

ZABALETA Y EL UNIVERSO DE LA MUJER

Luz de Ulierte

RESUMEN: A través de sus propios escritos, de los de sus amigos y otros autores, pero fundamentalmente a través de su propia obra pictórica, se trata de desvelar cuál fue la mirada sobre el universo femenino de Rafael Zabaleta, que se revela contradictoria. Se parte del concepto freudiano de mirada como deseo de posesión y vía de reflejo de la visión cultural de las personas; de aquí que se reflexione sobre la doble realidad vivida por el autor y las influencias recibidas en niñez y adolescencia acerca del concepto 'la mujer', que culminan en sus desasosegantes Sueños en Quesada, partiendo de la novela-collage surrealista *Une semaine de bonté* de Marx Ernst.

ABSTRACT: Through his own essays and also through his friend's and other authors, but fundamentally through his own pictorial works, Rafael Zabaleta's contradictory look on women's universe is unveiled. The starting point is the freudian concept of the look as a desire for possession and as a reflection of people's cultural vision; that is why we reflect on the dual reality lived by the author and the influences he received during his childhood and adolescence about the concept of 'the woman', that ultimately lead him to his disturbing Sueños en Quesada, inspired on the surrealist collage-novel *Une semaine de bonté* by Marx Ernst.

«El problema de la mujer es lo único maravilloso e inquietante que en el mundo existe» (André Breton, 1930)¹... para el hombre, habría que añadir, ya que el problema de la mujer –su consideración como persona, igual que el hombre– puede ser incluso vital, no sólo inquietante y, desde luego, nunca maravilloso.

Pero aquí no se trata de escribir sobre ese tópico de «la mujer» en sí mismo, sino del llamado «problema de la mujer» (su existencia y su relación con el hombre vistas a través de la mirada de éste) de la concreta persona de Rafael Zabaleta (Quesada 1907-1960) y su mirada a través de las innumerables imágenes que nos ha dejado de mujeres en su pintura, tratando de intuir a través de ellas su relación con las personas-mujeres concretas con las que mantuvo cualquier tipo de conocimiento –o más bien sus tipos–, con ayuda de los comentarios que han manifestado hombres que lo conocieron. Y con otra mirada, femenina en este caso.

¹ BRETÓN, A., *Segundo Manifiesto del Surrealismo* en *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, 1974, p. 228



Hace ahora nueve años, Pedro Galera escribió un artículo en *La mujer en Zabaleta*, titulado «Mozas y señoritas»². No se puede decir más en menos palabras, porque esa es justamente la definición tipológica de las mujeres que aparecen en los cuadros y dibujos del pintor. Dos tipos de mujeres bien diferentes tanto física como socialmente: robustas mozas campesinas con formas plenas, y estilizadas –aunque no frágiles– señoritas de ciudad.

Con ambas mantenía una relación disimilar: de superioridad con las primeras y quizás al contrario con las señoritas, al menos con las de ciudad. Porque este hombre «menudo, calvo, de ojos azules y aspecto tan ingenuo como receloso», «buen conversador, agudísimo narrador de los más sorprendentes hechos acaecidos en su tierra», como lo definiera Gaya Nuño³, con un aire «como de seminarista retirado»⁴, era un serio señorito de pueblo, callado y tímido cuando de urbanitas se trataba. Su carácter se había forjado en Quesada con ciertas asimilaciones posteriores, pero subordinadas «al poderoso sello quesadeño de su espíritu. Porque en Quesada (...) la división medieval de hombre del campo, artesano o clase media y señor o señorito, ha perdurado con aislamientos de fuste tan firme como cualquier telón de acero. Y Zabaleta era un señorito de Quesada, en Madrid, en París o Nueva York»⁵.

Sabido es por otra parte que Zabaleta no sólo no se llegó a casar, sino que «Nunca llegó a tener novia propiamente dicha»⁶. Puesto que del «problema de la mujer» hablamos, y ese tópico problema está tan directamente relacionado con el único papel relevante que al género femenino se le ha asignado socialmente en la historia occidental, el de reproductora, o lo que es igual, de Madre, justo es iniciar el acercamiento a la visión de tal problema por parte de Zabaleta en primer término.

Si sorprendente es la escasez de retratos de sus «madres» –la real y la tía Pepa– no menos lo es la de *Maternidades* como tales de Zabaleta, aunque sean más las mujeres con hijos que aparezcan en su pintura o las figuras de niños; y todas son de los años 50, de su madurez, cuando el color se hace alegre y afirma la articulación pictórica de sus figuras con una poderosa grafía de curvas envolventes y rotundas.

² GALERA ANDREU, P., «Mozas y señoritas», en *La Mujer en la pintura de Rafael Zabaleta*, Ayuntamiento de Quesada 2000

³ GAYA NUÑO, J. A., GER Biografía, *Rafael Zabaleta*, Canal Social. Montané Comunicación, S. L.

⁴ BIOSCA, A., «El artista inédito», en UREÑA PORTERO, G. (Coord.), *Zabaleta, Homenaje*, Jaén, Diputación Provincial, 1984, pp. 35-36

⁵ RODRÍGUEZ-AGUILERA, C., «La pintura de Zabaleta y su circunstancia» en UREÑA, G. *Ibidem*, p. 155. Tan es así que, cuando tras perder la pista a Pablito Marín, su héroe infantil en Quesada del que contaba y contaba a Cesáreo Rodríguez-Aguilera hasta el punto de despertar sus celos, lo encontraron casualmente en Madrid en 1941, se acabó radicalmente el recordarlo nunca más cuando se enteró de que era taxista, según escribe José MARÍN-MEDINA: «Las claves biográficas y estéticas del pintor Zabaleta», en *Guía del Museo Zabaleta*, Ayuntamiento de Quesada, 2008, pp. 14-84.

⁶ CALLE MOYA, A., «La añoranza del paraíso» en UREÑA, G. (1984.), pp. 42-44, p. 44



Al margen de esa tendencia existe un retrato (auténtico retrato) de una jovencísima chica morena que sostiene erguida en brazos ante el campo a una robusta y rubia criatura, obra que perteneció a la colección de Cesáreo Rodríguez-Aguilera hasta su subasta en 2007, fechada entre 1952-1953, pero técnicamente más incardinada en años anteriores en que mezclaba el color. Si bien su título es el de *Maternidad*, podría estar relacionada con un dibujo, *Joven con niño* (s/f), en que la joven muestra, sentada, un bebé recostado en su cuerpo, que puede ser más bien el pequeño hermano de esta pequeña «madre». La más tardía es una *Maternidad* digamos que casi «humana» también: se trata de la de 1958 en que una madre de exuberantes senos tumbada boca abajo de manera relajada en el suelo observa a su hermoso retoño jugar con su propio cuerpo desnudo. A pesar del tímido sol que penetra desde la izquierda, enfría toda la obra la dominante azul que inunda cualquier objeto excepto al niño.

Pero las Maternidades más conocidas del pintor no son retratos de una mujer concreta: son iconos femeninos del concepto de maternidad que sostiene Zabaleta, cercano a la *Theotokos* bizantina o a la *Maestas Mariae* románica, tronos del Señor, que en muy contadas ocasiones reaparecerán en el Renacimiento. Así es la que posee el Museo de Jaén (1952), obra que bien podía relacionarse con estas últimas, fundamentalmente con las de Giovanni Bellini, que tanto influyesen en su amigo Durero, y sus *Madonnas con Niño* venecianas, en concreto con la del *Tríptico Frari* de la capilla Pessaro (1448) o sobre todo con la de la Galería dell'Accademia (c. 1490-1550), donde aparecen entre *San Pablo* y *San Jorge*⁷.

⁷ No podría haberlas conocido directamente hasta 1956, en que viaja a esa ciudad. Sin embargo, es conocida su afición a las reproducciones de imágenes, llámense cromos, postales, fotografías etc., que consideraba de niño sus tesoros «Al abrir la puerta espantamos los fantasmas, refugiándose en los grabados de



Es la de Jaén una potente mujer del campo, inserta en la tierra –un paisaje de geométricas lomas rojizas y amarillas– con anchas caderas y brazos poderosos que deja ver su seno con la camisa bajada hasta la cintura mostrando a su hijo de pie sobre un «altar» de piedras. Contrasta la blancura de la piel del bebé con la tostada de la madre, pero coinciden ambos en su ausencia: no hay más relación entre ellos que el jugueteo distraído del niño con el pezón del seno materno. Algo más cercana es la del mismo año expuesta en el Museo Artium de Álava que, relacionada con la *Madonna del collo lungo* (1534-35) de Parmigianino en cuanto a la pose del niño, es una Virgen de la Leche sentada en el «altar» rocoso en que antes lo mostraba. Casi de frente, con los pies desnudos y las piernas bien asentadas en la tierra y abiertas para sostenerlo, le mira atenta mientras mama y, en todo caso, preocupada.

La tercera, también de colección particular, es de 1955, muy poco posterior por tanto. Ocupando toda la amplitud del lienzo presenta algunas variantes, la más importante de las cuales en cuanto a la idea es la sonrisa contenida de la madre. El hijo en este caso es una hija, envuelta ya su cabeza en el pañuelo campesino que usan las tres madres y, como en la primera, jugueteando con su pezón. Potente, envuelta en un manto articulado por su característica curva abarcante, recoge ciertos apuntes de irrealidad

la Física recreativa, en los cuadros de las paredes, con escenas de caza de fieras y de la plaza de San Marcos, de Venecia, y en los retratos amarillentos de la familia predestinados a morir jóvenes... pero el tesoro lo tengo en un arcón lleno de cajas donde se ven fábricas y lindas ciudades, llenas de cosas humildes de uso desconocido y misterioso» ZABALETA, R., Escritos de Rafael Zabaleta, «Vacaciones», en UREÑA PORTERO, G. (1984), pp. 98-99

como los dobles senos que se señalan desnudos-vestidos dentro de su traje a lunares. Unos redondos y turgentes; otros con formas más caídas: ¿de Mujer y de Madre?

Ciertas conclusiones podrían extraerse de lo dicho. En primer lugar, que la maternidad no parece interesar a Zabaleta hasta que fue bastante talludito: 46 años. Y si comulgamos con el juicio de Castilla del Pino cuando dice que no hay disociación entre Zabaleta y su obra⁸, hemos de pensar que, si bien el casorio rondaba mucho antes por su cabeza, la paternidad, en cuanto a transmisión de su herencia –en cualquier sentido– es en estos momentos cuando se le plantea. Ciertamente, como antes decía, son más numerosas las obras sobre niños, sean retratos o figuras-idea, pero ello no quiere decir más que, como a las campesinas, los ve, los mira, están en su entorno, forman parte de su vivir cotidiano.



Pero hasta ahora a las futuras madres, que también lo están, no las miraba: no le interesaban⁹. Y en este momento de su vida, cuando le interesan, las entiende y traduce como naturaleza, majestuosa tierra feraz que ha alumbrado un descendiente, descendientes ellas de la Gran Diosa, la Madre-Tierra que Jung dice dormitar en nuestro inconsciente colectivo como el más potente de todos los arquetipos, Diosa pues más que humana mujer.

Geas-Diosas de la tierra son también muchas de sus campesinas, carentes a su vez de rasgos físicos individuales, qué decir de psicológicos. Intercambiable con la última madre es por ejemplo la *Campesina de los montes de Granada* que había pintado en 1952, incluso en la impersonalidad del

⁸ CASTILLA DEL PINO, C., «Prólogo. Sobre Zabaleta: una interpretación», en RODRÍGUEZ-AGUILEIRA, C., *Zabaleta. Del pueblo a la modernidad*, Barcelona, Ambit Serveis, 1990, pp. 7-17

⁹ Existe una *Mujer sentada de medio perfil y embarazada* de 1935 sin embargo

rostro, sólo que en vez del hijo muestra con igual solemnidad el cedazo con el trigo cosechado. O la *Moza*, un dibujo de 1959 en que en el altar de una mesa tocinera muestra los frutos de la tierra. O la madre que, presidida por el sol en las *Aceituneras* (1959), diosa y mujer al cabo, sostiene impertérrita a su hijo sobre la cadera. De noviembre a marzo, en pleno invierno, las aceituneras recogían a mano, trabajosamente agachadas o arrodilladas, los frutos del olivo, cuestión que Zabaleta conocía sobradamente. Pero ahí está ella presidiendo la faena con su hijo desnudo con las temperaturas gélidas de plena sierra, pero con su vestido veraniego y descalza, como todas las demás. Y eso lo pinta Zabaleta, un señor tan friolero que hasta en Almería usaba en invierno calzoncillos largos de franela y camiseta de manga larga.

¿Es necesario por tanto insistir en que estas mujeres no son reales? ¿Que la realidad que pinta Zabaleta es «su» realidad?: son objetos pictórico-simbólicos destacados en un campo donde año tras año se produce el mismo rito, piezas eternas, atemporales. Iconos maternos unas, otras sacerdotisas de Persefona, la que regresa en primavera para bajar al Hades en el invierno, oficiantes del rito anual de la cosecha de los productos de la tierra, con rostros de máscaras sagradas que bien pudo conocer directamente en el Museo del Trocadero parisino o a través de los exvotos u otras obras de arte ibérico: redondos, de cejas juntas y arqueadas, realizados



a grandes planos de color y divididos en el centro le hacen deudor no sólo del Picasso de *Les demoiselles d'Avinyó*, sino también del de los inicios de los años 30 con sus figuras distorsionadas en líneas curvas, que ya usase Zabaleta en las célebres *Campesinas* de 1952 —una obra donde se vale de la mezcla del surrealismo y cubismo, eje de la renovación formal de la figuración española de los sesenta. El viaje a París de 1935 y el encuentro relativamente prolongado con el malagueño de 1949, pudieron proporcionarle el camino que estaba buscando

No otra cosa sino una danza ritual parecen realizar obras anteriores como las *Escardadoras* de 1954 y las *Espigadoras* de 1957, perfectamente intercambiables a su vez, obras construidas como la anterior con su reiterado triángulo isósceles (tan estable como la sociedad agrícola en que vive), cuya

base la forman las similares mujeres frente a frente de las *Aceituneras*, avanzando sus torsos aquí casi en un paso de baile para evitar el dolor de espalda pues, si bien Yahvé maldijo a Adán con que arrancaría a la tierra sus frutos con el sudor de su frente y a Eva con el dolor de sus preñeces, la realidad es que las Evas acarrearán con ambas maldiciones. Con sus pañuelos a la cabeza, faldas y blusas se ciñen a sus cuerpos resaltando sus duros senos altos y redondos y, más en las segundas, sus potentes nalgas. Mujeres trabajadoras que, asentadas sus piernas firmemente en la tierra, tienen rostros prácticamente iguales.



Alguna que otra vez sin embargo estas trabajadoras merecen su individuación: es el caso de las *Espigadoras* del Museo de Bellas Artes de Bilbao (1954) que descalzas sobre un suelo de triángulos de colores

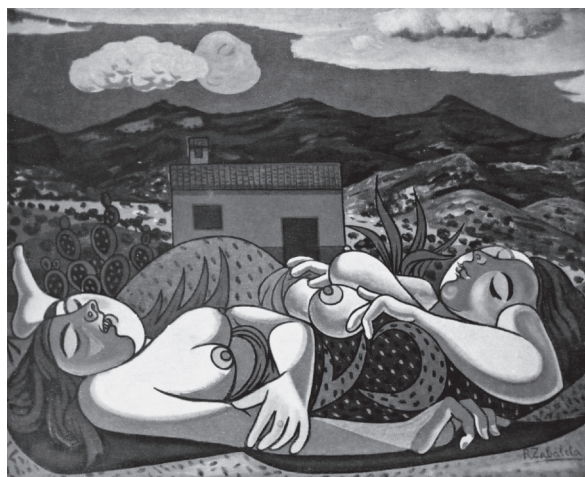


y tocadas con sombrero a más de su pañuelo y el traje tradicional folclórico de Quesada las del fondo, se dirigen a su trabajo. Pero son las menos. La cualidad de objeto, de cosa, de estas figuras impasibles, las transforma en paradigma de La Mujer, campesina en este caso, inserta en la naturaleza.

También en la serie de parejas descansando que entre 1950 y 1958 va a realizar poseen la cualidad de humanas, algunas muy humanas, campesinas agotadas que descansan en la siesta o duermen, acunadas por la misma tierra que trabajan, en una noche de luna como en la tan sugerente *Noche de Estío* (1953), en que la femenina luna cobija a una pareja de mujeres, la redondez de cuyos cuerpos y senos

desnudos semeja suaves lomas que contrastan con los picos montañosos del fondo.

Hay un gouache de Picasso hoy en el MOMA pero que nuestro pintor pudo muy bien conocer en el estudio del autor, *La siesta* de 1919, en que Zabaleta parece inspirarse para parte de esta serie de parejas descansando, no sólo en ésta. Más lejana relación, pero una similar fortaleza y balanceo de piernas tiene la ya citada *Maternidad* de 1958, así como su carácter erótico, el mismo que desprende *Las dos mujeres* (1958),



donde repite modelo y prácticamente posición de esta madre con otra mujer (utilizada ya en 1957, en *La pareja*) en el lugar del hijo que, abiertas las piernas, no juega con su propio cuerpo como aquél, sino con la melena de su amiga. Es el mismo ardiente personaje de cuerpo pleno y provocadora postura que, cambiado de ubicación pero no de ésta, aparece en *La pareja del carro* (1958), muy diferente a los desnudos de modelos (1953, *Nocturno*, *Nocturno del desnudo*) o de mujeres en la playa (1955, *Bañistas en la playa bajo sombrilla*), que pinte también por las mismas fechas, cuyos esbeltos cuerpos de estudiadas curvas se enfrían con el color, o sus más naturalistas *Bañistas en la playa de Santander*, y ello a pesar de que estas dos últimas obras también apunten delicadamente un escarceo más que amistoso entre ambas mujeres.

En *El carro* (1958) nos proporciona una muestra, nada erótica ahora, de las tres edades de la mujer a la par que de las costumbres familiares: tras las mulas la rellenita madre con su niño (de nuevo desnudo) en brazos; al otro lado el padre, que lleva por supuesto las riendas, al que se agarra la hija; y aún más atrás, la abuela, matriarca de la familia centrando la obra, escuálido personaje de rostro cuajado de arrugas. La misma que en la triste *Pareja de viejos* (1959); pero no la misma de *La vieja y la niña* (1957) ¿O quizá sí? Porque siempre, siempre es la misma, la mujer campesina que ha trabajado de sol a sol con sus dedos sarmentosos y arrugada piel curtida; la madre de muchos hijos, desdentada y con sus pechos caídos; la vieja arrugada con su vestido a lunares de colores tierra cubriendo junto al pañuelo el penoso cuello.

Pero aquí, orgullosa y contenta, nos muestra la que antes fuera Gea los frutos de su vida: su nieta. O la misma, tan sólo

ajada, a la que acompaña la hija aún moza, solemnemente sentadas ambas a la diestra del padre dentro del decoroso interior de una similar casa de labriegos en *Familia campesina* (1957). Una mujer madura que bien podría ser réplica de la que centra la escena en idéntica postura de la *Familia de pastores de Belerda* (1946) donde el color, aun siendo el mismo, carece de la cualidad luminosa de la anterior, apagando así la tan contenida alegría de la primera, perteneciente a la etapa que se ha dado en llamar del «expresionismo rutilante»; ésta del «expresionismo sombrío», etapa en que precisamente introduce sus temas sobre el campesinado con triste color.



De inmediato surge con todo esto una serie de preguntas: ¿Hay un cambio en la manera de mirar a los campesinos por parte de Zabaleta? ¿Ha habido un cambio real entre la España de los 40 y los 50? ¿La consideración social de la mujer ha cambiado en estas décadas? Sí y no. La época de la autarquía franquista se inicia nada más acabar la Guerra Civil y, agravada por la condena internacional del régimen de Franco como aliado del Eje tras el término de la II Guerra Mundial, termina con el Plan de Estabilización de 1959, cuyos frutos no llegó a ver Zabaleta. Pero es cierto que hay una diferencia económica, aunque no social, entre ambas décadas.

Los años 40 han llegado a los oídos de generaciones más o menos cercanas como «los años del hambre», un decenio lóbrego de depresión, de extrema necesidad, en una España diezmada demográficamente con el consiguiente hundimiento de la producción, agrícola e industrial, en que se pretendió el reparto de alimentos mediante la cartilla de racionamiento, ignorada para sí por unos pocos en detrimento de los otros muchos, las amplias capas humildes y su perenne escasez, a través del estraperlo y la corrupción generalizada. Una anécdota que recoge Miguel Ángel del Arco en documentos del Foreign Office es esclarecedora al respecto. «En 1940 un ingeniero de minas inglés se hospedó por unos días en el cortijo de un gran propietario almeriense de la zona del Cabo de Gata. Aquí está su testimonio: «mientras que estuvimos en la casa de Pepe, había abundancia de todo, pero me pregunto a qué precio. En los pueblos hay gente que no ha comido pan desde hace tres meses, mientras alguna gente tiene tanto dinero como para comprar coches y disfrutar de cualquier diversión que les apetezca»¹⁰.

¹⁰ DEL ARCO BLANCO, M. A., «Morir de hambre. Autarquía, escasez y enfermedad en la España del Primer franquismo», en *Pasado y Memoria. Rev. de Historia Contemporánea*, nº 5, 2006, pp. 241-258, p. 244.

Sabemos que el propio Zabaleta esquivó en ocasiones esta cartilla¹¹ que duró hasta 1952, pero no parece que pasase más penalidades que las sufridas por su encarcelamiento, que no fueron pocas, sobre todo para su yo íntimo. Sin embargo, es evidente que la situación le afectó, porque las vivencias de Zabaleta son una pura contradicción: Clasista como lo era su sociedad, en la cúspide de la pirámide social del pueblo como



propietario agrícola que puede vivir de sus rentas, «parsimonioso» en el gasto como buen labrador, pero ugetista y republicano¹², había temido que la República le arrebataste su cómodo medio fundamental de vida. Su compromiso con la nueva situación de postguerra y con el campesinado será el simple –lo que era complicado– mostrar con su pincel la dureza, la tristeza, la grisura de la miseria de mujeres y hombres que conoce y con los que convive. Por eso, aunque esté ausente la denuncia explícita de la situación, en su obra están las raíces plásticas de la futura Estampa Popular¹³.

Y sin embargo... a pesar de ese tremendismo de la miseria de los 40, la vida sigue milagrosamente. A mediados de la década inicia su explosión de color en bastantes obras: los retratos de dos mujeres casi intercambiables, *Mujer rubia*

sentada (1944) y *Mujer morena sentada* (1948), son evidencia de ello: hay un posado estólido, un 'estar' relacionado con las identidades del ser, que les aleja por encima de sus diferencias. Con levísimos cambios de vestuario, aunque significativos, parecen ser las mismas de las *Romeras de Tíscar* del año en que se inicia en España el paso de lo peor, 1950¹⁴: sus redondos y bien puesto pechos denotan la presencia interior del

¹¹ Vid. en esta misma obra el capítulo de GALERA ANDREU, P., «Una correspondencia inédita entre Eugenio D'Ors y Rafael Zabaleta».

¹² Leopoldo Panero, *Por lo visto*: «Resulta que Rafael Zabaleta/el atónito/el que se parece/tan de cerca a Machado/devoró palabras de 'El Capital'/en el desvencijado casino de su pueblo».

¹³ No mucho más boyante andaba el mundo urbano. «Disponemos de una descripción del Madrid de 1940: «Lo que me deprime más es el aspecto de la gente pobre... ahora todo ha cambiado. La guerra parece haber roto el corazón de la gente. Hay una atmósfera de resentido sufrimiento, pero en mi opinión, esto es sobre todo debido a la falta de comida. Es muy común ver hombres, mujeres e incluso niños caerse en las calles desmayados por falta de comida. En algunos lugares uno se queda marcado por escenas de niños muriendo de hambre. [...] No puedo entender por qué no hay una forma mejor de distribuir la comida [...] Las cartillas de racionamiento no aseguran al pobre lo necesario para mantener juntos cuerpo y alma». DEL ARCO BLANCO, M. A., (2006), p. 252. Memorándum al Foreign Office del profesor Starkey, Noviembre de 1940

¹⁴ «En 1950 encontramos las primeras noticias de una mejora en la situación. Aunque todavía se apreciaban «considerables dificultades y malnutrición entre las clase más pobres, [...] en ninguna parte del país, salvo en ciertas localidades de Andalucía, se ha observado una extendida desnutrición. Las clases más

justillo –ese elemento de tortura medieval que vino a sustituir al corpiño decimonónico y que por cierto cita Zabaleta¹⁵– y, por otra parte, los vestidos que los cubren son de manga larga, pues el leve cambio económico que se empieza a dar en los 50 no significa que la estricta moral social inspirada en el catolicismo vaya a hacerlo, ni que la estricta división sexual de género cambie. Están pues vestidas de fiesta y calzadas con sus alpargatas para el camino, dentro de la ermita de Ntra. Sra. de Tiscar, patrona del pueblo. Cumpliendo pues en este caso el alegre, pero entonces también penoso ritual, han ido a visitar a la Virgen el primer domingo de septiembre, tras despedirla unos quince días antes del pueblo, donde permanecerá hasta su nueva «traída» el primer sábado de mayo del año siguiente. Y de paso, inician en ese eterno girar del mundo agrícola, en sus usos y costumbres populares, a una niña que, también vestida de domingo con ropa de adulta adaptada y cómo no de manga larga, posa bajo la efigie de María en medio ante su abigarrado retablo, adaptado en sus alegres colores por el pintor a la dominante de los trajes femeniles.

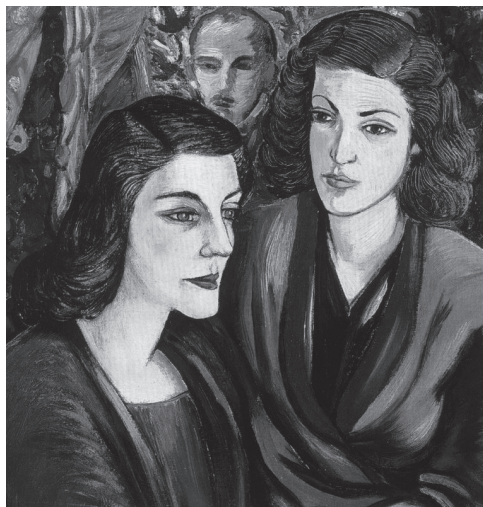
Mujer y paisaje, un retrato femenino realizado en su taller antes que los de estas mujeres de que hablamos, en 1943, es un acusado contraste, como el *Retrato de niña sentada* por ejemplo, aún más. Son retratos de burguesas, individualizadas en su figuración, no intercambiables, cuyo color, aun cuando pertenezcan a la misma etapa, nada tiene que ver en sus alegres tonos con la tres años posterior *Familia de pastores de Belerda*. Tampoco su estar, su pose, como la del *Retrato de mujer sentada con traje negro* del mismo año, o las calidades y caída de sus ropas, o sus peinados, si bien en el caso de la última el apagado color casa más con los pastores. Resulta significativo por consiguiente que, aun dentro de sus dudas en la búsqueda pictórica de un camino singular propio, no usa de la generalización desindividualizante en el caso de esta clase social, a la que él pertenece, y que por otro lado posiblemente le encargase estas obras.



humildes eran las más afectadas, ocupando las provincias andaluzas un papel protagonista. Lo peor había pasado; aún en esa situación, no se percibían indicios que pusiesen 'en peligro al régimen'. *Ibidem* p. 252

¹⁵ Recordando los viajes periódicos a las fincas de Figue y Béjar, habla de cómo, mientras esperan en cualquiera de las paradas, «las criadas se aprisionan sus repletos pechos en el justillo color de rosa»

En 1940 había realizado otro *Retrato*, el *de una mujer sentada con abanico*, cuyos grises y verdes algo amargos sí casaban mejor con los de Belerda, pero ahí acaba la diferencia. Hay más: aquí ya no estamos hablando de señoras burguesas de una so-



ciedad rural sino de elegantes urbanitas de estilizadas figuras, trajes muy especiales que abandonan el escotito cuadrado de todas las que hemos visto dejando lucir sus largos cuellos, y que se comportan de un modo libre y desenfadado. Son mujeres que no usan justillos, que no resaltan sus caracteres sexuales femeninos con pechos exuberantes, torturadas cinturas estrechas o nalgas señaladas; libres sus cuerpos dentro de ropas fluidas como libre es su espíritu. El pintor las lleva y las trae de Barcelona a Quesada (*Mujer en la rambla de las flores*, 1935/ *La terraza*, 1956). Las mira, las escruta como un entomólogo, las estudia, las analiza.

Así es el concentrado Zabaleta de *Dos bustos de mujer y autorretrato* (1939) ante estas sencillas y elegantes chicas de ciudad que no se ocupan de él. Parece querer entenderlas, saber qué piensan, penetrar en ellas, poseer el secreto de cómo pueden existir seres tan diferentes porque, si bien otros como su futuro amigo Jesús de Perceval las pinta así, lo hace como un manierismo de sus años 30, sean mozas o señoritas. Él no; son para Zabaleta seres distintos, extraños, 'otros', y éstas están alterando el papel de la mujer en la sociedad, son proclamas de igualdad vivas, cuerpos libres que no tratan de provocar la atención del hombre sino que, dueñas de sí, pretenden como el hombre su propia comodidad.

Confieso que yo también he escrutado a Zabaleta buscando su mirada, queriendo así aprehender su pensamiento respecto a las mujeres, y lo he hecho con mi propia mirada. Decenas de fotografías me han mostrado unos ojos redondos, fijos en la cámara, serios, expectantes, preocupados por lo que pudieran traslucir de su alma, y todo ello rodeado de animados amigos, a veces con una copa en su mano o un cigarrillo. He descubierto así lo que más tarde me han venido confirmando los escritos propios y de estos amigos¹⁶: que Rafael es un atónito voyeur de la vida que pasa ante sus ojos, parado, sin subir del todo a ella, dividido entre su sociedad rural y las escapadas urbanas, limitado voluntariamente a vivir en Quesada, sin llegar fatalmente a tiempo de encontrar «el cuerpo de mujer para mí predestinada»¹⁷

¹⁶ Según Rodríguez Aguilera, Antonio M^a Campoy declara cómo «tenía una mirada aguda y brillante que taladraba los paisajes, los objetos, las personas». RODRÍGUEZ-AGUILERA, C. (1990), p. 189.

¹⁷ ZABALETA, R., Escritos de Zabaleta. «Mi amigo y yo», en UREÑA PORTERO, G. (1984), p. 95. Este escrito se publicó en la *Rev. Calandria*, n^o 7, julio-agosto 1951 con el título de Sueño 1, como se pone de manifiesto en CASTILLA DEL PINO, C., en RODRÍGUEZ-AGUILERA, C. (1990), p. 13.

Es la mirada otra forma de posesión, y desde luego, una fuente de placer¹⁸ a medio camino entre tocar y conocer. Componente de nuestra sexualidad y presente desde nuestra niñez, el deseo de mirar se traduce según Freud en el de poseer el objeto mirado. ¿Qué desea Zabaleta poseer de la vida? ¿Desea poseer a las tantas y tantas mujeres que dibuja y pinta? ¿Cómo las mira, cómo las percibe? Porque si acordamos que la representación percibida no es una mimesis de la realidad última sino una vía de reflejo de la



visión cultural, es evidente que lo hace como a mozas y señoritas, bien separadas unas de otras como el buen señorito de su tiempo que era como él mismo reconocía¹⁹. Muy posiblemente deseara a las lozanas campesinas quesadeñas²⁰, pero su distanciamiento icónico parece mostrar el desapego hacia ellas como mujeres completas; de modo que se conforma con la norma del voyeur: mirar pero no tocar. También es muy posible que sucediese igual con las modelos que posan en su taller, especialmente con algunas como la voluptuosamente tumbada sobre su propia cama en el *Nocturno del desnudo* (1939), una muy interesante variante del cuadro dentro del cuadro que repite a través del espejo en ocasiones, incluso de modo más complejo en el por fin titulado adecuadamente como *La Tienda* (1958)²¹, recuerdo muy posiblemente de la imagen paterna a la que volveremos. Objetos eróticos pues a distancia aunque es posible que hubiese en ocasiones algún pequeño escarceo con ellos, como con las coristas y vedettes con las que andaba siempre como mirón y conversando según dicen sus amigos, de las que él escribe sin embargo cómo «se encuentran mujeres como diamantes en los basureros de la vida, y nos enloquece el extraño fulgor amarillo de la piel de su alta frente, donde

¹⁸ «Es harto habitual al hablar de relaciones perceptivas entre el sujeto que mira y el objeto que es contemplado, recurrir a frases hechas o expresiones del tipo 'mirada universal', o simplemente referirse a la Mirada con mayúsculas, que engloba tanto el acto de percepción del sujeto como la lógica de su entendimiento. En este orden de cosas, se presupone que el mirar puede ser fuente de placer (...). Quien mira, parece obtener placer del hecho de tomar a otras personas o imágenes de personas como objeto. Lo cual presupone cierta carga posesiva». ALIAGA, Juan Vicente, *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia, 1997, p. 53

¹⁹ Mientras tanto puedes bostezar aburrida/cada vez más gordita y pálida/unas veces triste y otras alegre./casi siempre alegre./pues los señoritos de pueblo son así/y tú consientes. ZABALETA, R., «A una muchacha de Almería», en UREÑA, G. (1984.), p. 91

²⁰ «En uno de sus raptos de entusiasmo erótico, la descripción de la mujer deseada viene a ser casi exactamente alguna de las jóvenes muchachas campesinas de sus cuadros: turgente, 'de las que crujen', cálida y cobijadora... pero muda. 'Sí, completamente muda. Lo peor de las mujeres es que hablan'» RODRÍGUEZ-AGUILERA, C. (1990), p. 194. Por su parte, en la misma obra Castilla del Pino escribe rotundamente «la mujer deseada esconde a la mujer no deseable», frase que no dudo de que hace referencia a esta cuestión. Vid. Prólogo. «Sobre Zabaleta: una interpretación», p. 15.

²¹ *Guía del Museo Zabaleta*, Ayuntamiento de Quesada 2008, p. 173. Con anterioridad venía haciéndose como *Chinero*, cuando no aparece ninguno en ella.

aprendemos a amar la muerte, sin que lo impida la pintura barata de su boca, ni el alegre baile de soldados que se ve en sus ojos, que se comieron sus senos, disimulados bajo la seda sucia de su traje de domingo, con olor a otras tierras, donde se calla la mentira, haciendo que mis manos tiemblen y mi voz traicione al personaje que estoy obligado a representar»²².

«El personaje que estoy obligado a representar», ese de inhibido, callado, y respetuoso señorito de pueblo en el que desde su más tierna infancia ha sido educado, hijo único y mimado de padres mayores –Juliana Fuentes, hija de antiguos propietarios; Isidoro Zabaleta, dependiente de una tienda antes de casarse sucesivamente con las tres hermanas Fuentes– para él perdidos prematuramente. Y ¡es tan difícil ‘matar’ a los padres cuando ya están muertos!, sobre todo cuando la más importante de todas las mujeres que le sirven, su madre, le deja una carta-testamento moral²³ cuajada de recomendaciones «para su bien», que le atan fuertemente a su atrasada cultura campesina: «que vivas siempre en el santo temor de Dios», sin vicios malos y apartándose de todos los peligros (y ya sabemos qué se entendía entonces por tales en el seno de un recóndito pueblo), y «ni por nada ni por nadie juntarte con malas compañías», siendo obediente a toda una caterva de tíos y tías (Pepa, su segunda madre, en primer lugar), para las que le demanda protección. Duro testamento para un joven veinteañero.

Aunque no se lo diga aquí su madre, está meridianamente claro que en su entorno había de casarse con una igual pero, a pesar de su búsqueda y escarceos, no parece encontrar ni en él ni en la ciudad esa mujer predestinada para él, pues Zabaleta, amante de Quesada –la única a la que siempre vuelve–, añorante de su infancia campesina, es un descolocado en la ciudad, un labriego como dijo Manuel Ángeles Ortiz²⁴, cuyas mujeres le conmueven a la par que le producen temor. Su búsqueda de la verdad y modernidad pictóricas le abre esos nuevos mundos opuestos en gran medida a los conocidos, interesantes amigas que están en la órbita de la «Nueva Mujer» nacida en los años 20: jóvenes, suficientes económicamente y educadas por encima de la media. ¿A qué mundo femenino ligarse? ¿Con cuál comprometerse? Esta es su duda pues: «Tenemos que liberarnos de las primaveras tristes y recobrar las alegres alas de la infancia dorada, o bien engendrar castamente todos los años un hijo en la compañera de los nobles trabajos del campo, a la sombra de la higuera cuyas raíces, tal vez, acaricien los duros pechos de una estatua de mármol, y si la vida nos conduce al pozo de semen de las ciudades, salvarnos por el método o consumirnos con alegre cinismo en sus vicios múltiples, todo menos vivir sin pasión o disciplina»²⁵.

En definitiva: con ninguno. A pesar de que, como dijera Alfonso Calle, «Deseaba Rafael el matrimonio», pero «al mismo tiempo tenía un miedo cerval a dar ese paso. Nunca llegó a tener novia propiamente dicha. En uno de sus preciados dibujos a plumilla, quizá perdido, veía yo representado a Rafael en un joven que contempla

²² ZABALETA, R., «Escritos de Zabaleta» en UREÑA PORTERO, G., (1984), p. 97

²³ Aunque fechada en Quesada 27 de abril de 1920, su muerte no se producirá hasta 1930

²⁴ ÁNGELES ORTIZ, M., «La gracia campesina en Zabaleta», en UREÑA, G., (1984.), p. 25

²⁵ ZABALETA, R., en UREÑA (1984) p. 97

ba meditabundo cómo se alejaba una pareja con los brazos amorosamente entrelazados; en el espacio intermedio dibujó un cocodrilo: el temor al matrimonio. Tal era el símbolo inconsciente de su deseo y temor»²⁶. Intentarlo lo hizo, caso de la relación con la amiga a quien escribe el apasionado poema *A una muchacha de Almería* antes citado: Una joven y fragante «muchacha en flor», la burguesita que debió ser Marichu de la que era entonces una pequeña ciudad cuasi rural, con la que no llegará a consumir su relación²⁷, posiblemente la misma con la que se autorretrata con la Alcazaba como corona (1958, *Figuras en el paisaje –Puerto de Almería–*) poco antes de su inesperada muerte. A ella estaba ligado fatalmente por su pasión según dice, y sin embargo renuncia sin consumarla:



Luego vendrán
los años y la muerte.
Dios sabe a qué distancia separados
se pudrirán nuestros ojos.
Lo que no suceda se pudrirá igualmente.

Tampoco «sucederá» la larga relación con la, ésta sí, urbanita hermana de su amigo barcelonés Cumella, ni el breve cortejo a la viuda cubana que conoció de viaje por Italia con Álvaro Delgado. Ni llegará a suceder algo con el enamoramiento «tan fugaz como entusiasta» según cuanta Eduardo Llorent, de la pintora surrealista Pepi Sánchez (quien primero hizo en Sevilla «arte moderno» según señaló la condesa de Campo Alange) a la que llevaba veinticinco años de edad y, para Zabaleta, la muchacha «más dulce y encantadora que había conocido en su vida», con la que –le dijo– le hubiera gustado casarse». Mucho decir, pero... «a ella, ni media palabra»²⁸.

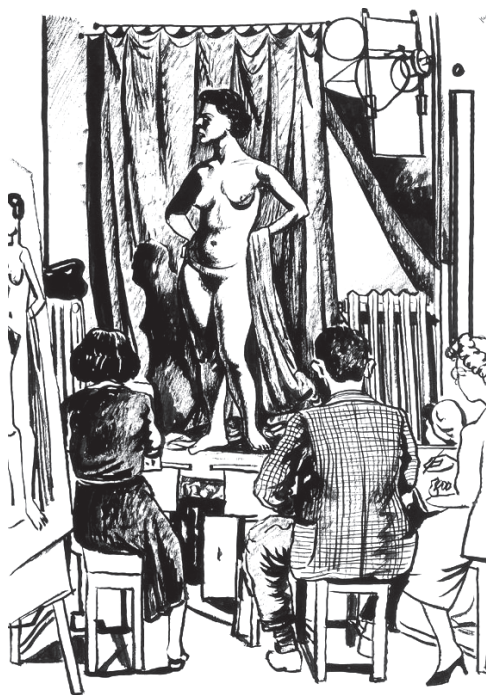
El juicio de Azcoaga de que a Zabaleta «le encantaban las mujeres casi tanto como las temía»²⁹ al que apoya el de su íntimo Cesáreo Rodríguez-Aguilera acerca de que con las señoritas y sus «'decentes' relaciones hacia una posible boda la actitud es la misma: deseo y rechazo, aunque el temor era mayor», aunque con las mondaines y demi-mon-

²⁶ CALLE MOYA, A., «La añoranza del paraíso» en UREÑA (1984) p. 42-44, p. 44

²⁷ Contaba Perceval cómo le preguntó por qué no se casaban ya, a lo que Marichu contestó: «¡Pero si todavía no me ha pedido relaciones!» RODRÍGUEZ-AGUILERA (1990), p. 194

²⁸ MARÍN-MEDINA, J., (2008), pp. 14-84, pp. 67-68

²⁹ RODRÍGUEZ-AGUILERA, C., (1990), p. 191



daines³⁰, quizás se base en lo que ya apuntaba acerca de que su deseo sexual estaba más cercano a las lozanas campesinas de Quesada³¹.

Aparte de a Pepi Sánchez, como antes decía, son muchas las señoritas de ciudad que conoce Zabaleta según nos muestra una serie de fotografías, entre ellas a las pintoras Rosario Velasco –con la que aparece en bastantes ocasiones– Menchu Gal u Olga Sacharoff, y la más de media docena de compañeras de facultad, mujeres independientes, con una profesión como la suya, tan alejadas del universo femenino al que en Quesada está acostumbrado a convivir y del que le es imposible desligarse, tanto como de su universo rural.

Y sin embargo, a través de ellas parece existir un cierto cambio de su mentalidad: si bien aparecen como musas capaces de provocar y estimular su creatividad masculina como hiciesen los surrealistas con sus

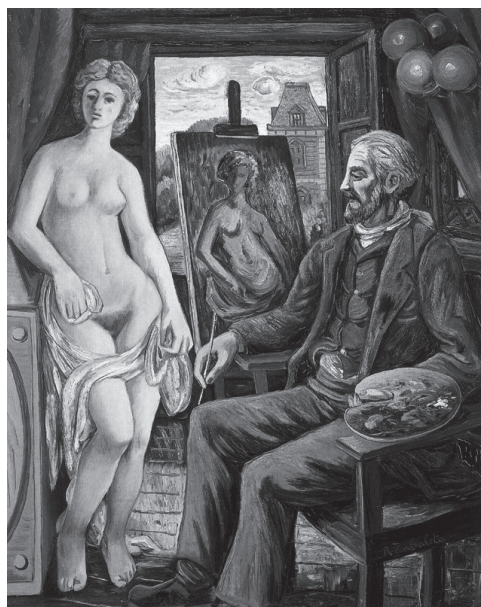
desnudos, también lo es que tiene en su serie de obras sobre Pintor y modelo un buen número relativamente hablando de Pintoras y modelo, tratadas con mayor respeto que el de los autores del título de alguna de ellas. El dibujo conocido como *Modelo y dos pintoras sentadas* es un ejemplo que, en todo caso, habría de llamarse «y dos pintoras sentadas» pues el número de féminas pintoras (dos) es superior al de varones (uno), y aun cuando en la tradición de nuestra lengua el masculino se supone universal, y particular el femenino, así lo dictamina nuestra Real Academia de la Lengua, tan apegada a la tradición en otras cuestiones femeniles.

Como modelo aparece en otro interesante dibujo (*Desnudo de mujer sentada y autorretrato del pintor*) la misma mujer que como pintora se puede ver en las obras *Pintora y modelo* de 1954³² y 1956, titulada ésta en ocasiones como *Interior con desnudo...* subrepticia manera de trasladar la mirada del tema desde lo obvio y esencial, –la mujer como pintora, igual que cuando es Zabaleta el pintor– a lo accidental, la modelo. Pero... en estas compañeras de profesión no llega tan siquiera a pensar como «compañeras» con las que «engendrar castamente todos los años un hijo». Son del tipo de las que le hacen pensar en ese simbólico cocodrilo como temor al matrimonio de que hablaba su amigo Alfonso Calle.

³⁰ *Ibidem*, p. 194

³¹ Vid. nota 20

³² En realidad son dos las pintoras, ambas pintando, una a cada lado de la modelo. De modo que... *Pintoras y modelo*



De entre todos sus autorretratos con modelo me interesa destacar un par de ellos que considero como alter egos del pintor: *Pintor y modelo tumbada /La Escuela* de 1942³³ y *Pintor con modelo y caballete* de 1945. En ambos el pintor aparece de perfil, barbado, con más pelo del que por entonces tenía Zabaleta, y con más o menos recta nariz. Vestido cuidadosamente como a fines del siglo anterior, en el de 1942 el escenario de la obra es indudablemente el taller de Zabaleta en Quesada, aunque la vista exterior sea una fantasía ajardinada de la real similar a la de *Mujer y paisaje* del mismo año. En el de 1945 el paisaje exterior es francés; el pintor aparece maduro, casi anciano, agotado, con la mirada perdida, vestido descuidadamente; el color se apaga dominando los verdes y tierras, como sucede en los temas de campesinos de la misma época. La modelo, de atrayente cuerpo, aunque destapando el pubis aparece en pose de estatua frente a la anterior a la que, orgullosa, le hace aparecer con una difícil torsión para elevar como un montículo la redonda cadera.

¿Qué ha pasado entre estos años si precisamente en 1945 expondrá *Recuerdo de París y El Cazador*, nada menos que en el Museo Nacional de Arte Moderno, dentro del Tercer Salón de los Once?... Pero un año antes había expuesto en el Casal de Vilafranca veinticinco de los dibujos llamados *Sueños de (o en) Quesada*, una obra esperanzadora, valientemente surrealista, gracias a la admiración y fe en ella que le produjo a Eugenio D'Ors que, con la ayuda de Pau Boada, consiguió mostrarla en el vestíbulo³⁴. En la

³³ Entiendo que la datación de esta obra como de 1955 en la Guía del Museo Zabaleta debe ser una errata, dado que su dominante azul, así como la exuberante flora que aparecen en él concuerdan con obras como *Trópico/ Cazador con salacof y negra en barca* de 1941, *Mujer y Paisaje* de 1943 o *Retrato de niñas* de 1945

³⁴ Sólo se realizó en esta Casa de la Cultura de Vilafranca del Panadés esta exposición hasta 1950, en que se inició su Sección de Bellas Artes.



inauguración hablaron el propio D'Ors y el poeta andaluz Román de Saavedra ante un público que, frente a la multitud que esperaba ante la que era una innovadora y seguro que controvertida muestra, fue francamente escaso, como escaso fue también su eco y reconocimiento en Cataluña. ¿Añoraba por ello profundamente París y todo lo que le podría ofrecer? ¿Quizás pensaba que allí obtendría el entendimiento de su pintura y por fin el gran triunfo de su obra que aquí se le negaba? Lo cierto es que sus exposiciones marchaban, pero su camino hacia la definición venía siendo largo; quizá su deseo fuese el de afincarse en la ciudad de la luz, como cuatro años más tarde confíe a Picasso que, como es sabido, le devuelve para triunfar a Quesada.

Siguiendo su consejo, para 1955 ya habrá conseguido obtener el reconoci-

miento público español. Y sin embargo, ahora parecen perseguirle con mayor constancia otros sueños, otras sombras que de manera esporádica lo atormentaban desde sus titubeantes años de búsqueda. Había sido el caso de su *Sueño surrealista* de 1933 en que presenta un extraño andrógino unido a través de su seno por una conexión magnética a un ser vertical, una especie de falo, que a más baja altura se une a su vez del mismo modo con un adolescente no sexuado, de espaldas. Los tres esquivan mirarse, igual que hace la única mujer «real» de la imagen, si es que es real para una mujer poseer tubos huecos desde la cintura. Añadiendo a todo ello que como fondo se realiza el casi anochecer de una descarnada ciudad donde se producen hechos violentos, y tenemos una imagen de un surrealismo extrañamente definido a través del color que traduce una pulsión amorosa confirmada en otras obras como los dibujos que tienen por tema *El beso* entre una pareja de campesinos en que los rostros de perfil de ambos se unen al besarse en uno sólo frontal.

Esas emanaciones ya se habían transformado en *Sueños en Quesada* como veremos, en las figuras propia y de su padre, pero es ahora, en los 50, cuando se produce en la figura del pintor un desdoblamiento de los dos personajes: es el caso de su *Autorretrato y modelo con bodegón* de 1955. En uno de los abarrotados y coloristas escenarios que suele realizar en esta época, el pintor, a la derecha, es reconocible mirando serio y concentrado a la modelo, de espaldas. Pero de su cabeza y cuerpo emerge, confundida con el propio pintor, la figura de otro personaje de perfil de nariz algo respingona (la misma que por otro lado ahora pinta para la propia) vestido con mandil y manguitos, barbado y con bigote de puntas, que mira cara a cara a la modelo. Cara a cara, porque también la modelo se desdobra: por una parte es el desnudo de espaldas citado, pero

de él surge a su vez una mujer embarazada de perfil cuyo rostro es el de la ayudante del dependiente de *La tienda* (1958) de tejidos con facciones que, salvando un tiempo que no conoció, son las de *La madre del pintor* de 1933.

Viste esta rubia dependiente un traje ceñido a sus formas, pero con un decentísimo escote que contrasta con el decimonónico de la cliente de gran empaque a la que atienden, si bien con quien cruza la mirada es con la hija de ésta. Centrando el cuadro, un espejo refleja la sombra de perfil del tendero –pelirrojo, con bigote de puntas rizadas y raya en medio– realizada al modo Decó de los años veinte igual que el ostensiblemente aburrido padre de la criatura. No puede ser otro este tendero sino su padre o, más bien, el tan lejano recuerdo de la figura paterna mezclado con las fotos que habían de presidir las casas familiares junto a «los retratos amarillentos de la familia predestinados a morirse jóvenes»³⁵.



¿Qué significa todo esto? ¿Es éste un Zabaleta de un soñado mundo diferente en el que hubiera podido vivir de no ser su madre la propietaria que era, sino sólo la esposa de un tendero? ¿Quizá piense que ello le hubiera facilitado la elección de «aquella mujer predestinada» a la que busca, de clase media en lugar de la superior a la que en su ambiente de Quesada pertenecía, una mujer con quien estabilizar su vida, posible madre de sus descendientes que facilitasen así la continuación de la saga familiar? No olvidemos que el pintor a estas alturas tiene 48 años con lo que ya no es sólo un señorito, sino un «mocico viejo» como antaño se decía, y que justo es en estos años cuando pinta sus más célebres maternidades Zabaleta. ¿Es él, a la vez que su padre, el niño que lleva en su seno la modelo?

Este padre-tendero-Rafael Zabaleta no es la primera vez que aparece sin embargo en su obra: en 1941 había realizado su *Trópico*³⁶, donde un joven cazador muy similar apunta con su escopeta bien asida hacia una fecunda tierra heredera de Hery Rousseau mientras permanece sentado en su barca. Una tópica mujer negra con su hijo vadeando el agua acaba de pescar un pez, pero el cazador le esquiva siquiera una ojeada³⁷.

³⁵ ZABALETA, R., «Vacaciones» en UREÑA, G., (1984), p. 99

³⁶ *Cazador con salacof y negra en barca* en otras catalogaciones

³⁷ En la obra *El pintor* de 1947, su cabeza con el tabique nasal bien realzado, así como el fondo exuberante, guardan una relación bastante directa con esta obra



Reviste mayor interés dentro de esta nueva iconografía el dibujo a tinta china evocando un antiguo grabado a buril de *El Cazador* (1943), ilustración para el poema *La cierva* de Eugenio D'Ors, que firma con el pseudónimo que da nombre al dibujo. Publicado en París en 1942, desde 1943 una serie de artistas amigos del autor realizaron veinte dibujos en las páginas no impresas de un ejemplar, uno de ellos éste de Zabaleta en que repite para el protagonista la efigie anterior. El poema dorsiano es una fábula basada en el diálogo del cazador con su presa, la

cierva, el animal consagrado a Minerva a la que siempre acompaña. La diosa de la sabiduría, que en el dibujo está presente a través de su lechuza, —símbolo a su vez de la sabiduría y el buen consejo significados a través de sus ojos, siempre expectantes como los de Zabaleta— en el interior de la gruta a cuyas puertas están el cazador y su caza.

No cabe duda de que tanto D'Ors como Zabaleta³⁸ conociesen la mitología, y concretamente el mito de Heracles/ Hércules. El quinto de los llamados Doce Trabajos que los dioses imponen al héroe es la captura de la Cierva Cerinia³⁹, símbolo de la búsqueda del conocimiento, de las altas metas perseguidas a lo largo de la vida, sueños que como la cierva escapan, pero dejando siempre alguna pequeña huella que mantiene la esperanza. Constancia y perseverancia serán el consejo de la lechuza, pues estas virtudes son la finalidad última de la prueba vencida por Heracles. Tampoco cabe duda de que este Cazador está referido a D'Ors, pero que no casa en modo alguno con la efigie real del crítico catalán, su más ferviente defensor y protector que consideraba a Zabaleta como el mejor de los pintores de su época, pilar sobre el que asentar la soñada renovación de la pintura española por la que luchaba con un afán constante. Constancia y perseverancia pues recomienda aquí la lechuza-Zabaleta al paternal amigo: conseguiremos el sueño. Conseguiremos, en plural, pues el sueño principal de Zabaleta en estos años era el de triunfar como pintor, al que D'Ors, que pretende la renovación de la pintura en España, le ayuda fervorosamente abriéndole las puertas al Primer Salón de los Once ese año y otros posteriores.

³⁸ Su amigo Cesáreo Rodríguez-Aguilera pone en boca del Dr. Duarte que tenía «gran cultura general (...) que trascendía en su conversación, siempre animada e interesante, un conocimiento exacto y bien digerido de infinitas obras literarias, y un interés e información reales del arte, de los temas clásicos y modernos del arte, la estética y la filosofía». RODRÍGUEZ-AGUILERA, C., (1990), p. 189

³⁹ Tras pasar Heracles terminada su adolescencia la prueba de la elección planteada por Radamantis, juez del Hades —consistente en optar por una vida de placer y deseo o dedicada a la virtud y el bien de los hombres, que es la que el héroe elige—, ha de iniciar los que le imponen en ese camino de conquista de la virtud los dioses, sus conocidos Doce Trabajos. El quinto es el de la Cierva Cerinia, cierva de astas doradas consagrada a la diosa de la pureza salvaje, sin derramar ni una gota de su sangre. Será esta la prueba de la constancia, la perseverancia, pues sólo consigue verla en breves ráfagas durante todo un año, tras el que por fin consigue trabar sus dos patas delantera por sus pezuñas con una flecha

Constancia y perseverancia tiene con la concreta presa que pretende alcanzar a través del diálogo con la cierva este cazador-Zabaleta: sus ojos se dirigen a su propia mano izquierda con la que pide calma, mientras con la derecha acaricia a la cierva que, mirando hacia el mismo lugar, está presta a huir. Es inevitable ante este mudo diálogo de miedo, dolor, duda y confianza no recordar la poesía bíblica tan presente en *Salmos* bíblicos como el 42⁴⁰ traducidos a potentes versos en la lírica mística de Fray Luis de León, tan conocidos:

Como la cierva brama /por las corrientes aguas encendida/ en sed, bien así clama
/por verse reducida /mi alma á ti mi Dios y á tu manida/ (...) Mas, no te acuites
tanto;/en el Señor espera, oh alma mía»

o en aquellos otros de San Juan de la Cruz

¿Adónde te escondiste, Amado,/ y me dexaste con gemido?/ Como el ciervo huys-
te⁴¹, aviéndome herido./ Salí tras de ti y eras ydo

La relación simbólica Ciervo/ cierva- amado/amada, es una tradición no sólo presente en la cultura semítica y la mística española, sino que se encuentra desde la cultura celta a la Eneida, la lírica árabe, o la poesía trovadoresca. Difundida incluso en la cultura popular, está presente en la lírica del siglo XX, caso del poema de D'Ors que ilustra Zabaleta o, por poner otro ejemplo, el que poco antes (1937, *Como la cierva*) compusiese Concha Urquiza:

Yo soy como la cierva que en las corrientes brama./ Sed y polvo de fuego su len-
gua paraliza./ Y en salvaje carrera, con las astas en llama/ Sobre la piedra el casco
golpea y se desliza.

Quiere escapar esta cierva zabaletiana de corazón herido de la prisión de amor trovadoresca en que la ha encerrado su amado, unirse a él. Cuál fuese la concreta «mujer-cierva» del momento a la que en su cortejo amoroso pide espera y constante confianza no serían más que especulaciones sin mucho fundamento. Quién el cazador, tiene base en su propia obra.

La estancia durante sus estudios en la Escuela de San Fernando madrileña, que se prolonga en diversos cursos de ampliación hasta los prolegómenos de la guerra civil (1925-1936), le ponen en contacto con una cultura humanística que difícilmente tenía cabida en el perdido pueblo de Quesada, a través de tertulias como la del Pombo donde se inicia desde estudiante como oyente⁴² en el papel del personaje al que, según él, estaba «obligado a representar», oyendo hablar de otros mundos, y de cómo la pintura corre por derroteros mucho más interesantes que los plomizos que en la Escuela le

⁴⁰ Como la cierva sedienta/ busca las corrientes de agua./ así mi alma suspira por ti, mi Dios. (42:2)/ ¿Por qué te deprimes, alma mía?/ ¿Por qué te inquietas?/ Espera en Dios, y yo volveré a darle gracias./ a él, que es mi salvador y mi Dios. (42:12)

⁴¹ «La propiedad del ciervo es subirse a los lugares altos, y cuando está herido vase con gran prisa a buscar refrigerio a las aguas frías, y si oye quejar a la consorte y siente que está herida, luego se va con ella y la regala y acaricia» CRUZ, J. de la, «Declaración de la Canción XII», ms. Sanlúcar de Bda., 62 vuelto, en *Cántico Espiritual*, Madrid, Publicaciones del IV centenario de San Juan de la Cruz, 1991.

⁴² Más tarde, ya como miembro activo, participará en otras tertulias similares: la de los Cafés Gijón y Lyon d'Or

enseñan. Allí conoce a Solana, uno de sus referentes; a los poetas y pintores de la Generación del 27; a Manuel Abril, que le publicará en Blanco y Negro la primera crítica de una obra. Ante ese inquieto afán de empaparse de modernidad para encontrar su camino, es seguro que hubo de beber en las exposiciones pulsando la nueva pintura que en, pocas, ocasiones se mostraba, entre ellas la histórica Exposición de Artistas Ibéricos de 1925 del Palacio de Velázquez del Retiro de Madrid y, a pesar de que el temor que en él despiertan los últimos acontecimientos de la República le hace permanecer en Quesada más tiempo del habitual, solo en mayo de 1936 se marcha definitivamente de la capital. No cabe duda pues de que visitase la también histórica de los dibujos originales de la novela-collage *Une semaine de bonté* de Marx Ernst en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid durante marzo y abril de 1936⁴³.

Desde luego, hoy sabemos que entre sus libros estaba el Catálogo de esta exposición, prologado precisamente por Manuel Abril también, además de los libretos de *La Cour du Dragon* (martes) y *Le Lion de Belfort* (domingo), muy posiblemente comprados en su estancia parisina de 1935. Significativo es también que poseyese los *Cantos de Maldoror* del Conde de Lautremont, y sobre todo *La interpretación de los sueños* de Freud. Si a ello añadimos las revistas que se recibían durante su infancia en su casa donde se publicaban obras de arte, vistas de ciudades, imágenes de extraños experimentos o sucesos del momento; las postales de su padre que un día descubriese; las películas de la Compañía que fundase en 1895 el inventor Léon Gaumont⁴⁴; los diversos proyectores de cine, máquinas de teatro y artilugios varios que entusiasmado descubría y admiraba en el desván de la casa de su amigo Pablito Martín; los grabados de física recreativa de su casa veraniega y su propio tesoro, el «arcón lleno de cajas donde se ven fábricas y lindas ciudades, llenas de cosas humildes de uso desconocido y misterioso»⁴⁵, a lo que hay que añadir las truculentas historias de apariciones misteriosas, terror y violencia que la cultura oral de la época transmitía voluptuosamente para pánico de los niños –como la quesadeña de la boda del hijo del Puñaos que un campesino le narrase en su infancia⁴⁶– ... el surrealismo de sus años 30 y su recobrado entusiasmo por él en los 40, está servido, y definido por el momento cuando entra en ADLAN en 1935, una asociación a la que en Barcelona pertenecía Dalí y que ese año exponía a Man Ray y, uno después, además de la Exposición Lógico-fobista, hará la primera retrospectiva española de Picasso, en estos años también introduciendo el surrealismo en su obra en la que, sin embargo, no abandona el cubismo.

⁴³ Se trata de la única exposición que se hizo de los originales en vida de Ernst, tras ser convencido por el poeta Paul Eluard. Montada por Juan de la Encina, se realizó de marzo a abril de 1936. Editada la novela-collage en 1934, Ernst pensó en publicarla en siete libros (uno por día de la semana) como un nuevo Génesis, si bien se hizo sólo en cinco, pues el último recogió jueves, viernes y sábado, ya que este particular «Génesis» se inicia en domingo.

⁴⁴ «Las ganas de conocer París me las comunicó mi madre mientras me daba el pecho, viendo la Exposición Internacional en los grabados de *La Ilustración Española y Americana*, y luego las películas de Gaumont, *La Esfera*, *La Guerra Europea*, *Los Couplets*, las postales que un día vi en los bolsillos de la americana de mi padre; posteriormente, la pintura y literatura que floreció bajo su cielo». ZABALETA, R., París, en UREÑA (1984). *Rafael Zabaleta. Homenaje*. Jaén, p. 92.

⁴⁵ ZABALETA, R., Vacaciones, en *Ibidem*, p. 99

⁴⁶ RODRÍGUEZ AGUILERA (1990) p. 193, historia ampliada en MARÍN-MEDINA, J., (2008), p. 25.

Dalí está presente de manera muy explícita en Zabaleta. Citaba antes con respecto a su desdoblamiento en diversas de sus obras el *Sueño surrealista* de 1933, pero hay otro interesante *Sueño surrealista*, un dibujo perteneciente a la *Serie Sueños en Quesada*, de fuerte impronta daliniana en el personaje masculino que se arrastra por un áspero suelo desértico y que, al apoyar un brazo en la horquilla-muleta que en estos años 30 usa el catalán (*La persistencia de la memoria* 1931; *El destete del mueble alimento*, 1934), se corta lanzando sangre.



La joven protagonista zabaletiana queda adelantada en su diagonal: desnuda, con excrecencias salientes de su cintura, lava sentada un paño blanco y roto en la escasa laguna ocupada por una barca con un famélico ser, en la que apoya un siniestro personaje que, además de tener un ojo fuera de su órbita, muerde con sus dientes desiguales su propio brazo. Al fondo sorprende la presencia de un desvencijado coche ante las ruinas de una casa. No cabe duda de que ciertos de los elementos plasmados están referidos simbólicamente a una relación amorosa, como es la oquedad del paño (como en el de antes los tubos huecos de la mujer) o la serpiente que agarra con la diestra el herido patenaire, símbolos suficientemente acreditados oníricamente de los genitales de uno y otro sexo.

Hay otro que reviste mayor interés por cuanto Zabaleta usa de él asiduamente en sus *Sueños en Quesada*, por más que no lo haga del mismo modo: me refiero a la mirada, o no mirada en este caso, pero cuya expresividad al salir de su órbita el ojo de este último personaje como si de un catalejo se tratase mientras él, calvo por cierto, ha de morder su brazo, convierte la escena en la propia represión del placer del voyeur.

Se trata de *La bella durmiente en la selva*, un fotomontaje que, como toda la serie onírica citada, tiene una mucha mayor influencia de Max Ernst a través de su *Une semaine de bonté*, auténtico manifiesto del surrealismo cuyos dibujos originales decía antes cómo es seguro que viese en la exposición madrileña de 1936, lo que le habría permitido entrar en el mundo completo de esta obra en que, basándose en ilustraciones de novelas folletinescas y otros elementos, Ernst reflexiona sobre el atroz mundo que le rodea.

Un dibujo concreto, el nº 9 del Cuaderno segundo (*L'eau*), está muy relacionado con *La bella durmiente en la selva*, imagen zabaletiana de voyeurismo perteneciente a la citada serie, ahora desarrollado y cómplice con el espectador por cuanto en este fotomontaje miramos el francamente sexual sueño de una joven ¿dormida? vestida a la manera del XIX, el siglo en que se regulan los valores burgueses a la par que se incumplen hipócritamente como nunca antes, y se consagra un erotismo en su imaginario cada vez más explícito, que culmina (por el momento) en el surrealismo. Entre la selvática flora tropical a la que abre su alcoba, digna de nuevo de un Henri Rousseau, domina la figura de un mono, el animal más lujurioso, impúdico y ávido que la simbología haya podido encontrar, cuyas garras inferiores sueña la en apariencia inocente joven que se extienden para

cogerla, en un tratar de liberar en el inconsciente su deseo de animalización respecto a Eros. Por si ello fuera poco, otro contempla la escena celebrándola con gritos en una posición similar a la que Füssli reservara para este animal en *La pesadilla* de 1802.

En Ernst la relación voyeur-espectador no es tan explícita. El sádico mirón acecha al fondo, tras los barrotes de una ventana interior, el sueño de la joven burguesa poseída-secuestrada, mientras la furia del agua va a ahogarla. Para contemplar su inminente terror ha tenido cuidado en dejar abiertas con sus abrazaderas las cortinas, presentes también, pero para los voyeurs en que nosotros nos convertimos ante el fotomontaje de Zabaleta, que carece desde luego del sadismo del collage de Ernst.

Es evidente por tanto que este «surrealismo a la española» de que habla Rodríguez Aguilera no se nutre sólo de autores del interior español como Benjamín Palencia, José Caballero y Gregorio Prieto, sino de emigrados por unas u otras razones de España, casos de Dalí y Picasso, y otros extranjeros en aquella ciudad como el nacido alemán Marx Ernst, fundamental en lo que respecta a sus *Sueños en Quesada*, del que compra en París, como se dijo, dos Cuadernos de *Une semaine de bonté: Le lion de Belfort y La cour du dragon*⁴⁷.

Ernst traslada a la plástica de un modo simbólico sus pensamientos más íntimos acerca de la desastrosa actualidad del iniciado siglo a través de una imagería de la centuria anterior: reuniendo toda la crueldad, las vilezas y las bajas pasiones humanas que percibe, reacciona contra el poder, civil o religioso, el acomodado infierno burgués, la sexualidad, la violencia, la tortura, el asesinato... la catástrofe de una Europa recién salida de la I Guerra Mundial. También esa guerra mundial está presente en los *Sueños en Quesada*, como por ejemplo en el dibujo llamado *No son dragones, no* que, desarrollado en el Londres de postguerra, muy bien puede ser una traslación de la destrucción de la guerra civil española⁴⁸, continuado en el pase de su filmación en el interior burgués de *La máquina de la memoria*, como lo está la idea del viernes de Ernst que desarrolla en su serie *El interior de la vista* en que el ojo y el huevo son símbolos de la propia actividad del artista junto a la voluptuosidad de ver; ojo que Zabaleta repite en muy numerosas ocasiones⁴⁹, y no sólo en estas obras que acabamos de citar.

⁴⁷ Como Rodríguez Aguilera comenta, en su primer viaje a París (1935) descubre «de modo muy íntimo y trastornador para él» el surrealismo. «Para él, hombre ensimismado, descubrir el mundo del inconsciente y poder bucear, conscientemente, en el suyo propio a la caza de imágenes insólitas a través del sueño, para interpretarlas y utilizarlas a su antojo, supuso el mejor de sus encuentros», en RODRÍGUEZ-AGUILERA, C., Zabaleta, ayer y hoy, *B.I.E.G.* nº 144, 1991, pp. 9-27, p. 25. También d'Ors en 1942 señala el mismo descubrimiento: «la estancia de Zabaleta en París se había reducido a cuatro semanas; semanas de paseo, forzosamente silencioso, por callejas o bulevares... No importa: la abrumadora frescura de un primer asombro es todavía la que traducirá esas imponentes moles de arquitectura, persistentemente incorporadas al repertorio onírico; estos caminos urbanos de pesadilla interminable (...); esas alcobas, monumentalmente encortinadas, donde se desarrollan dramas oscuros; esos cementerios entre ascensores, a través de los cuales rompen balaustres los batallones de infantería; esas vampiresas aladas, sobre cuyo corsé viene a desmayarse la palidez de una melancolía mortal» D'ORS, E. *Mis salones. Itinerarios del arte moderno en España*. Aguilar, Madrid, 1967, p. 118.

⁴⁸ Si bien parece que Zabaleta comenzó la serie en torno a 1933, su ejecución, paciente y callada según d'Ors, parece prolongarse hasta inicios de los 40

⁴⁹ *El elixísero del cosaco Pidkov; El facies.fácilis del bonzo Shigehit; El fantasma geométrico captador de haces de estridencia; El mutatiógrafo Hofwic; El ovumascopio de Barrabás, judío maltés; Meditación por la descarnada señora muerte...*

Sorprende que Zabaleta trajese de París los cuadernos citados, primero y tercero de los publicados, y no el segundo, *L'eau* –pero que hubo de conocer a tenor de su *Sueño Surrealista*, tanto a través de la exposición del 36 como quizás de su Catálogo, que poseía– dedicado a la violencia que puede desarrollar la mujer, simbolizada a través de la fuerza de la naturaleza por el elemento agua, frente a la violencia masculina (barro) de *Le lion de Belfort*⁵⁰. Posiblemente se trate de una de tantas pérdidas y/o destrucciones de su legado. También que no siguiera comprando la serie, pues el Cuaderno 4, narra a través de la sangre la tragedia de un *Edipo* que, simbolizado en un hombre-pájaro, mata a su padre, lanzándose luego por una ventana vestido con frac; un hombre-pájaro que Zabaleta usará en muchos de sus dibujos salvando todas las distancias de estilo entre ambos pintores.

Conocemos cómo *La Interpretación de los Sueños* (1900) de Freud era su libro de cabecera en Quesada en aquel momento⁵¹. Precisamente una de las más extendidas novedades psicoanalíticas del vienés, incluso a nivel popular, es el «complejo de Edipo» –conflicto emocional que para él se da en todo ser humano durante más o menos los seis años primeros de su vida–, según el cual, en el caso de los niños, se ven atraídos sexualmente de modo inconsciente por sus madres, lo que les provoca un sentimiento de odio, también inconsciente, hacia el padre. De otra parte, también es conocido cómo el pájaro simboliza el alma y su ansia de libertad, de donde resultaría fácil así una interpretación de la conversión de este personaje en Zabaleta como un alter ego, cuyo complejo no puede ser superado en la vida real quizá por el fallecimiento de su padre cuando tenía tan sólo nueve años: como al inicio decía, no pudo ‘matarlo’, de modo que le acompaña en su interior toda la vida. Sublima así explicitando en sus obras –no sólo en los Sueños como se ha visto– este tema, que posiblemente sea fuente del interés que despierta en él el impulso sexual enmascarado y reprimido que acarreó durante su vida, el «pánico a la mujer como objeto de pulsión erótica»⁵²

Junto a éste «Edipo-hombre pájaro», es *La Cour du Dragon* el cuaderno de Ernst que más nos interesa en este caso, por ser el que más relaciones tiene con Zabaleta y su propio universo de la mujer, de la señorita burguesa. En Ernst, el fuego de la pasión, opuesto al agua, se inicia en *La cour du Dragon*⁵³ para seguir por los barrios burgueses, en el interior de cuyos palacetes, con paredes y puertas ornadas de papel pintado, cuadros, y espejos referidos al desarrollo de la historia, se narran los sueños, los miedos, los deseos ocultos de la burguesía, que devendrán trágicos. Simbolización de

⁵⁰ Dos Leones de Belfort existen en Francia, esculturas realizadas por Bartholdi en 1876-80 y en 1880 respectivamente. Una en la ciudad de Belfort y otra en París, en la Place Denfert-Rochereau, nombre que recibió en 1879 la antigua Place d'Enfer para honrar al coronel Pierre Philippe Denfert-Rochereau, conocido como el León de Belfort por haber defendido del asedio alemán esta ciudad durante la guerra franco-prusiana (1870-71). Simboliza así el *Leon de Belfort* el honor francés resistiendo contra la guerra y la violencia ... con guerra y violencia.

⁵¹ En él plantea el vienés cómo los sueños representan la realización disfrazada por el inconsciente de un deseo reprimido a través de una deformación intencional debida a la censura que ejerce el sujeto contra la libre expresión de sus deseos al encontrarlos censurables por cualquier motivo

⁵² CASTILLA DEL PINO, en RODRÍGUEZ-AGUILERA (1990) p. 11.

⁵³ *La Cour du Dragon* era el patio de un edificio de la calle Rennes nº 50 de París, hoy demolido, en un barrio entonces depauperado de París, sobre cuyo acceso –público, al haber tiendas y lupanares– campaba un dragón modernista como sostén del balcón.



esta tragedia son una serie de animales como serpientes, dragones u otros inventados, y diversos elementos que Zabaleta también usará en los sueños propios, como las alas de dragón-murciélago-demonio tentador.

Para Zabaleta, «La mujer es, digámoslo enseguida, el pecado. En su serie Sueños en Quesada, los pulpos y serpientes y los hombres demonios, como mediadores para la relación (pecaminosa) hombre mujer, se repiten incesantemente», dejó escrito el psiquiatra Carlos Castilla del Pino⁵⁴. Y cierto es, como corroboran los escritos del propio pintor: «La mujer y el diablo enmarcados en el lujo del submarino de un salón verdoso donde las puertas a mundos desconocidos de los espejos les pone cabeza de pájaro y alas de murciélago, sorprendiendo gestos incomprensibles de personajes ahora desconocidos

y disfrutando de enfermedades donde la naturaleza se educa y los caprichos son por fin respetados. Somos entonces dos habitantes de un mundo que con los años se va alejando lentamente de la Tierra»⁵⁵

Aunque sus *Sueños* merecen un estudio en profundidad que no se puede realizar aquí, sí quiera al menos añadir una pequeña muestra en esta mirada personal sobre el tema. Jano, el dios de los comienzos y finales, de los cambios y transiciones, de las puertas, de los momentos en que se traspasa el umbral que separa el pasado el futuro, nos puede ayudar a través del Sueño que podríamos denominar como *Jano trifronte*, a introducirnos en ese universo del «problema de la mujer» en Zabaleta que, en el interior de su estudio, aparece como hombre-pájaro escuchando atentamente las explicaciones que el «maestro» de bigotes rizados le da señalando un retrato femenino a la par que, con disimulo, disputa a la modelo-estatua apropiarse del revolver –la muerte– que descansa sobre la consola. Amor y muerte, que un perfil desdibujado del artista entre ambas manos presencia. Ante ello, la tentación erótica (el hombre con alas de diablo, los tentáculos del pulpo)⁵⁶ del hombre pájaro está desapareciendo lanzándose a través de una ventana... que no es tal, sino el espejo del vestíbulo de la casa familiar quesadeña. Volverá a su presente en un futuro pues.

⁵⁴ CASTILLA DEL PINO, C., «Sobre Zabaleta: una interpretación», en RODRÍGUEZ-AGUILERA, C., (1990), p. 12

⁵⁵ ZABALETA, Escritos de Rafael Zabaleta, en UREÑA (1984), p. 97

⁵⁶ Parece que Picasso será quien, a través del ukiyo-e en su vertiente shunga –concretamente de la estampa *Buceadora y pulpo* del gran Hokusai (1814)–, introduzca este animal en su obras de temática explícitamente sexual como *Mujer y pulpo* (1903). De cualquier modo, en la literatura occidental, este cefalópodo ya está presente como protagonista, si bien como un gigante asesino, en la obra Víctor Hugo *Les travailleurs de la mer* (1866)

Y así lo hace: otra estancia de su casa acoge a los mismos personajes, presididos a su vez por el rostro de una mujer recostada en el diván —entre cuyas molduras se descubre la cabeza de Zabaleta— que, desnuda de espaldas como una nueva *Venus del espejo* velazqueña aunque denotando como la *Olimpia* de Manet su muy carnal extracción, refleja su rostro en el espejo. Un rostro rodeado no de cuerpo, sino surgiendo de la tierra: la mujer símbolo de lo terrenal, que no del espíritu; la mujer-naturaleza-dadora de vida, su rol más tradicional pues, no en vano confiaba el pintor a su amigo Rodríguez-Aguilera en 1944 cómo estos dibujos estaban «inspirados en la infancia y los sueños» propios⁵⁷. A su derecha, el tiempo, significado en el reloj; y a ambos lados de la estancia, Zabaleta-pájaro ante el retrato de una mujer (su madre) y el maestro ante el de un hombre (su padre)⁵⁸, ambos agarrados por pecadoras manos femeninas que sobresalen de sendas puertas. En medio de la estancia dos seres de monstruoso tamaño: un extraño insecto entre cigarra y mantis (mujer) subido y quizás devorando a un gusano (hombre)



¿Qué terribles enseñanzas ha confiado este maestro a Zabaleta? Evidentemente, Isidoro Zabaleta no pudo hablarle de ese tópico de la falaz mujer bella, dulce y sumisa que, una vez posee (se casa con) un hombre, lo castra; pero sí pudo ver, oír e intuir lo que, sin lugar a dudas, en su infancia era moneda común y que su padre compartiría. Y desde luego conocía la triste historia de las sucesivas bodas de su padre con las hermanas Fuentes, de las que él era la única descendencia, el único futuro. Mujer, deseo, matrimonio, vida/muerte: todo ello está en el imaginario zabaletiano de estos Sueños, sin olvidar el infantil deseo edípico de complacer y parecerse al padre para ser amado por la madre.

La decadencia y la muerte ocupan a Zabaleta en un nuevo y terrible sueño, el llamado *Meditación por la descarnada señora muerte*⁵⁹, un cierto trasunto en femenino de las Edades del Hombre tan caras al Renacimiento, que recuerda la *Danza de la muerte* del Salterio de Robert de Lisle (1310). No parece ser otro el final de esta *Meditación* que el que publica en 1951 como *Sueño 1*:

Mi amigo y yo ascendemos por una montaña al atardecer. Nos separamos, y al caminar cierta distancia tropiezo con un objeto dorado, y al apartar la arena que lo rodea, resulta ser la tapadera de un sepulcro. (...) yo destapo la caja y aparece la estatua de

⁵⁷ RODRÍGUEZ-AGUILERA, C., (1990), p. 140

⁵⁸ En *El interior de las cerámicas* (1957) pueden observarse a uno y otro lado del espejo del vestíbulo de su casa, los retratos de sus padres, como era usual en muchas casas burguesas.

⁵⁹ Otra versión en *El Conde, último depositario del pegajoso azote del microbio*

una mujer de belleza extraordinaria con la cabellera de metal peinada a lo griego, y la cara de madera pintada de blanco

Me doy cuenta que la forma exterior recubre otra muchas capas sucesivas (...), y que sólo al final estará el cuerpo de una mujer para mí predestinada

Con impaciencia llena de angustia descubro la primera capa y me decepciona al ver que está hecha con materiales más toscos y algo deteriorados por el tiempo, acentuándose esto en las capas sucesivas, donde ya no existen formas y son como vendajes podridos⁶⁰ de pus y sangre, notando entonces un olor a cadáver cada vez más intenso a medida que descubro su interior (...) loco de desesperación continuo destapando capas que ya son como ciertos libros de anatomía, donde por capas sucesivas de papel se va abriendo una figura humana y nos muestra el interior de sus sistemas, órganos y vísceras. En este caso todas las vísceras están pegadas unas con otras y tan terriblemente putrefactas, que al tirar de unas se desprenden pedazos de otras con venas y nervios resacos⁶¹

De nuevo es su casa el escenario donde, simulando una cafetería —aquellas tardes suyas de prolongados cafés con sus imposibles, al fin, amores— se sienta Zabaleta con una señorita mientras sus ojos ven en su mente terribles sueños: la inevitable muerte de la joven ángel que, con su armadura y puñal ha de defenderse del maestro-padre-Zabaleta que porta las alas demoníacas de la tentación. A la izquierda, el ineludible futuro



de esta mujer: la perdida belleza y juventud de su acompañante, los colgajos de su desintegrada carne y, por fin... la solitaria cloaca por la que la muerte arrastra sus huesos descarnados. ¿Un reproche al padre-maestro? ¿un seguir la tópica presunción acerca de la fatal relación entre ambos sexos? Su historia nos acercaría a la primera pregunta; sus comentarios a los amigos (recordemos por ejemplo su «Lo peor de las mujeres es que hablan») a la segunda

¿Mujer o maniquí entonces? Quizás de nuevo la contradicción vivida y asumida, como cualquier persona, por Zabaleta, le impidiese en vida consumir el deseo que le consumió, adentrarse en la mujer y descubrir que «el problema de la mujer» no estaba en ella, ni tan siquiera simplemente en él, sino en la continuada tradición que ha construido mundos irreconciliables al traducir las naturales diferencias biológicas entre dos sexos como culturales de sendos géneros.

⁶⁰ La figura de momias aparecen en otros Sueños, por ejemplo *La desesperación indiferente*

⁶¹ Vid. completo en ZABALETA, Escritos de Rafael Zabaleta, en UREÑA (1984), p. 95.