos como Rafael Zabaleta y Paco Baños, sin olvidar la relación que, de algún modo, tuvo con el maestro Cristóbal Ruiz Pulido debido a la amistad de ambos con Jacinto Higuera, cuyo segundo matrimonio con la violinista sevillana Dolores Domínguez Palatino vino de la mano de Cristóbal Ruiz.

Uno y otro estudio o taller concitaron la presencia de numerosos giennenses curiosos o profesionales, al cabo, todos miembros de una sociedad cuya referencia y paisanaje artístico percibían en Madrid, como se desprende de la siguiente información: *El estudio del insigne pintor coprovinciano don Rafael Hidalgo de Caviedes, en Madrid es para Jaén un consulado desde el que parten para el Santo Reino todos los hombres que a él llegan (...) En estos días en que hay tan pocos hombres fieles a su cuna, Hidalgo de Caviedes, nos da esta ejemplar lección de amor hacia ella, amor que se extingue con su vida*¹⁴.

¹³ Conservo copia de la carta debido a la cortesía de Antonio Navarrete.

¹⁴ Transcrito de LÓPEZ PÉREZ; Manuel, *Op. cit.*, p. 13.

No conviene olvidar esto, si deseamos atisbar la relación de estos tres giennenses y, claro es, acercarnos a su quehacer. Desde esta intención, no es ocioso recordar el estupendo retrato pintado por Hidalgo de Caviedes, hoy en el museo de Jaén: Higuerras aparece modelando el retrato del pintor y éste pintando el cuadro. Pieza de tanta elocuencia fraternal como el cuadro de Francisco Pradilla Ortiz pintando a Pedro Rodríguez de la Torre, en tanto que éste deja una abocetada efigie del aragonés sobre la tela que, detrás del jaenés, descansa sobre el caballete. Y, claro es, tampoco es baladí, a modo de la obligada conclusión exigida en esta aproximación al artista, hacer mención de una de sus más estupendas telas, trazadas en plena madurez, cuyo itinerario plástico nos conduce al concepto del retrato del Obispo Rafael García y García de Castro, aludido al comenzar esta aproximación al ejemplar pintor de Quesada; a mi modo de ver, verdadero puente entre la pintura jaenesa del siglo XIX y la del XX e iniciador de toda una dinastía de artistas: Rafael Hidalgo de Caviedes Gómez, arquitecto (Córdoba, 1895; 1980), Hipólito Hidalgo de Caviedes Gómez (Madrid, 1902-1995) y Rafael Hidalgo de Caviedes Pérez, pintor (Madrid, 1930-1996)¹⁵, cuya prolongación tiene vigencia en la siguiente generación, hoy activa: Rafael Hidalgo de Caviedes Santías, arquitecto (Madrid, 1960), Marisa Hidalgo de Caviedes Santías, escultora y pintora (Madrid, 1963), José Antonio Quesada Hidalgo de Caviedes, arquitecto (Madrid, 1962), Pedro Quesada, Sierra Hidalgo de Caviedes, escultor, (Madrid, 1964).

NUEVO HORIZONTE

Con todo, es de resaltar la falta de nombres de mujeres en esta panorámica. Se tiene noticia de copistas: Isabel García del Mazo, Lourdes Henares Rodríguez, Enriqueta Boristow... y pintoras como Elisa Orozco de Folache, Aurora Aguilera... Sin embargo no tengo más datos de ellas que la referencia de sus nombres, lo que, entre otras cosas, viene a ser algo equivalente a los nombres de pintores de siglos anteriores existentes en los archivos de Jaén: sabemos de sus nombre mas desconocemos su pintura, probablemente de calidad, tan desdeñable como la que hoy vemos en diferentes medios de exhibición y comercio.

Por lo que hace a lo contemplado, es lo cierto que durante la última parte del siglo XIX se produce en Jaén cierto florecimiento artístico, con alguna excepción, los primeros años del siglo XX suponen su declive o, cuando menos, una especie de diáspora cuyos nombres aparecen (al menos tres o cuatro más de los conocidos) por diferentes lugares y exposiciones sin que ello exija otro comentario que, por ejemplo, éste: el año 1918, fue elegido José Moreno delegado por Jaén en la Asociación Española de Pintores y Escultores; de igual modo, además de los copiosos nombres facilitados en las páginas de *Don Lope de Sosa*, conocemos la existencia de muestras locales y otras foráneas en las que participan otros artistas; entre estos y otros datos, sobresale una Exposición de Bellas Artes celebrada con irregular continuidad, en cuya edición de 1923 se dividió la dotación del Primer Premio (2.000 pts.) en dos premios de mil pesetas cada uno

¹⁵ VIRIBAY ABAD, Miguel. Catálogo, *Exposición Homenaje, Hidalgo de Caviedes cien años en el arte*, Sala Goya, Círculo de Bellas Artes, Marzo-Abril, 1981.

concedidos a obras de Juan Almagro y José Nogué con su correspondiente diploma y medalla de plata. El segundo, con dotación de mil pesetas, fue para Santiago Martín, y el tercero (dividido también) para Rodríguez Jardón y Rafael Argelés¹⁶.

Como contrapunto a estas componendas de carácter e intereses eminentemente localistas y casi aldeanos (el reparto del premio entre Almagro y Nogué así lo demuestra), surge una nueva generación de artistas con tendencia renovadora encabezada por los tres pintores que podemos considerar, cada uno a su manera, comprometidos con los movimientos vanguardistas con plataforma experimental en París: imán de una juventud internacionalista a la que después, pasado el duro trance de la Guerra Civil, se sumarían otros plásticos deseosos de alcanzar nuevo horizonte vital, a cuya inercia y en diferentes momentos, corresponden Cristóbal Ruiz Pulido, Manuel Ángeles Ortiz y Rafael Zabaleta Fuentes de quienes *Don Lope*, revista publicada y dirigida por Alfredo Cazabán hasta 1931, sólo daría noticia del primero, soslayando los dos siguientes.

Esto, que pudiese obedecer a mera cronología, puede tener alcances de otra naturaleza si tenemos en cuenta que Luis Aldehuela, pintor nacido en Andújar con posterioridad a los dos artistas soslayados en la crónica oficial, fue oportunamente atendido en las páginas dirigidas por Cazabán Laguna... En fin, hechos como éste, por citar algún caso en lo que a pintura y escultura se refiere, guardan el origen de un silencio que, a mi modo de ver, merecería un estudio detenido, capaz de poner de manifiesto el voluntarismo de ciertas plumas que se ocuparon de nuestra pintura, cuya realidad debe ser ajustada a sus verdaderos estados de calidad, fuera de cualquier complicidad tendente a sostener menos que medianías.

Separados de tal horizonte, resulta imprescindible contar con Lorenzo Goñi Suárez, Miguel Pérez Aguilera... a quienes, para salir del acostumbrado esquema, convendría incluir, entre otros artistas que, sin participar de la experiencia vanguardista, ejercieron una renovación bien dispuesta para actualizar el lenguaje pictórico y, como sucede con los pintores citados en primer lugar y los dos siguientes, conservan un punto de unión con los anteriores: formación y desarrollo fuera de la geografía del antiguo Santo Reino y, claro es, también separados de la enseñanza de nuestras Escuelas de Artes y Oficios.

Por cuanto hace a lo primero, figuran artistas que, desde las Escuelas de Artes y Oficios creadas durante los seis primeros lustros del siglo XX, influyen en nuestra pintura. Tal es el caso del jaénés Cristóbal Ruiz Pulido en Úbeda y de los foráneos, Juan García de Lara, Eduardo Vassallo Dorronzoro, José Nogué Masó, Pablo Martín del Castillo, hermanos Palma Burgos..., quienes, aunque de modo muy desigual, intervienen en el desarrollo del clima artístico giennense durante los seis primeros decenios del pasado siglo y, por consiguiente, hasta fechas cercanas a la apertura en Granada de la Facultad de Bellas Artes *Alonso Cano*, con todo, un centro que, contemplado desde su corta andadura, fertiliza de modo notable el páramo pedagógico de las Bellas Artes, ensombrecido en Jaén desde el fallecimiento de Pablo Martín del Castillo.

¹⁶ Ver en DE MARTA SEBASTIÁN, Fernando. *Historia de la Asociación Española de Pintores y Escultores (1910-1993)*. Madrid, 1999. p. 96.

Respecto de los segundos, paradójicamente, se corresponden con el grupo de pintores más activos y sensibles a la renovación pictórica que tiene que ver con los artistas nacidos en Jaén durante la primera mitad del siglo XX. En cuanto a los grupos se refiere, hay escasos aspectos a destacar; en todo caso cabe decir que, en decenios tan dados a compromisos colectivos como los siguientes a la conclusión de la Guerra Civil, fueron voluntaristas y descontextualizados, como sucedió con los tantas veces citados *YayYan* y *Cantera*; muy otra cosa fue la *Tertulia de Los Nazaritas* en Arjona, y el *Grupo Jaén* de Pintores, nacido un lustro después de producirse el óbito de Rafael Zabaleta y, en consecuencia, con atisbos del espíritu que se desprende de la poética renovadora emprendida por el pintor de Quesada¹⁷.

Parejo en años a Cristóbal Ruiz, de quien recibió consejo y lecciones, es el sevillano Pablo García de Zúñiga Calzada. En un suelto (*Don Lope*, 1917: 94), se le estima joven aristócrata y distinguido artista, que tuvo gran aceptación en los ambientes de la provincia y fuera de ella. En 1917, ofreció varios cuadros al Museo Provincial dirigido por su amigo Alfredo Cazabán, entre los que figura «La puerta del sol a la caída de la tarde», pieza cuya factura es diferente a la de cuadros posteriores de su mano, en los que la propia temática es distinta y la factura más sosegada, tanto en sus figuras como en los paisajes, avisándonos con ello del cambio operado durante su constante relación en Villacarrillo tras el regreso, en 1913, de Cristóbal Ruiz a su lugar de nacimiento.

Realmente, García de Zúñiga había nacido en Sevilla; sin embargo, su casamiento con Pilar Benavides lo afincó en Villacarrillo atendiendo su amplio dominio de tierras en la llamada Comarca de «La Loma». A juzgar por un texto tan amplio como repleto de ditirambos¹⁸, formado en los más distinguidos itinerarios del arte y en el entorno del pensamiento de las más robustas personalidades, su pintura recorre itinerarios de poética y estética diferentes, no obstante realiza una obra correcta que, además de los fondos del Museo Provincial, dejó incluida en numerosas colecciones particulares de la época, entre ellas la del Circulo La Peña y el Club Alpino, donde también introdujo telas de su admirado amigo Cristóbal Ruiz, en cuyo círculo de relaciones artísticas han de ser incluidos el pintor Rafael Hidalgo de Caviedes y el escultor Jacinto Higuera Cátedra. Amigo en Jaén del secretario de «La Peña», en 1920, le es adquirido el cuadro «En la siega», al decir de la crónica de «*Don Lope*» «un trozo de campo andaluz digno del pincel del discípulo de Villegas».

Al precisar los datos de la obra, conservada en «La Peña» hasta su disolución, pasó a uno de los socios del establecimiento y hoy figura en una colección de la ciudad; el cronista nos facilita otro dato sumamente interesante: el aprendizaje de García de Zúñiga con el pintor Antonio Villegas y Cordero (Sevilla, 1844; Madrid, 1912), artista del más acabado costumbrismo sevillano, a la sazón considerado al pintor más afamado y cotizado de Sevilla. Es considerado en todas las alusiones que a él se hacen en *Don Lope* y figura con el tratamiento de «distinguido aristócrata», al que, obviamente

¹⁷ En este sentido ver BARROSO VILLAR, Julia. *Grupos de Pintura y Grabado en España, 1939-1969*. Oviedo, 1979, Departamento de Arte de la Universidad.

¹⁸ Ver, CLAVIJO GUERRERO, Francisco. «José Pablo G. de Zúñiga Calzada», *DON LOPE DE SOSA*, edición Elías Riquelme - Arturo Vargas Machuca, Jaén, 1982, Tomo 17, pp. 297-300.

aplaude la sociedad de un Jaén que se da cita, el 11 de mayo de 1923, para celebrar la muestra del artista en la Real Sociedad Económica de Amigos del País, comentada, esta vez, por Alfredo Cazabán, quien al margen de la opinión sobre el quehacer del «aristocrático pintor», añade un nuevo magisterio en la formación del artista, Luis de Luna, al decir del cronista: su profesor en el conocimiento del procedimiento al pastel.

De cualquier modo, es lo cierto que Pablo García de Zúñiga se convierte es el artista más bullicioso en los ambientes provinciales sin que se haga mención de su relación con Cristóbal Ruiz Pulido; sin embargo, al hilo de los cuadros mostrados en la citada exposición comentada por el cronista, hay uno de sumo interés para ver la influencia ejercida por el pintor de Villacarrillo sobre el sevillano: «Los niños del tambor», cuya simplificación de las formas, temas y composición, tienen que ver con la pintura de Ruiz Pulido, como se advierte también en algunos paisajes, especialmente en los de más pequeño formato pintados en tierras de Villacarrillo, Santisteban del Puerto, Castellar..., en fin, cuadros arrancados a las comarcas de «La Loma» y «El Condado» que un día habría que rescatar si de verdad se quiere hacer y mostrar una verdadera historia del arte jaenés y, más concretamente, de su paisaje.

Es nombrado, en 1926, Vocal de la Junta Patronato del Museo Provincial de Jaén por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, ocupando de tal suerte la vacante dejada por José del Prado y Palacios. Poco después, a propuesta de José Yanguas Messía, el Rey concede a García de Zúñiga la Gran Cruz de Carlos III y la Encomienda de Isabel la Católica. Este y otros acontecimientos van quedando testificados con sobrecogedora generosidad en las páginas de *Don Lope de Sosa*, sin que en adelante haya visto reflejado algo relacionado con el pintor que hasta aquí nos ha ocupado.

DE SENSIBILIDAD VANGUARDISTA

Cristóbal Ruiz Pulido (Villacarrillo, Jaén, 1881; México, 1962) es, probablemente, el primer artista jaenés que percibe el aliento de la modernidad europea. Instalado en la capital gala desde 1900 hasta 1912, pertenece al grupo de pintores españoles que buscan nuevos horizontes artísticos y vitales al otro lado de los Pirineos, cuyo quehacer informa del respeto a la forma de raíz renovadora más que rupturista. Probablemente, al sentirse rupturista en lo social, Cristóbal Ruiz se sintió menos preocupado por la forma, de punto y aparte que por la puesta al día de una estética clarificadora y sin trampa. Efectivamente, si el cubismo, por ejemplo, complica la arquitectura del cuadro para distorsionar su iconicidad y robustecer su plástica, Ruiz Pulido mantiene la robustez pictórica sin distorsionar ningún aspecto formal. Como sucede con Antonio Machado, al margen de cuantos nexos podamos encontrarle con el noventayochismo, también son perceptibles ciertos brotes modernistas, como en *Marina de Suances*. Ambas estéticas convierten al de Villacarrillo en uno de los iniciadores de la renovación pictórica española, acometida durante los primeros dos decenios del siglo XX y, a mi ver, en baluarte de percepción de lo que luego se ha llamado la España clara, cuya apuesta contiene una sustancia poética que trasciende la particular abreviatura de los límites entre uno y otro movimiento, siendo muy de razón precisar la conciencia de raíz noventayochista que habita en la obra de este artista jaenés.

Hijo del aparcerero y campanero de la iglesia de Villacarrillo, alzada según traza de Andrés de Vandelvira, nuestro pintor siguió el itinerario de otros paisanos: primero Córdoba para ser ebanista, luego a Madrid para ser pintor y, siguiendo el itinerario de muchos jóvenes de su tiempo, a París. Aunque Gaya Nuño, cargado de certeza, lo sitúa en Granada siendo muy niño, seducido ante la sobrecogedora belleza del Patio de los Arrayanes, su primera enseñanza artística la recibe en Córdoba. Si es verdad que Granada actúa de imán para los giennenses, sin embargo, Córdoba atrajo a Cristóbal Ruiz, probablemente siguiendo la vía que, durante las dos últimas décadas del XIX y el primer tercio del XX, llevó hacia la ciudad de la Mezquita a los estupendos pintores Rafael Hidalgo de Caviedes, Antonio Povedano, Ginés Liébana, Miguel Acevedo...

Sí, en 1895 el joven de Villacarrillo se trasladó a Córdoba para formarse como ebanista en el taller de un amigo de su padre, fue en la Escuela de Artes y Oficios donde descubre su vocación de pintor de la mano de Don Rafael Romero Barros, padre del luego afamado Julio Romero de Torres, su condiscípulo e inicial amigo, con el que tuvo cierta afinidad en alguna obra de primera época. Mas es lo cierto que, dado por concluido el periodo cordobés, la siguiente etapa la realiza en Madrid, asistiendo a las clases de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando, y a la academia del estupendo pintor Alejandro Ferrant y Fichermans (1843-1917), académico de la Real Academia de San Fernando, Director del Museo Nacional de Arte Moderno y padre del escultor vanguardista Ángel Ferrant, y amigo del jaenés Rafael Hidalgo de Caviedes, con quien coincide en el citado Museo de Arte Moderno el madrileño como Director; el jaenés, a la sazón también Restaurador del Museo Arqueológico de Madrid, es subdirector del de Arte Moderno.

Tiempos, en fin, de clara influencia del paisaje, notable desde el naturalismo que, a partir de 1855, impulsó Carlos de Haes y, posteriormente, Muñoz Degrain, refrescan y predisponen la andadura del artista jaenés a quien, según estimaciones de José Fraú, Alejandro Ferrant introdujo en las clases de Jean-Paul Laurens, destacado pintor de historia y, como el anterior, artista que cultivó una pintura de atmósfera y armoniosa de color que, de seguro, debió influir en el jaenés quien, además del conocimiento que supuso para él este y otros aspectos del clima parisino, se encontró en la Academia Julia con una plétora de jóvenes artistas de todo el mundo, decididos a obtener el reconocimiento de la ciudad, tras la entronización del Impresionismo, convertida en centro y guía del arte.

Los años parisinos constituyen para Cristóbal un tiempo de aprendizaje, de confrontaciones y, en ocasiones, de trabajos tan poco deseados como el de reproducir en seda dibujos de vasos japoneses con figuras de guerreros medievales a cambio de completar su formación y compartir estímulos con Madeleine, joven parisina con quien casaría en 1911 cuando llevaba en la ciudad dos lustros y faltaba un año para el nacimiento de Magdalenita, única hija del pintor, cuyo nacimiento influyó en el regreso de la familia a Madrid y en la definición de la poética de don Cristóbal. Atrás quedaban tiempos de gozos, quebrantos, perplejidades y, ciertamente, una renuncia a la dictadura de las modas. Cristóbal Ruiz sabía de la imprecisión de los términos artísticos formulados de manera general, aferrándose a la práctica de la pintura como modo necesario de hacer visible su universo de claridad interior sin abandonar las raíces que transitan

desde la mirada de Diego Velázquez hasta sus días, de cuyo efecto la pluma de Azorín se hace eco en 1926 en términos hoy en plenitud de vigencia. Son estos: *Cristóbal Ruiz –tan modesto, tan sencillo, tan bondadoso– es, a la hora presente, uno de los valores más altos, más positivos, más ilustres de la moderna pintura española*. Y sigue escribiendo: *Su arte es una maravilla de simplificación: es el arte de Velázquez en su Mercurio y Argos*.

Además del contagio con los renovadores parisinos y el de los llamados *Pintores del alma*, cuando viaja a la ciudad francesa Cristóbal Ruiz lleva la retina impregnada de una determinada claridad de época, próxima, como ya anunciamos, a la paleta y a la mirada poetizada del primer Romero de Torres. Así se desprende de un cuadro que suelo ver a diario: hay en esta obra algo de ese filtro melancólico y sensitivo que perduró en la pintura de Cristóbal Ruiz y en la de Julio Romero de Torres; en el primero, a través de la llamada España clara que acuna y vertebra sus más robustas obras; la del segundo, aunque iniciada en parecida dominante de claror, se habría de tornar más grave y ensombrecida hasta configurar su principal seña de identidad que, desde el credo modernista, cautivó a Ramón del Valle-Inclán hasta pontificar del pintor cordobés así: *...Es el único que ha visto en aquella la condición suprema de poesía y de misterio que las hace dignas del Arte*.

Al parecer, la mirada un tanto oscurecida por su galaica geografía, resultaba escasamente sensible a la claridad mediterránea. Su modo de entender España parte de un concepto que tiene mucho de tópico, tanto como del huero andalucismo creado para el viajero de la época o de tantas épocas como se vienen sucediendo desde que el supuesto tipismo fuese aplaudido por los viajeros románticos. Ambos aspectos, el uno y el otro, son ajenos a la pintura de Cristóbal Ruiz: solitario en Francia y solitario en Madrid, cuya prolongación completa el más de medio siglo vivido en España por este jaenés, cuya obra, en gran medida, viene acunada en ese universo bastante portugués y algo galaico que entraña la voz *soidade*, tamizada por una luz nueva que la retina de Valle-Inclán, conmovida por la obra de Anselmo Miguel Nieto y la de Romero de Torres, no estaba ejercitada para contemplar con plenitud en una pintura tan clara como serena: tan dejada de una vez, esto es, sin arrepentimiento y sin trampa; puesta, mírese bien, en tintas cargadas de pasta con mediano grosor y, sin embargo, corridamente unitarias en su exploración tonal. Dicho de otro modo y más a mi modo de ver, es lo que separa a Cristóbal Ruiz de la pintura de toque posterior al impresionismo y lo une a la difícil y enorme facilidad del sevillano Diego Velázquez.

Como los pintores de antaño, Cristóbal supo que la verdadera calidad de una obra venía acompañada por la destreza del artista y la exigencia de éste a la hora de ennoblecer los materiales al desvelar su pensamiento transformado en un modo de belleza ulterior que, muy en su horizonte, podía converger con la idea hegeliana, en lo que ésta tiene de posibilidades como final, más que en la que define el concepto de muerte, incluida la del arte. Al cabo, meras sutilezas del lenguaje que el clientelismo de la vanguardia no ha tenido tiempo de explorar aún por su complejidad. Pintura, en fin, concebida en unos años cruciales en los que España pasa del Regeneracionismo a la II República dejando en medio la Dictadura de Primo de Rivera y el horizonte París ejerciendo desde el vanguardismo como patrón del barco cultural de Europa que a Cristóbal Ruiz no sedujo demasiado.

Desde luego, no aquella vanguardia parisina, tan separada de la metáfora aristotélica en que se dan cita el *logos*, el *ethos* y el *pathos*, a la que tan afín es la obra del pintor jaenés, clara en su definición de luz renovadora con plenitud en estremecedora y melancólica serie de niños de Úbeda. En precisión de Juan Antonio Gaya Nuño escrita años más tarde: *¿Triunfar allí? Pero para triunfar en París hay que hacerse internacional, y es preciso despegarse de los ojos del alma todas las visiones de la tierra primera. Y hay que despegársela, porque los únicos que en París tienen reconocido derecho a que Pont Aveu, La Vellette, Montmartre, Montparnasse, las costas de Calvados o los bosques de Normandía sean lugares universales pese a su lugareñismo inicial, son, claro está, los franceses. Los demás, o bien aceptan ese mismo repertorio geográfico o humano, luego de guardarse el suyo propio, o inventan una modalidad plástica sirviéndose de París como plataforma y propaganda*¹⁹.

Muy a contrapelo del tiempo y el viento que corría, deberemos entender la obra del artista sin afectación, efectismo ni énfasis alguno. A mi ver, Cristóbal Ruiz indaga en nuevos modos de hacer, tendente a esos estados en que la memoria, sin ser llamada a maitines, involuntariamente decide maitinar hasta manifestarse seducida por la intimidad, oculta, sigilosa y hasta mohína en un tiempo de dictadura cuya exigencia ética unifica estética y vida. Esto es, sin griterío y sin separar el alma del cuerpo que le da cobertura, consciente del estremecimiento que provocan los estados de austeridad capaces de anular cualquier tentativa de banalidad que pudiese contener o, mejor, embaucar su pintura. Conciencia que, a mis ojos, el período vanguardista que le tocó sufrir en París no tuvo bien definida, como no indagó demasiado en torno a la separación entre el concepto de estar y el de ser, además de olvidar, claro es, separar conceptos como arte y decoración.

A Cristóbal Ruiz le venimos buscando toda clase de tretas estilísticas que lo sitúen en éste o en aquel lado de las vanguardias. Sin embargo, como buen discípulo de Velázquez, tengo para mí, que además de contemplar o acercar el regeneracionismo noventayochista de su pintura, deberíamos observar la raíz de fuentes anteriores entreveradas de silenciada poética luminista y simbolista que hay en su obra y, por encima de todo, la gran carga de naturalidad que la hace posible y nos la acerca a la mirada, tan ausente de afectación como plena de esa medida que condiciona y neutraliza lo físico y lo telúrico hasta hacer epifanía de lo íntimo.

Tal naturalidad sublima estas obras cuyo autor piensa que en arte cuenta el alma; esto es, lo que, al decir de Gabriel Ferrater, *los iletrados llaman psicología*²⁰. Sí, como ya ha sido escrito, hay cierta luz en la pintura de Cristóbal Ruiz, extensa más que concentrada, que admite el futuro cuando éste viene cargado de pasado... Todo ello ¡por qué no! anunciado con voz pareja a la de aquel viejo, mítico y modesto cantautor de Alcalá de los Gazules que cantaba para recordar lo que había vivido. Al cabo, Cristóbal Ruiz seguía recordando las imágenes contempladas en su tierra de nacimiento, en el Museo del Prado, en el Louvre, en el Rijksmuseum, y no deseaba sumarse a esa legión de seres átonos, atentos a la seducción de lo efímero que las revistas, especializadas o no,

¹⁹ GAYA NUÑO; Juan Antonio. *La pintura y la lírica de Cristóbal Ruiz*, Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Cultura, Jaén 1987, p. 21.

²⁰ FERRATER, Gabriel. *Sobre pintura*, Seix Barral, S. A. 1981, p. 61.

comenzaron a contagiar mundo adelante con imágenes seriadas. Acaso porque, como el Ortega y Gasset que escribe de la condesa de Noailles, sabía que *la poesía es adolescencia fermentada y así conservada* y jamás deseó vaciar de tal sustancia su pintura, en medida muy parecida a la que le impide descargarla de ética en tiempos muy precisos y comprometidos.

Por lo demás, tiempo de vísperas y mucho bullir, más que de ebullición. Una docena de años después aparece la Sociedad de Artistas Ibéricos, en la que participa de modo activo Cristóbal Ruiz, ya artista respetado y de gran aceptación en España que, sin embargo, dos años después (1927) se desplaza a Úbeda como profesor de la Escuela de Artes y Oficios recién inaugurada, no más de una década antes de salir por la frontera de Hendaya hacia su definitivo exilio. Atrás queda el rugir de los cañones y un Madrid atrincherado que, al otro lado del túnel de la guerra, comenzaría a desplegarse en ese afanar de atractivo capitalino surgido después de atravesar los Pirineos tras la llamada Gran Guerra. Esta estructura, alentada desde las grandes urbes que tanta fortuna ha hecho durante el siglo XX, despertó un capitalismo desmemoriado que, en su enanizado horizonte cultural, comenzaba a dejarse llevar por esto y por lo contrario, fomentando un nuevo comercio artístico conducido por toda una plétora de marchantes para los que todo era válido con tal de poderlo convertir en moneda y griterío, sin saber que el ruido más fuerte está compuesto de silencio. Éste es el que hace posible el verdadero diálogo interior entre el hombre, las cosas y Dios. Probablemente, el espíritu de esta histórica y ancestral triada es el que hace posible la naturalidad poética que habita gran parte de la pintura de Cristóbal Ruiz, especialmente la realizada en España y, en particular, la de Úbeda. Una pintura moderna, ciertamente, que, al no estar bendecida por el vanguardismo internacionalista, es convenientemente ensombrecida o, como en Cristóbal Ruiz, sufre una especie de secuestro tan interesado como injustificado, sin percatarse de que en su manera de entender y hacer pintura este maestro reside la justificación más experiencial que experimental de la renovación que entraña su pintura: distante en todo al horizonte de la *Armory Show*, primera gran exposición internacional de arte de vanguardia que se realizó en Estados Unidos desde el 17 de febrero hasta el día 15 de marzo de 1913. Sí: 1.600 obras de artistas norteamericanos y europeos fueron contempladas en Nueva York, Chicago y Boston por 250.000 visitantes, ejerciendo gran influencia en el gusto de la sociedad norteamericana que, desde este momento, se convirtió en la impulsora del vanguardismo con la complicidad de una crítica venal, que lo regresa a Europa como símbolo de un nuevo capitalismo que ahora parece convertirse en escombros de una larga época de la que todos hablamos y nadie queremos responsabilizarnos.

Manuel Ángeles Ortiz (Jaén, 1895; París, 1984) es una voz de cierto eclecticismo con la que comienza el siglo en esta ciudad. Desde luego, una voz serena surgida en el entorno de nuestra catedral. Alumno en el Colegio de los Ángeles e hijo de una ciudad que, en el censo de 1900, había dado poco más de veintiséis mil habitantes; el paisaje de aquellos días influyó en su pintura.

Siendo niño –aunque no de tan escasos años como se dice– Manuel Ángeles quedó avecindado en Granada y enseguida comenzó su aprendizaje de pintor en el estudio del cordobés La Rocha, que supo desarrollar el gran dibujante que había en el artista. Amigo de García Lorca desde los primeros años, al doblar el primer lustro de la segun-

da década del siglo anterior decide transitar por la ruta cubista hacia una vanguardia descubierta junto a Pablo Ruiz Picasso.

Efectivamente, la vida del pintor y la del poeta estuvieron muy unidas, hasta el punto de que la única hija del primero, nacida de su matrimonio con Francisca Alarcón Cortes celebrado en la Parroquia del Sagrario de Granada el día 19 de noviembre de 1919, fue apadrinada por Federico. *Fuimos universidades recíprocas*, contestó a una pregunta formulada en 1981 en torno a su relación con Lorca... Lo cierto es que, pasado casi medio siglo desde el fusilamiento del escritor granadino, Ángeles Ortiz seguía recordando al escritor y soñando con el monumento que estudiaba para él como símbolo, deseo y destino: un muro blanco con los impactos de las balas, una granada y un balcón abierto: *Cuando yo me muera dejar el balcón abierto...*, que diría el poeta.

Sin embargo, conviene tener en cuenta también, con el fin de no ver la pintura de Manuel Ángeles como algo subsidiario a la fama del poeta, que, ciertamente, la obra del plástico crece desde un concienzudo aprendizaje con La Rocha, hasta adquirir personalidad propia e importancia en sí misma; fuera también, claro es, de los vínculos que se desea establecer entre la obra del pintor de Jaén y la de Picasso. Cierto. Muy cierto que estos existen, mas sólo al comienzo, cuando Ángeles Ortiz llega a París en 1922 y, bajo la supervisión del malagueño, comienza su indagación de cierta estética cubista que, enseguida alcanzaría madurez y naturaleza propia, en cuanto que más lírica, luminosa y sureña es su pintura; especialmente la realizada tras su reencuentro con Granada durante la primera parte del decenio de los cincuenta del pasado siglo. Ciertamente, no hay por qué soslayar la vinculación de Ángeles Ortiz con una parte del quehacer de Pablo Picasso, sin que exceda de la etapa aludida; esto es, cuando el jaenés conoce al malagueño, a quien se acercó con una carta de presentación escrita por don Manuel de Falla.

Luego, la poética de Manuel Ángeles viró notablemente, llegando a una manera de hacer de lo cotidiano trasmutado por la claridad y la sencillez que mecen la profundidad del pintor, cuyo discurso se abre a lo popular.

A mi ver, es aquí donde coinciden la mirada del poeta y la del plástico. Sí, aquí es donde se ahorma la obra del jaenés, tan aparentemente lúdico como paradójicamente trascendente. Pura atmósfera del Sur sosegada, limpia y mecida en el abismo de las tierras que vieron nacer al pintor, no tanto en lo aparente de esta o aquella iconografía cuanto en la parte de profundidad que oculta la poética de su obra: *Francia cuenta en mi vivir pero no cuenta en mi pintura*, me diría en su casa de la Rue d'Odeon.

Cabe recordar cómo en su estudio de París, contiguo al de su mujer, figuraban dos recuerdos netamente españoles: una fotografía del pintor con Federico García Lorca, muy conocida por otra parte; y una tarjeta con *El entierro del Conde de Orgaz* de El Greco reproducido en blanco y negro; lo que a mis ojos encierra gran carga de elocuencia a la hora de comprender su voluntario exilio y, de manera central, la parte de su obra realizada en Francia. Obra –toda la del pintor– aún por estudiar fuera de la urgencia que entraña el abrazo y el reencuentro con una época cargada de pensamiento, de nostalgia y no pocos tópicos vanguardistas que, de algún modo, deconstruyen cualquier espacio para el entendimiento.

Fuera de estos aditamentos se comprenderá mejor la denominación de *Matissen la fuente del Avellano*, atribuida al pintor jaenés por el historiador y crítico de arte Julián Gállego; ocurrencia que, sin dejar de ser fina intención intelectual, se convierte en metáfora muy definidora de su pintura tras el regreso a Granada próximo ya el decenio de los sesenta; esto es, cuando la pintura de Manuel Ángeles Ortiz se muestra más misteriosa y popular y, de algún modo, más secreta y mecida en un territorio vecino al de la copla.

Rafael Zabaleta Fuentes (Quesada, Jaén, 1905-1960), fue un artista atento a los cambios estéticos de su tiempo y un consecuente renovador de la poética pictórica, probablemente derivada del movimiento de Los Artistas Ibéricos de 1925, a partir de cuyo conocimiento indaga en vertientes vanguardistas hasta 1940. Fecha inicial de una visión introspectiva que encuentra en el paisaje de su geografía el principal motivo de su obra, vertebrada desde los hondones del artista seducido por la transcendencia del mundo rural: al cabo, la mirada es el primer catalizador de nuestra percepción de las cosas y, por consiguiente, ayuda a construir nuestro verdadero universo. *Fue con el ojo, el órgano con el que comprendí el mundo*, escribe Goethe en *Poesía y Verdad*; por ello tomó clases de dibujo, que le sirvieron en sus viajes para recoger datos a través de su observación visual hasta alcanzar las más de las 2.650 obras que se suponen de su mano, algunas mostradas en el madrileño Círculo de Bellas Artes hace escasas fechas.

Tras el periodo de búsqueda que suponen los años que van de 1925 a 1941, Rafael Zabaleta inicia una indagación de sí mismo estableciendo un diálogo personal e íntimo con su lugar de origen hasta alcanzar que, no obstante lo que se ha comentado acerca de posibles influencias, le pertenezca. Como se desprende del trabajo firmado por Emilio Luis Lara e Isidoro Lara Martín-Portugués que acompaña esta publicación, ni siquiera la fotografía de la época influyó en las obras de Zabaleta, un tanto rural que, a modo de memoria, es la que penetraría en el artista, cuyo desarrollo y formación se produce en una España de avatares sociales muy complejos, cuyo acercamiento a la Europa desarrollada pasa por trances de convulsión social, cuya transformación en la Andalucía interior (si bien es un hecho el porcentaje estadístico de la época respecto del desplazamiento de la sociedad campesina hacia la industrial en ciudades como Barcelona, Bilbao, Asturias, Madrid...) conserva vestigios que tienen que ver con la Andalucía trágica descrita por Azorín en 1905. No, sé que la Quesada de Zabaleta no es la Lebrija de Azorín, y queda distante del Jerez de Blasco Ibáñez evocado en *La bodega*; sin embargo, ambas piezas, ensayo y novela, están más próximas al universo agrario sobre el que se asienta la memoria involuntaria de Rafael Zabaleta que al del Madrid del Café Gijón y el mundo que pudo entender el atildado Eugenio d' Ors.

Ciertamente, Zabaleta no dejó de tener en cuenta hechos como éste y, aunque observó con atención los movimientos de vanguardia y París como motor de aquella sucesión de movimientos artísticos de los que se hizo eco durante sus años de formación concluidos con la experiencia de su serie *Sueños de Quesada*, los soslayó a partir de 1942, fecha del inicio de la verdadera constante del artista, acunada sobre la médula agraria de su tierra: Quesada. Esto es, cuando inicia su poética más definitiva: pintar las caras como paisaje y el paisaje como caras del campesinado que las habita y desde ellas es habitado.

Efectivamente, Zabaleta llegó una noche que el pintor nos cuenta así: *Poitiers, con sus castillos de hiedra y pizarra. (...) perdiéndome en su barroquismo, recorriendo barrios señoriales, dignificados por el prestigio de la luz (...) Visito los cementerios de sus museos, escoltados por bayonetas francesas y soldados de azul con leche de la dulce Francia y asciendo a la telaraña metálica de la Torre Eiffel, que fue el dedo índice del mundo, y su ídolo. Creo estar en el campo, ante una montaña, cuando se revuelan las palomas que anidan en las alegorías del 'Arco del Triunfo'. El ruido del agua despeñada de la Fuente de San Miguel le da una frescura a todo el barrio, al amplio espacio de sus parques de árboles venerables o rientes en su fino desnudo y a las cúpulas clásicas de sus monumentos*²¹.

No parece hacer alusión alguna al arte contemporáneo ni a Picasso, ni siquiera hace mención de Montmartre... Recuerda: *interiores donde la miseria se mezcla con algún detalle de lujo absurdo*, precisando también, muy dolidamente, algo probablemente no esperado. Esto: *el confort hace equilibrio, y el arte se defiende con mentiras o cinismo de hombre feo desnudo en su escaparate...* Enseguida hace mención de la *Cal de Andalucía*, recuerda a *mujeres que no saben negar, todo lo más encogen los hombros de una manera mimosa de irónica resignación, arlequines de nieve, escaleras y pasillos que producen vértigo, olor a drogas, resinas de todos los mares luchando contra el tiempo con gracia femenina*²².

Sin embargo, al escribir sobre París, Zabaleta no olvidó a ciertos personajes que habían poblado su imaginación. En fin, recuerdo agrisado de una época de formas gastadas y convulsas, en la que la vanguardia había comenzado a declinar para no pocos intelectuales, percatados del uso venal que venía recibiendo mediante la intermediación de los marchantes. Testimonio de una época cerrada a cal y canto por quienes gobernaban la pintura; lo que, dicho sea de paso, también ocurrió con Manuel Ángeles Ortiz: no obstante su estrecha relación con el ya universal malagueño, quien, cuando era visitado por pintores, prefería recibir sólo al jaenés.

Cuando Zabaleta inicia esta andadura, en España acaba de comenzar un largo tiempo de silencio y aislamiento y, tras los escarceos vanguardistas, el artista de Quesada se siente más penetrado por lo vivido que por lo que está viviendo. Decir que el pintor pone pensamiento y pinceles a disposición de quienes perdieron la guerra o, por el contrario, de quienes resultaron vencedores en 1939, no deja de ser una simplificación muy atrevida y, probablemente, interesada a la hora de trenzar un juicio siquiera aproximado de la obra de un hombre que sufrió la expropiación de sus bienes por presunta desafección a la República y colaboración con el movimiento insurreccionista contra ella; y que, finalizada la contienda, padeciera una denuncia, una detención y un proceso judicial motivados supuestamente por su desafección al nuevo régimen dictatorial²³. Desde esta perspectiva, es probable que Zabaleta no fuese ni lo uno ni lo otro. Parafraseando a Walter Benjamín, dijese yo que ni el comunismo tuvo oportunidad de

²¹ BIOSCA, Aurelio. «In memoriam». En *Exposición Homenaje a Zabaleta de sus amigos artistas de Madrid*, ejemplar nº. 898. Asociación Amigos del Arte, junio-julio, Madrid, 1961, sin paginar.

²² *Ibidem...*

Académico Numerario. Madrid, 1983, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, p. 54.

²³ GARZÓN CÓBO, Luis Jesús. *Rafael Zabaleta 1936-1940: Documentos para su biografía*, Jaén 2008, Ayuntamiento de Quesada, p.13.

contagiar su arte ni, utilizando el término exacto del filósofo, el *fascismo* vio su política convertida en arte merced a Zabaleta; otra cosa es que su experiencia plástica esté sujeta a una época de control político cuidadosamente medido. De cualquier modo, además, junto a los valiosísimos estudios sobre el artista que se dan cita en esta publicación, más adelante tendremos que contemplar al artista de modo más aristotélico. Esto es: salvadas cuantas vertientes estilísticas puedan darse cita en su recia producción, contemplando con minuciosidad el modo de indagar en su pintura desde la tierra primera contemplada por los ojos del pintor; a mi ver, plataforma sólida que sustenta la recia producción de Rafael Zabaleta y, por consiguiente, el verdadero sentido del *logos* que la alimenta, la justifica y la hace crecer como uno de los gestos estéticos más sinceros y coherentes de su tiempo, concluido un año después de dar comienzo el llamado *Plan de Estabilización*.

Acaso, digámoslo también, un gesto contundente y, a mis ojos, especialmente elocuente de un tiempo en el que la España interior comienza a ser ensombrecida por una supuesta *élite* emergente que sólo contempla horizontes lejanos y, en su desgobernada idea del quehacer artístico, ya deja intuir la ostentación palurda que padecemos hoy: imágenes mimetizadas sin cautela por la banalidad fanática en las que, borrado todo espíritu y enseñanza del pasado, la decoración gana al arte. Imágenes, en fin, un tanto gastadas ya en tiempos en que Rafael Zabaleta doblaba el medio siglo de edad, que una legión de panegiristas sostiene dentro de la lógica de la modernidad, al tiempo que neutralizan la obra del pintor de Quesada bajo sospecha de canto al mundo rural un tanto agostado, sin caer en que, como sigue precisando Gabriel Farrater, *con su acercamiento al arte rural, el pintor denota una actitud espiritual muy alejada de la tópica insolencia vanguardista: un deseo de conciliación, por lo menos, con los miembros de nuestra sociedad a la que podemos suponer menos corrompida por la vileza de las formas visuales que imperan en la vida cotidiana, desde hace un siglo y medio*²⁴.

Lorenzo Goñi Suárez (Jaén, 1914; Lausana, Suiza, 1992). Aunque sin contactos reales en la ciudad de la que partió siendo muy niño, Goñi regresó a Jaén casi al final de sus días con motivo de la exposición retrospectiva que, en 1987, realizó en las salas de exposición de la Diputación Provincial. Frágil de salud y hacedor de un dibujo rotundo y seductores grabados, comenzó estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, continuándolos en la de Artes Gráficas de Madrid, conformando de tal suerte un oficio sólido y una muy adecuada destreza que enseguida merecieron reputación entre sus coetáneos, no obstante la hostilidad de la época para vivir del arte; sin embargo, su gran solidez formal y su caudal imaginativo pronto hicieron del jaenés un profesional conocido dentro del círculo más reputado de los ilustradores españoles al tiempo que comenzaba a soslayarse su condición de espléndido dibujante y mágico grabador que, tiempo adelante, alcanzaría entre otras, recompensas como las siguientes: Tercera Medalla en Dibujo en la Nacional de 1957, Primera en Grabado en 1962, Beca Juan March, Premio *Rafael de Penagos* de Dibujo en 1989...

Profesional serio donde los haya. Ante cualquier mirada, sólo su obra como grabador e ilustrador llena un gran periodo de la historia gráfica española del siglo XX, cuyo

²⁴ *Opus cit*, p. 46.

aliento principal pertenece al universo de lo onírico conformando un legado que le es propio por iconografía y por destreza. Efectivamente, los grabados de Lorenzo Goñi no muestran apenas esa sensación de sorpresa, a veces puro guiño de consistencia poética y formal que presta el aguafuerte y otras técnicas afines a la obra gráfica, dentro de la cual los grabados de este artista se afirman con la seguridad del trazo y en la rotundidad de la línea con la que trata un tiempo dilatado de Madrid, con sus noches insomnes y sus gatos merodeando en torno al estado de dormivela de sus gentes en noches de primavera o verano o, de otro modo, en sus sueños de mayor configuración onírica vertebrados en el recuerdo de Cuenca. Ambas cosas forman el cosmos de este Lorenzo Goñi que se agita, se amplía y recrece en sus ejemplares ilustraciones, realizadas a partir de textos españoles de escritores clásicos a los que introduce un concepto de inmersión introspectiva en que al tiempo retrocede y se actualiza.

Además del Goñi de los espléndidos carteles republicanos que el autor silenció a sus más íntimos, como fue el caso de Cela. Carteles de formas robustas y tendentes a las corporeidades de cierto cubismo procedente del maquinismo de Fernand Léger. Con todo, queda aún un Goñi poco conocido: el Lorenzo Goñi pintor. Un pintor sobrio, delgado de pasta y de poética más sosegada que la del dinámico y rotundo dibujante y, sin embargo, no menos contundente de forma en su tenaz concepto de mostrar la idea mediante óleo, acrílico o técnicas mixtas. A mi ver, éste es otro caudal por explorar, el del pintor Lorenzo Goñi en sus telas, generalmente de pequeño y mediano formato: elocuentes de un mundo interior y visionario que constituye territorio propio; tan reducidas en número, como fieles a un universo de tendencia centroeuropea, cuyo acabado tiende a silenciar el gesto del pincel de modo delicado hasta conformar la forma en continuidades de levedad cromática que condensa y aquieta la voz iconográfica del grabador y dibujante a través de un concepto de surrealismo orgánico y estructural en la morosidad del desarrollo de la obra, más que en la raíz de su iconografía, en la que los gatos de Madrid forman parte del misterio de sus noches; probablemente, de modo parecido a la seducción sentida por María Zambrano por los de Roma. De cualquier modo, un pintor espléndido y un dibujante excepcional, que hace de la línea una aventura especialmente controlada por el vuelo que comprende la parte más libre de la razón o sin razón de Goñi, amante de lo oculto y de la noche, del silencio y del misterio de los gatos. En este sentido, de modo parecido a como los pintores renacentistas utilizaban el tema del paisaje como fondo orquestal de sus composiciones, el fondo de muchas obras del pintor que nos ocupa acentúa la representación de unos artilugios complicados como dominante de un tiempo en que la maquina, convertida a veces en extrañísimos mecanos, tiene presencia acusadora y clandestina, como sucede con ciertas obras de Léger.

En cualquier caso, un artista de prodigiosa mente y ejemplar destreza como dibujante. Ambas cosas le sirven a este jaenés para dejar un universo muy crecido de imágenes hijas de un tiempo que interpreta todo de un modo personal y facilita nuevas perspectivas de un mundo y una época contemplados en claves muy próximas a la ortodoxia del surrealismo intuido a través de un concepto de autorretrato de espíritu que, de algún modo, aparece ante nosotros como espejo o sombra que, sin embargo, pone intemporalidad a un tiempo muy concreto mediante guiños de vida que tiende

a confundirse con el constructo de lo insomne, formando parte de una constante del arte.

Miguel Pérez Aguilera (Linares, Jaén, 1915; Sevilla 2006) pertenece a la nómina más selecta de los pintores andaluces del siglo XX. Catedrático de Dibujo del Natural de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, desde 1946; no es fácil comprender su verdadera dimensión sin tener en cuenta el alcance de su alto magisterio. Don Miguel –así es conocido entre la legión de alumnos que pasaron por sus clases, entre ellos la nómina más conocida de la pintura andaluza actual– admite escasas comparaciones: no conozco a uno solo de sus alumnos que ponga observaciones al ejemplar profesor y maestro. No, como advierte Galera Andreu, *no es frecuente conocer a un artista precedido del «don», salvo en el reducido y solemne mundo de la Academia o para los hombres glorificados por la misma Institución: Don Diego Velázquez, Don Francisco de Goya... Y sin embargo aquí está Miguel Pérez Aguilera, «Don Miguel», así llamado –y esto es lo más importantes– por artistas reconocidos y profesores mil, que se formaron con él y al que dirigiéndose de este modo con profundo cariño y reconocimiento no hacen más que reconocer su talante de Maestro, de educador o de iniciador, que es algo más intenso y emocionante que el simple reconocimiento hacia el enseñante*²⁵.

Ciertamente, se trata de un maestro cuya aportación a la plástica andaluza del último medio siglo es incuestionable; docente sí, más docente de muy robusto pensamiento y decidido magisterio para infinidad de artistas. En este sentido, conviene precisar también que, efectivamente, *Miguel Pérez Aguilera es uno de los nombres que más ha influido en la evolución de la pintura sevillana desde los postulados tradicionales a la más absoluta avanzada*²⁶.

La Historia del Arte español –la reciente–, está mal contada o contada a medias, lo que no constituye sorpresa. Pasamos con demasiada prisa –por hablar sólo de nuestra pintura abstracta–, del Nacional-informalismo al cromatismo de raíz expresionista que José Guerrero, amigo íntimo de Pérez Aguilera, ayudó a introducir con su residual manera de clima norteamericano, y nos hizo olvidar con idéntica ligereza que, antes de esa exploración cromática de raíces foráneas, hay ejemplos elocuentes en España, dedicados a investigar nuevas sensaciones del color, entre los que, a mi manera de ver, destaca Miguel Pérez Aguilera, ya muy maduro en su exposición de Madrid, celebrada en 1965, en la sala del Ateneo.

En aquella muestra estaba ya el preludio de su abstracción y el color entero y vibrante de sus primeros cuadros experimentales, rigurosamente compuestos. En plena aceptación del informalismo y el respaldo internacional de algunos miembros de los grupos oficiales, *El Paso* y *Dau al Set*, aquellas obras, sugerentes y poderosas, se hacían notar desde el único soporte de ellas mismas. Piezas no exentas de provocación en un Madrid oficial ocupado en maquillar, con mil y alguna otra argucia, el cadáver de la dictadura. De pronto, aquellas telas libérrimas y nuevas en su factura cromática, llamaban

²⁵ GALERA ANDREU, Pedro A. «Homenaje a don Miguel», en *Miguel Pérez Aguilera*. Universidad de Jaén, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Jaén, 2001. p. 9.

²⁶ PALOMO, Bernardo. *La renovación plástica en Andalucía, Desde el Equipo 57 al CAP Málaga*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga y Ayuntamiento de Málaga, 2004, p. 237.

la atención por su independencia y su renuncia al entorno que propició el fenómeno de los dos grupos sostenidos como estandarte cultural del régimen. Desconectado de cualquier andamiaje de intereses y ajeno al apoyo del que eran objeto los núcleos centrales de la cultura española –Madrid y Barcelona–, Pérez Aguilera –habitante y habitado en Sevilla–, estaba empeñado en cultivar una pintura que se apartaba del gesto del informalismo matérico y dejaba las mixturas que, como medio, lo hacen posible. Sus cuadros, además de estar realizados –así es hoy– con óleo exclusivamente, acercaban al sombrío panorama de nuestra abstracción –*traedme cuadros grandes y negros, decía González Robles a los pintores, probablemente, por ese sentido irredentamente trágico y un tanto jacobino que se le ha querido dar a toda la cultura de España*–, el palpito exclusivo de dos esencias tan remotas en pintura como la forma y el color en sí mismo. Cierto que parte de aquella pintura goza de mi respeto y, en algún caso, de mi admiración; sin embargo, la historia es como es, y la pintura de Pérez Aguilera comenzaba a renovar, desde dentro, el lenguaje formal y academizado de la abstracción de entonces con la exquisita aplicación y la pureza de los materiales de siempre: óleo.

No tengo memoria de semejante audacia en la pintura española. Ni han llegado a mi retina y a mi conocimiento parejas intenciones de exploración cromática. El gran dibujante, que aconsejaba a sus alumnos la rotundidad de la forma y su intención por encima de cualquier trapicheo más o menos virtuoso o preciosista, practica en su pintura la dicción directa del color y su expresión perceptiva fuera de cualquier otra de la llamada *cocina* del artista. Esa fue y es su mayor audacia. Para él, quiero decir, para el enorme pintor que nos ocupa, no es necesario recurrir a las mixturas de los materiales industriales. Ello le permitía retomar, con la graduación debida, un concepto del ritmo que, en Occidente, está asociado a la magia.

Desde entonces, Miguel Pérez Aguilera no ha dejado de buscar y depurar su lenguaje, su cosmos de reflexión y ética, en un proceso sostenido de renuncia icónica y apuesta por que el cuadro deje de ser un mero elemento decorativo que la hibridez de ciertos decoradores incluye como arte. Algo así como si a la palabra se le negase la posibilidad de contenido y quedase por la sonoridad que alcanza al ser pronunciada o por la grafía al ser escrita. El caminar seguro de este pintor se dirige a la afirmación de unos códigos estéticos de raíz abstracta, ciertamente, mas no a modas de decorador realizadas al dictado del poder que manejó la crítica. En este sentido, no es preciso evocar los nombres, por otra parte, recurrentes e importantes en la vanguardia clásica para afirmar su quehacer y la grandeza de éste. Quiero decir, que no hay que recurrir a artistas como Malevich, Mondrian, Kandinsky, Klee... La abstracción de Pérez Aguilera responde a su continuada y sostenida mismidad y, en todo caso, a un orden de remotos orígenes barrocos y andaluces más que al concepto geométrico y esquemático que el constructivismo puso en circulación. Pérez Aguilera elige un espacio planimétrico, rico en color, para instalar su concepto de intemporalidad destinado a albergar un sentido plástico de simultaneidad y levedad matérica, especialmente luminoso y casi caligráfico. Sólo en ese sentido es deudor de ciertas aportaciones de la mirada impresionista, a la que, si atendemos algún periodo de su pintura y al tiempo que pasó en París, no fue ajeno el artista, tan ejemplarmente profundo como enhebrado en las urdimbres más sonoramente cromáticas y líricas del color.

Antonio Povedano Bermúdez, (El Sabariego, Alcaudete, Jaén, 1918 - Córdoba, 2008). Ligado a Córdoba desde muy niño, comienza la carrera de Bellas Artes en Sevilla y la concluye en Madrid, obteniendo una beca para el curso de Paisaje del Paular. En 1963 gana la plaza de Profesor de Término de la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba ejerciendo la docencia hasta su jubilación. Pintor de estética posvanguardista, comienza su andadura bajo la influencia de Vázquez Díaz, virando luego hacia aspectos que tienen que ver con el expresionismo, tanto por el gesto como por el color. Sutil oteador del momento, enseguida se suma a la legión de artistas que, a modo de teloneros, siguen el impulso del Nacional-informalismo liderado por los componentes de los grupos de mayor respaldo oficial, *Dau al Set* y *El Paso*, participando en numerosas muestras internacionales y, de algún modo, promocionando en la ciudad un clima del arte convenido en los aledaños de Luis González Robles a través de muestras que, organizadas por Povedano, sirvan de contrapunto al espíritu implícito en el Equipo 57 y, claro es, al decidido compromiso de artista como Ángel López Obrero, verdadero dinamizador de la corriente moderna en la ciudad y, en cierta manera, exponente de la corriente que habita *Estampa Popular*, acaso ¡verdad!, circulando en paralelo al compromiso de Paco Aguilera Mate y José Duarte.

En posición contraria al quehacer de los tres artistas cordobeses más arriba citados, Antonio Povedano pronto comienza a cultivar una iconografía de motivos taurinos y flamencos que no oculta la complacencia de los panegiristas de la época por estos temas, de algún modo adobados con gestos decididos que no ocultan su vocación de trasladar su predilección por los negros y un concepto de gesto brioso rememorativo de las telas abstractas pintadas por el ferrolano de nacimiento y vida totalmente madrileña Manuel Mampaso, cuyos retratos, publicados en revistas como *Ínsula* y en Diario ABC, están vertebrados por linealidades negras y rotundas en su gestualidad, que guardan concomitancias con la iconografía flamenquizante de Antonio Povedano. A mi ver, en uno y otro caso se da un concepto de andamiaje plástico que, no obstante su vestimenta expresionista, tiene que ver con ese expresionismo que *se abre paso a fuerza de presentárnoslo siempre en la máxima tensión y a plena luz, a fuerza de tozuda insistencia en la afirmación*²⁷.

Efectivamente, aquel fue un expresionismo de época y, por consiguiente, trampo que, pasadas algunas décadas, abandonó este pintor con el deseo de explorar otros espacios de sinceridad acordes con su universo más cercano. Con esta nueva mirada, el plástico abandona los negros y su pintura se torna más amable de color y más atemperada de gesto, como podemos observar en la amplia serie de paisajes pintados por Povedano dentro de cierto naturalismo; desde luego, dejando muy a un lado la configuración seudo expresionista y cubista de sus vitrales en cemento y cristal teñida en su masa, que tan ampliamente cultivó siguiendo el aliento decorativo de los años sesenta, impulsado por los movimientos de arte sacro, dentro de los cuales los mismos artistas –caso muy relevante es el del segoviano Máximo Muñoz de Pables– marcan la considerable diferencia que media entre la continuidad indagadora de la vidriera emplomada y el decorativismo del apanelamiento de la de cemento. Por consiguiente, artista de

²⁷ FERRATER, Gabriel, *Sobre pintura*. Seix Barral, Barcelona, 1981, p. 53.

registros diferentes y temática variada, de cuya mano quedan en Jaén los vitrales de la iglesia de san Eufrasio, a modo de muestra de lo que, probablemente, forma parte de una práctica significativa en el quehacer de Antonio Povedano: el más comprometido con la ornamentación arquitectónica en cuanto que integración luminosa de un espacio sin que el plano se sienta afectado o pierda su condición de soporte y cerramiento arquitectónico.

FIGURACIÓN RENOVADA

De no fácil clasificación es el pintor y escultor **Andrés de Medina Herrera** (Villanueva de la Reina, Jaén, 1902, Madrid, ¿?), cuya limitación de espacio impide mayor estudio de su quehacer. Atento a los cambios operados al comenzar el siglo, su pintura parte de un concepto de figuración que, de algún modo, se acerca a la estructura de plano que, en lo esquemático, tiene que ver con cierto orden procedente de Zézanne. Sin embargo, en ciertos dibujos de este arista se produce tal economía de medios que, de un lado los acercan al cubismo y, de otro (el más interesante) los precisa dentro de un concepto vertical de linealidad de sumo interés, especialmente en su serie de estudios de árboles verdaderamente interesantes. De cualquier modo, un pintor sumamente valioso por la intención de sus modos más que por la extensión y configuración de sus obras, entre las que destacan también las escasas esculturas de su mano. Probablemente, artista de un quehacer sometido a las diferentes ocupaciones de éste ocupado en funciones de diseño y decoración.

Juan Eugenio Mingorance Navas (Jaén, 1906; Málaga, 1979) es un pintor poco conocido en España y, claro es, menos en Jaén, de donde partió siendo muy joven: arribó a Málaga con menos de un lustro, acompañando a su familia y, pocos años después, emigraron a la Argentina, Buenos Aires, hasta concluir la tragedia de la Primera Guerra europea. De regreso, en 1922, asiste a las clases de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de la ciudad y, en 1923, gana el Premio Muñoz Degrain establecido por el estupendo maestro valenciano, ganando por oposición una beca del Ayuntamiento de Málaga para estudiar en Madrid la carrera de Bellas Artes, obteniendo numerosos premios y pensiones: Pensión de Paisaje del Paular, la de la Residencia de Pintores de la Alhambra (Granada), Molina Higuera... Y, en 1932, obtiene una beca del Ministerio de Instrucción Pública para estudiar en París durante cinco años. En 1935 viaja a Nueva York, donde reside exponiendo en las galerías Seligman y Scuybb, siendo invitado de la Rockefeller Fundación. Al regresar a Europa muestra sus obras en París y Londres en 1939. Luego deseó recoger su impresión de una España contemplada en la más dolorida posguerra y, rememorando la tragedia, pinta la serie *Masacre*, expuesta en diferentes ciudades norteamericanas durante el año siguiente.

Su carrera de pintor se desarrolla en diferentes lugares de Estados Unidos. En 1943 llega a México, de donde parte el calado de su definición de pintor de resonancias fuertemente cromáticas y raciales. Es nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Miguel de Allende y pinta al Presidente Miguel Alemán, a la familia del también Presidente Ávila Camacho y a distinguidas figuras de la política y la cultura mexicana. Pintor, sí, muy reconocido, cuyas obras figuran en museos y colecciones de

diferentes lugares: Museo de México, Reina Sofía de Madrid, Museo de Arte Moderno de Amberes, Museo de Orsay de París, Nueva York, University Museum, Museo de Málaga, cuyo Ayuntamiento le rindió homenaje en 1963.

De sólida formación y dibujo apretado, como se desprende del cuadro que posee la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Jaén, su obra viró hacia un concepto muy espontáneo y de un brillante cromatismo que dejaba muy atrás el sugerido simbolismo del cuadro citado, acaso debido a su último contacto con Jaén, muchas décadas antes de celebrar su exposición en la sala del Castillo durante el segundo lustro de los 70 del pasado siglo, con obras cuya poética conocía desde 1963 a través de una muestra del artista celebrada en la Sala Quixote, situada en la planta baja del número 11 de la madrileña Plaza de España, dirigida por el marchante Rafael del Zarco y propiedad del arquitecto y mecenas Manuel Herrero Palacios, dueño de todo el edificio en cuya planta baja estaba la sala, construido en 1956.

Una sala de paredes espaciosa y limpias, cuyas dimensiones permitían contemplar las obras del giennense con la distancia suficiente para percibir la unidad debido a lo fragmentado del gesto que las definen. Ciertamente, eran obras de dicción muy directa, cuya pincelación a veces era sustituida por algún aplastamiento de espátula, sobre todo en los paisajes que, dicho a modo de aviso, no variaban mucho, en cuanto a factura se refiere, de las figuras o, inclusive, de los retratos con los que obtuvo gran aceptación en la sociedad mexicana, que la vio así: *Esta pintura de Juan Eugenio Mingorance, en un principio desconcierta un poco su heterogeneidad de visión, así como la gama de colores, que en sus cuadros son casi violentos, agresivos, y otros, sin perder calidad y encanto, más emocionales. Demorando más nuestra contemplación logramos hallarle un denominador común: su actitud firme y resuelta, su amplitud de expresión y de técnica*²⁸.

Obras, por lo demás, de paleta clara y moderna, de gesto brioso y espeso en el que convive el espíritu de lo ancestral con lo más actual, dentro, claro es, de una temática expresada con gran autonomía pictórica, sin olvidar lo social. Así, junto a los retratos y paisajes, toda una tipología de tradición azteca y derivaciones mestizas encontraba en sus cuadros un acomodo exigente en la que el color y la composición afirmaban la enorme robustez de aquellas obras del artista que, tras cinco lustros fuera de España, desplegadas sobre las paredes blancas de la gran sala, son, saludadas así por Ramón Faraldo: *El pincel deja su trabajo en tromba, desaparece bajo una maestría serena: curiosamente, aparecen preocupaciones geométricas, que ordenan luces y volúmenes casi a lo Chardín, casi a lo Cézanne*²⁹.

Sin embargo, las obras de Juan Eugenio Mingorance no procedían de una mirada desinteresada, eran obras por las que fluía un compromiso con la vida mediante un trepidar humano abundoso y de bronca dicción; desde luego, no fácil de asimilar por el universo agrícola mexicano representado y por su gran libertad pictórica a la hora de establecer su verdadera diferencia seducido por la tradición del color posterior, como ya he apuntado, a la mirada impresionista. En este sentido, José Hierro, mediatizado

²⁸ CRESPO DE LA SERNA, José J. Publicaciones EXCELSIOR, México, 28/IX/1944.

²⁹ FARALDO, Ramón. «Pintura legítimamente clásica», *Ya*, Madrid, 30/IV/1963.

por la parquedad que a la sazón constituye la terrosidad de la Escuela de Madrid, dice así: *Un pintor todo alegría, acaso son los aspectos gozosos, los próximos a lo natural sin drama, los que mejor reflejan su capacidad creadora. De ahí que prefiera su pintura más espontánea, la que se acerca a la nota de color, a la vida sorprendida –no a los modelos ordenados, posando–. Es más pintor cuando parece que improvisa, cuando coge, al vuelo, un girón de la naturaleza*³⁰.

Pintor, contemplado desde otra vertiente menos visible, de mirada clara y finamente cromática, como puede verse en una pequeña obra de Santiago García Galán, adquirida por el coleccionista durante la última exposición del pintor celebrada en Jaén. De cualquier modo, otro pintor de quien se tiene muy escasa información en Jaén y, claro es, de quien tampoco da cuenta el bueno de Cazabán. Ciertamente que su obra está en México, donde crea su Casa Museo y, ciertamente, donde ésta queda enraizada, en la que cuenta también la práctica de la pintura parietal, ejercida con extraordinario tino³¹.

Rafael Revelles López (Alcalá la Real, Jaén, 1920). Formado en la Escuela de Artes y Oficios de Granada y discípulo de Gabriel Morcillo, cursó su carrera de Bellas Artes en Madrid. Académico de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada y Catedrático de la Escuela de Magisterio y del Instituto de Enseñanza Media Padre Suárez de la ciudad, Revelles tiende a la llamada del color sin abandonar el rigor del dibujo inculcado por su maestro; por consiguiente, artista de aliento clásico que, en ciertas obras, tiende al concepto planimétrico del muralismo de la época. Esta parte de su pintura es apreciable en estudios de óleo sobre cartulina de muy cuidada composición en la que, alguna de estas obras, está concebida a modo de tríptico. Convencido defensor de la ortodoxia pictórica, nunca deseó caer en la vetustez. Su compromiso está en la descripción de un mundo con cuantas cosas contiene y, aún más, con la posición y el orden que éstas adoptan en él. En este sentido, su expresión y expansión pictórica comienza al dibujar las personas, paisajes y cosas sobre la tela, de modo que éstas produzcan armonía ante la mirada del contemplador. Luego surge lo inacabado de la mancha y posible juego de la espontaneidad. Mas Rafael Revelles es poco ingenuo y enseguida se dispone a cubrir la apariencia de la mancha con la ortodoxia de su saber, acumulado durante un aprendizaje concienzudo y una experiencia larga pintando composiciones con estudiados escorzos, retratos de mucho compromiso... Obras todas ellas de las que siempre salió reforzada su condición de más que ortodoxo pintor, cuya obra es tan ajena a cualquier pesimismo como proclive a la modernidad de un orden luminoso, que explora ciertas consecuencias nacidas de un concepto de orden geométrico, que conservan ciertos atisbos de los flecos del neocubismo, como puede verse en el cuadro *Humilde refrigerio* (óleo de 1973, 126 x 140 cm.), pieza donada a la Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada con motivo de su ingreso como Académico de Número de la institución.

³⁰ HIERRO, José, *El ALCÁZAR*. Madrid, 1/V/1963, p. 25.

³¹ Dada la escasa bibliografía sobre este artista, es aconsejable ver ANTOLÍN PAZ, Mario. «Mingorance Navas, Juan Eugenio», *Diccionario de Pintores y Escultores españoles del siglo XX*, Madrid, 1994, Fórum Artis, S. A., p. 2.681.

Obra, por lo demás, que pertenece a un momento de gran cuajo de este artista, que deja piezas de similar porte, entre las que figuran bodegones de soberbia entidad, en que prevalece un sentido matizado de las gamas de color, dejadas sobre la tela con media pasta, cierta renuncia a la veladura y una búsqueda de luz atemperada y clara. Luz sosegada sí: atemperada de diálogo virtual, cuyas formas y tratamiento adquieren la transformación adecuada para conformar sus numerosos y, sin embargo, diferentes retratos, entre los que figuran varios realizados para la Universidad de Granada, de los que los profesores Luz de Ulierte y Pedro Galera escriben: *Contienen estos retratos, dentro de su seriedad, muchos de los rasgos esenciales del pintor. De una parte, la sujeción a unas normas canónicas de la iconografía del retrato oficial derivadas del decorado clásico renacentista: figura sedente con cortinaje detrás ocupando el lado derecho de la composición y un espacio vacío a la izquierda (...) todo ello con dibujo riguroso.* En fin, para concluir, convendría traer aquí las siguientes acotaciones de Bernardo Palomo; estas: *Rafael Revelles forma parte, por derecho propio, de la modernidad artística, esa que sólo es excluyente con aquello que nada tiene que aportar, admitiendo con diferencia todos los auténticos resortes de la verdad.* Por lo demás, artista muy estimado en Granada, cuyo Ayuntamiento le concedió una de las Medallas de Oro de la Ciudad en la edición del año 2011.

Ginés Liébana Velasco (Torredonjimeno, Jaén, 1921), pintor y extraordinario dibujante, se trasladó a Córdoba muy niño, en cuya ciudad se hizo pintor, cultiva el clima literario de sus calles y plazas con los poetas Ricardo Molina, Juan Bernier y Pablo García Baena... y la revista *Cántico*, tenida hoy como un baluarte literario de la España de posguerra, y, por consiguiente, distante de aquellas manifestaciones artísticas cuyo compromiso estuvo centrado en los que se llamaron movimientos de compromiso social. En este sentido, es de razón situar la pintura de este artista tan distante del realismo social de la época, como del modernizante abstraccionismo del otro jaenés trasladado a Córdoba, implacable en ensombrecer a pintores nacidos en uno u otro lugar de su geografía, activo en la ciudad de la Mezquita por los mismos años.

Tras su traslado a Madrid, colabora en *El Español* como dibujante hasta la desaparición de la revista. Viaja a Río de Janeiro, donde permanece algunos años. París, Suiza, Lisboa... son otras ciudades europeas en las que ha vivido el artista, que pasa también grandes temporadas en Italia y, al concluir el decenio de los sesenta, se instala nuevamente en Madrid, dedicándose por completo a su obra, tan ligada a la literatura como la del manchego Gregorio Prieto. Pintor secreto, por otra parte, ajeno a los concursos y a las manifestaciones públicas, escaso en exhibiciones personales. A medida que su nombre se ha instalado en la memoria de coleccionistas y minoritarios de la sociedad madrileña, la obra de Ginés Liébana se ha apartado de las muestras públicas. Una de las últimas manifestaciones fue la celebrada en la Fundación María Zambrano de Vélez Málaga, entre los días 17 y 30 de abril de 1998.

Luis Figuerola Ferreti nos recuerda que este pintor de Torredonjimeno hace posible la destrucción de ese otro falso mito, según el cual sólo la mancha en chafarrinón o el color plano son válidos para hacer pintura actual. Ginés dice como Arundhati: *La historia ha concluido. Se acabó y no volverá. Lo único que podemos hacer es cambiar su curso fomentando aquello que amamos en lugar de destruir aquello que no nos gusta. A pesar de todo, hay belleza en un mundo brutal y herido como el nuestro. Una belleza oculta, inmensa,*

que sólo nos pertenece a nosotros, una belleza que hemos recibido con buen talante de otros, reinventada a nuestra medida. Una obra de vertiente onírica, con recuerdos de Goya y presencia de la pintura centroeuropea del siglo XVII, incluido El Bosco. De cualquier modo, un artista de universo literario dejado con finura y buen dibujo en telas y maderas y, de modo más alado, sobre papeles, superficies frágiles que cuadran a sus caligrafías de morosos y más que líricos acentos. Por consiguiente, artista de muy reconocida obra, premiado en la edición del año 2011 con una de las Medallas de Andalucía otorgadas por el Gobierno Autónomo.

Aunque considerada con toda justeza dentro de la pintura manchega, Gloria Merino Martínez nació en Jaén en 1930. Tras Menchu Gal, fue la pintora más destacada de los años sesenta, como ocurre con Juan Eugenio Mingorance. Conocí su obra en la sala Quixote de Madrid. Pintora recia y estupenda cantante, alumna de la soprano Pilar Lorengar, cuyas intervenciones convertían algunas tardes santanderinas de *La Magdalena* en deleitosas citas musicales. Formada en la escuela de Bellas Artes de San Fernando, recibió clases de pintura mural del maestro Ramón Stol y aprendió litografía con Clairín; miembro del Instituto de Estudios Manchegos, de la Comisión Provincial de Monumentos de Ciudad Real y Académica Correspondiente de San Fernando, ha recibido numerosas condecoraciones: Tercera Medalla en la Exposición Nacional de 1957, Segunda Medalla, en 1960; Medalla de la Villa de París, en 1962; Medalla de Oro del Grand Pris de París, en 1963; Medalla de Plata en las Nacionales de Alicante, de 1956, 1957 y 1958; Real Maestranza de Sevilla, en 1970; Medalla del Ateneo de Sevilla, en 1972; Premio de Honor en la Bienal de Huesca, en 1975; Gran Premio José Antonio, en la Exposición Nacional de Valdepeñas, 1975, etc. Entre las muchas colecciones y museos que poseen obra de la artista, destaquemos, para no hacer la lista interminable, el Museo de la Hispanic Society of América, Reina Sofía, Sección de Grabado de la Biblioteca Nacional de Madrid y Museo de Jaén.

Su obra crece entroncada en un certero proceso plástico conducido por lo lineal. En consecuencia, no corremos riesgo alguno afirmando que Gloria Merino es una estupenda conocedora del dibujo, cuyo conocimiento le permite aplicar el color con libertad y variación de temperatura para crear superficies de sensación mate, que dejan en la mirada cierto recuerdo de algo que la artista tan bien conoce: la pintura mural, técnica, según ya quedó apuntado, adquirida con el muralista valenciano Ramón Stol. Estos aspectos vertebran su obra, de claro acento manchego y, de algún modo, paralela en intención a lo que supone la de Rafael Zabaleta para la geografía jaenesa. A mi modo de ver, ambos artistas arrancan al territorio pintado un concepto de vida latente en un tiempo casi paralelo: más prístino y directo en la obra del pintor de Quesada; acaso más estudiado y superpuesto en esta pintora netamente manchega aunque nacida en Jaén.

Asentada en Malagón desde muy niña, Gloria Merino percibe con nitidez la poética horizontalizada de La Mancha. Hace esplendidas litografías de sus campesinos y los pinta, como pinta a mujeres y niños, representándolos, si se nos permite esta expresión, con un primor como de primavera, en la que la estructura de sus cuadros tiende a la planimetría; caso insólito en la época, sin deberle demasiado al cubismo y es que, a mi ver, en la pintura de Gloria Merino existe, junto a las enseñanzas ya citadas, otra más subterránea y hegemónica en sus telas, cual es la del pintor sevillano Joaquín Val-

verde Lasarte. Sí, Gloria pertenece a una generación de artistas que no es ajena a ciertas planimetrías atribuibles a la influencia de Vázquez Díaz; sin embargo existieron también otros magisterios tan eficaces para quienes fueron alumnos en San Fernando de Joaquín Valverde, más sutil de color y, a mi modo de ver, más finamente italiano, cuyo clima es el que percibo al transitar por la plástica de esta artista de vida y sentimientos manchegos, hacedora de una pintura separada de los colores terrosos con los que, al margen de Benjamín Palencia, se deseó diferenciar de una de las llamadas Escuelas de Madrid que, como sucede con la de París, desconozco la legión de nombres, siempre distintos, que incluye. Sin embargo, lo que es fácilmente demostrable es que la pintora que ahora nos ocupa es autora de una pintura con redoblados acentos lugareños y gran belleza de color. Un color matizado que, sobre ciertas sensaciones de cromatismo terroso, destaca verdes, azules, rojos, violetas, dorados, blancos... que la hacen diferente en su cita con grupos de personas en los que suelen aparecer tres generaciones representadas. Iconografía de regusto clásico, sumada a paisajes, algo de naturaleza muerta y retratos. Todo ello dejado con igual concepto plástico y, a mi ver, con una materia mate que la hace sugerente y embellece su vocación de estirpe mural.

JESÚS VILLAR

Dejando la personalidad de Rafael Zabaleta y Rufino Martos a un lado, Jesús Villar (para unos nacido en Jaén en 1930, no para Julia Sáez-Angulo³²) es uno de los primeros artistas del siglo XX que inaugura la mirada pictórica en torno a Segura de la Sierra y sus alrededores. Aunque de modo esporádico fue José Nogué el primero que realizó paisajes del lugar y de la vecina Cazorla, el segundo en hacer lo propio fue Rufino Martos y, posteriormente, Serrano Cuesta, hasta que, ya entrada la década de los setenta, Francisco Cerezo acudió a Segura de la Sierra. Sin embargo, olvidamos cómo durante la década de los cincuenta y primera de los sesenta quien pintó con mayor asiduidad paisajes de aquellos lugares y de sus costumbres fue Jesús Villar.

Aunque, según figura en diferentes publicaciones, Jesús Villar nació en tierras giennenses, para Julia Sáez-Angulo, nació en Madrid, en 1930. Sin embargo es lo cierto que enseguida se vinculó a Segura de la Sierra, lugar al que llegó para pintar unos murales que, según el artista, contaron con escasa aceptación: *Los avatares de esta obra fueron azarosos: una voluntad unilateral y caprichosa, decidió años más tarde eliminar estos murales sin consultar con la ciudadanía ni con el artista*. No obstante, Jesús prolonga su estancia en el lugar y contrae matrimonio con Carmen Endrino, mujer serrana con la que se traslada a Madrid a comienzos de los años sesenta, llevando con ellos toda una iconografía que perdura en los cuadros del artista: paisajes, figuras y ese palpito tan característico del lugar que recogen las naturalezas muertas de Jesús Villar; obras de línea en nada pomposa. Pintura sí, de veta naturalista, cuyos primeros motivos expuso en la antigua sala de la Real Sociedad Económica de Amigos del País entre las décadas cincuenta y sesenta del pasado siglo: fragmentos de la vida llenos de quietud, que vira-

³² Ver SÁEZ-ANGULO, Julia, «Jesús Villar y El Campesino Universal», en Jesús Villar MRD-GRUPO, Madrid, 1985,

ron aquel sentido de percepción hasta alcanzar esa sensación de estructura solidificada y, de algún modo, tallada que posee hoy la obra del artista; acaso, sólo acaso, vertebrada desde una poética que, de algún modo, participa de un cosmos de regusto zabaletiano en el que color y el tratamiento de la materia; tienen acabados diferentes en cuanto que dejados con un sentido de menor impronta y más tersamente oleoso.

Formado con el escultor santanderino Víctor de los Ríos, la obra actual de Jesús Villar conserva una carga significativa de su aprendizaje inicial. Es claramente perceptible en la virtualidad de sus formas, aspectos que recuerdan la raíz geométrica que habita las imágenes de su maestro. Sin embargo, en la articulada geometría de los cuadros de Villar, se conserva ese regusto oleoso de la pintura, no obstante su exigencia a un concepto del cuadro que ha abandonado el sentido renacentista del cuadro ventana y, sin llegar al de perspectiva inversa, cultiva un plano de formas conectadas a través de linealidades con dominante geométrica, cuyo concepto determina la definición de cuantas personas del agro serrano figuran en los cuadros de este artista, con frecuencia mostrados en el escaparate de la Galería madrileña «Puerta de Alcalá.»

CUATRO ARTISTAS

La presencia de los siguientes artistas ha contado escasamente en la vida de la ciudad, incluido el caso de Matías Rus. Pintor de larga permanencia en Roma y periódicas visitas a Jaén, donde realizó alguna muestra en los años sesenta, retornando enseguida a Italia. Allí permaneció hasta 1985, fecha a partir de la cual vive en Arjonilla. Por lo que hace a López Arjona, su modestia ocultó la condición de buen dibujante y avezado grabador que le corresponden. Ciertamente, era un tiempo en que el grabado, además de ser desconocido como arte, era desdeñado en estos predios de voluntarismo; recordemos cómo un pintor de mi generación, cuando el procedimiento comenzó a tener entidad en Jaén, con el fin de emular y neutralizar la aceptación de las carpetas editadas a la sazón, se inventó unas carpetas de dibujo que atendía en entregas periódicas; lo que, de algún modo, daba noticia del devenir profesional que, desde José Nogué, dominaba en la ciudad. Por lo que hace a Juan Almagro fue, sin duda, el más presente en Jaén durante la década de los cincuenta.

Juan Almagro López (Pegalajar, Jaén, 1886; Jaén, 1965) es un pintor de plurales registros y desigual andadura. Formado en la escuela de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando. De mirada intimista en los diferentes asuntos representados, comenzó sus estudios en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando, Madrid, cuando el siglo XX ya estaba inaugurado; en consecuencia, vivió un tiempo azaroso y, de algún modo, estéticamente próspero en que el modernismo se dejó notar con gran firmeza, tanto en pintura como en literatura. Sí, tiempos, en fin, de ideología que, necesariamente, entrañaban mutaciones estéticas considerables, cuya primera consecuencia era la aparición del mundo etiquetado de los ismos. Acaso por ello, un observador tan perspicaz y autorizado como Herbert Read llegó a considerar, puede que de un modo un tanto reduccionista, que *hay quizás sólo tres modos básicos de percepción: el realismo, el idealismo y el expresionismo...* Pues bien, a ninguno de ellos pertenece la

pintura de Juan Almagro. Paisajista notable como puede apreciarse en el Museo de Jaén a través del cuadro *Patio de Santa Clara*, pintado en 1920. Se trata del Convento de las Clarisas, con su frondosidad de plantas. Concluida la Guerra del 36 el pintor se instaló en Jaén en cuya provincia dejó numerosos cuadros religiosos: iglesias de Huelma, Cambil, Villargordo... Acabado este periodo, mientras vivía en soledad la percepción de su pintura, Almagro pintó bodegones muy sencillos que, de algún modo, cautivaban al contemplador un tanto avisado o, cuando menos, dispuesto a ser pintor; aquella representación un tanto ingenua de las cosas. Mas una ingenuidad, entiéndasenos bien, alejada de lo naif: el naif suele ser un pillo sin recursos suficientes para ser pintor o un nonato pintor conducido por uno o varios pillos. El ingenuo, por decirlo parafraseando a Gabriel Farrater, es quien dispone de buena conciencia y sabe que ha organizado su vida sobre bases tales que le permitirán demostrar que no es un estúpido.

Vinculado a Cristóbal Ruiz, a quien consideró su maestro, el sevillano José Pablo Zúñiga practicó un concepto de pintura abierto a dos horizontes. De un lado, cuadros como el nocturno *La Puerta del Sol* que figura en la sala que el Museo Provincial dedica a pintores jiennenses, y de otro *Segadores*, piezas de factura más directa y aguarrasada, procedente de la colección del Círculo *La Peña*, cuyo cierre forzó la dispersión de las obras pictóricas de esta modesta y testimonial agrupación jaenesa, entre las que figuraban obras de Cristóbal Ruiz, José María Tamayo, Pablo Martín del Castillo... En fin, piezas debidas al quehacer artístico en una ciudad todavía vinculada al siglo XIX y a los comienzos del siglo XX en cuyo clima obtuvo notoriedad José Zúñiga, tanto en el área provincial cómo en el madrileño mundo que une política y pintura.

Efectivamente, en Madrid realizó algunas exposiciones cuyo éxito trascendió a Jaén merced a la crónica de Alfredo Cazabán reflejada en *Don Lope*. Pintor plural, relacionado con el escultor Jacinto Higuera Fuentes, su pintura, muy estimada dentro de la sociedad de aquel tiempo, está representada en el Museo con el cuadro citado más arriba. Tema ciertamente recurrente en la época del que, entre otros, Picasso dejó algún testimonio atraído por el mismo espacio, contemplado por José Nogué en un pequeño cuadro pintado con perspectiva semejante.

Por consiguiente, se trata de un artista de buena formación, que participó de forma muy activa en el clima cultural de su entorno, cierto que a la sazón bastante reducido, e hizo una pintura relacionada con el paisaje de temas y aspectos exteriores. Sin embargo, la pieza del Museo Provincial esta ligada a un concepto de mirada al espacio impresionista a través de toques ligeros y ágiles, desde luego distantes de la pincelada alargada que hace visible en *Segadores*.

Tengo para mí que José López Arjona (Torredonjimeno, Jaén, 1910), como Juan Almagro, también fue hombre candoroso aunque de distinta manera. Estudió Magisterio en Jaén, carrera que ejerció en Charilla y Escañuela, en tanto que su sensibilidad se desplazaba hacia la pintura. Bien dispuesto para el dibujo, la realización de un pergamino por encargo de la Diputación hizo que la persona más cercana a quien iba destinado influyera en el organismo Provincial para que López Arjona, ya entrado en años (primer lustro de la década de los cuarenta del pasado siglo), obtuviese una beca para estudiar la carrera de BB AA en Madrid, donde tuvo como profesor de Grabado (asignatura, a la sazón optativa en la carrera) al catalán José Esteve Botey, buen graba-

dor y una de las primeras personas que se ocuparon en España de la especialidad. Por ejemplo, a él se debe la recuperación de las planchas que Goya realizó para su celebrísima tauromaquia.

Las obras de López Arjona, conservadas en su casa, son de una precisión de dibujante muy notable. Sobre tal base, el pintor utiliza una pincelada cargada de cierta densidad de pasta, cuyo efecto suaviza con veladuras dando al cuadro un acabado de sensación academicista que, en posteriores años, virará hacia un concepto de pincelada más suelta y más viva de color, como podemos ver en alguna obra de tema religioso realizada para la iglesia de Torredonjimeno, cuyos bocetos para las vidrieras también son de su mano. Al cabo, pintor de reducida obra debido a su doble actividad docente: primero como Maestro de primera enseñanza, luego como Catedrático de Dibujo en el Instituto de su ciudad. Sin embargo, encaró su profesión con la nobleza del docente cuyo mayor estímulo es poder enseñar.

Aunque también ha realizado alguna escultura y ha practicado la restauración, la vertiente más destacada de este hombre es su trabajo docente. Catedrático de Dibujo del Instituto de Enseñanza Media Santo Reino, su labor en ese sentido es larga y muy encomiable. Además de la atención continua a cuantas personas se acercaron al profesor, a él se debe una colección de pequeños libros didácticos y numerosas ilustraciones para la editorial Escuela Española.

Por su peculiar manera de hacer y su dinámica y longeva trayectoria, también debemos tener en cuenta a Francisco Criado Sola (1914-1996) a quien su cordialidad y, de modo especial su condición de Maestro, lo une al pintor anterior. Sin embargo, Criado Sola fue más bullicioso e infinitamente más decidido a la hora de mostrar su pintura dentro de una estética de vocación expresionista. Autor de una obra numerosa, que mostraba periódicamente en Jaén y en diferentes lugares de la provincia, Francisco Criado Sola, hombre abierto y buen conversador, fue proclive a realizar obras de pequeño y mediano formato con recuerdo expresionista. De concepción briosa y ciertos atisbos expresionistas, sus telas dejan intuir un universo inquietado. Al cabo, una obra, como suele acaecer con estos pintores, de iconografía rebuscada que cuenta más en el deseo que en aspectos de raíz formal. Por consiguiente, es un quehacer instalado en los aledaños del estilo a que desea emular, cuya autocomplacencia tiende a la frescura de dicción y, paradójicamente, a la evasión naturalista de los temas.

Como si Arjonilla estuviese predestinada a recibir influencias romanas en su pintura, mire el lector por dónde, Matías Ruz Delgado (Arjonilla, Jaén, 1924-2003) continúa la tradición. Formado en la madrileña Escuela de San Fernando y, como escultor, en la de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, enseguida marcha a Roma, ciudad en la que transcurre gran parte de su vida, ausencia que incluye tres años más en París. Por consiguiente, su modo de hacer; quiero decir, su técnica, está desarrollada al calor de la pintura italiana y, en cierta medida, muy enhebrada en la sensación de los efectos calcáreos de los frescos del cuatrocientos, especialmente si se advierten afectados por ciertos mohos procedentes de humedades. Sin embargo, su larga permanencia en la ciudad le proporcionó escaso reconocimiento. Digamos, y esto lo conocen bien quienes fueron a recogerlo a la ciudad italiana, que el pintor pasó los últimos años de modo

casi menesteroso. No obstante, su obra es digna, disfrutó de algún comentario laudatorio en el Diario ABC de Madrid y sus trabajos, además de las obras presentadas en Jaén durante el último lustro de los sesenta, lo constituyen acuarelas muy sueltas y de gran sobriedad que, de algún modo, forman un punto de unión y, paradójicamente, de distancia, con la delicadeza mate que podemos apreciar en el pequeño papel *Arlequin con mandolina*, del Museo Cerezo Moreno. Esta obra, de gama azul y notable acento de modernidad, pertenece a la primera asomada pública del artista a Jaén al comenzar la década de los sesenta. A este periodo seguirían las *Madonnas* de sensación calcárea a las que antes me he referido; por lo demás, las obras más recordadas en Jaén a través de sus exposiciones posteriores y, siendo más preciso, las realizadas tras su definitivo regreso a su tierra, a donde llegó para dar clases en el recién creado taller de Cerámica.

Pintor de buena formación, primero en Espala como escultor y luego en Italia, donde obtuvo algún premio, aunque con poco éxito. De su mano figura una obra en el Ayuntamiento de Arjonilla y varias en la iglesia de La Encarnación. En efecto, su regreso definitivamente a Arjonilla se produce en 1985, fecha convertida en el comienzo de su labor de magisterio con algunos jóvenes artistas de la ciudad. Por cuanto hace a los últimos trabajos de Matías Rus, cabe destacar los tres cuadros del retablo mayor de Arjonilla, que luego se verían acompañados por uno pintado por su discípulo, *Bodas de Caná*.

José Quero González (Pozo Alcón, Jaén, 1932; Valencia, 2008), excelente oftalmólogo, cuya carrera de medicina estudió en Valencia, ciudad donde está residenciado desde 1946. Pintor de vocación tardía, sus primeras experiencias plásticas dieron comienzo al concluir la década de los sesenta, sin que desde entonces diese descanso a su decidida vocación experimental. Sí, aquel tiempo en que el informalismo había dejado de interesar, se caracteriza por la pluralidad de tendencias, entre las que el concepto pop de las crónicas hacia furor en una Valencia, ciudad abierta a las múltiples tendencias del momento, cuya punta de lanza a la sazón tenía como punto de atracción principal al Equipo Crónica, formado por Manolo Valdés y Solbes y, de otro lado, al margen del caso particularísimo de Juan de Ribera Berenguer en cuanto que inserto en un concepto de realidad verdaderamente transcendida por la búsqueda de plasticidad, por el universo de Juan Genovés, Hernández Mompó, Salvador Vitoria, Eusebio Sempere... En fin, pintores que corresponden a lo que se llamó la segunda renovación valenciana, cuya raíz está más conmovida por la geometría que por la abstracción y, claco es, por un concepto de claridad sólo quebrada por el universo umbroso de Ribera Berenguer.

En tal clima comienza su aventura plástica José Quero, cuya mirada pronto quedará vinculada a la geometría, base de una sensibilidad proclive a un mundo en que prevalece cierto concepto maquinista tendente a las tensiones de líneas y bandas conseguidas merced a una sabia aplicación de reservas y reservas que dejan entrever la predilección del artista por la obra de Eusebio Sempere. Bien, y esto es importante, que sin dejarse ver. Efectivamente, Sempere es un pintor colorista; Quero, aunque en ciertos fondos de sus cuadros aparezcan colores de cierta entereza cromática un tanto brillante y vibrante, su mirada más característica y supongo que la más auténtica, siempre remite a un territorio umbroso y maquinista, visible mediante delgadas capas de pintura.

Ciertamente, en sus telas nada parece improvisado, cualquier área de sus piezas muestra un calculado y previo estado de reflexión. Así un orden aparentemente desordenado que cuenta con la utilización de los efectos porosos de la pintura dejada sobre la superficie mediante utilización de aerógrafo y la aplicación de reservas obtenidas a través de sistemas utilizados por la pintura de coches. De cualquier modo, una obra conformada mediante colores oscuros y, a mis ojos, de muy buen cuaje estético, que conforma un universo particular, probablemente un tanto frío y, desde luego, calculado.

ESCUELAS DE ARTES Y OFICIOS

Como se habrá percatado el lector, los nombre, del anterior apartado corresponden a pintores de muy dudosa influencia a la hora de trazar un perfil de nuestra pintura. Salvados los casos de Cristóbal Ruiz, Rafael Zabaleta y Miguel Pérez Aguilera, podíamos decir que forman parte de la pintura hecha por artistas de Jaén, no de la pintura en Jaén empero. De esta sí forman parte José Nogué, Pablo Martín del Castillo y, aunque sean principalmente escultores, Rafael Rubio Vernia, hermanos Palma Burgos... La enseñanza de todos ellos fue de indudable beneficio y, por consiguiente, de gran interés a la hora de vertebrar un acercamiento al arte giennense desde la creación de las tres Escuelas de Artes y Oficios, a cuyo cuidado dedicamos este apartado que, salvadas las alteraciones de ida y vuelta a que estuvieron sujetos estos centros, tienen continuidad desde el primer decenio del siglo XX, bien que animadas por un espíritu diferente al de ciertos centros homólogos creados al otro lado de los Pirineos. En Inglaterra por ejemplo, el movimiento en favor de Artes y Oficios, acaudillado por escritores como John Ruskin, encuentra apoyo significativo alentado por el regeneracionismo de los oficios ejercidos de modo que no alienaban al trabajador; en tanto que en Alemania, un proyecto de parecido aliento encuentra buena respuesta en la creación, en 1907, del *Werkbund* (Alianza del trabajo) proclive a la defensa de la verdad y la nobleza de los materiales y a fomentar el respeto que éstos merecían frente a las nuevas propuestas de elaboración que, dada su naturaleza, reclamaban tratamientos dependientes de la naciente industrialización, produciéndose entre unas y otras exigencias un desencuentro que, en último caso, fue solventado a través de conceptos desarrollados mediante el renacer de una apologética artística de la que, en alguna medida, estuvieron ayunos los planes españoles.

En España, la contestación a estas necesidades, tan hijas del cambio de siglo, recibió una respuesta más acorde con la industria que, de algún modo, siempre ha estado presente en las diferentes vertientes adoptadas por los cambios de planes de estudio: creadas en 1755 las primeras Escuelas Técnicas, las de Artes e Industrias lo hicieron en 1790, en 1871... En 1881 se crea la primera Escuela de Artes y Oficios, en Madrid, las Escuelas de Artes e Industrias, que, en 1900, empujadas por el ejemplo europeo, se refundirán en las Academias Provinciales de Bellas Artes, creando, de algún modo, áreas de intereses diferentes dentro de una estructura encaminada a fomentar enseñanza gratuita compatible con el trabajo y, ciertamente, al mejor fomento y desempeño de las artes y los oficios.

En este sentido, tras ser nombrado, en 1901, Comisario Regio y Director de la Escuela Superior de Artes e Industrias de Córdoba el escultor Mateo Inurria, se confía a éste el estudio para vertebrar los contenidos de las diferentes disciplinas impartidas por estos centros, cuya respuesta queda fijada, muy a manera de síntesis, del siguiente modo: *La misión de las Escuelas, por lo tanto, debe ser en primer término fomentar el renacimiento de aquellas industrias desaparecidas y prestar nueva vía a las debilitadas por su decadencia; a ello se encamina sin precipitaciones perjudiciales, preocupándose, lo primero, en dar al alumno la base necesaria por el conocimiento de la enseñanza técnica, gráfica y plástica, completándola después en los talleres con la práctica, sin que un momento se separe de su objetivo principal; y ordenados en las clases por oficios, se les da a cada uno la enseñanza aplicada a la industria a que se dedica.*³³.

Este aliento de enseñanza artística contribuye al desarrollo de un alumnado procedente de lugares apartados, que vio en él un medio de liberación del mundo rural al que pertenecían, aunque no tanto a las Bellas Artes. Sin embargo, hay ejemplos, pocos, que ponen de manifiesto lo contrario. Entre ellos, como hemos visto, figuran pintores comprovincianos como Rafael Hidalgo de Caviedes, Cristóbal Ruiz... cuya preparación comenzó en la escuela de Córdoba, de donde pasaron, el primero a Madrid y Roma; el segundo, llegado a la ciudad vecina para ser carpintero, a Madrid y París. De algún modo, fueron centros de rango superior a lo que eran las Escuelas de Artes y Oficios y, en consecuencia, abiertos a un abanico más amplio de posibilidades. Sin embargo: *...de aquellas tradicionales Escuelas de Artes y Oficios y de su enseñanza no queda más referencia que la de parte de su nombre*³⁴. De cualquier modo, es lo cierto que, tras el intento de crear uno de estos centros en Jaén, en la provincia los establecimientos que tienen continuidad y, por consiguiente, cuentan con estructura y asimilación de enseñanza reglada, son las tres Escuelas de Artes y Oficios a las que seguidamente nos acercamos.

JAÉN

En Jaén, cuya provincia dobla el número de sus habitantes en la primera mitad del siglo XX, durante la primera parte de estas cinco décadas, el mayor desarrollo docente estuvo centrado en torno a los debates que hicieron posible las diferentes transformaciones que conducen a la Escuela de Artes y Oficios³⁵. Este centro, configurado con determinada independencia en la enseñanza de las Bellas Artes durante 1910, tuvo un patronato dependiente de la Real Sociedad de Amigos del País hasta la reorganización de la Escuela de Artes e Industrias que, dicho sea de paso, también tuvo escasa influencia en las enseñanzas artísticas de una ciudad que había obligado a sus pintores

³³ CLÉMENSON LOPE, Miguel Carlos. Citado en «Úbeda, alcor de las artes», en *75 Aniversario Escuela de Artes Casa de las Torres*, sin paginar. Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Úbeda, 2003.

³⁴ SEBASTIÁN RODRÍGUEZ, Francisco. Discurso leído en el acto de recepción pública. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, MCMLXXXII, p. 21.

³⁵ En tal sentido es de gran interés el siguiente estudio: LÓPEZ PÉREZ, Manuel, «La Escuela de Artes y Oficios de Jaén. Una Historia de afanes y realidades», en *Escuela de Artes y Oficios de Jaén, Primer Centenario* pp. 15-107. Junta de Andalucía, Escuela de Artes y Oficios.

más significativos y cercanos a trasladarse a otros lugares: Pedro Rodríguez de la Torre, Ramírez Ibáñez, Hernández Carpio...

Si observamos con cierto cuidado este fenómeno, desplazamiento de pintores a otras ciudades y sucesivas transformaciones de la enseñanza artística fuera de las exigencias demandadas por el artesanado, enseguida nos percataremos del muy mermado fuste profesional de quienes imparten clases de enseñanza y pintura en la ciudad, cuya realidad no debió traspasar los umbrales del voluntarismo. De otro lado, las clases dirigentes, al margen de las consabidas personalidades que permanecían en Madrid, han dejado no pocos testimonios de su desinterés en este sentido. Recordemos los casos de Higuera Fuentes, de Hidalgo de Caviedes... Por consiguiente, habría que esperar hasta la llegada de José Nogué a Jaén para notar un impulso sensible en nuestra enseñanza artística, de cuyo estado deja el artista catalán la siguiente noticia: *cuando se inició el curso 1923, me di cuenta de que la asistencia a las clases era muy reducida. Ciertamente que los locales no eran muy adecuados, ya que el viejo Convento de Los Ángeles, no había sido creado para tal fin, pues en un solo salón, dividido con mamparas de madera, estaban las clases de Dibujo Artístico, Dibujo Lineal, Modelado y Vaciado, con la clase de Cerámica al fondo y una sola entrada y salida...*³⁶

Efectivamente, José Nogué rompió la mediocridad existente. Procedente de Italia, donde había disfrutado de la citada Pensión de Paisaje desde 1926 hasta 1936, desempeñó el cargo de Director del centro jaenés, que, hasta entonces, no había encontrado guía semejante, tras cuyo traslado a Madrid, fue sucedido hasta 1960 en la función de director por los siguientes profesores: Fernando Alberti y Barceló (1932-1935), Ramón Matéu Montesinos (1935-1941), Pablo Martín del Castillo (1941-1963), Cándido Nogales Martínez (1942-1951), y Rafael Rubio Vernia (1951-1963).

Proceso similar se puede ver en el Museo Provincial de Bellas Artes desde 1914, año de la llegada de Alfredo Cazabán a su dirección, que ocupará hasta 1931, fecha en la que se hará cargo del centro José Nogué, pintor, profesor y director de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad, que ejercerá como director del Centro durante un año. Desde entonces hasta 1958, siempre ocuparía este cargo un profesor de la Escuela de Artes y Oficios: José Martínez Puertas, de 1932 a 1934; Isaac Usano, de 1934 a 1939; don Pablo Martín del Castillo, de 1941 a 1958³⁷.

EN OTRA PERSPECTIVA:

Ciertamente, como quedó escrito al comenzar este trabajo, Jaén ofrece al menos, dos perspectivas diferentes a la hora de estudiar su pintura del siglo XX: la que hasta aquí he tratado de presentar, y la de esta segunda andadura, en la que resulta obligado ocuparse de las Escuelas de Artes y Oficios nacidas casi con el siglo en Jaén, Baeza y Úbeda, además, claro es, de la notable importancia cobrada por Linares y Andújar a través de alguno de sus artistas, como después veremos y, claro es, sin dejar de advertir

³⁶ *Ibidem*. p. 62.

³⁷ CHICHARRO CHAMORRO, José Luis. *El Museo de Jaén (1846-1984)* Diputación Provincial, Instituto de Estudios Giennenses, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Jaén, 1999, pp. 195-233.

la importancia de la segunda ciudad en el capítulo dedicado a la escultura, escrito por José Domínguez Cubero.

Por lo que hace a Jaén, si bien los orígenes de su Escuela de Artes y Oficios son un tanto complejos y se remontan a fecha anterior, no es menos cierto que el verdadero crecimiento e interés de este centro parte de la incorporación, en 1924 como profesor, luego como Director, de José Nogué Massó (Santa Coloma de Queral, Tarragona, 1880; Huelva, 1973), quien permanecerá en Jaén hasta 1932. José Chamorro, Cronista oficial de la Provincia, lo recuerda así, en 1979, en el catálogo de la primera exposición que se le dedicó al pintor: *José Nogué es el hombre de los años veinte que en aquel núcleo intelectual de la capital jiennense, contribuyó a vitalizar los cenáculos de creatividad*. Pintor de muy buena mano y robusta formación intelectual, fue pensionado en Roma con la Beca del Ministerio de Asuntos Exteriores, llegó a Jaén en 1922, tras ganar las oposiciones de profesor de Término con destino a la Escuela de Artes y Oficios jiennense, en la que permaneció 10 años. Tiempo suficiente para ofrecer otra vertiente artística separada del concepto generado por los atisbos de los diferentes modos con que algunos *amateurs* de la enseñanza artística venían generando desde antiguo.

Efectivamente, José Nogué tenía poco de autodidacta. Su tenaz y bien cimentada formación le había proporcionado gran experiencia como artista y como profesor. Sí, toda una vida dedicada a la docencia y a la pintura, en la que no faltaron emociones tan intensas como la música y el canto, en algún momento ejercido de forma profesional por Nogué. Sin embargo, serían pintura y docencia las disciplinas que vertebraron la vida del pintor y las que le proporcionaron honores y nombre.

Practicó la figura y el paisaje, géneros que por aquellas calendas estaban delimitados por la Academia y los ambientes aledaños a ella, plataforma estética en la que respiró el quehacer de quien, desde el principio de su andadura, se sintió atraído por la figura aunque, paradojas aparte, fue su vertiente de paisajista la que hizo posible su estancia en Roma, como becario del Ministerio de Asuntos Exteriores y, en alguna medida, la que inició su particular búsqueda de una luz cercana a modos franceses, tan vivos por aquellos días, como el simbolismo y el puntillismo; cierto que a través de vivencias relacionadas con la geografía italiana y la manera de hacer de los «macchiaioli».

De grande y certera destreza, abre estudio en Madrid y consigue galardones: Premio Extraordinario del Círculo de Bellas Artes, (1903) y, el mismo año, Mención Honorífica por su cuadro *Calvario de Sagunto*, obra de marcada sensibilidad posromanticista en la que se deja sentir la mirada de Modesto Urgell (Barcelona, 1839-1917), pintor de tiempos pausados que Nogué tiene presente en sus paisajes de más empeño realizados entonces: una luz perezosa, que se advierte en la sencilla arquitectura que, junto a media docena de cipreses, protagonizan este cuadro, cuya sensación no alcanza la hora final de los crepúsculos que suelen protagonizar las telas de Modesto Urgell, de pálpito melancólico, opuesto a la intensidad luminosa de Sorolla.

Entre otras miradas, Nogué también se sintió atraído por el luminismo de Sorolla. A ese universo en el que la luz no tiene otro sentido que dar testimonio de su sensación, pertenecen obras como: *Marina con figuras* (1898) o *Barcas en la playa* (1898). Cualquiera de las dos, además de su espacio luminista, deja en la mirada del contemplador

un sentido de percepción con influencias impresionistas, más patente en *Paisaje urbano*; en este caso no exento de la práctica más ortodoxa del movimiento contemplado en sus orígenes.

No obstante, Nogué abandonará pronto ese sentido de luz apresurada, retomada en sus últimos años, para abrir la ventana de su paleta a los espacios interiores. En esa luz, cálidamente tamizada e interior, envuelve sus mejores retratos, probablemente intuitivos mediante una mirada que no se olvida de Velázquez, cuyos atisbos testimoniales podemos ver en *Mi padre*, de 1901.

Por aquel tiempo, el pintor había cumplido cinco lustros y se hallaba en un momento de inicial esplendor. Pinta paisajes, buenos paisajes es cierto; sin embargo, en España aún se juzgaba la pintura a través de los géneros y en estos el interés por la figura ocupaba el primer puesto. Nogué decide mandar sus obras a la Nacional de 1906 y lo hace teniendo en cuenta su dominio de la luz y la forma aplicados a la figura. Analiza su mirada a través del espejo y a sus padres a través de su mirada: *Autorretrato*, y *Mis padres* (ambas obras pintadas al pastel en 1905, hoy en el Museo Provincial de Jaén) son, con otras piezas de semejante porte, el feliz resultado del pintor para el destino deseado. Piezas, en fin, en las que se puede advertir al excepcional dibujante que habita en Nogué y, en general, su soberbia formación de pintor asimilada durante años de estudio.

A ese clima de austeridad pertenecen los cuadros citados, trabajados con barras de pastel. Ambos testifican la sosegada sensación de unos espacios de aquietada presencia emparentados con la tradición española que se solía filtrar a los jóvenes pintores desde el Museo del Prado, del que Nogué fue asiduo visitante.

El joven pintor conocía los retratos de Ramón Casas (Barcelona, 1866-1932) alguno –incluido el de Unamuno– firmado por aquellos días. Sin embargo, Nogué deja las obras de manera más cuidada y con referencias más enraizadas en la estética del retrato español. Debemos recordar la Nacional de 1904, edición anterior a la que acude Nogué con sus retratos al pastel, en la que Casas recibe Primera Medalla por su paisaje *Barcelona*, aunque su nombre estuviese acrecentado y fuese conocido por sus retratos, de los que ya se conocían seiscientos por aquellas calendas, realizados con carbón y algún toque de clarión: el mejor corpus iconográfico de la época dedicado a la España cultural y artística; precedentes, por otro lado, de los que dejó Vázquez Díaz después.

MARTÍN DEL CASTILLO

Hijo de Jesusa y de Baldomero, Pablo Martín del Castillo había nacido en Valladolid, el día 30 de julio de 1899, en la calle de Las Damas nº 18, acompañándole la vida 64 años. En esta ciudad pasó la parte más importante de su existencia de artista; en ella dejó su impagable magisterio, huella, compromiso y obras, muchas pintadas desde la comunión con la ciudad en la que decidió vivir y crear familia.

Cumplidos 38 años, en 1937 llegó al Instituto «Virgen del Carmen» como Profesor de Dibujo, con ese estado de madurez que comienza a rodear a los artistas cuando

rondan la cuarentena. Aquí casó con la giennense Manuela Mesa Revilla el día 14 de febrero de 1939, naciendo dos hijos del matrimonio: Pablo Ramón y María del Carmen.

Pablo Martín del Castillo cultivó una estética de raíz unitaria, iniciada en la militancia de un espíritu modernista un tanto tamizado por la retina castellana, culminado en una manera de hacer que asimila conceptos de fermento cubista y parquedad de paleta: agrisamientos que dejan intuir aspectos del más lírico poscubismo español. Al pedagogo lo podemos contemplar a través de la huella que dejó en sus alumnos y en los trabajos de naturaleza didáctica que figuran en la colección de la Escuela de Artes y Oficios de Jaén.

Tras los inicios de Martín del Castillo en la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid, con el pintor Pablo Puchol, conseguido el Premio de Dibujo otorgado por el Claustro del Centro el día 3 de octubre de 1915, guiado por aquel éxito y por el consejo de sus profesores, Pablo logra ingresar en primera convocatoria en, a la sazón, Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado madrileña, situada en la Calle Alcalá número 13.

Pronto empezó a saber quiénes eran sus profesores más considerados: Antonio Muñoz Degraín (1843-1924), Cecilio Pla (1860-1934), Moreno Carbonero (1860-1942)... Con Eduardo Chicharro (1874-1949) como Director de la Academia Española en Roma, de 1912 a 1925, las otras personalidades atractivas eran el escritor gallego, Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) y Julio Romero de Torres (1874-1930), que sabía administrar gestos, ademanes y palabra, acompasadamente, protegido por Valle. Ambos abanderados sin reservas del movimiento modernista en España.

La influencia de esta época comenzada con el siglo se proyecta a lo largo de él, plural y pujante, y encuentra una referencia significativa en lo que llama Ricardo Gullón, *año de gracia de 1903*. (...) *Una nueva época, tiempo de heterodoxia y de rebeldía, se instalaba en el mundo, y su nombre, Modernismo, hacía patente su vocación actualizadora.*

Francisco Calvo Serraller hace notar con perspicacia lo acaecido en la Francia: *cuyo prestigio cultural era entonces internacionalmente indiscutible, hasta el punto de acuñar la doble fórmula de Fin-de-siècle y de Belle Epoque para diferenciar los dos momentos cronológicos del cambio de siglo, el primero, entre 1880 y 1900; el segundo, entre 1900 1914- podremos percibir un estado de carácter muy ambivalente.*

La novedad del modernismo se atempera y la rutilancia de su aparición acaba encontrando cauces de razón que lo instala y lo dosifica, lo que suele hacer que deje de ser novedad sin que pierda su legitimidad. De ahí la temperatura cultural que se vive en el Madrid de 1915, cuando Pablo Martín del Castillo acude a la villa y corte: el sosiego domina las tertulias. El concepto renovador del modernismo se alarga asumido y pujante en las obras de los artistas que lo han hecho posible y, entre tanto, comienzan a palpitar otras inquietudes.

Los modernistas, en gran parte reunidos desde comienzo del siglo en el Café Universal y en la Horchatería Candela, se han visto afectados por la desunión que siembra en ellos la guerra europea. Un grupo, probablemente el más activo, se traslada al Nuevo Café de Levante, situado en la calle del Arenal hasta 1916, que fue traspasado para almacén de paños, dejando atrás una parte de la historia de la cultura española que

vive en la memoria de cuantos nos asomamos a ella y, claro es, el recuerdo artístico más temprano de Martín del Castillo en Madrid.

PRIMERA GENERACIÓN

Por cuanto hace a los alumnos más directos de Nogué cuentan, desde el curso 1923, de interés, entre los que destaca **Pedro Márquez Montilla** (Jaén, 1887-1942), Profesor de Dibujo en la Escuela de Artes y Oficios desde 1923 hasta su fallecimiento; pertenece, por tanto, al grupo de profesores que cultivaron la docencia sin la titulación debida. Como la impartió el ubetense Enrique Barios Torres, profesor del centro entre 1945 y 1985. **Diego Burgos** es otro de los discípulos del catalán. De éste se conservan unos pequeños paisajes y alguna otra pieza en el Museo de Jaén, poco más: intuimos que debió morir en torno a 1932-33; del anterior tenemos noticia de su corta trayectoria y del marcado interés de su pintura a través de un cuadro –fragmento– conservada en el citado museo, y la sanguínea de buen porte que figura en el Museo «Cerezo Moreno» de Villatorres. Otro de los alumnos de José Nogué en aquellos inicios fue **Luis Espinar Barranco**. Hijo del pintor decorador cordobés, avecindado en Jaén, **Francisco Espinar Barranco** (Cabra, Córdoba, 1876-Jaén, 1933), fue Profesor de Dibujo Artístico para el curso 1921 en la Escuela Industrial, al quedar implantada la sección de Artes y Oficios, y de Cerámica en la ya Escuela de Artes y Oficios de la ciudad hasta 1931, padre de **Francisco Espinar Barranco** (Jaén, 1907, Profesor de Dibujo Lineal del Centro y director del mismo desde 1963.

Pintor, ceramista y restaurador, **Luis Espinar Barranco**, (Jaén, 1911-1988), fue Profesor de Cerámica de la Escuela de Artes y Oficios, y de Dibujo, en la Excma. Diputación Provincial; notable acuarelista y buen dibujante de quien figura en el Museo giennense un estupendo dibujo del poeta vasco Irazábal, es, probablemente, el discípulo de José Nogué de más fidelidad al profesor catalán y, de otro lado, el pintor jaenés con mejor memoria de un tiempo poco dado a rememorar la actividad pictórica anterior. Como compañero de docencia en la Escuela de Artes y Oficios de Jaén, mantuvo buen trato con el escultor valenciano Rafael Rubio Vernia y con el vallisoletano Pablo Martín del Castillo, con quien colaboró en el mural que cubre la parte superior del presbiterio de la iglesia del Seminario Conciliar. Como restaurador realizó alguna intervención en la venerada imagen de Nuestro Padre Jesús, dejó algún óleo, entre ellos el que figura en el estandarte de la Verónica que procesiona con Jesús. Como acuarelista aportó una serie de vistas de la ciudad con precisión de dibujo y magnífico color de atemperados acentos. Dijese yo que las acuarelas de Luis Espinar son las más notables de la época y él, el único artista jaenés que sostuvo relación con los artistas que pasaron por la escuela antes de 1941.

Rufino Martos Ortiz nació en el nº 24 de la jaenera calle Espiga, el día 29 de febrero de 1912 y falleció en Córdoba, el 3 de junio de 1993; es, por precisar un momento que quiebra cierta vertiente local alentada por la figura de Pedro Rodríguez de la Torre, el artista de mirada más acorde con la paleta impresionista, sin que, digámoslo ya, sea éste el concepto ortodoxamente observado en su pintura, más atenta a los flecos y

efectos del movimiento parisino que a la raíz conceptual que lo hace posible y lo defino como tal en 1874. Protegido por Nogué, y con una beca concedida por la Diputación de Jaén para el curso 1934-1935, marchó a Madrid para realizar estudios en la Escuela de San Fernando, recibiendo clases de Eduardo Martínez Vázquez: extraordinario paisajista que modifica su modo de pintar. En efecto, Rufino encara otra valoración de la luz solar; acentúa los oscuros para destacar las áreas luminosas mediante contrastes que, sin necesidad de recurrir al blanco ni al medio tono, fuerzan los celajes hacia intensidades opacas y nubladas que dejan atisbar cierto sentido de poética romántica, más acentuado en sus nocturnos: témperas, tocadas con barra de pastel y alguna mixtura, que serán las únicas obras de su mano que dejan recordar su inicial aprendizaje con José Nogué durante el tiempo que pasó con el catalán en la Escuela de Artes y Oficios de Jaén, en la que mostró enseguida su buena mano.

Ciertamente, el jaenés no pasó desapercibido en la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, consiguiendo numerosas recompensas: Beca Conde de Cartagena, Carmen del Río y Molina Higuera... en dos ocasiones, la codiciada Beca del Paular al mejor alumno de paisaje..., logros que testifican su reconocimiento y su buen entendimiento con Eduardo Martínez Vázquez, catedrático de la clase de Pintura al Aire Libre y Paisaje de la Escuela de San Fernando, y la admiración del pintor y poeta postista *Chicharro hijo*, a la sazón catedrático de Estética. Concluidos los estudios regresa a Jaén, impartiendo clase de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes y Oficios desde 1944 hasta 1950. En 1950-51 gana por oposición libre la plaza de profesor de Término para la Escuela de Artes y Oficios de Palencia, donde permaneció hasta su incorporación a la de Córdoba que, entre otras cosas, le proporciona un lugar geográfico próximo al paisaje jaenés y, especialmente, al de sus sierras, mientras su figura se veía ensombrecida en Córdoba ante las malas artes de algún paisano.

Pintor poco cuidadoso de su biografía, sabemos que celebró numerosas exposiciones en Madrid y Barcelona, siendo abundantes las de Jaén. Además de los premios citados, obtuvo otros en exposiciones provinciales y nacionales, destacando el Primer Premio de Dibujo obtenido en la Exposición Nacional del Ayuntamiento de Linares, Jaén, en 1944, por *Nocturno* y, en 1945, Primer Premio de Pintura, por su cuadro *El barranco*, óleo de 81 x 100 cm.

Por consiguiente, Rufino Martos sólo debe a Nogué que viese en el joven campesino que fue al pintor que iba a ser tras recibir enseñanza de Martínez Vázquez, cuyo sentido del paisaje de Gredos es transferido a la mirada del pintor jaenés a la hora de recrear los paisajes de Cazorla, Segura de la Sierra, Hornos de Segura, Siles... En fin, ese sentido perceptivo del paisaje que, en algunos momentos y con muy escaso tino, quisieron llamar escuela de Jaén.

De algún modo, Rufino Martos descubrió pronto el modo de vertebrar la tela y hacerla vibrante mediante pinceladas cortas procedentes del neoimpresionismo. Con buena pupila debió contemplar repetidamente los cuadros de su maestro de San Fernando, a la sazón artista muy considerado, cuya pintura nada tenía que ver con la de José Nogué. Éste es el eje del paisaje de Rufino Martos Ortiz, su alejamiento de lo que había aprendido en la escuela de Artes y Oficios de Jaén y la atracción que supuso lo contemplado en la escuela de Bellas Artes de San Fernando. Así, unas telas ricas de

matices, sueltas de dicción y ejemplarmente concebidas desde el color que los caracteriza; en algún caso, especialmente en los nocturnos tratados con pastel, viradas hacia escenografías de origen romántico, en las que la envoltura de la luz natural se pierde en la medida que los perfiles de los términos se hacen demasiado visibles. No obstante un pintor robusto, cuyas obras mejores son las de pequeño formato.

También alumno de Nogué, Manuel Serrano Cuesta (Escalañuela, Jaén, 5 de marzo de 1916; Jaén, 29 de mayo de 1963) fue un estupendo dibujante al que los encargos de prensa fueron conduciendo hacia esquemas de raíz ilustrativa. En este sentido, cabe destacar su condición de cartelista hijo de su tiempo; la biografía de este pintor incluye cuantos avatares deparó en España la guerra de 1936 a los jóvenes de su generación. Sin embargo, atendiendo la parte profesional, diremos que comenzó sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Jaén y, concluida la guerra, alternó los estudios de magisterio con prácticas de dibujo, las dos enseñanzas que determinan su condición docente, primero como maestro en el colegio *Los Ángeles*, actividad compartida con la de dibujante de diario *JAÉN*. Cursó estudios, como alumno libre, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. En 1954 ganó por oposición la plaza del Instituto Laboral de Cazorla, lugar en el que pasó sus años más fecundos de pintor. En 1961 vino a Jaén como profesor del Instituto Virgen del Carmen y de la Escuela de Magisterio, falleciendo dos años después.

Como pintor, destacan sus paisajes serranos; entre éstos, uno propiedad del Ayuntamiento de Cazorla, y algún retrato, como el de Cerezo Moreno, con quien pintó murales en La Guardia, ambos en el espléndido templo trazado por Andrés de Vandelvira que está bajo la advocación de la Asunción de Nuestra Señora, tratado con dominante de azules; obra pintada con técnica de óleo, firmada en 1939, encargada al artista por don Juan Bezmar Galiano, a la sazón párroco del templo, en la que, como ya ha quedado escrito, colaboró Francisco Cerezo, por lo que, de alguna manera, puede ser considerada el comienzo de ambos artistas, especialmente del segundo. No obstante, cabe considerar a este artista, además de continuador del paisajismo de Rufino Martos, indagador de un sentido de poética iniciática que incluye flecos románticos, como sucede en uno de sus paisajes de Cazorla, probablemente conservado hasta hace escasos años en la colección de un celebrado periodista granadino.

Francisco Cerezo Moreno (Villatorres, Jaén, 1918; Jaén, 2006). Hombre tenaz, habitante de la entonces Villargordo hasta 1933, fecha muy aproximada de su traslado a Jaén, se matriculó enseguida en las clases nocturnas de la Escuela de Artes y Oficios, cuya enseñanza interrumpe en 1936, regresando al centro acabada la guerra y recuperada la andadura docente en el viejo caserón de la calle Martínez Molina, lugar en el que tuvo como profesores: primero a Pedro Márquez Montilla y, tras su fallecimiento en 1942, a Pablo Martín del Castillo.

Apenas cumplidos los tres lustros de vida, Cerezo expone sus obras con Serrano Cuesta en las salas de la Real Sociedad de Amigos del País de Jaén concernido por un palpito de aliento romántico que, de algún modo, preside su condición de pintor como podemos ver aún en obras firmadas al concluir el decenio siguiente y, claro es, después de exponer en la misma sala con los jóvenes pintores Jesús Rodríguez y Antonio Rome-

ro Marcos. En 1945 concurre a una muestra provincial, donde recibe un galardón. Dos años después, en 1947, fue pensionado por la Excm. Diputación Provincial para ampliar estudios en Madrid, asistiendo a la Academia Libre que, a la sazón, dirige el pintor catalán Julio Moisés. El pintor que, probablemente, más recuerdos deja en la obra de este artista jaenés. Pasado este periodo de aprendizaje, Cerezo regresa a Jaén, permaneciendo en la ciudad hasta su fallecimiento, con la única excepción del tiempo que, a partir de 1963, pasa en el Instituto Central de Restauración de Madrid, profesión a la que ha dedicado gran parte de su vida. A él se debe la restauración de las obras del Museo de la Catedral, encargo que le fue confiado por el Cabildo Catedralicio con motivo de la inauguración del citado Museo, realizando trabajos de la misma naturaleza en museos como el de Logroño, Jaén y probablemente algún otro que ahora escapa a mi recuerdo.

En 1967 conoce el pueblo de Segura de la Sierra y decide instalar estudio en este lugar de indudable importancia en su obra posterior, tanto en la concepción luminosa de su pintura, especialmente en el encuentro con el paisaje, como en la concepción de un modo complaciente de contemplar el ambiente en que viven sus gentes; al cabo ¡verdad! personas cuya edad no les había permitido sumarse a grupos de inmigrantes que, en su día, habían iniciado viaje hacia diferentes lugares lejanos y foráneos, incluidos los de más allá de los Pirineos.

En cuanto hace a su pintura, la amplia representación de ésta que figura en el Museo de Villatorres dedicado al artista testimonia la pertenencia a un mundo de concepción naturalista que abarca géneros como figura, bodegón paisaje y, claro es, toda una larga serie de tablas de poética holandesa que, posteriormente, encuentra expresión actualizada en el grupo de piezas dedicadas a costumbres de Segura de la Sierra y algún lugar aledaño, cuya raíz hay que buscar en los años en que Cerezo hubo de entenderse con las pequeñas tablitas antes citadas, realizadas sobre soportes de maderas de nogal, caoba... ensambladas mediante cola de milano con el fin de encontrar mercado entre anticuarios. Este sentido de regusto por el arte del pasado sensibilizó a Cerezo Moreno en torno a diferentes estilos de arquitectura, incluida la popular, precisados en una larga serie de dibujos minuciosamente realizados mediante plumilla y tinta sepia.

De cualquier modo es un pintor de veta naturalista que, según anticipamos, parte de un cierto clima romántico y, especialmente, de la enseñanza de Julio Moisés pasadas las incursiones en la pintura de tabla, cuyo poso, entreverado con la enseñanza anterior, configura una manera de hacer basada en la limpieza del color y en la pincelada suelta y dispuesta según la forma que interpreta. Fiel a este credo, Cerezo Moreno ha conducido gran parte de su pintura hacia las costumbres y la naturaleza de Segura de la Sierra. Sí, desde hace treinta años Cerezo ha evocado el otrora discurrir de aquel lugar apacible, apartado y austero, con sus calles blancas y sus naturales de avanzada edad. Y es, acaso, aquel mundo y sus gentes el que, además de refrescar su paleta de pintor dominada por la claridad del blanco, hace que el artista torne su mirada a la pintura de tabla, otrora practicada como recurso de subsistencia en los años difíciles, casi en pareja medida a como cultivó con intensidad la restauración de cuadros tras su aprendizaje en Madrid.

Dibujante minucioso y atento a nuestra arquitectura, Cerezo ha dejado gran número de obras sobre papel, casi todas publicadas, que testifican su intensidad de tra-

bajo y la cuidada elaboración de su pintura; en sus comienzos próxima a la austeridad de *Bodegón del Cardo*, pieza de claro aliento español que pronto se habría de tornar proclive a representar ricas y hasta pomposos telas, opalinas, porcelanas, cerámicas, cristales de la Granja y otros objetos de clara vertiente proclive arqueológica, cuya mirada testifica la forma de ser de este artista y la raíz que la filtra a través del bodegón holandés del XVII, contemplado de modo luminoso con un juego de pincel cargado con media pasta, cuyos efectos se dejan ver sobre la tela de forma suelta y precisa que, a mi ver, caracteriza el estupendo y directo lenguaje plástico de Cerezo Moreno, a quien el paisaje tampoco le fue ajeno, cuya ejecución encara en obras de no muy amplio formato, realizadas con buen pulso y dicción directa sobre cartulina, que dejan atisbar la admiración de Francisco Cerezo por los paisajes de mirada no lejana a la de Rufino Martos, si bien los suyos participan de una paleta más dorada, con más cadmios que las tierras que, de otro lado, suele ser la base de la mirada de Rufino sobre la geografía jaenesa y serrana.

GENERACIÓN INTERMEDIA

La marcha de Nogué a Madrid deja en Jaén un vacío docente y una afirmación del primer grupo de pintores, al que pertenecen los tres citados, nacidos en este siglo, vinculados o hijos de la ciudad, como es el caso de Antonio Romero Marcos (Jaén, 1927), alumno de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y, luego, catedrático de Dibujo de Bachillerato, del que, debido a su temprana salida de la ciudad, se tienen escasas referencias en ella, aparte del conocimiento de sus paisajes, tratados con dominante cremosa y empastada, cuya materia está aplicada con espátula, que tal es la principal característica de su pintura, de alguna manera, vinculada a la línea de Nogué. Por cuanto hace a Luis Berges Roldán (Jaén, 1926), además de su sobresaliente condición de Arquitecto, cuenta como notable dibujante y acuarelista. Otro caso, de algún modo configurado al margen de Jaén, es el de María Martínez González, «Magar», (Jaén, 1928).

De cualquier modo, salvadas ciertas diferencias de lugar y formación, la incorporación de don Pablo Martín del Castillo en calidad de Catedrático de Dibujo del Instituto Virgen del Carmen de la ciudad y a la Escuela de Artes y Oficios, supuso una continuidad formativa durante generaciones. En efecto, con él se inician en el dibujo pintores como Francisco Cerezo, Eloy Ingrañá Cárdenas, (Jaén, 1929; Madrid, 1985), Rafael Ortega Cobo (Baños de la Encina, Jaén, 1931, París, 2005), Luis Orihuela Hervás (Mancha Real, Jaén, 1932)... Los tres últimos pertenecen a la primera generación de pintores giennenses formada en la Escuela de San Fernando de Madrid; y, con la excepción de Orihuela, continuadores del concepto de paisaje cultivado por Rufino Martos que, de modo más complaciente con la mirada jaenesa de la época, también alcanza el autodidactismo de inspiración luminista de Alfonso Parras Vilchez (Torre-delcampo, Jaén, 1930); sin dejar el reducido grupo de pintores formado en el entorno de Cerezo Moreno, entre quienes, además de Pilar Redondo, figuran Pedro Extremera (Jaén, 1919), cuya pintura seguirá aspectos atemperadamente geométricos y, claro es, otros más independientes, formados en las aulas de Artes y Oficios con Pablo Martín Del

Castillo: José Cortés Bailén (Jaén, 1930), Juan Hidalgo Fernández (Torres, Jaén, 1930-2004) y José Horna López (Jaén, 1930- 2007), Juan Antonio Guirado (Jaén, 1932; Almería, 2006), la poetisa y pintora Carmen Bermúdez Melero (Jaén, 1933), Dolores Montijano, realmente, Dolores Serrano Ruiz (Alcalá la Real, Jaén, 1934), y el llamado *pintor de los gitanos*, Antonio Bejigar, en verdad Antonio Martínez Aguilera (Begijar, Jaén, 1938; Marruecos, 2002)... Ambos separados por dos lustros de tres nombres citados anteriormente y, de algún modo, unidos, cronológicamente, a la primera generación de pos-guerra, cuyos estudios inician con Martín Del Castillo y continúan en las entonces Escuelas Superiores de Bellas Artes tras la muerte de Rafael Zabaleta: Miguel Viribay Abad, (Úbeda, Jaén, 1939), Fausto Olivares Palacios, (Jaén, 1940-1995) y Miguel Ayala Montoro (Fuensanta de Martos, Jaén, 1940; Jaén, 2009), Carlos Barrera Wolff (Jaén, 1940), Andrés Barajas Díaz (Huelma, Jaén, 1941) José Córdoba Chaparro, (Santisteban del Puerto, Jaén, 1941), José Olivares Palacios (Jaén, 1942), Juan Martínez García (Navas de San Juan, Jaén, 1942), José Guerrero Medina (La Guardia, Jaén, 1942), Nacho Criado (Mengíbar, Jaén, 1943; Madrid, 2010), José Rodríguez Gabucio (Jaén, 1943), Diego Moya (Jaén, 1943) Francisco Arjona (Torredonjimeno, Jaén, 1944) José Cózar Viedma (Baeza, Jaén, 1944), Francisco Molinero Ayala (Jaén, 1945), Pablo Rueda Lara (Castillo de Locubín, Jaén, 1945; Holanda, Jaén, 1993), Francisco Quero de Miguel (Jaén, 1946-2007), Manuel Kayser Zapata (Jaén, 1946), Víctor Ceprián Cortés (Aldeaquehada, Jaén, 1946), Agustín Cruz León (Jaén, 1947), Miguel Ángel Rodríguez de la Torre (Bélmez de la Moraleda, Jaén, 1946), Carmen Moreno López (Jaén, 1947) Blas Cabrera Rosa (Torredelcampo, Jaén, 1948) José Montané Ramírez, (Jaén 1948), Juan Molino Jiménez (Mancha Real, Jaén, 1949), Antonio Maya Cortés (Jaén, 1950), Santiago Tirado Franco, (Linares, Jaén, 1950; 2005?), Manuel Martos (Martos, Jaén, 1950), Fernando Machado, Linares, Jaén, 1951), Nicolás Sánchez Cubillo (Mancha Real, Jaén, 1951), Francisco Huete Martos (Pozo Alcón, Jaén, 1951), Antonio Hervás Amezcua (Jaén, 1951) Julio Juste (Jaén, 1952), Carmelo Palomino Kayser (Jaén, 1952; Granada, 2000), Teresa Ortega Ruiz (Jaén, 1954), Francisco Carrillo Cruz (Jaén, 1955) Ricardo Calero Fernández (Villanueva del Arzobispo, Jaén, 1955) Jacinto Linares Talavera (Jaén, 1956), José Manuel Darro, (Alcalá la Real, Jaén, 1958), Manuel Vela Torres (Alcalá la Real, Jaén, 1958), Natividad Jiménez Blanca, (Torredelcampo, Jaén, 1959), Antonio Blanca Torres (Torredelcampo, Jaén, 1960), Francisco Molina Montero... cuyos nombres y obras siguen informando de la pintura jiennense realizada después de 1960.

BAEZA

Baeza, a caballo entre el siglo XIX y el XX, cuenta con la figura de Juan Alaminos López. Nacido, probablemente, en el ecuador del XIX. Activo hasta concluir el primer tercio del siglo XX, este baezano se formó en la madrileña Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado y sus inicios quedan reflejados, tanto a través de exposiciones auspiciadas por el centro como en dos catálogos de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1871 y 1876. Después debió especializarse como dibujante, colaborando con sus dibujos en revistas de la época tan significativas como *El Gorro Frigio*, *La Vida Madrileña* y *La Flaca*... en las que también deja constancia de su estupenda condición de acuarelista; procedimiento con el que, en 1878, realizó una colección dedicada a

las diferentes suertes del toreo que, probablemente, forma parte de sus obras más reconocidas.

De Francisco Cuenca, destaca un retrato del Rey Amadeo, premiado en la Nacional de 1871, y «El cargamento de los caballos muertos después de la corrida», «Una cuadra» y un «Episodio del Quijote»³⁸. De cualquier modo, sabemos de su relación con Pedro Rodríguez de la Torre, el notabilísimo pintor jaenés, y de su notable destreza, capaz de disputarle la codiciada Beca de Roma, celebrada entre el 14 de octubre de 1873 y el 19 de febrero de 1874, al mismísimo Francisco Pradilla Ortiz (1848-1921). Luego, como era frecuente en la época, pasó tiempos difíciles, que le obligaron a cultivar aspectos como la vertiente de vocación historicista, la costumbrista... consiguiendo una mención en la Exposición Nacional de 1871³⁹.

Probablemente, el artista más conectado con el mundo del arte madrileño de cuantos inician el primer decenio del siglo XX en Baeza es Fernando Martínez Checa (Requena, Valencia, 1858; Baeza, Jaén, 1933). Hombre muy activo, protegido por doña Justa Ulibarri, cursó Bachillerato en Madrid y Málaga, e inició estudios de Arquitectura y Bellas Artes, estos concluidos en Madrid, tras los cuales se vio protegido por la Infanta Isabel y, en general, por la Familia Real.

En 1882 participa en la Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid con un paisaje pintado a la aguada y en la Nacional de Bellas Artes, inaugurada en el Palacio de las Artes e Industrias en 1892, donde obtuvo una Mención de Honor; por consiguiente, no en la Internacional, como se dice en algún apunte biográfico sobre el artista, sino en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Nombrado Director en la «Casa Friginal», dedicada a la decoración de edificios de alto nivel, trabaja en el Palacio Provincial, Ayuntamiento de Huelva y numerosas intervenciones, entre las que constan las de la Casa Grande de la Compañía de Minas de Río Tinto, Hotel Colón de la misma Compañía, salón de actos del consejo de Administración, en Londres. Viajero por diferentes países, recibió el encargo del Gobierno para estudiar en Italia las industrias artísticas, especialmente la cerámica, cuya experiencia trasladó a las escuelas de Bellas Artes e Industria de Huelva, Requena y Almería, creadas bajo su influencia.

Profesor interino de Dibujo en el Instituto de Huelva y Catedrático Numerario de igual asignatura en la Escuela de Artes de la ciudad, en 1905 consiguió Cátedra de Institutos en Castellón de la Plana, pasando al de Almería y luego al de Baeza, en el cual permaneció como Profesor de Dibujo hasta en año 1925, fecha aproximada de su jubilación. Participó en la vida de la ciudad y en las exposiciones del Casino donde, en 1919, expuso Juan Rodríguez de Dios algunos paisajes. Pintó numerosos paisajes de la ciudad, alguno de su propio jardín, y un muy notable cartel que Cazabán, en la página 85 de *Don Lope de Sosa* correspondiente al año 1926, comenta así: «Considérase una verdadera maravilla el cartel *Baeza*, dedicado a fomentar la propaganda del turismo, pintado por el laureado artista D. Fernando Martínez Checa. Entre ramos y guirnaldas

³⁸ Cuenca, Francisco. Museo de Pintores y Escultores Andaluces contemporáneos», Unicaja, Edición facsímil, Málaga, 1996. p. 58.

³⁹ Ver *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)* Tomo I, p. 96.

de flores, doce cuadros muestran la belleza incomparable de la gloriosa ciudad». El suelto sigue glosando los muy altos méritos que ve Manuel Muro García, Cronista de Úbeda y gran amigo del artista valenciano, en el cartel que, como vemos, tiene connotaciones de apología turística parejas a los de hoy.

Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Delegado Regio de Bellas Artes en Huelva, Cruz del Merito Militar de segunda clase, con distintivo blanco, Cruz de Oro de la Cruz Roja Española, Caballero de la Real y distinguida Orden de Alfonso XII... D. Fernando Martínez Checa también cultivó la pintura de caballete: bodegones de formatos medianos y, en algún caso, muy verticales. Cuadros, en fin, muy acordes con la decoración de interiores de la época, en los que sobresale el ajustado dibujo y el vibrante color de los mismos, como corresponde a un artista de mirada valenciana, no obstante el nacimiento del pintor en la Valencia interior, esto es, en la ya muy lindera con la geografía de Albacete.

Sin embargo, como es sabido, el hecho más significativo con que da comienzo el siglo XX para Baeza es la creación de la Escuela de Artes y Oficios, cuya gestión y logro se debe a la intervención del entonces Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Julio Burell y Cuéllar en el verano de 1910. Sí: *Por Real Orden de 22 de Septiembre de 1910, se nombra la Comisión Organizadora que sería presidida por el Alcalde de la Ciudad D. Manuel Garzón Nebrera, siendo vocales de la misma, D. Leopoldo Urquía, D. Manuel Garzón Martín, D. Ángel Rodríguez, D. Rafael Fernández Cerro, D. Cándido Elorza y D. Manuel Ruiz. En su primera reunión, del 27 de Enero de 1911, se acuerda conste en Acta el agradecimiento que debía esta Ciudad a su Diputado a Cortes Excmo. Sr. D. Julio Burell y Cuéllar, que, como Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, había propuesto a S. M. El Rey la creación de la Escuela de Artes y Oficios de Baeza*⁴⁰, de cuyo primer claustro fue miembro Juan García de Lara (Motril, Granada, 1875; Baeza, Jaén, 1936). Este destacado dibujante y acuarelista se formó en la entonces Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando y obtuvo protección del afamado Ángel Ferrant, pintor de Historia, activo en los años en que Francisco Pradilla estaba en Roma, por cuanto debió tratar muy de cerca al baezano Juan de Alaminos, como él ilustrador en alguna revista.

Pintor de estética plural: notable cartelista, buen ilustrador y preciso dibujante. Su formación académica, su estancia becado en París, su pertenencia al cuerpo de profesores de las prestigiosas entonces escuelas de arte, sus encargos y, en definitiva, su obra le permitió el contacto y la amistad de artistas reconocidos de su tiempo⁴¹ y dan cuenta de la proyección profesional de este granadino, a quien, en 1932, se le confía un cuadro alusivo a la República confeccionado para el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Baeza (Jaén), la decoración (como él nos dice) de diversas entidades de España y de América Latina, junto a la también decoración interior de varios chalés en Madrid y los trabajos de pintura y escultura que llevó

⁴⁰ Manuel López Sánchez, Francisco Montoro Palomares, Diego Ozaez, y Pablo Ponce Llaveró, «Resumen histórico de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Baeza», en *75 Aniversario, Escuela de Artes aplicadas y Oficios Artísticos de Baeza*, Baeza, Jaén, 1985 p. 19.

⁴¹ CHICHARRO CHAMORRO, José Luis. «García Lara en su entorno artístico», en *Juan García de Lara, 1875-1936*. Baeza, 2002, Caja de Granada, p. 10.

a cabo en la restauración de la Iglesia de san Ignacio en Baeza⁴². Por consiguiente, estamos tratando de un pintor centrado en la docencia y en la decoración, fallecido en Baeza tras dos años de ausencia de la ciudad (1926 a 1928), a cuyo regreso ocupó, de 1932 a 1936, el cargo de director en la hoy Escuela de Arte *Gaspar Becerra*.

En este centro también dio clase el pintor gaditano Eduardo Vassallo Dorronzoro, padre del afamado escultor Juan Luis Vassallo Parodi (Cádiz, 1908; Madrid, 1986) quien, procedente de Córdoba, fue nombrado profesor de la Escuela de Artes y Oficios en 1922; año que precisa la llegada de este profesor a Baeza; exactamente cuando Juan Luis cuenta catorce años y continua estudios de bachillerato en el Instituto de Baeza, donde aparece matriculado los cursos 1922-23, 1923-24 y 1924-25⁴³. De su mano debieron quedar algunas obras iniciales, de las que se conserva el ejemplar de la memoria de la Escuela de Artes y Oficios correspondiente al curso 1925-26, cuya portada se debe al entonces alumno del citado centro, inaugurado, dicho a modo de recuerdo, diecisiete años antes que el de Úbeda, de cuyo primer claustro formó parte el excelente pintor Cristóbal Ruiz Pulido (Villacarrillo, Jaén, 1881; México, 1961), quien, ya en Segovia, pintaría con destino al Ateneo de Madrid un estupendo retrato del poeta Antonio Machado, a quien había conocido a su llegada como profesor del Instituto de la ciudad vecina.

ÚBEDA

En Úbeda, desde la atractiva figura de José Elbo y Peñuela (Úbeda 1804; Madrid, 1844), no hay un hecho de mayor relevancia hasta la creación de la Escuela de Artes y Oficios en 1927. Una Real Orden dictada el 28 de septiembre de 1927, esto es, diecisiete años y seis días después de firmarse, con similar fin a la de Baeza, hacía posible la creación de una Escuela de Artes y Oficios en Úbeda, cuya apertura oficial tuvo lugar el 11 de diciembre de 1927 con el siguiente profesorado: Director, D. Eduardo Garay y Garay; Profesor de Dibujo Lineal, D. Ángel Campos Baeza Rojano; Profesor de Gramática Castellana y Caligrafía, D. Juan Pasquau; Profesor de Elementos de Física y Química, D. Cesáreo Cárdenas Zapirain; de Geometría y Elementos de Construcción, D. Cristóbal Ruiz Pulido; de Dibujo Artístico, D. Manuel Eguía García de Modelado, cuya sustitución inmediata a favor de D. Julián Ramírez permitió que fuese éste quien iniciase las clases; y D. Tito Molina García, Maestro del Taller de Carpintería. Sí, tal fue el primer claustro, del que forma parte el pintor jaenés nacido en Villacarrillo, ciudad situada casi a tiro de piedra de la de Úbeda, donde, en posteriores fechas, llegará a presidir el Claustro de Profesores de este centro, al que arribó desde Madrid para ser profesor. Por consiguiente, no resulta inadecuado establecer la inauguración del citado centro como punto de partida de la pintura ubedí desde 1900 hasta 1960; ambas fechas acotan las seis primeras décadas del siglo XX correspondientes a los años vividos por Rafael Zabaleta, a quien trataría en Úbeda, Madrid y Valencia.

⁴² José Juan de Lara Torres, *Ibidem*. pp. 23-24.

⁴³ MERINO CALVO, José Antonio. *Tradición y Contemporaneidad: el escultor Luis Vassallo Parodi*. Cátedra «Adolfo de Castro», Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 1987, p. 68.

Ubicada en el edificio renacentista de la Plaza de San Pablo, en el que tuvieron emplazamiento las antiguas Casas Consistoriales, la Escuela de Artes y Oficios ha sido, en uno u otro sentido, el principal lugar de formación de los pintores y escultores de Úbeda. A su primer claustro de profesores perteneció Cristóbal Ruiz Pulido después de su regreso de París. En este sentido, como acaece en Jaén con la llegada de Italia de José Nogué, la figura de talante sobrio y sólidamente formada de Ruiz Pulido tuvo importancia en los comienzos de la Escuela de Úbeda. Limitado periodo docente, con marcada influencia en pintores que se han sentido orgullosos del magisterio que ejerció en ellos este artista de Villacarrillo, a cuya mano se deben los dos dibujos al carbón conservados en la Escuela de Artes y Oficios. Ciertamente, trabajos de magnífico porte, preparatorios para dos de los lienzos que integran la serie *Niños de Úbeda*, acaso uno de los conjuntos más coherentes y hermosamente plásticos de todo el quehacer de este artista jaenés, cuya obra transita por sensaciones de raíz modernista y alcanza soluciones que tienen que ver con el concepto de los del noventa y ocho, especialmente en el paisaje. Durante esta época, el pintor fue muy estimado, obteniendo Primer Premio en un certamen de pintura convocado por la Diputación Provincial en 1929. Esta etapa de Ruiz Pulido en Úbeda viene a ser un hito para la comarca, dada la benéfica actividad del centro en las personas relacionadas con los oficios artísticos que, de algún modo, quedarían interrumpidos por la guerra del 36, encontrando al iniciarse la década siguiente, de la que soy incapaz de precisar, continuidad con los hermanos Francisco Palma Burgos, (Málaga, 1918; Italia, 1985) y José María Palma Burgos (Málaga, 1928), hijos del afamado imaginero malagueño Francisco Palma García. A ellos se deben numerosas imágenes y esculturas de buen porte repartidas por la provincia y, en el caso de Francisco, una serie de cuadros de los que he dado noticia en los cuadernos de diferentes pueblos.

Sin buscar demasiadas precisiones a los primeros cinco lustros del siglo XX, el otro punto de referencia lo podemos establecer a partir de 1940; esto es, cuando comienza el siguiente periodo influido por la docencia del centro y los citados hermanos Francisco y José María Palma Burgos, de los cuales el segundo impartió clases de dibujo en la Escuela de Artes y Oficio, como escribe Felipe Toral Valero: *En 1957, fallecido D. Narciso Alvarado, profesor titular de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Úbeda, se le ofrece la enseñanza de la referida asignatura a Francisco Palma Burgos, quien acepta. Ocupó tal plaza de profesor hasta que se le adjudicó a D. Domingo Molina, mediante concurso al cual no se presentó Palma Burgos. También consta que Francisco Palma Burgos fue profesor de Dibujo, de manera esporádica, en el Colegio salesiano de Úbeda*⁴⁴.

De cualquier modo, desde la desaparición de José Elbo, la pintura ubedí no ha tenido figura tan sobresaliente. Aunque vinculado a Jaén por docencia, vida y obra, José María Tamayo Serrano (Úbeda, Jaén, 1888; Jaén, 1975) debe contar con él como destacado artista ubedí. Alumno de la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad y, posteriormente, en Madrid, de la de Pintura Escultura y Grabado de San Fernando. Por lo demás, Tamayo fue profesor de diferentes centros en Jaén: Escuela de Magisterio, de Comercio y de Artes y Oficios, dejando obras de muy variado porte, entre las que

⁴⁴ TORAL VALERO, Felipe. *Vida y Obra de Palma Burgos, El olivo*, Úbeda, Jaén, 2004, p. 43.

destacan algunas estupendas como *Retrato de Alfoso XIII*, Ayuntamiento de Úbeda y, a mi ver, su mejor obra junto a un paisaje de la *Comarca de El Condado* al atardecer un tanto modernista, es *Limpiadoras de maíz*, hoy en el Museo Provincial de Jaén, mirada a un lugar del Jaén agrícola: El Egido de Belén, ahora casi en el corazón de la ciudad, entonces convertido en espacio abierto, donde los campesinos desgranaban el maíz después de secado bajo el ardiente sol jaenés que podemos ver representado en este notable cuadro, cuyo sentido de luz y movimiento dejan intuir al espléndido dibujante y buen conocedor de los resortes cromáticos que es este artista de indudables valores plásticos, muy atento al tiempo que le tocó vivir. Obra, en fin, de mirada vivencial e íntima, cuyos personajes están ligados al pintor por razones de sangre: el niño rubio es José María con seis años, la joven es Pilar Tamayo, hermana del autor vestida con refajo de listas, y el hombre es Arturo, marido de Pilar y actor de teatro.

Por lo demás, la obra nos muestra al Tamayo más arriesgado y colorista, anterior al cambio operado tras la guerra del 36: Tamayo se vio acosado por las necesidades de aquellos años y encontró en el retrato un modo de trabajo demandado por la sociedad, dejando una obra copiosa, en la que no falta alguna incursión en torno al tapiz, dejando también algún paisaje de muy buen porte, al comienzo de su carrera, contemplado con mirada un tanto modernista.

En paralelo con este artista, figuran nombres como los de José Ventura Gordillo (Úbeda, Jaén, 1902) y Juan Duarte López (Úbeda, Jaén, 1911) con versiones de aceptación un tanto encontradas entre los propios artistas de la ciudad. A ellos corresponden prácticas artísticas, tales como dibujo, fotografía, pintura, restauración; en uno de los casos, concretamente en el segundo, ligado, por otra parte, a las primeras enseñanzas que Cristóbal Ruiz impartió en Úbeda, a mi ver, el primer pintor que despertara el interés por el arte de manera consciente en la ciudad, como lo hizo con Juan Montesinos Maldonado (Úbeda, 1914; Madrid, 1981). Pintor de fino cromatismo y suave paleta, su obra tiene que ver con un Madrid de posguerra: desmontes y grupos de niños jugando en los que de algún modo se puede atisbar el universo fluido y plástico de quien fuese su maestro en Úbeda y luego en Madrid. Tras la ausencia de la ciudad ubedí, Montesinos Maldonado completaría su aprendizaje con el pintor valenciano Manuel Benedito y asistiendo al Círculo de Bellas Artes de Madrid donde, además del diálogo y el conocimiento surgido con otros compañeros de la época, tenía la posibilidad de estudiar a través de modelo vivo. I Medalla en el Salón de Otoño de 1966 y premio de corporaciones en la Exposición Nacional de Bellas Artes, Premio Iberia 1967, Premio Diputación de León 1974. En 1980 se celebró en Madrid una muestra antológica del pintor, en la que puede verse una obra ligada a ese cajón de sastre que es la llamada Escuela de Madrid. Sin embargo, no es menos cierto que en aquel conjunto de obras también se dejaba intuir su mirada al universo transparente y soñador de quien fuese su maestro y, en cierto modo paisano, Cristóbal Ruiz. También es verdad que su temática, por puro sentido de cronología, tiene que ver, según lo ya advertido, con pálpitos de la llamada escuela de Madrid, incluidos algunos temas taurinos de fibra más sombría. Bien es verdad que de un modo independiente y, por consiguiente, alejada de la influencia que sobre la citada escuela pudieron tener personas como Benjamín Palencia y, sobre todo, los artistas que, de algún modo, dejan vislumbrar en su obra retazos de

la llamada España Negra, opuesta a la vertiente clara cultivada por Montesinos Maldonado, tendente, como se desprende de lo aquí escrito, a una pintura clara, sólo interrumpida en alguna de sus obras muy del final de su vida, como por ejemplo *El pacto de la Moncloa*, firmada durante los últimos días de su vida y presentada en la muestra homenaje a Manuel Ángeles Ortiz celebrada en el Museo de Jaén en 1981.

Enrique Barrios Torres (Úbeda, Jaén, 1917; 1997) pertenece a un grupo de pintores de no fácil clasificación, cuya obra, de otro lado escasa y desde luego nada conocida, es de estética y factura escasa y eminentemente ingenua en el más lato sentido del término, no obstante la estupenda cultura de su autor; fue profesor de Dibujo Artístico de la Escuela de Artes y Oficios de Jaén de 1945 a 1985, cuyas oposiciones, al parecer las únicas que así se conocen, presentan la particularidad de que el tribunal se desplazó hasta Jaén para materializar la función que le había sido encomendada.

Domingo Molina Sánchez (Úbeda, 1922-2011) comenzó su formación, entre los años 1936-1939, en la Escuela de Artes y Oficios de Úbeda y en 1966 obtuvo el título de Profesor de Dibujo en la Escuela de Bellas Artes de «Santa Isabel de Hungría de Sevilla». En 1979, mediante oposición restringida, fue nombrado Profesor de «Dibujo Artístico» de la Escuela de Artes y Oficios Aplicados de Córdoba, continuando en Úbeda en virtud de permuta, en cuyo centro ha ejercido docencia desde el año 1940, año de su nombramiento como Profesor interino de «Dibujo Artístico», permaneciendo en este centro, del que fue Director, hasta su jubilación en 1987. Artista repetidamente premiado, su figura ha de ser tenida en cuenta a la hora de trazar la línea de lo que ha sido la pintura en Úbeda. Cuarenta y ocho años de docencia en el mismo lugar dejan huella. En ese sentido, Domingo Molina ha sido una pieza capital que, de alguna manera, enlaza con los profesores que, hasta la transformación de la Escuela de Artes y Oficios para las enseñanzas de LOSE, han dado y siguen impartiendo enseñanza en el centro.

Partiendo de un concepto de dibujo apretado y bien aprendido, la pintura de Molina Sánchez ha evolucionado desde un estado de figuración tradicional hasta aspectos de abstracción geométrica, pasando por un concepto un tanto transversal de tratamiento velado, en el que las formas (generalmente naturalezas muertas y composiciones de figura) nos dejan atisbar un concepto vaporoso que tiene que ver con la pintura de Pancho Cossío, muy en auge durante los años sesenta en que Molina comienza su andadura expositiva, cuya vertiente posterior está centrada en un concepto de abstracción geométrica de tratamiento parejo al de la etapa anterior. Tras este periodo, Molina Sánchez regresa a la figuración mediante composiciones de complicada raíz iconográfica y tratamiento sujeto a las exigencias de la barra de pastel; por consiguiente, una obra de andamiaje dibujístico, bien acoplada a su sensibilidad de artista de dominante figurativa.

Matías Crespo Nieto (Úbeda, 1925-1995), comenzó su formación en la Escuela de Artes y Oficios de Úbeda, y estudió BB AA en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla cumplidos veintisiete años, carrera que concluyó en la Escuela de San Fernando de Madrid. Expuso en exposiciones colectivas de los años cincuenta y sesenta, en las que consiguió premios locales, provinciales y nacionales con una obra de corte naturalista y luminoso. En 1968 marchó a Méjico, donde celebra exposiciones y cultiva la docencia. A su regreso fue profesor en la Escuela de Magiste-

rio de la SAFA y titular en diferentes institutos de Bachillerato, concluyendo su etapa docente en el Instituto «San Juan de la Cruz» de Úbeda.

Su manera de hacer inicial dejó lienzos de buena estructura y ajustado dibujo, entre los que hay retratos y figuras; no obstante, lo más característico de su pintura, antes de la etapa americana, está ligado a la práctica del paisaje, interpretado con una paleta cálida. A su regreso de Méjico, la obra de este artista había experimentado un cambio sensible: el color se ofrecía a la mirada en gamas de dominante blancor y las formas se habían abstraído de manera notable y estilizada, al mismo tiempo que la materia alcanzaba un tratamiento nuevo en su pintura.

En fin, en esta asomada a la pintura jaenesa realizada durante los años vividos por Zabaleta, cuya frontera está en 1960, conviene citar también, siquiera a modo de recuerdo, nombres como los de Antonio Espadas Salido (Úbeda, 1933), Marcelo Góngora Ramos (Úbeda, Jaén, 1940), cuya formación parte de su relación con Palma Burgos, José Dueñas Milina (Úbeda, 1940), en tanto que Baltasar Raya Moral (Úbeda 1947) y Antonio Camprubí Tudela (Úbeda, 1950), Antonio Lechuga Garrido (Úbeda, 1954), junto al anterior, formandos en la Escuela de Artes y Oficios... permanecen inactivos durante el tiempo contemplado en este trabajo.

DOS CIUDADES DE MIRADA CERCANA

Hay una parte –la principal en cuanto que ella es la que desprende la cotidianeidad del quehacer artístico de la ciudad– que hay que contemplar con perspectiva cercana. En ese sentido conviene que nos aproximemos de nuevo a lo que fueron los centros de más influencia en el arte jaenés más próximo a la madurez de Rafael Zabaleta, probablemente al más cuajado: el realizado durante la última década del pintor.

En este sentido a la ciudad de Linares y a la de Andújar les cabe un protagonismo bastante marcado: durante los años del llamado *Plan Jaén* dos artistas nacidos en ambos lugares fueron elegidos para trasladar la ideología del régimen a las obras que, de modo abundante, quedaron como testimonio del tiempo que corre entre 1953 y 1963. Sí, una década sin otra huella artística que una muralística destinada a ensalzar los valores guerreros y, de modo muy particular, los de una convenida religiosidad, sostenida tanto en la obra de Francisco Baños como en la de su *alter ego* González Orea, bien que en la del de Andújar⁴⁵ de modo más atemperado e infinitamente más sincero en cuanto que casi inexistente es su ardor guerrero. Todo ello precedido de una tradición artística incuestionable, que aconseja contemplar el horizonte de Andújar y Linares con otra mirada.

ANDÚJAR XX

Ciudad de sensibilidad artística y sostenida tradición escultórica, su palpito artístico más intensamente redoblado tiene que ver con alguna de sus más espléndidas

⁴⁵ Este escultor es tratado de modo adecuado en el apartado de escultura que acompaña esta publicación firmado por José Domínguez Cubero.

piezas pictóricas, habitualmente mostradas en los muros y retablos de sus iglesias. Durante el siglo XX, la pintura de esta ciudad se nos acerca de la mano de una familia de artistas que, venturosamente, todavía tiene presencia: los Aldehuela. Sí, a mi ver, ésta es la dinastía más significativa y, probablemente, la más acorde con la trayectoria de los escultores iliturgitanos hasta González Orea. Familias de artistas que, de algún modo, fueron transmitiendo su profesión y dotando de continuidad y protagonismo la escultura y la pintura en la ciudad. Sin embargo, tal continuidad queda desvinculada del proceso advertido después de las personas que, con una u otra intensidad profesional, siguen dando continuidad a la dinastía de los Aldehuela. Después, la pintura forma parte de un sentido de individualidad muy característico de una sociedad que cultiva un concepto que podíamos denominar pos taller y, por consiguiente, del artista cuyo principal alimento procede de la divulgación de imagen en revistas y medios similares, quebrando con ello esa continuidad que, desde el Renacimiento, los artistas de todo el mundo han mantenido con la historia y su entorno.

Así como la imagen arrancada al sentimiento y a la percepción de primera mano pasa a segundo lugar y se impone una imagen de marca que, se dice, tiende a lo universal, dentro de la que se puede vertebrar el quehacer de algunos artistas que figuran en el sucinto panorama estético que pretendemos trazar, y en el que, por razones de espacio, no entran las más jóvenes generaciones.

ALDEHUELA PALOMINO

Manuel Aldehuela Palomino (1892-1950) fue director de la Escuela de Cerámica de Andújar, creada en 1918 al socaire de lo que fue el espíritu de las enseñanzas impulsadas por el krausismo que darían luz, siguiendo otros carriles, a las Escuelas de Artes y Oficios que alumbró la llamada «Ley Moyano». A Manuel Aldehuela, fotógrafo y creador de un notable e importante taller de escenografía que extendía su prestigio a las provincias de Córdoba y Granada, le suceden sus hijos: Pedro, ligado de alguna manera también, a la pintura como segunda profesión y, muy especialmente, Luis.

LUIS ALDEHUELA

Luis Aldehuela Gómez (Andújar, 1920) es, sin duda, la persona que centra la atención entre los miembros de esta familia netamente iliturgitana. Artista definidor de todo un cosmos cinegético, cuyas imágenes tienen que ver con la sierra y, claro es, con el paisaje cercano y con las diversas actividades que éste genera como, por ejemplo, la caza.

Formado en el ambiente familiar y en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde fue condiscípulo del paisajista jaenés Rufino Martos y el madrileño Carlos Pascual de Lara, a quien se le confía el cartel de Las fiestas y Romerías de Nuestra Señora de la Cabeza correspondiente al año 1952, sus inicios están marcados por la escultura, como dará cuenta Domínguez Cubero en el trabajo que firma en este número dedicado a Zabaleta; aquí se trata del pintor de temas religiosos, retratos, paisajes..., facetas del arte que vertebran la trayectoria de este artista, conocido como pintor de motivos ligados a Sierra Morena; ello nos permite formular un concepto de distinción

entre las tierras del entorno de la ciudad y las más agrestes y naturales configuraciones serranas que, a mi ver, son las que prefiere recrear el pintor que nos ocupa, lo que, de otro lado, tiene que ver con la elección de su paleta cromática. Una paleta fría, de dominante agrisada, en la que los azules alcanzan timbre de quietud y los verdes aparecen tímidamente anunciados sobre las superficies pintadas, en un proceso moroso y cuidado, donde prevalece la pincelada corta para dar noticia de sus unidades plásticas como espacios virtuales bien matizados y entendibles en su profusión y dinamismo.

Sin embargo, no parece conveniente hablar de la obra de Luis Aldehuela en su conjunto sin detenernos en sus dibujos. Particularmente, en los de animales en movimiento: no sólo en lo que existe en ellos de precisión envolvente de las formas, ni en lo adecuado de sus composiciones que, aun perteneciendo a la solidez de la profesión, no dejarían de ser parte de la destreza del oficio, sino de la expresión de cada uno de los animales representados y, claro es, por consiguiente, de la vertiente formal que caracteriza la concepción del movimiento animal en este recreador de espacios exteriores, repleto de animales libres, perseguidos o en acecho. En este aspecto, Luis pasa a ser un verdadero maestro, acaso el más notable de su tiempo.

La vertebración adecuada entre la condición de dibujante existente en Luis Aldehuela y su elección de los temas, incluido el paisaje, nos introducen en su pintura más característica: los motivos de la sierra y, principalmente, las monterías... Todo ello define el quehacer de este artista, al que conviene considerar más allá de la concepción ecológica que hoy sostenemos y, en consecuencia, como representante de un universo iliturgitano no demasiado conocido y, sin embargo, representativo hasta lo más de esta geografía.

Efectivamente, todo ello queda fundido y atrapado a través de una manera de hacer muy cuidada y un concepto de poética realista basado en la observación de modelos vivos, alcanzando cotas de gran significación durante los años sesenta del pasado siglo. Una significación que desde luego mantiene en su ciudad, en la que venturosamente sigue siendo el decano de la pintura, condición que probablemente mantiene dentro de esta provincia jaenesa, para cuyo conocimiento es de obligada lectura el trabajo que el historiador iliturgitano Santiago de Córdoba traza a modo de introducción en *Los últimos que fuimos a la guerra*. Obra en la que, por lo demás, el pintor rememora momentos históricos del vivir local y, en consecuencia, de su propia vida.

Como se desprende de lo hasta aquí escrito, escultor y pintor de sólida formación, buena mano y muy aguda percepción, es, a juicio de Antonio Manuel Campoy, *uno de los pintores animalistas más excelentes que tenemos*. Ciertamente: con otro Luis, hermano del gran retratista valenciano Manuel Benedito, el de Andújar, cada uno de modo diferente, forma una pareja excepcional dentro de esa faceta del arte. El valenciano, como escultor; el iliturgitano, siendo también escultor, más ajustado a los cánones de la poética animalística en la pintura.

Figura muy a destacar dentro de su parcela estética, Luis Aldehuela, además de ser autor de cuadros sabiamente compuestos y palpitantes de movimiento animal por los que fluye el apasionado mundo de la caza, es autor de obras religiosas cuya respuesta profesional más próxima es la de sus hijas Pilar (escultora) y Alicia, también licenciada

en Bellas Artes y pintora, a cuya dinastía hay que sumar un sobrino que, entre otras cosas, también bebe en la fuente caudalosa de Luis, que es al que se debe tener como maestro y cabeza de esa manera de pintar el particular universo conformado por el amplio territorio de Sierra Morena.

LINARES SIGLO XX

Dando un salto significativo, la pintura linarense que cierra el siglo XX cuenta con la robustísima figura de Miguel Pérez Aguilera; sin embargo durante el siglo XIX destaca Alberto Comelerán y Gómez (Linares, 1853; Madrid, 1909). Pintor al que la Enciclopedia Espasa considera –Vol. 14, página 713–, nacido en Jaén el día 10 de abril de 1853; de igual manera lo hace Caballero Venzalá en el tomo II de su *Diccionario Bio-Bibliográfico del Santo Reino de Jaén*, págs. 295-296. En tanto que Osorio y Bernard dice que nació en Linares, afirmación que, a falta de otros datos documentales, mantenemos. Probablemente abandonó la ciudad siendo joven, porque hay noticias que lo sitúan en Zaragoza como alumno de Bernardino Montañés; luego pasó a Madrid, ciudad donde se formó como alumno de la Academia de San Fernando y, desde 1877 hasta 1894, figura como encargado de la cátedra de Dibujo en el Instituto Cardenal Cisneros, obteniendo por oposición la plaza de profesor auxiliar y luego la de numerario, de la Escuela Central de Artes e Industria de Madrid.

Como pintor, participó en numerosas muestras. Francisco Cuenca cuenta, probablemente tomado de Osorio y Bernard, las siguientes obras del linarense: *en la Exposición Nacional de 1876 presentó Estudio de Cabeza, y en la de 1878, un lienzo representando a Doña María de Pacheco recibiendo la carta de despedida de su esposo Padilla, prisionero de Villalar. También son de su mano un Santo Tomás con San Luis de Francia, que se conserva en el convento de Santo Tomás de Aquino, y un retrato del Arzobispo de Manila.*

No obstante, su mayor notoriedad la obtuvo como dibujante y litógrafo y, especialmente, como hombre preocupado por la difusión del dibujo técnico y decorativo, cuyos manuales se han editado hasta fechas recientes. Por ejemplo, su tratado elemental de Dibujo alcanzó 26 ediciones, la última en 1973. Otro pintor considerado linarense hasta hace escasas fechas ha sido Fabián de Castro, debido a datos que lo relacionan con el político Yanguas Messía; sin embargo, documentos precisos lo dan nacido en Jaén, por lo que, hasta donde llega mi conocimiento, la pintura linarense se centra directamente en el siglo XX con Mariano de la Paz Gómez (Linares, 1882-1967). Pintor discreto, especialmente dedicado a la percepción de espacios exteriores, sus obras más cuajadas pertenecen al género del paisaje, entre las que figura una pieza tan atinada como *Piélogo*, 200 x 250 cm, en el Ayuntamiento de la ciudad. Sin embargo, su labor más destacada dentro del clima artístico de la ciudad debe situarse en el Certamen Nacional de Pintura creado por el Ayuntamiento de Linares a partir de 1941, merced al cual se pudieron contemplar periódicamente excelentes exposiciones, a mi ver, las más importantes de cuantas se celebraban en la provincia de Jaén. Ciertamente, aquellos días convertían a Linares en el referente taurino más sobresaliente de todo el territorio español y, al mismo tiempo, centraba la atención de los aficionados a la pintura en

el desarrollo de su exposición anual, de la que han quedado espléndidas obras en la colección del Ayuntamiento que cuenta también con dos muy notables retratos de dos políticos bien significados: Julio Burell y José Yanguas Messía. El retrato del primero fue adquirido en 1911 y corresponde a la mano de E. Simonet; el cuadro del segundo está firmado por Ángel de La Fuente y pertenece a la colección municipal desde 1929.

Citada ya la figura de Miguel Pérez Aguilera, contemplada fuera de su ciudad e incluso de la provincia, y anticipando las de José Madrigal y José Luis Alvarado, en la pintura linarense que abarca hasta 1960, Francisco Baños se convierte en el eje y motor de la misma y, ciertamente, en la producida en la provincia como enseguida veremos.

José Madrigal, (Linares, Jaén, 1932) se centra en la atención del paisaje contemplado con minuciosidad. Así, sus panorámicas de la naturaleza, atendidas con amorosas atenciones y, sobre todo, su visión de los elementos que dan a esa naturaleza su mayor sensación de frescura y su afirmación poética de los elementos naturales que la singularizan en cada caso y motivo.

José Luis Alvarado (Linares, Jaén, 1936), pintor muy reconocido en su ciudad, en su biografía figuran distintas exposiciones de carácter personal y colectivo. Premiado por sus cuadros en algunas exposiciones, es artista de muy variada producción, y su pintura conserva, en ocasiones, un velo de nostalgia y un acabado con justificados empastes de gratas sensaciones.

De algún modo, como sucede en Andújar con el Santuario de la Virgen de la Cabeza, en Linares, aunque de otro modo y proporción, el Santuario de la Virgen de Linarejos centra la atención, iniciando la decoración de su bóveda el mural de la nave central, realizado por el pintor catalán Carulla Serra, antes de iniciar Baños su conocida decoración parietal.

Francisco Baños Martos (Linares, Jaén, 1928; Valencia, 2005...) es un artista por el que pasa la veta más próxima a los flecos de la llamada vanguardia poscubista que, a mi ver, es la que mejor informa su obra hasta su traslado a Valencia en 1965 tras ganar la Cátedra de Dibujo del Natural y Ropaje de la escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1943. Así y todo, Paco Baños continúa domiciliado en Jaén hasta 1965, dejando, parejamente a su labor docente como Catedrático de Dibujo en los Institutos de enseñanza media «Huarte de San Juan» de Linares y «Virgen del Carmen» de Jaén, una abundante producción pictórica que, sin desdeñar el interés artístico que pueda tener, informa muy significativamente de cuanto beneficio supuso para este artista el ya citado *Plan Jaén*.

Fue alumno de Rafael Hidalgo de Caviedes, a quien, en 1946, representa en el cuadro *Corrigiendo el maestro* (hoy en el Museo de Jaén), como si de un nuevo Bertoldo se tratase. Efectivamente, el encargo de Yanguas al Hidalgo de Caviedes fue atendido, al menos hasta 1947, año del ingreso de Paco Baños en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, concluyendo su carrera en 1952; esto es, año de tramites con la Santa Sede, cuyo Concordato sería firmado un año después: exactamente el año que sirve de inicio del *Plan Jaén*. Ambos aspectos sirven para comprender los numerosos murales de Paco Baños repartidos por la provincia.

Sí, el citado *Plan Jaén* estaba previsto para diez años. Promovido mediante una ley –17 de julio de 1953– como Plan de obra, colonización, industrialización y electrificación de la provincia de Jaén, tuvo como gestor más significativo al santanderino Felipe Arche Hermosa, nombrado Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento en diciembre de 1950; figura en torno a la cual se agruparían sectores de la cultura giennense relacionados con las revistas *Aljaba* y *Advinge*, en cuyas páginas está el pensamiento de los poetas giennenses del momento más entrelazados con el clima literario de la ciudad. Como escribe Juan Manuel Molina Damiani, «*Va a ser en noviembre de 1951 cuando aparezca en el diario Jaén, entonces dirigido por Fausto Fernández de Moya y Sicilia, la primera página literaria periódica de la que tenemos noticia en nuestra posguerra provincial. La sección 'Letras. Arte' a cargo de Francisco Herrera*»⁴⁶.

En efecto, al margen del personaje que gobierna la provincia y alguna de las personas que lo frecuentan y asisten a sus tertulias⁴⁷, nada tenía de inspiración tardo anarquista aunque, ciertamente, pudiese engendrar en su interior el germen de lo que, andando el tiempo y apoyado en otro repertorio de nombres, sería el Grupo Literario El olivo, creado en 1969: once años después de ver la luz una publicación que lleva el pálpito de los poetas reunidos en torno a la autoridad provincial, cuyo aliento impulsa el poeta Diego Sánchez del Real⁴⁸.

Me refiero al poemario más estrechamente abrazado al ya doblemente citado *Plan Jaén*, nacido, según creo haber manifestado, del impulso del escritor citado. Poemario prologado por el Gobernador y profusamente ilustrado por Paco Baños con dibujos realizados un lustro antes de establecerse en Valencia en 1965; esto es, en fechas parejas a la creación del Grupo *Jaén* de pintores, en cuyos inicios participa Poco Baños⁴⁹.

SU POÉTICA

Desde el comienzo, Baños sabe lo que ha de hacer: opta por una estética cautelosa y bien dispuesta para evitar una ruptura drástica con la forma de vocación figurativa. A mis ojos, su intención y, claro es, su intervención se produce al socaire de la trayectoria vanguardista, transformada en universo de ordenada planimetría en el que se acuna

⁴⁶ «Va a ser en noviembre de 1951 cuando aparezca en el diario *Jaén*, entonces dirigido por Fausto Fernández de Moya y Sicilia, la primera página literaria periódica de la que tenemos noticia en nuestra posguerra provincial. La sección 'Letras. Arte' a cargo de Francisco Herrera». MOLINA DAMIANI, Juan Manuel. *Aljaba y Advinge en la España poética del medio siglo*, Jaén, 1982, Concejalía de Cultura, Ayuntamiento de Jaén, p. 91.

⁴⁷ SÁNCHEZ DEL REAL, Diego. «Las tertulias de Felipe Arche Hermosa». Jaén, 1986, *Senda de los Huertos*, nº 20, pp. 97-106.

Del mismo autor, pueden verse trabajos que completan el horizonte del grupo de poetas en los números 13-14-15 y 16 de la citada publicación.

⁴⁸ SÁNCHEZ DEL REAL, Diego. *Vuelve a retir la primavera. Poema al Plan Jaén*, prólogo de Felipe Arche Hermosa e ilustraciones de Paco Baños. Jaén, 1958, Edición de autor.

⁴⁹ HENARES CUÉLLAR, Ignacio. «Contestación», en Miguel Viribay, *Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias. Granada, MMIII*, pp. 48-49. El espíritu y desarrollo de estos grupos en España y también el del «Grupo Jaén» puede verse en: BARROSO VILLAR, Julia. *Grupos de pintura y grabado en España, 1939-1969*. Oviedo, 1979, Universidad.

un aliento de clara rememoranza cubista, imponiendo una sistematización de formas geometrizarantes, cuyo tratamiento espacial deja intuir aspectos de un muestrario de mecánica caprichosa de la forma y del color que, parafraseando a Carrá, no deja de ser *gimnástica de cámara*, más que epígono del cézannismo conducido por Vázquez Díaz, a la sazón muy presente en la sensibilidad de pintores como Carlos Pascual de Lara.

Sin entrar en otras maneras del muralismo de la época –Aguiar, Vela Zanetti... y, en Valencia los más jóvenes, Manolo Gil, murales del Ateneo Mercantil, Michavila, Llorens Cifre, Monjalés...–, este modo de hacer puede verse como una aportación de los precedentes figurativos más extendidos en el muralismo de posguerra, entendido como una especie de síntesis canónica a modo de lo que en literatura llama Arold Bloom canon de Occidente. Sí, un muralismo informado desde la modernidad, contrapunto de la abstracción oficial y, claro es, tan separado del muralismo mejicano, como de la enseñanza de Joaquín Valverde, cuyo cuadro *El molino* supuso un toque de atención para quienes, como sucedía en Italia con artistas como Ardengo Soffici, Carlos Carrá..., entendieron la renovación partiendo de Masaccio y, especialmente, del Piero della Francesca de los frescos de Arezzo, medulares en la renovación muralística europea e, incluso, de la llamada pintura de caballete, como sucede con pintores como Baltus y, por citar un ejemplo español, el sevillano Joaquín Valverde Lasarte, a mayor abundamiento, profesor, que no maestro, de Paco Baños en la escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Sin embargo, la dominante pretendidamente hercúlea se impone en la iconografía de Baños Martos que, observada con cierta atención, nada tiene que ver con la estructura renacentista de *claridad y orden*, ni con el sentido dolido que, acaso, ya estaba presente en su *Niño Pescador*. En efecto, tras concluir los estudios en Madrid, de pronto aparece el Baños de dominante parietal, fríamente lírico y, a mi ver, menos experimental que en su pintura de caballete, por lo demás, menos evocadora del espíritu guerrero de la época.

De sólida formación pictórica, Baños deja volar una linealidad de vocación lírica que, más que a activar la tardía vanguardia española, ayuda a fluctuar un mundo de espacios reorganizadores, contemplados a la luz del clima del Nuevo Estado⁵⁰ y, del contenido que, de algún modo, se desprende del espíritu derivado del Concordato firmado por el Gobierno del General Franco y la Santa Sede el 27 de abril de 1953 que, no lo olvidemos, coincide con el año del Primer Congreso de Arte Abstracto celebrado en Santander. Sin embargo, mientras se cimenta el desdén por lo figurativo, se abren ventanas hacia un neo misticismo figurativo que desde la variante de los flecos del neo cubismo, es el que alimenta la poética de los murales de Paco Baños, por lo demás, acordes con el concepto practicado por algunos compañeros de generación del pintor, entre quienes se cuentan los escritores Manuel Lozano Garrido, Diego Sánchez del Real y Carmen Bermúdez; ésta, conocida poetisa, crítica de Arte y pintora, que realizó estudios de Bellas Artes en Valencia, ejerciendo la docencia hasta hace pocas fechas como profesora de dibujo en centros de Enseñanzas Medias.

⁵⁰ UREÑA PORTERO, Gabriel. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Ediciones ISTMO. Madrid, 1983, p. 113.

GRUPOS

En este proceso que con más o menos fortuna ha quedado trazado, conviene tratar también, siquiera de modo muy sucinto, de la actividad de algún grupo de artistas anterior al *Grupo Jaén*, creado en 1965 y, en consecuencia, un lustro después del fallecimiento de Rafael Zabaleta. A mi modo de entender, al margen del grupo citado más arriba, el grupo más consciente y coherente con sus pretensiones fue el de *Los Nazaritas*, encabezado por **Santiago Morales Talero** (Valladolid, 1891; Madrid, 1973), sobresaliente caricaturista que cultivó la pintura, y el dibujo, medio con el que contribuye en el remozamiento del local de Merced Bala, sede de la tertulia de «Los 15», con unos dibujos realizados mediante tratamiento cerámico, enmarcados en la colectiva intervención realizada en el ennoblecimiento del local citado por los profesores José Nogué, a la sazón Director de la Escuela de Artes y Oficios, Isaac Usano, José Martínez Puertas, Francisco Espinar y Luis Berges. De cualquier modo, artista de mirada plural, cuya diversidad de facetas, son tratadas de modo notable y no pocos componentes de espíritu surrealista, de cuya mano existe algún dibujo en el Museo de Jaén⁵¹.

Pintor, historiador y literato, sus códigos culturales quedan al margen de la dominante que, a la sazón, caracterizó a los pintores en el Jaén de la época. Colaborador en distintas publicaciones con el seudónimo *Eseme*, es autor de la novela *Vida humilde*, (1915), la narración infantil *Tres Gatitos* (Madrid, 1958) y de las narraciones humorísticas *Ocho historias de bigote* (1962)⁵². Manuel López Pérez da cuenta de sus publicaciones de vertiente historiográfica a lo largo del centenar de páginas de que consta el *Avance para unos índices del Boletín del Instituto de Estudios Giennenses (números 1 al 100)*.

Junto al grupo o, como él gustaba llamar, la Tertulia *Los Nazaritas*, destacan sus estudios sobre la ciudad; por ejemplo: *Los Reyes Nazaritas de Arjona, El hospital de san Miguel de Arjona, Los Santos de Arjona*, ésta editada en 1957. Por cuanto se refiere a su actividad de pintor, se da cuenta en las crónicas locales. Por ejemplo, con el lenguaje de la época, queda recogida así en la revista *Paisaje*, página 1039: *Para la Parroquia de Arjona, que fue devastada durante la intervención roja y ha sido pulcramente reconstruida, y con destino a la capilla de la Inmaculada, de la que es patrono Morales Talero y en la que reposan los restos de sus antepasados, este ilustre artista está pintando un magnífico retablo, compuesto de cinco lienzos que representan las imágenes de San Pedro, Santiago, San Luis Rey de Francia y San José, rodeando a la Gloria que ha de servir de fondo a la talla de la Virgen titular de la Capilla*⁵³.

Por cuanto hace a **Francisco Izquierdo Martínez**, (Granada, 1927-2007) nombrado Hijo Adoptivo de la ciudad, cuyo acto tuvo lugar el 29 de noviembre de 1997, está ligado a este clima, cierto que con otra proyección y otro espíritu de compromiso.

⁵¹ En este sentido, ver SÁNCHEZ LA TORRE, Margarita y VARGAS CORRAL, Juan Carlos, «El dibujo en las colecciones del Museo de Jaén», en *ARS Delineandi o el arte de dibujar*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2009, Consejería de Cultura, Dirección General de y Arte Emergente, Área de Conservación e Investigación y Departamento de Registro de Obras de Arte de los Museos Andaluces, pp. 179-252.

⁵² *Enciclopedia General de Jaén*, Málaga, 2008, C & T. Volumen 7, p. 1.749

⁵³ *Ibidem*.

Escritor, pintor, espléndido dibujante y grabador de extensa y notable obra, además de ocupar la presidencia de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, tuvo tiempo de dejar una obra de notable valor para la historia del grabado, además de ser buen animador en aspectos que tienen que ver con esta tierra jaenesa.

El llamado *Cantera...* fue un grupo efímero y de escasa repercusión fuera del voluntarismo que, en 1950, animó su nacimiento. Cosa muy otra fue el llamado *Grupo Jaén* de pintores en que participa algún miembro del anterior, probablemente los mismos que formaron parte de la asociación de talante sindicalista A. N. S. B. A., iniciada en 1968, esto es, tres años después del grupo Jaén y, en consecuencia, fuera del tiempo acotado para este trabajo. De cualquier modo, contemplar la fotografía tomada del momento fundacional de esta asociación, que no grupo, es por demás elocuente de lo que este colectivo suponía y, ciertamente, del corte que supone con la poética cultivada por gran parte de los miembros del grupo citado en último lugar.

