



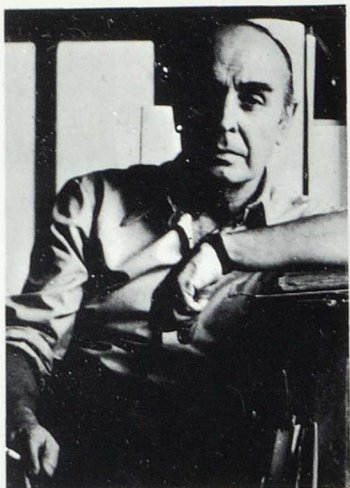
0398/8

RAUL CHAVARRI

*Josè Català.*

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





José Caballero representa en nuestra pintura contemporánea una experiencia caracterizada principalmente por la juvenil iniciación de sus comienzos y por su mantenimiento después de una carrera artística de casi cuarenta años de extensión en una primera línea europea de producción pictórica y gráfica.

Caballero, que fue amigo de Federico García Lorca, de Pablo Neruda, de Rafael Alberti, del escultor Alberto, de Miguel Hernández y de otras grandes figuras de la generación de 1927, continúa en su tarea actual.





José Caballero.

RAUL CHAVARRI

Crítico de Arte, Profesor de Ciespal  
(Unesco)



DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES

C 398/8



José Caballero.

R-36.111

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE  
EDUCACION Y CIENCIA.

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Imprime: Gráficas Ellacuría - Avda. del Generalísimo, 19 - Erandio-Bilbao

Depósito Legal: BI - 1649 - 1974

ISBN: 84 - 369 - 0340 - 4

Impreso en España.



## MANERA DE COMENZAR

Para algunos artistas pintura o escultura son oficios definidos por una instrumentalidad; en otros, la vocación al color o a la forma, viene dada, por imperativos de carácter narrativo, por deseos de expresar un orden o de postular una libertad, de denunciar una injusticia. Pero hay también obras y hombres para los que la tarea se remite a la posibilidad de una expresión poética, a veces lírica, trágica en otras circunstancias, pero siempre inspiradas en un deseo de comunicar a las gentes algo que sucedió o que no ocurrirá nunca, lo que se sufrió y se sintió, lo que formó parte de una experiencia de sensibilidad.

En este sector el pintor se vuelve uno más de los que en nuestra sociedad de enajenación o violencia lloran o cantan la soledad del ser humano, entre ellos se encuentra José Caballero, y su historia es una de las más caracte-

rísticas de nuestra cultura contemporánea hecha de dolorosas reflexiones, escrita en páginas arrebatadas de luz o dominadas por la sombra.

La vida de Caballero es la de un hombre que ha interpretado en sus primeros años papel principal en una época esplendorosa de aventuras culturales y humanas, de diálogo abierto como el arco que traza al volar un pájaro; un hombre que contó entre sus amigos genios innovadores de nuestra expresión literaria y nuestros estilos de vivir, como García Lorca, Alberti, Neruda, Miguel Hernández, Alberto, Buñuel; de ellos aprendió lección y gesto, actitud y palabra y también un modo de vivir la realidad y las formas que la expresan armado de inacabada ansia buscadora.

De ellos conoció también la noticia de la muerte o de la diáspora; supo que estaban lejos o que se los había llevado una implacable soledad de plomo o tisis y, entonces, en torno de él dejó crecer un gran silencio.

Más tarde, haciendo suyo un verso que su amigo Pablo Neruda no había escrito todavía: «Salió otra vez a regresar» y pudo decir con el poeta

«Y aquí rodeado de presencias grises,  
de blancura espacial, de movimiento  
azul, agua marina, nubes, piedra,  
recomienzo las vidas de mi vida».

Estas recomenzadas «vidas de su vida» tenían en presencia las grandes constantes de la experiencia anterior y venían caracterizadas por una serie de categorías que acompañan la

pintura de Caballero a lo largo de toda su existencia. El mar de su ciudad natal, la alegría de llevar ficción y poema por pueblos y campos y la evidencia de la muerte como suprema injusticia, son las tres constanes mayores de su sueño y su desvelo.

Junto a ellos, la gran influencia lírica de sus amigos, el recuerdo de una hermosa página de la poesía de nuestra lengua que se abrió ante él para no cerrarse nunca (y un anhelo constante por alcanzar lo inefable, por realizar lo maravilloso que es en sus raíces profundamente elogiabile), en su despliegue clave de un temperamento a la vez surrealista y lírico, de una pintura profundamente humana y decididamente buscadora de los valores de la sensibilidad.

Porque en más de cuarenta años de trayectoria, desde que en 1929 expusiera sus primeros dibujos en el Círculo Mercantil de Huelva, desde que en 1930 presenciara cómo Vázquez Díaz realizaba los frescos de la Rábida, la gran lección que José Caballero ha consolidado y aprendido, que ha irradiado en su obra y en su conducta es la del doble culto a los sentimientos humanos y a la amistad entre los hombres, como único camino por el que el hombre puede conjurar un mundo que en ocasiones convoca tristezas infinitas.

La obra presidida por estas coordenadas humanas comienza en los años anteriores a 1936 por una indagación en torno a los valores y evidencias de la forma. Sigue por la interpretación de un surrealismo combativo y a veces desenfrenado. Se despliega también en una va-

liosa tarea de ilustrador y en unas pocas excelentes realizaciones escenográficas. Más tarde, se caracteriza por una voluntad de reencuentro, un hallazgo de un tiempo perdido, tremendamente próximo, sobre el que el artista se desborda.

Más adelante, Caballero lleva a cabo una experiencia abstracta, un loco sueño informal, en el que sin embargo, las imágenes, las formas, los colores, no son nunca casualidad, sino testimonio de un sentimiento, prueba de una indagación, final de una búsqueda. En este camino el artista se convierte en el realizador de un repertorio de experiencias sensibles, todo lo que ha leído y ha vivido, todo lo que ha conocido y amado se transforma para él en un enorme alfabeto de símbolos, en un repertorio de claves que en esta etapa de madurez artística más que recorrer evoca, más que realizarla, la sueña.

Esto es lo que el autor de estas líneas encuentra en una vida y una obra, en un pintor y en una pintura, y constituye el itinerario y, en cierto modo, las referencias de un camino que a partir de estas páginas habremos de recorrer ayudándonos del testimonio de poetas y de escritores de arte.

## EL PINTOR

Como en la mayoría de los españoles universales por su obra y su impulso, ni en el habla ni en el aspecto de José Caballero queda ya nada de su origen andaluz. Su fisonomía es la de un hombre joven representando diez o quince años menos de los que tiene.

El pintor vive en Madrid, en un edificio de la Avenida de América, en el que sus objetos y capacidad de diseñar un entorno, han modificado casi todas las características, constituyendo un pequeño oasis, en el que su obra toma impulso y aliento.

Siempre que un hombre triunfa y se afirma de una manera sincera y veraz, sobre todo si esta afirmación tiene lugar en los caminos tremendamente difíciles de las artes y de las letras, hay detrás de él una mujer. En este caso María Fernanda no es la Aspasia sombría que inspira y alienta, sino la imagen luminosa que constitu-

ye la clave de esta pequeña síntesis de mundos en donde se dan citas el mar y los poetas, y la gracia alada de la pintura y la evasión lineal del dibujo.

## EL CIUDADANO DEL MAR

La historia de este hombre se inicia hace más de medio siglo, pues nace en Huelva en 1916; allí cursa sus primeros estudios en el colegio de los Agustinos; en 1924 fallece su padre, que había desempeñado la profesión de farmacéutico, y dos años después Caballero ingresa en el Instituto para estudiar el bachillerato.

La ciudad tiene en la época unos cuarenta mil habitantes que se asientan sobre la península que forman el Tinto y el Odiel como dos caminos hacia el mar, al final reunidos en una sola corriente, en una idéntica tentación de Océano, en una misma invitación marina.

Las minas de la región que hacen de ella un varadero activo, que van creando una cierta fisonomía californiana, no borran la vocación del mar, las calles van al Atlántico, a la Mar Océana de la leyenda y de la empresa descubridora y la evidencia de otras tierras se expresa en una indefinible tentación de seguir el camino de las olas, en una tensión de lo desconocido a veces más fuerte que la causada por lo que se recuerda.

El mar enseña al artista una vocación y una actitud; mudable en lo permanente, el mar siempre retorna constante a una posición que se



vuelve esencial, así como la tierra se vuelve playa al insistir el agua y el pintor aprende en qué manera esta enseñanza marina, este volver siempre es una clave de hallazgos y de encuentros, lo mismo que el agua al retirarse deja una forma, un dibujo, una flor de arena o un milagro de burbujas, el artista adquiere conciencia de cuáles son los comportamientos del color, de qué manera la luz se apresa en los lugares más insólitos, de en qué medida los colores cantan al irse el agua y gimen al deshacerse en gamas de azules, verdes y negros en el constante desplazamiento de las olas.

En las dos propuestas de la naturaleza marina, la evidencia de otras orillas, con otras playas y gentes, con otras decisiones y poemas, y, paralelamente, en el encuentro cotidiano con el agua, en el aire salobre que cruza las calles, en el viaje de las barcas hacia el amanecer, en la contemplación de la bahía, que no en balde tiene nombre femenino, a la vez cerrada e incitante, prometiéndolo y negando hasta detener los pasos, el artista se hace ciudadano del mar, intérprete del océano, porque en Huelva todas las calles van al mar, y los sueños también.

Los años niños de Caballero discurren en la farmacia de su padre, en donde las gentes del pueblo traen su zozobra, su preocupación por la enfermedad indefinida, su alegría del restablecimiento; por la botica pasan los tremendos ex-votos de cera que van camino de la capilla y los lutos recién estrenados, pero transcurre también algo que sólo puede pasar en Andalucía, estas conversaciones de los años

niños despliegan un lenguaje popular hecho de carencia y de olvido pero adornado con la cita de la maravilla y del misterio; estas gentes que apenas tiene otra cosa que la palabra, gentes del mar o de la mina, del salario corto y del trabajo duro, participan en el tesoro inefable de una mitología inconcreta que en cada uno de ellos se personaliza y se identifica, que adquiere sus giros, integra sus leyendas y fortifica sus pequeños Olimpos particulares.

En 1930, Caballero conoce a Daniel Vázquez Díaz que está pintando los frescos de La Rábida. En las paredes locas de blancura de la Ermita, el maestro Vázquez Díaz, canta para la posteridad la gesta del descubrimiento, prescindiendo de un lenguaje grandilocuente, buscando en la epopeya los auténticos constituyentes del perfil ético, o sea, los valores humanos. En las paredes nace la imagen del descubrimiento, no como una gesta de titanes, tampoco como el sueño de los elegidos, sino como la tarea de las gentes que supieron ser los propios portadores de su esperanza, y así en los frescos aparece Colón, pero están también los frailes doblemente blancos de vecindad y de vestidura, los marineros, los trajinantes, las gentes del pueblo que se van a quedar en el muelle soñando con el riesgo y la fortuna de los otros, las jarcias y las cuerdas, los instrumentos en su absoluta e inexorable presencia. Todo lo ve José Caballero y afortunadamente por mucho tiempo lo va a recordar.

De La Rábida extrae Caballero una amistad y una vivencia. Vázquez Díaz va a ser más tarde su maestro y el artífice de las disciplinas



en que se basan las plurales maestrías del pintor y de la contemplación del carboncillo convirtiendo la pared en esbozo, luego en boceto, más tarde en pintura y, por último, en presencia de imágenes que permanecen, el pintor va a encontrar a los quince años la corroboración de un aliento que ya le ha llevado meses antes a celebrar su primera exposición.

## EL TITIRITERO INEFABLE

En 1931 José Caballero llega a Madrid cumpliendo el destino de muchos de los pintores españoles contemporáneos: iniciar su carrera por la contradicción de una vocación estudiando el preparatorio de Ingeniero Industrial.

En Madrid, frecuenta el taller de Vázquez Díaz, conoce al musicólogo Adolfo Salazar, que tiene para él una gran importancia, ya que le facilita libros y revistas extranjeras, sobre las últimas tendencias estéticas, descubriéndole otras posibilidades y modificando sus ideas, haciendo que el pintor tome conciencia, de la serie de movimientos de vanguardia, que en la literatura y en el arte, están produciendo una transformación de actitudes y planteando una revolución, en la que más tarde el artista va a integrarse.

Adolfo Salazar presenta a Caballero a Federico García Lorca, iniciándose una amistad de extraordinaria importancia para el pintor de Huelva. (Los que hemos conocido en estos últimos años a Caballero pudimos constatar que en 1974 Lorca sigue siendo una presencia ac-

tual para el pintor, una amistad más viva que los contemporáneos surgida a cada momento en conversaciones y recuerdos y evocada con un profundo sentido de intemporalidad).

En 1932, en la Residencia de Estudiantes, han comenzado los ensayos de un grupo teatral inventado y creado por Lorca y que va a hacer historia y a constituir modelo de las actividades de extensión cultural en nuestra patria. Se trata del Teatro Universitario «La Barraca» que lleva a los pueblos españoles los entremeses de Cervantes y el «Gran Teatro del Mundo» de Calderón, «El Burlador de Sevilla» de Tirso y «Fuenteovejuna» de Lope. En torno a Federico, Alberto, Eduardo Ugarte, Rafael Rodríguez Rapún y posteriormente José Caballero, colaboran para conseguir que las plazas de los pueblos vuelvan a vivir las farsas y las ficciones, que la burguesía ha reservado para su propio uso, cuando en realidad nacieron para el tablado popular.

«La Barraca», que celebró su primera actuación en la Plaza de Burgo de Osma en julio de 1932 representando los Entremeses de Cervantes, «La Guardia Cuidadosa» y «La Cueva de Salamanca», era no sólo un experimento cultural, sino también un laboratorio de convivencia; todos, escenógrafos, actores, secretario y el propio Director, realizaron todo tipo de cometidos, desde la función teatral hasta la simple tarea de desembarcar de los camiones decorados y trajes. García Lorca atendía a todos los detalles, no sólo al trabajo y a la voz de los actores, sino al montaje y a la instalación. En los pueblos de España se encontraron

con un público de obreros, de gentes sencillas de los pueblos que mantenía respecto de la obra teatral una actitud mucho más respetuosa que el público burgués de las grandes ciudades.

La participación de Caballero en «La Barraca» constituyó para el artista una experiencia que no olvidará nunca, alrededor de Federico García Lorca instala y da vida a títeres inefables que hablan con los versos de Lope o Calderón, intentando reincorporar al pueblo a los valores de una cultura que transformada en estructura burguesa los ha abandonado.

«La Barraca», como todas las obras válidas, extrae de la tradición no un código riguroso, sino las posibilidades de una nueva imagen, un concepto de cultura más vivo, menos enfático que va a actuar de manera decisiva sobre la vida y la obra de todos los que en ella participaron; recordemos aquellas piezas de García Lorca cuya inspiración e impulso han salido del tablado ocasional de los títeres pueblerinos que, como el propio autor confiesa, van destinados a llenar de aire puro el mundo del teatro llevando la palabra popular e incluso la palabra brota.

En 1932, José Caballero celebra en el Ateneo de Huelva una exposición de dibujos con Federico García Lorca y Carlos F. Valdemoro; como consecuencia de esta exposición dimite la Junta Directiva del Ateneo, demostrando las contradicciones existentes entre una vieja cultura que se niega a abandonar sus posiciones y una nueva y pujante visión.

Hacia 1933 Caballero abandona sus estudios de ingeniería para dedicarse a la pintura, tra-

baja en el taller de Vázquez Díaz, ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y prepara los decorados para la obra «Las almenas de Toro» que con destino a «La Barraca» le ha encargado Federico, contertulio suyo de esta época en las reuniones de intelectuales que se celebran en la «Cervecería de Correos» y en «Chiki-Kutz».

En este tiempo Caballero conoce a Pablo Neruda, que acaba de llegar a Madrid en función de cónsul, y a Miguel Hernández. Trata también al escultor Alberto y asimismo a Adriano del Valle al que durante el verano, en Huelva, retrata mientras escucha en el gramófono «La Tocata y Fuga» de Bach, como único tema. Posteriormente Adriano y José Caballero celebran una conferencia en el Ateneo de Sevilla que igualmente causa la dimisión de la Junta Directiva. El tema es «Telefonía Celeste», y Caballero va dibujando con tizas de colores en dos grandes pizarras mientras Adriano recita.

El año 1935 es particularmente activo en la vida de Caballero; publica con García Lorca los dibujos para su poema «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», ilustración verdaderamente modélica en cuanto incorpora la visión romántica y convencional de la estampa taurina a un sentido alado, lírico de abolengo surrealista. Se inicia en este año la influencia de Max Ernts, del que Alfonso Buñuel le enseña el libro «Historia de una niña que quiso entrar en el Monte Carmelo». En la misma trayectoria surrealista realiza por encargo de José Bergamín y para la Revista «Cruz y Raya» las ilustraciones de la obra de Ramón Gómez de la Serna «Escaleras».

En la Feria del Libro de ese mismo año, el editor Gustavo Gili y el pintor Alfonso Ponce de León le adquieren sus dos primeros dibujos; publica también sus creaciones en las revistas «Noreste» de Zaragoza, «5» de Vitoria y «Línea» de Madrid. Realiza los decorados y figurines para «Bodas de Sangre» que estrena Margarita Xirgu en el Principal Palace, de Barcelona.

También lleva a cabo los decorados y figurines para la obra de Lope «El Caballero de Olmedo», que estrenada por «La Barraca» en la Universidad Internacional de Santander, va a ser representada en los Teatros Coliseum y Comedia y posteriormente en Barcelona, en donde Caballero conoce al arquitecto Antonio Bonet. En este año también inicia su amistad con tres personas de gran importancia en el desarrollo de las letras españolas, León Felipe, a quien conoce en casa de Neruda, Rafael Alberti y María Teresa León. Es también este año el de la primera confrontación internacional de Caballero, que es invitado a la XVIII Bienal de Venecia.

El año de 1936, decisivo en la historia española, presencia la última excursión del Teatro Universitario Español «La Barraca» a Salamanca y su provincia; por última vez los títeres increíbles viven su ficción y su magia en las plazas de los pueblos, las gentes se conmueven de la muerte del «Caballero de Olmedo» o se maravillan ante la arrogancia de «El Burlador» que en esta versión universitaria y juvenil ha ganado la admiración de Miguel de Unamuno, cuando se representó en Zamora.

García Lorca ha encargado a Caballero los decorados de su obra «La Casa de Bernarda Alba», que ya no llegaría a representarse. En julio estalla la guerra civil, Federico García Lorca cumple en Viznar el signo terrible de muerte que había presentido a través de toda su obra:

«...y mi sangre sobre el campo  
sea rosado y dulce limo,  
donde claven sus azadas  
los cansados campesinos».

Caballero recibe tarde y equívocamente la noticia de esta muerte en Huelva, donde está pasando unas breves vacaciones. Poco a poco los amigos se traducen en noticia de fallecimiento o en certidumbres de exilio. Caballero se siente también como sus amigos exiliado dentro de su mundo. Por bastante tiempo se encierra en su casa a evocar un horror que no ha visto pero que su sensitiva imaginación le ha hecho sufrir mil veces. La muerte de Federico, el titiritero inefable, desgarrado y roto cerca de un pueblo que podía haber abierto su plaza a la noble farándula de «La Barraca».

## EL HABITANTE DE LA SOMBRA

En agosto de 1936 ha muerto Federico. En 1941 muere Miguel Hernández. Alberti, León Felipe, Cernuda, Alberto, han arribado a puertos lejanos a iniciar una existencia nueva sellada por la nostalgia de su existir antiguo. En

rededor de José Caballero va creciendo un gran silencio, faltan las voces de los amigos y falta, sobre todo, la visión de la realidad que ha presidido y dominado sus primeros años, que ha determinado su aventura de sueños.

Entre 1936 y 1945, la tarea de Caballero se vuelve la aceptación de una obligada monotonía. Ya no se vive para pintar y dibujar, para crear en suma; se dibuja, se pinta para sobrevivir en la diaria aceptación de un destino cruel e indiferente y, en este sentido, realizando encargos sin ninguna ilusión, Caballero hace decorados de teatro y de cine, escenografías para el folklore más convencional, como medio de vida, aun cuando entre estas imágenes que el artista realiza sin convicción surgen en algunas ocasiones realizaciones espléndidas, el autor de estas líneas, recuerda a este respecto, un tremendo espectáculo folklórico de comienzos de la década del 40 al que Caballero había puesto su marco escenográfico. Las pobres imágenes llenas de mediocridad, cargadas de falsa alegría estereotipada en la que un escritor sin imaginación quería ver la representación de los valores populares, se veían envueltas en la escenografía de Caballero como la madrepora rodea el objeto extraño, toda la luz, la vibración y la armonía de la concepción escenográfica destacaba y empobrecía aún más la palabra y la ramplona música del espectáculo.

Igualmente en la ilustración se dan en estos años espléndidos ejemplos de buena realización; los dibujos de Caballero tienen una fuerza, una majestuosidad, una arrogancia y un lirismo que han llamado la atención de nume-

rosos escritores de arte, entre ellos Valeriano Bozal, que en su «Historia del Arte en España» señala obras de 1939 denunciando el toque magistral de estos dibujos.

Esta obra perdida se realiza durante algún tiempo, pero poco a poco la vocación como un rayo luminoso se afirma entre la sombra, la obra comienza a dejar de estar condicionada por encargos y necesidades y hay más dibujos, más insinuaciones de cuadros, que se van afirmando. Hacia 1945 el largo viaje por la sombra se puede declarar concluido y el artista regresa, tras el paréntesis voluntariamente creado, a las tareas de realización.

En este espacio de tiempo el pintor realiza su primer viaje a Italia, en 1940, visita diversas ciudades y contempla las obras de arte que en la Galería de los Uffizzi, en Pitti y en el Vaticano han dejado los maestros italianos del renacimiento y del barroco. Un año después, recibe la noticia de la muerte de Miguel Hernández, que viene a ensombrecerle y entristecerle aún más. Hernández, encarcelado en el penal de El Dueso, en Santoña, ha sido trasladado desde ése para morir en Alicante, víctima de una tisis que el cautiverio y las vicisitudes pasadas durante la guerra han convertido en afección incurable.

En 1945, se inicia el regreso a la actividad pictórica. Eugenio D'Ors, le invita a participar en el III Salón de los Once; lentamente el artista vuelve a por los pinceles y las ilusiones que abandonó un día, primero con vacilación, más tarde con la laboriosidad que siempre le



ha caracterizado, por último movido por un no expresado deseo de recobrar el tiempo perdida; en muy poco tiempo el pintor ha reconstruido el horizonte de su carrera, y aun cuando ni los tiempos ni su pintura son ya los mismos, muy pronto va a restablecer su crónica maravillosa, su variada lección de formas y de colores, sus conceptos certeros sobre la tarea de pintar.

## EL REGRESO A LA PINTURA

Este reencuentro con los lienzos lleva tres años cuando se produce un acontecimiento que le va a impulsar mucho más hacia el arte como actividad y como consuelo. La muerte de su madre que le sorprende cuando ya está afirmando un nuevo estilo decantando experiencias y abriéndose a un repertorio de búsquedas.

Aun cuando sus perfiles surrealistas no están demasiado de acuerdo con el momento reaccionario que vive la plástica española, una serie de esfuerzos, unos pocos coleccionistas y algunos escritores de arte, ven en esta pintura reanudada una gran actitud surrealista que sigue siendo tan arrogante, tan gallarda y tan vital como en sus principios, aun cuando ahora la satura una imponderable tristeza.

En 1950 participa en la Exposición de Arte Español en Alejandría y en El Cairo; en la XXV Bienal de Venecia. Certamen que no es nuevo para él, por haber estado ya presente en 1936, y lleva también sus obras a la Exposición del

Carnegie Institute de Pittsburg. En este mismo año conoce a María Fernanda Thomas de Carranza, que desde entonces va a ser la inspiradora de muchas de sus obras y, sobre todo, el prudente e imprudente consejero del artista.

Se suceden los viajes; en 1954 a Portugal, en 1955 y 1956 a Francia y Alemania, reencontrando en el segundo año en París a Luis Buñuel y reanudando un diálogo interrumpido en muchos años. También viaja a Cannes en 1957, donde conoce a Picasso y a Miró, y a partir de esta fecha viaja frecuentemente a Francia y a Suiza.

Al principio de la década del 60, ocasión en la que se produce un gran cambio en su creación pictórica, es invitado a participar en la exposición-concurso internacional para la decoración del Teatro de la Opera de Ginebra, donde obtiene el segundo premio. Al mismo tiempo aparece en su pintura una nueva dimensión innovadora caracterizada por la preocupación por el espacio, la pureza de la abstracción y la utilización de una dialéctica de los materiales que marca un punto importantísimo en su trayectoria. A este respecto es necesario señalar que el carácter experimentador de Caballero no se vuelca sobre una sola trayectoria pictórica, sino que en presencia de un único hilo conductor de todo su trabajo, establece puntos de vista y posiciones diversas que en ocasiones constituyen continuidades paralelas en su tarea y en su concepción de forma tal que un análisis rigurosamente cronológico de su obra siempre se hará un tanto sorprendente

para el espectador que no tome conciencia del significado de la pintura para el artista.

La pintura para Caballero es un eterno proceso de retorno, de regreso hacia todo lo que se vio y se vivió, que en la perspectiva del tiempo adquiere un específico valor y, por lo tanto, en la continuidad de su trabajo nunca se da nada por superado, su trayectoria y los caminos que cada actitud pictórica o que cada cual le señala, queda siempre abierta a una posible continuidad.

En 1964, José Caballero se casa con María Fernanda Thomas de Carranza, marcando la fecha más importante de esta nueva existencia del pintor y el principio de una nueva época. Un año después el artista es sometido a una operación quirúrgica que le mantiene separado del trabajo durante doce meses; la preocupación inherente a todo trastorno de salud y la convalecencia señalan una dilatada meditación que se reafirma en los viajes llevados a cabo a lo largo de 1966, 68 y 69 a Grecia, Egipto, Líbano, Siria, Turquía y Marruecos, un nuevo mundo de signos y de símbolos se está concibiendo, del dolor físico, de la sensación de estabilidad y de interrumpida soledad que le da el matrimonio y de la sugerencia de los viajes, el pintor y la pintura se renuevan y se modifican, y, entonces, a una edad que en un hombre más conservador hubiera marcado el anquilosamiento en las posiciones ya obtenidas, Caballero inicia una pintura distinta buscando el despliegue de unos signos que unas veces se abren ante el espectador y otras veces se concentran en posiciones un tanto herméticas.

## EL HEREDERO DEL TIEMPO

En la enfermedad y en su convalecencia, en el ocio viajero por unos países leídos y comentados pero hasta entonces no conocidos, Caballero realiza un extraordinario descubrimiento sobre lo que significa y representa su posición en el mundo de la pintura; descubre que los años pasados, sin quitarle la energía de la juventud y dejándole la capacidad de emoción y de entusiasmo, han hecho de él su heredero, le han enseñado en qué medida el dolor y el recuerdo son presencias; el silencio, la frustración y la sombra enriquecen al hombre que las sabe vivir y, sobre todo, aprende el difícil arte de cambiarse, de transformar su actitud y de renovar su confianza en los hallazgos de la sensibilidad.

En esta etapa, 1970, es un año decisivo. A lo largo de él Caballero reencuentra a Pablo Neruda en Barcelona, vuelve a ver a Rafael Alberti en Italia; y ni la poesía, ni la pintura, ni la civilización ni la esperanza de los hombres son las mismas que cuando se encontraron por primera vez, es probable incluso que la técnica y los medios de comunicación de masas, introduzcan en ese diálogo vocablos inconcebibles en la última vez que se encontraron, pero los hombres son los mismos, más ricos en la sabiduría que da el tiempo, más tristes en las palabras que callaron, en los versos no escritos o en la pintura que no se hizo, más conscientes del fabuloso destino de la sensibilidad en una sociedad tecnológica asediada y acelerada, en la que el hombre tiene que superar

obstáculos cada vez mayores y, por eso, en la medida que toma conciencia se hace a cada momento más hombre y más sensible.

En toda la década del 70, Caballero afirma una pintura que es al mismo tiempo un señorío de símbolos y de signos que al final de los tres primeros años se afirma en una búsqueda del contraste y la integración de los elementos figurativos con los abstractos. Sobre esta pintura desde el cuadro titulado «Luto por un personaje desconocido», de hermético lenguaje en el que llora la materia, hasta «Andrea de los Tupamaros» en donde la figura femenina y el arcano se vuelven a encontrar en una continuidad de la crónica maravillosa llevada a cabo en años anteriores, Caballero demuestra y evidencia su condición de gran artista pero sobre todo su capacidad de ser fiel a los sentimientos como única respuesta posible a las exigencias de un mundo siempre brutal y siempre ajeno.

El tiempo al transcurrir, le ha hecho paralelamente portentosamente feliz y desdichado; tristezas y alegrías que pueden remontarse al primer dibujo, a las osadas y escandalizadas exposiciones de los Ateneos de Sevilla y Huelva, a las excursiones de «La Barraca», al primer premio concedido y también a las noticias de muerte y lejanía de amigos, a la soledad y al silencio creciendo en torno suyo. Todo ha sido su tiempo, no ha podido excluir ni dejar de vivir una sola hora y, entonces, cada cuadro suyo, cada mural, nos cuenta un poco de esa existencia, nos transmite algo de su legado del tiempo ido.



## LA OBRA

La obra de José Caballero está definida por una continuidad de actitud a través de una diferenciación en las formas realizadoras; todo su esfuerzo va dirigido a una serie de premisas, entre las cuales está la búsqueda de una evidencia de la luz y de una expresión que permita las mayores posibilidades a la sensibilidad, tanto en un sentido individual, como en una dimensión de medio de comunicación. Una y otra se orientan en la integración de una serie de magisterios y de admiraciones que el artista recibe como sugerencias nacidas de su especial actitud ante otras obras. En este sentido, como en muchos artistas contemporáneos, el Prado es para José Caballero un maestro en el que aprende en qué medida los símbolos se revisan y se reactualizan mostrándose idénticos pero diferentes a lo largo de los años.

Estos magisterios que Caballero reconoce, son principalmente los de dos pintores escasamente relacionados con el surrealismo en el que nuestro artista se adscribe: por un lado, Vázquez Díaz, y por otro, Francisco Bores. En los dos casos, la pintura de ambos maestros se muestra como un libro abierto para el pintor de Huelva, y tenemos que recordar que estas admiraciones no son propiamente influencias, sino, por el contrario, actitudes de atención que el pintor guarda para unas personalidades que aun cuando no las conoció, como es el caso de Bores, estaban bastante identificadas con las suyas propias.

Si Vázquez Díaz es el maestro directo, que enseña e imprime la arquitectura de una disciplina. Si en la obra de Caballero queda como recuerdo de Vázquez Díaz su sentido del objeto en función de categoría descriptiva y su armonía de la composición, evidenciable tanto en el pequeño como en el gran tamaño, por el contrario, de Francisco Bores, Caballero aprende, en primer lugar, su visión de la pintura como un espacio sensible, la utilización de la línea como una forma de escrutar entre los objetos y las realidades y su sentido de hacer estallar la pintura para sacar de ella sus últimas posibilidades de vocación sensible. Igualmente en la pintura de Vázquez Díaz encuentra Caballero la evidencia de que la geometría puede dar a la poesía tantos beneficios como a la plástica y a la elocuencia, y que la frialdad de una forma geométrica puede templarse, atemperarse y sensibilizarse hasta límites insospechados. Por último, recordemos que Vázquez Díaz or-



ganiza su composición siempre en función de unos centros de interés a los que determina los restantes elementos; en este sentido su denuncia de estos centros es una clave que Caballero integra y desarrolla en las distintas etapas de su pintura.

Algunas de estas enseñanzas, de estas aceptadas identificaciones y admiraciones por la obra de otros artistas, afloran en los primeros momentos de la pintura de Caballero y su duración es breve; otras tardan en ser maduras y reflexionadas, así, por ejemplo, la admiración que Caballero siente por la obra de Max Ernst, cuyo libro «Historia de una niña que quiso entrar en el Monte Carmelo» conoce Caballero en 1935, no se expresa inmediatamente sino que por rara paradoja está más presente en los últimos años cuando la posición de Caballero buscando el equilibrio entre la abstracción, el simbolismo y el surrealismo, ha llegado a definirse de una forma más esencial.

El Museo del Prado enseña a Caballero que ser pintor es introducirse en una corriente tumultuosa a veces, en ocasiones plácida, de colores y de formas; es también aprender a leer e interpretar los cuadros que son, para el que sabe ver, más expresivos que cualquier texto, pues para el pintor consciente la pintura es siempre un libro abierto. Vázquez Díaz es el conocimiento sólido del oficio como una aventura de supeditación recíproca entre la imaginación y lo real, y Ernst significa la poesía esencial que se hace surrealista y que llega a los mayores extremismos no por actitudes mecánicas ni por servidumbre a otros cuadros

de valores, sino sencillamente por la necesidad de explorar la huella sensible de lo irrazonable. Desde este concepto de lo que Ernst significa podemos entender muy fácilmente qué viene a representar Caballero en el cuadro de surrealismo y sobre todo qué significa su continuidad surrealista. En el surrealismo, Ernst había dejado la huella de una obra voluntariamente sediciosa, desigual, contradictoria; Dalí, estableciendo las categorías de la paranoia crítica había reforzado lo que ya insinuaron Bretón y Eluard en su obra de 1930, «La Inmaculada Concepción», que «el espíritu podía poner al servicio de fines prácticos todas las formas catalogadas de la locura».

En este sentido, el surrealismo recordaba las viejas leyendas germánicas en las que el caballero finge el sueño para ser visitado y presuntamente poseído por el demonio, ocasión en la que buscando de un exorcismo el caballero apresaba al demonio, mito fáustico, que siempre ha preocupado al pensamiento y a la imaginación. Por su lado, Oscar Domínguez, había traído a la creación surrealista una exaltación del ser y de sus dimensiones, un aliento de humanidad que lógicamente desembocaba en lo inhumano. Magritte, por su parte, profesando una admirable dialéctica de lo visual, había convertido en surrealismo en la evidencia de la apoteosis de realidades e irrealidades que conviven juntas.

Por este camino, el surrealismo de Caballero evidencia dos versiones distintas: la posibilidad de un sueño, en cierta medida sensible, y el mantenimiento de una dignidad y de

una arrogancia propias de la toma de conciencia en torno a la condición humana, a lo largo de todo el proceso surrealista.

A semejanza de Dalí y Bretón, para Caballero, el surrealismo es locura y sexo, pero no mal gusto, sino exaltación lírica, deliberada insensatez, que aunque transgrede los límites de la cordura, sabe siempre dónde se encuentran.

## LAS EVIDENCIAS DE LA LUZ

Los escasos dibujos que de sus primeros años conserva Caballero, principalmente sus creaciones de los años 35 y 36, vienen a demostrar este carácter que hemos apuntado y que va a constituir una constante. En ellos, la presencia de la mano, el sentido de la humanidad, la posición del hombre, son los elementos más reiterados y los que al mismo tiempo ofrecen un mayor interés.

En otros casos, hay en los dibujos de Caballero una utilización de los elementos a los que la publicidad de la época ha dado ya una función de obsolescencia y, en cierto modo, ha colocado en una posición antípoda del arte.

La pintura tiene en los primeros experimentos un gran rigor y está requisada por la búsqueda de una evidencia de la luz, son pinturas en las que en cierto modo el artista ha utilizado la información que posee sobre las experiencias postcubistas, para llevar a cabo una ordenación de espacio en la que la dinámica vital interesa mucho más que cualquier otro

rigor compositivo y el sistema de iluminación de las figuras importa igualmente de forma decisiva. A esta trayectoria pertenece el cuadro «Jugadores de cartas», realizado en 1934.

En el citado cuadro tenemos tres figuras, de las cuales dos participan en una partida de cartas y una tercera se entromete en las posibilidades de juego de una de ellas; el cuadro está pintado con gamas de grises y de azules, colores muy nítidos y muy definidos, y se caracteriza porque a partir de una composición semejante a la de Vázquez Díaz y aprovechando hallazgos que recuerdan la obra de Borens, Caballero ha instalado un sistema creador, luminoso y formal totalmente original, aprovechamiento de todas las sugerencias que sus admiraciones por otros maestros le han despertado, pero en absoluto mera imitación, sino brillante realización.

## LA ARROGANCIA SURREALISTA

En los años que siguen a 1945, la obra de José Caballero está caracterizada por una extraordinaria impetuosidad, por una fuerza y un vigor poco comunes que se traducen en un sentido directo de la indagación surrealista, que no es aquí una evasión sino en cierto modo una inquisición sobre las cosas y los objetos. Su cuadro de 1947, «Repetición del paisaje», caracterizado por la representación de un monte y unas laderas en las que luz y forma predeterminan una tristeza absoluta, es una de las primeras grandes creaciones de esta época; en

él vemos ya la voluntad del que surge una devanadera, la caña, el limón, la rota cabeza de asno contribuyen a traducir una sensación melancólica, pero no deja de participar en una cierta convicción sobre el destino del hombre, por encima de la imagen surrealista, cargada de presentimientos y tristeza (hay un impulso de poderosa afirmación), y todo ello está servido por una maestría de color y de composición, de una austeridad que recuerda los paños barrocos de Zurbarán.

En la década del 50, Caballero lleva a cabo una serie de obras en las que el lenguaje surrealista se hace más ambicioso, presidido por un más amplio y exigido vuelo lírico; la obra de 1949, «Los miedos de María Fernanda», caracteriza y define el lenguaje surrealista y la poesía de esta época. El cuadro está presidido por una voluntad de unificar una dispersión de técnicas, maneras distintas de tratar el material, de definir el plano y de aplicar el color, ocupan distintos fragmentos del cuadro como si éste fuera un lugar de encuentro en el que vinieran a concluir sensaciones antiguas y esperanzas nuevas, símbolos claramente inteligibles sobre la condición social: la máquina de coser, las cucharas, se unen con elementos de la vida real integrados en toda su potencia lírica, como el retrato de la mujer, probablemente la entonces novia y hoy esposa del pintor, de espaldas en primer plano y representada como una niña que explorara las incógnitas de una habitación desconocida. Entendido en su vertiente plástica, el cuadro significa un indicativo de lo que posteriormente va a ser el manejo de un surrea-

lismo de expresión informal, simbólica, con todas sus posibilidades en cuanto al color y en cuanto al manejo de los significantes. Pero comprendido como una indagación poética, como una búsqueda de las razones líricas que asisten a una dilatada experiencia, la obra tiene una fuerza representativa, implica tanto una búsqueda plástica de la sensibilidad que cuenta entre las páginas más positivas de nuestro surrealismo contemporáneo.

## LA CRONICA MARAVILLOSA

Hacia 1950, la pintura de Caballero se puebla, por un lado, de figuras de mujer; por otro, de unas renovadoras naturalezas muertas. En la imagen femenina el artista despliega toda la riqueza de su vena lírica, toda la fuerza de su voluntad de expresión, todos los amplios propósitos de su deseo de dominar la pintura como una forma de poesía. Pinturas como «Comida en Salamanca», realizada en 1950; como «Raptoras de nidos», y como «Mujeres silbando para atraer al viento», nos introducen en un mundo maravilloso de sombras, de insinuaciones, de rostros que siempre están en la doble lejanía de la distancia y del olvido, de frutas que contrastan con objetos deliberadamente suntuosos que marcan el deseo de convocar ocultas ceremonias fastuosas. Y todo ello empleando una técnica pictórica presidida por la sencillez y el equilibrio.

Los cuadros de 1950 marcan la apertura de todo este universo de maravillas y misterios

narrado con enorme sencillez y señalan al mismo tiempo la diversidad de instancias en las que el arte de Caballero se produce: «Raptoras de nidos» señala una dimensión trágica hasta entonces inédita, diseñando un viento y un tiempo capaces de borrar la forma, de definir las realidades como si fueran el fantasma de sí mismas, haciendo navegar la anécdota en un lirismo trágico del que se sigue una impresión imborrable en todo aquel que contempla la obra; «Frutero con sandías» pertenece a un sector más suave y cuyas raíces se basan en el aliento y en el despliegue de un arte más popular; este cuadro inaugura un tema simple, la luna es una sandía y la sandía es una luna, y la interrelación crea una búsqueda inefable que pasa siempre por la riqueza espontánea de las imágenes populares. Por último, «Comida en Salamanca», señala la búsqueda de un equilibrio clásico, el difícil empeño que algunas veces va a ser plenamente logrado de vincular el fondo y la forma estableciendo una peculiar analogía entre la visión surrealista y la dimensión clásica.

En 1952, señalamos en la obra de Caballero una derivación hacia la abstracción que más tarde va a dar lugar a su gran despliegue de finales de la década del 50. En este sentido, su obra «Porcelanas irritadas» marca una vigorosa renovación surrealista de la naturaleza muerta, una búsqueda de un bodegón, sobrio, expresivo y directo caracterizado por un vigor poco común. Aun cuando los recuerdos se van haciendo más fuertes, la nostalgia de un pasado brillante, de una época de intensa creación

poética y humana se muestra incuestionable y aparece en obras como «Cabeza con mantilla blanca», en general, la obra de Caballero evidencia el vigor y la voluntad puestos en la creación de un mundo que sólo se afirma en el pensamiento de su autor, aun cuando a veces, como ocurre con la obra «Barco navegando», en el que quizá comience una nueva evolución de esta pintura de grandes esquemas, vemos aparecer el recuerdo de los maestros flamencos, de sus creaciones fantásticas y de sus imágenes en las que pone de contrapunto una visión diabólica.

1953, es el año en que Caballero pinta una de sus obras más importantes: «El fantasma del hambre y un caballo de hiel», culminación de la expresión trágica y obra capital en la pintura surrealista española. En ella, el entrelazado de las figuras, la deliberada confusión de la forma, que unas veces ofrece perspectivas de suave poesía y otras aristas de gran dureza, indican la integración en una decisión trágica de toda una trayectoria y toda una vocación definida por la poesía. También son de este año los primeros «Veladores» con los que el artista lleva a cabo una de sus obras más originales, en dibujo y en pintura el velador marca un paso más en el entendimiento y la dialéctica del objeto que son una de las facetas de esta personalidad. Estos «Veladores» aparecen como cubiertos por una intrincada red de tela de araña, crispados en un estremecimiento que el autor identifica con la historia y llenos de objetos apenas determinados, entre los cuales aparecen diversas modalidades



de círculos y estos signos lunares que también pueden serlo trasuntos de fragmentos frutales.

Entre 1955 y 1959, una serie de obras marcan el tránsito y la evolución, por un lado, hacia una abstracción simbólica cargada de significaciones; por otro, hacia la iniciación aparentemente desordenada de un proceso de integración y desintegración de la forma y, sobre todo, a uno de los fenómenos a los que Caballero es precursor de lo que luego va a pasar en la pintura española y otras creaciones pictóricas, el tránsito de una crónica de personas a una crónica de las cosas.

Es esta época de gran producción en la obra de Pepe Caballero; por ello los títulos significativos abundan: «Bodegón con naranjas» (1955), «Llanto por un poeta muerto» (1957), «Interior español (1957), «Mesa con pan pobre» (1956), «Gallos con atizador» (1959). Los objetivos van estilizando su traza, la materia se hace uniforme, aun cuando en algunos cuadros se empleen modalidades de la técnica mixta, hay una soltura de la forma que anuncia ya la construcción pero al mismo tiempo se evidencia un dominio del espacio que marca una época de plenitud. En 1960, Caballero pinta su cuadro titulado «Cádiz»; han pasado quince años desde su reencuentro con la pintura y una nueva etapa va a comenzar.

## EL CAMINO HACIA UN SUEÑO INFORMAL

«Cádiz» representa un reencuentro lleno de sabiduría con el paisaje y con el mar y al mismo tiempo una investigación certera de las

coordenadas caracterizadoras de una abstracción que afecta al sentido de la materia y a la evasión de la forma. Es de todas las pinturas de Caballero la menos surrealista; en realidad predominan en ella los aspectos espacio-constructivos que van determinando un tratamiento especial para cada uno de los elementos que forman el cuadro y un concepto de las magnitudes de color y de las dialécticas de las formas. Es ésta una época de transición de la que el punto inicial que representan la pintura «Cádiz» y la titulada «Pequeño muro blanco», realizado dos años después y en el que los problemas de textura se colocan con primacía sobre los propiamente materiales y, sobre todo, por encima de los espaciales, culminan en uno de los murales más interesantes de la pintura española contemporánea, «La noche de la partida», realizado para la Diputación de Huelva en 1966, evidencia de una abstracción intencional y sensible, presidida por la incisiva exaltación crítica del surrealismo.

«Tres figuras horizontales» y «Disciplinaria» marcan en 1967 un reencuentro con la figura humana ya completamente convertida en un símbolo surrealista incomunicado que denuncia la separación y la atomización entre las gentes, y, en el que al mismo tiempo, la materia se vuelve unas veces pétrea y compacta y se desparrama; otras, como en la evocación de un torrente de lágrimas o de un reguero de sangre.

El camino hacia este sueño informal se continúa en los últimos años de la década del 60, en donde aparecen pinturas como «A la tierra más pobre y dura» (1969), «Por la ardiente me-

seta amarilla» (1968) y «El sol negro de los campesinos andaluces», ya realizada en los primeros años de la década del 70. Los cuadros de esta trayectoria se caracterizan por una doble investigación materia-color, una estrategia del trazo convertido en la adecuación de un soporte plástico subordinado a él y, sobre todo, por la facilidad de evocar en términos alternativamente oníricos y reales, el carácter, límite e inexorable de algunas situaciones con más fuerza y vehemencia con que lo hace la propia pintura de crónica social.

## BUSQUEDA Y EXPRESION DE UNA ESPERANZA SENSIBLE

En la década de 1970, José Caballero celebra diversas exposiciones; la primera de ellas en la Galería Juana Mordó, donde exhibe su obra por dos veces. Presenta también una gran exposición antológica en el Palacio Provincial, Palacio Municipal y Casa de la Cultura de Huelva. Posteriormente realiza otra gran exposición, en Lisboa, con el patrocinio de la Fundación Gulbekian, y por último, tras exhibir en Huesca, Valladolid y Valencia, realiza una gran exposición en Madrid.

Todo este desarrollo de actividades, está marcando de manera fundamental, por la afirmación de una pintura, que en su expresión más general se caracteriza por la utilización de elementos informales, principalmente trazos de vocación caligráfica, círculos en los que de una

manera o de otra se opera, una cierta interrupción, combinaciones de estos elementos e incorporaciones de materiales comúnmente extrapictóricos, que se integran en su más puro sentido objetual, ofreciendo una imagen diferente, que mantiene en el contexto del cuadro, su propio sentido.

Son de esta época algunas de las obras de mayor profundidad y belleza que ha obtenido a lo largo de toda su trayectoria. Recordemos las obras de 1970 «La larga noche de Nazim Hikmet», «Sangriento Agamenon», «Felipe IV en el pudridero» y «La guerra es fango», que conservaba el Museo de la solidaridad de los pueblos, en Chile. La trayectoria general que marcan estas obras, es la búsqueda de un elemento, casi siempre circular, que constituye una especie de peculiar tierra de nadie, entre la abstracción, un deseo simbólico expresivo y un oculto aliento surrealista, dándose el caso de que obras muy próximas cronológicamente, acentuando alguno de estos elementos, diversifican su sentido y su trayectoria. En esta participación que Caballero realiza, al mismo tiempo, en diferentes formas de ejecución, se advierte una característica que siempre hará difícil la clasificación de una obra y su adscripción a una determinada época, por cuanto en su modalidad y en búsqueda constante de nuevos objetivos plásticos, el pintor vuelve muchas veces a etapas anteriores de su obra, la revisa en uno o varios cuadros, constituyendo enclaves diferentes, dentro de su evolución pictórica general.

A lo largo de los primeros años de la dé-

cada que van transcurridos, los trabajos de Caballero inciden sobre otra serie de descubrimientos, como son las concepciones lírico-espaciales, entre las que la obra más acertada quizá sea «Buzo ciego», de 1972, y la insinuación de unas estructuras de repetición obtenidas, sin abandonar sus principales características, mediante la integración dinámica de series de círculos, modalidad a la que pertenecen «Perito en lunas» (1972) y «Tren de rodaje» (1973).

La clave de toda esta experiencia, a la vez simbólica, abstracta y expresiva, nos la da el título con el que el pintor distingue sus obras inmediatamente posteriores, «Sensitometrías». Todo este esfuerzo va dirigido a establecer los cauces de búsqueda y los imperativos de expresión, de una esperanza sensible; la conciencia de tragedia y de apocalipsis, que muchas de estas obras expresan y representan, es un nuevo camino para nuevos hallazgos de sensibilidad, que en última instancia signifiquen la formulación de una esperanza aprensible por los sentidos.



## MANERA DE TERMINAR

Y hasta aquí, preparando la gran exposición que Caballero va a celebrar en 1974 como recapitulación de su trayectoria informal, éstos son los datos que pueden establecerse para una toma de perspectiva, a cuyo servicio se han recorrido muchos caminos de realización plástica.

En la última fase que se insinúa en el horizonte de esta pintura, se perfilan los aspectos de una plástica en la que la intensidad de estos círculos y discos en los que Santiago Amón ha visto una expresión que aspira a indicar lo enigmático del cielo y la tierra que constituyen nuestro entorno, queda corroborada por la presencia de representaciones figurativas de acentuado carácter diabólico y testimonial.

Este nuevo cauce de integración del elemento figurativo con el abstracto, cargado de la potencia de imagen que define el juego

de lo real con lo irreal, va a producir un nuevo repertorio de posibilidades estéticas, que es la constante en la obra de José Caballero. Por ello, ante una tarea que en muchos momentos ha alcanzado la plenitud de lo conseguido, lo cumplido y lo exacto, un estudio siquiera tan parcial como éste, no puede concluir en la referencia del pintor que trabaja y analiza, que investiga y experimenta, sino por el contrario, tiene que abrirse como un largo paréntesis que el tiempo y el artista se encargarán de llenar.



## **ESQUEMA DE SU VIDA**

**1916**

- Nace en Huelva (Andalucía Occidental).

**1930**

- Conoce a Vázquez Díaz pintando los frescos de La Rábida.

**1931**

- Llega a Madrid para comenzar sus estudios en la Escuela de Ingenieros Industriales.

**1932**

- Inicia su amistad con Federico García Lorca y con el musicólogo y escritor Adolfo Salazar.

**1933**

- Abandona los estudios de Ingeniero y comienza a estudiar pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en el taller de Vázquez Díaz. Pasa a formar parte del Teatro universitario «La Barraca», fundado y

dirigido por García Lorca, donde realiza sus primeras escenografías. Conoce al escultor Alberto y a Luis Buñuel.

### **1934**

- Comienza su amistad con Pablo Neruda, Rafael Alberti y Miguel Hernández.

### **1935**

- Ilustra el «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», de G. Lorca, en su primera edición de Cruz y Raya.
- Realiza los decorados de «Bodas de Sangre», de Lorca, para su estreno en Barcelona.

### **1936**

- García Lorca le encarga los decorados de su próxima obra «La casa de Bernarda Alba» que no llega a realizarse al estallar la guerra civil española. Y permanece durante varios años alejado de la pintura.

### **1936/1945**

- Durante este período de tiempo hace decorados de teatro y cine y del folklore más convencional, como medio de vida.

### **1948**

- Fallecimiento de su madre.

### **1950**

- Conoce a M.<sup>a</sup> Fernanda Thomas de Carranza.

### **1956**

- Viaje a Francia: Reencuentro con Luis Buñuel.

### **1957**

- Viaje a Cannes: Conoce a Picasso y a Miró.

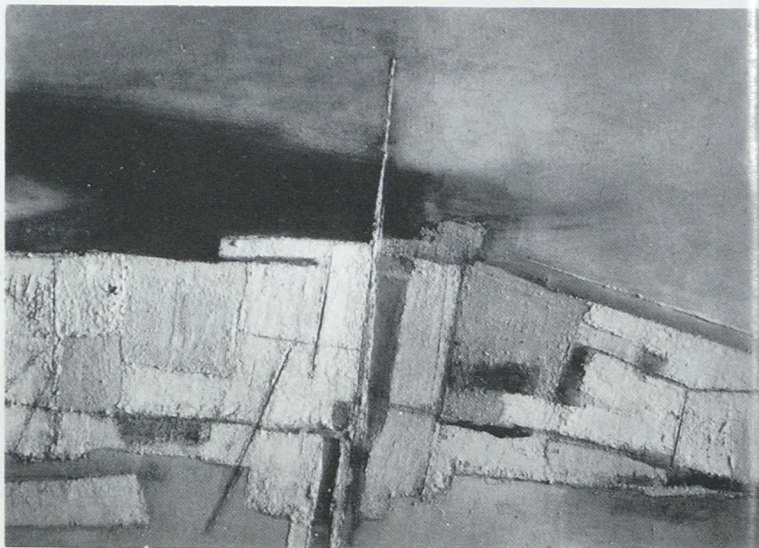
fecha determinada.  
100 x 85. 1947-1957 (Color).





*El jardín del pecado.*  
Dibujo a tinta china.  
61 x 39. 1935.

*Cádiz.*  
Técnica mixta. 77 x 110.  
1960. Col. G. Cristóbal. Madrid



*Mujeres con sandías.*  
Oleo. 100 x 81. 1951.



*Arqueología sideral.*  
Técnica mixta. 342 x 150.  
Hotel Marbella Hilton.  
Marbella, Málaga.

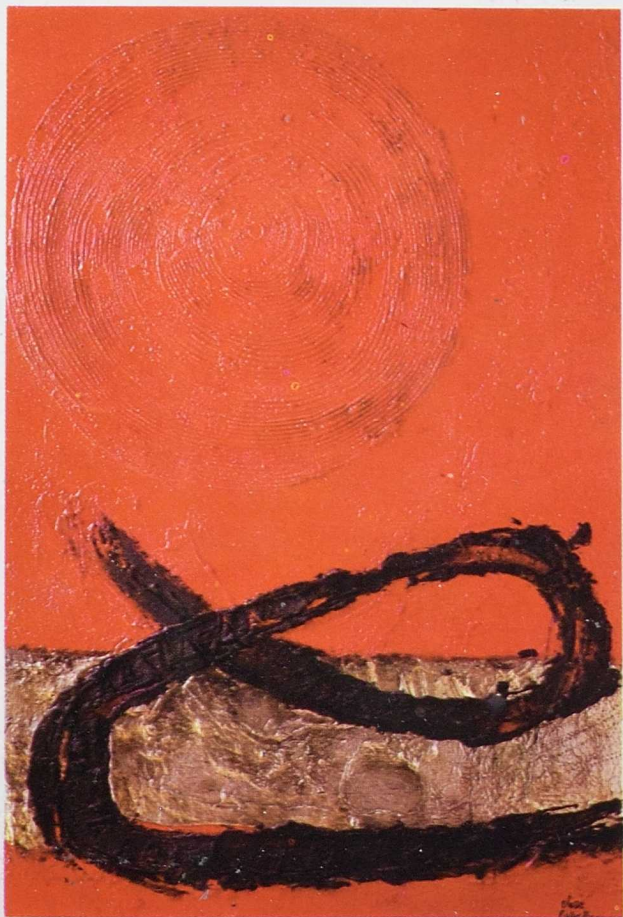


*Bodegón del pájaro de agua.*  
Oleo. 75 x 52. 1934. (Color).

*Signografía y Astro*

Técnica mixta. 146 x 114. 1970.

Fundación Juan March. Madrid. (Color).



*Mujeres enlunadas.*  
Técnica mixta. 162 x 114. 1967.  
Museo Tamayo. México:





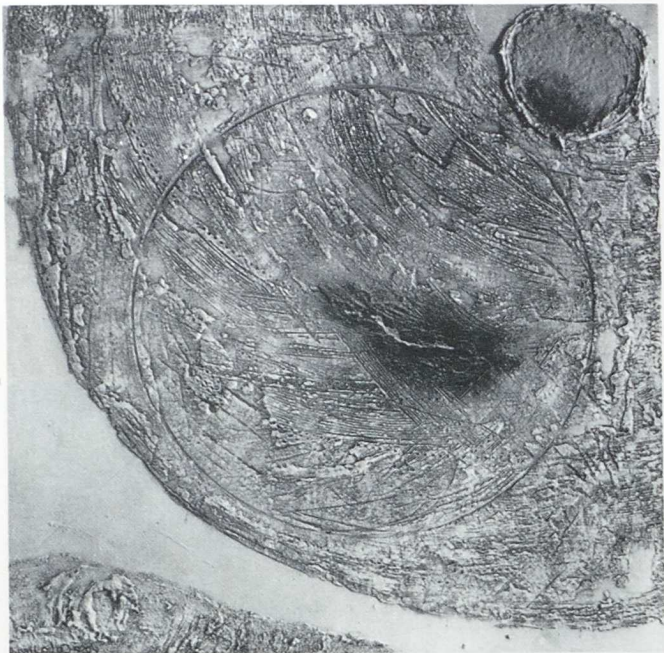
*Hukako en la noche se convierte en búho.*  
Oleo. 70 x 50. 1971.





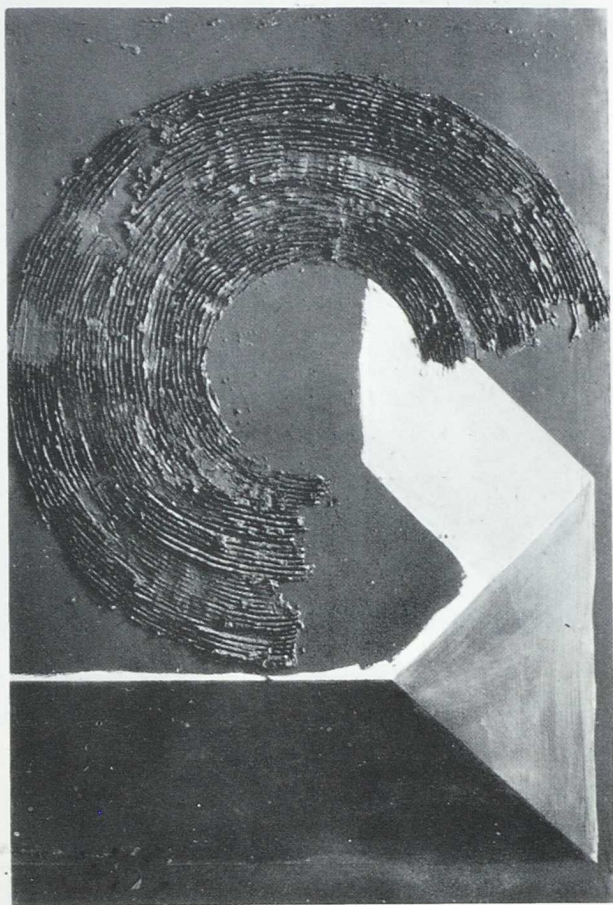
*Tren de rodaje.*  
Técnica mixta. 95 x 195. 1973. (Color).





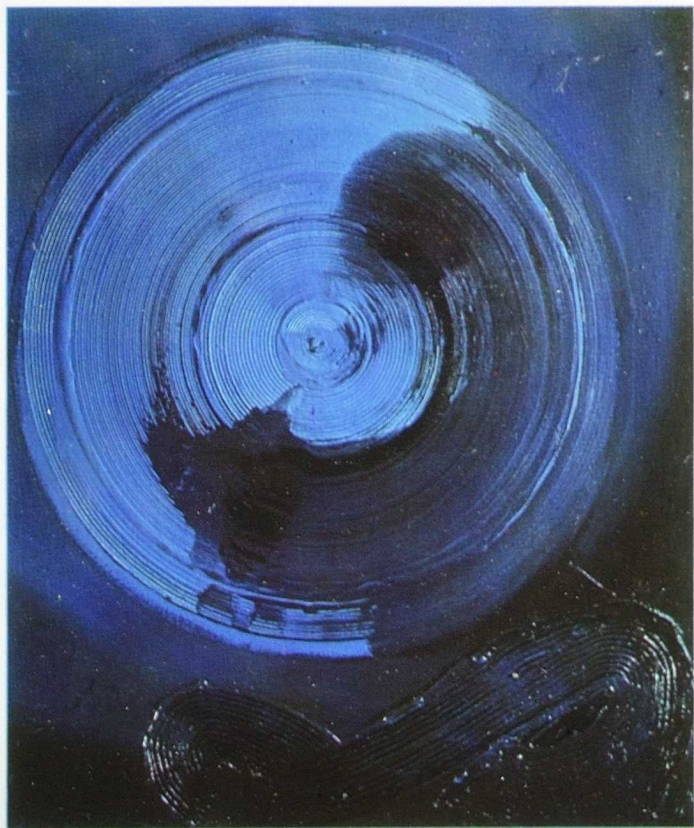
*Resquebrajaduras solares.*  
Técnica mixta. 70 x 70. 1970.

*Restos del tiempo*  
Técnica mixta. 146 x 197. 1971.





*Albero negro.*  
65 x 54. 1968. Col. Rafael Alberti.  
Roma, Italia. (Color).

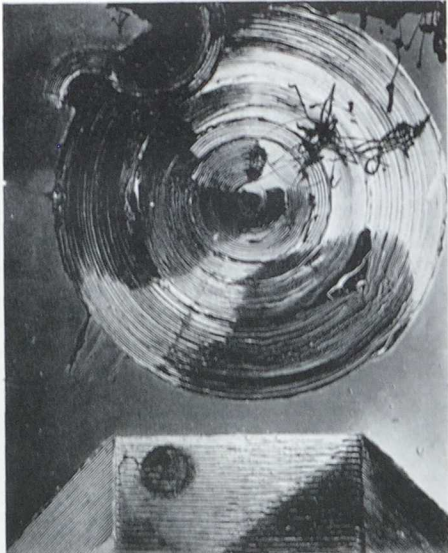


*Anémona nocturna.*  
Técnica mixta. 61 x 50. 1973. (Color).

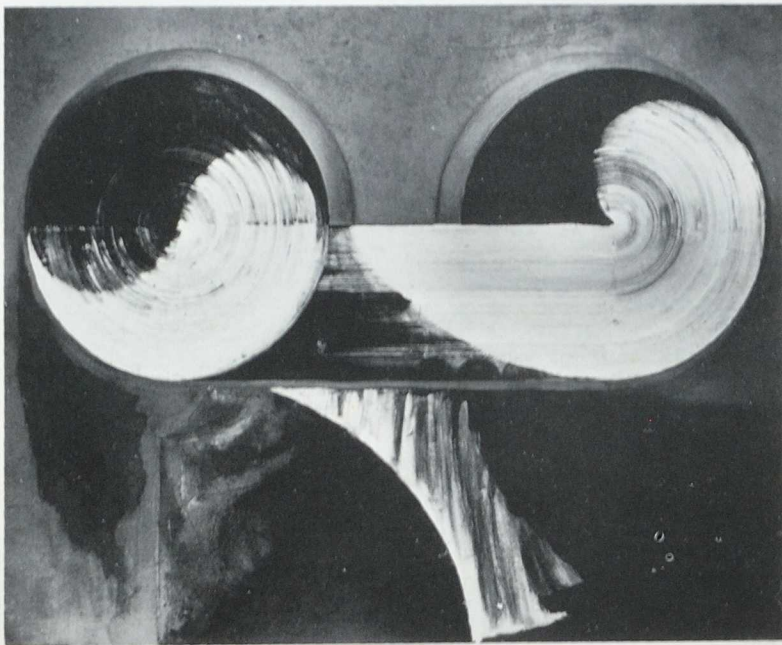
Col. TORRABADELLA. MALAGA.

*Luna de secano.*  
Técnica mixta.  
73 x 60. 1973.

Col.  
RODRIGUEZ-  
VIÑA. MADRID.



*Medea en Peñarroy*  
Técnica mixta.  
130 x 162. 1972.





*Autonomía astral.*  
Técnica mixta. 100 x 70. 1973.

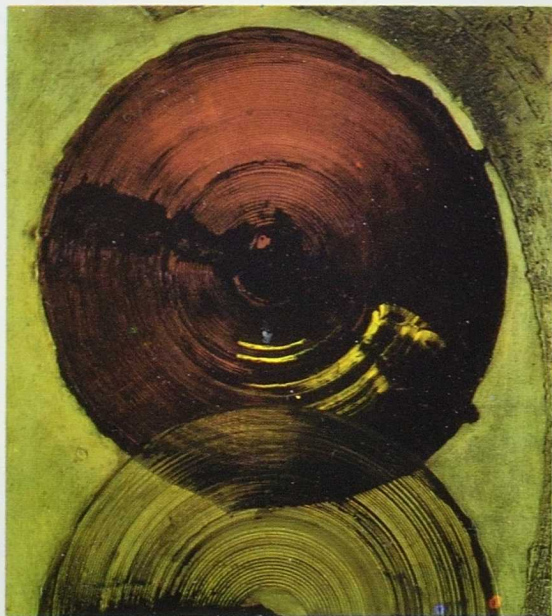




*La luz del toro.*  
Técnica mixta. 100 x 70.  
1973. (Color).

*Cópula astral.*  
Técnica mixta. 55 x 46.  
1973. (Color).

Col. MORA MALLO.  
MADRID.



**1964**

— Se casa con M.<sup>a</sup> Fernanda Thomas de Carranza.

**1966**

— Viaja por el Oriente Medio.

**1970**

— Reencuentro con Pablo Neruda en Barcelona.

— Viaje a Italia: Reencuentro con Rafael Alberti en Roma.

**1971**

— Viaja a París para preparar con Pablo Neruda la edición de su poema «Oceana».

**1973**

— Muere en Chile Pablo Neruda.



## EXPOSICIONES PERSONALES

**1950**

— Galería Clan. Madrid.

**1952**

— Galería Caralt. Barcelona.

— Galería Clan. Madrid.

— Casa de América. Granada.

**1953**

— Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.

**1958**

— Galería Santa Catalina. Ateneo. Madrid.

— Casa de los Tiros. VII Festival Internacional. Granada.

**1959**

— Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.

**1960**

— Galerie de L'Entreacte. Lausanne.

**1961**

— Museo de Arte Moderno. Bilbao.

**1962**

- Galería Prisma. Madrid.
- Galería Sur. Santander.

**1963**

- Henri Gallery. Washington.

**1970**

- Galería Juana Mordo. Madrid.
- Galería Seiquer. Madrid.

**1971**

- Galería Juana Mordo. Madrid.
- Galería Libros. Zaragoza.
- Galería Loring. Madrid.

**1972**

- Antológica. Palacio Municipal, Palacio Provincial, Caja de Ahorros y Casa de Cultura. Huelva.

**1973**

- Fundación Calouste Gulbenkian. Lisboa.
- Galleria di Prove. Oporto.
- Galería S'Art. Huesca.
- Museo de Pintura. Valladolid.

**1974**

- Galleria de L'Indiano. Florencia.

**PRINCIPALES EXPOSICIONES COLECTIVAS Y OTROS SUCESOS DE SU VIDA PROFESIONAL****1936**

- Invitado a la XVIII Bienal de Venecia.

**1945**

- Seleccionado para el III Salón de los Once por la Academia Breve que dirige Eugenio

D'Ors en el Museo de Arte Contemporáneo.  
Madrid.

#### **1947**

- Participa en la Exposición de Arte Español en Buenos Aires.

#### **1950**

- Seleccionado para el VIII Salón de los Once. Galería Biosca. Madrid.
- Participa en la Exposición de Arte Español en Alejandría y El Cairo.
- Invitado a la XXV Bienal de Venecia.
- Invitado a la Exposición Internacional del Carnegie Institute de Pittsburgh.

#### **1951**

- Participa en la I Bienal Hispanoamericana de Arte. Museo de Arte Contemporáneo. Madrid. En la que obtiene el Premio de Pintura Joven.

#### **1952**

- Participa en la Exposición de Arte Contemporáneo en el Museo de Pintura de Santander, en el Curso Internacional de la Universidad Menéndez y Pelayo.
- Seleccionado para la Exposición Antológica de la I Bienal Hispanoamericana. Museo de Arte Moderno. Barcelona.

#### **1953**

- Participa en la Exposición de Arte Fantástico con Miró, Calder, Picasso, Tapies, Saura y algunos artistas más en la Galería Clan. Madrid.
- Participa en la Exposición de Arte Español Actual en Santiago de Chile.

- Participa en la Exposición de Pintura Española Contemporánea en el Museo de la Universidad de San Marcos de Lima.
- Invitado a la II Bienal Hispanoamericana del Caribe. Museo de Arte Moderno. La Habana. En la que obtiene un Premio de Pintura.
- Seleccionado para la «International Exhibition of Arts». London. Donde obtiene una Mención honorífica otorgada por la Crítica.
- Invitado a la II Bienal de Sao Paulo.

### **1954**

- Participa en la Exposición de Arte Abstracto. Galería Fernando Fe. Madrid.
- Invitado a la XXVII Bienal de Venecia.
- Participa en la «Seventh Annual Exhibition» de Manila.

### **1955**

- Participa en la Exposición Antológica de los Artistas premiados en la I y II Bienales Hispanoamericanas. Universidad de los Andes. Mérida.
- Invitado a la I Bienal del Mediterráneo. Museo de Bellas Artes. En Alejandría y en El Cairo.
- Participa en la Exposición de «Pintura y Escultura Contemporánea Española». Palacio de la UNESCO en Beyruth, en Ankara y en la Sala del Parnaso de Atenas.
- Invitado a la III Bienal Hispanoamericana de Arte, en Barcelona, donde obtiene un Gran Premio de Pintura.
- Invitado a la III Bienal de Sao Paulo.
- Participa en la Exposición de «Peinture d'Ourdhui» en el Museo del Louvre de París.



## 1956

- Invitado a la XXVIII Bienal de Venecia.
- Participa en la Exposición de «Same twentieth century Spanish paintings» en el Arts Council de London, en Glasgow, en Shaffer. En Ginebra y Bonn participa en la Exposición de Arte Moderno en la Sagitarius Gallery de New York.

## 1957

- Participa en la Exposición de Arte Español Actual en el Ateneo. Madrid.
- El Museo de la Universidad de Austin, Arizona, adquiere una obra suya.

## 1958

- Participa en la Exposición de Tapices Contemporáneos, en la Galería Santa Catalina del Ateneo de Madrid.
- Participa en la Selección de Pintura Española en la Galería Norte-Sur de Caracas.
- Invitado a la «Expo» universal de Bruselas.
- Inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid que adquiere una obra suya.

## 1959

- Participa en la Exposición «Cuatro Pintores» en el Museo de Arte Moderno de Bilbao, que adquiere una obra suya.
- Participa en la Exposición «Dibujos y grabados del siglo XX» en la Sala Darro de Madrid.
- Obtiene en Madrid la Beca March para estudio de nuevos procedimientos pictóricos.

## 1960

- Participa en la exposición «24 pintores españoles» en el Círculo de la Amistad de Córdoba.
- Invitado a participar en el Concurso Internacional para la decoración del Gran Teatro de la Opera de Ginebra, donde obtiene el segundo premio.

## 1961

- Participa en la Exposición «36 pintores españoles» en la Maison de la Pensée Française. París.
- El Museo de Arte Moderno de Bilbao adquiere una segunda obra suya.

## 1962

- Participa en la Exposición «20 años de Pintura Española». En Madrid, Barcelona y Sevilla.
- Participa en la Exposición «Spanische Maler der Gegenwart» en Berlín, Bremen, Frankfurt, Düsseldorf, Munich y Wuppertal.

## 1964

- Participa en la Exposición inaugural de la Galería Juana Mordo de Madrid.
- Participa en la Exposición «20 años de Arte Español» en el Palacio de Exposiciones del Retiro de Madrid.

## 1965

- Participa en la Exposición «Diez maestros actuales» en el Club Pueblo de Madrid.
- Participa en la Exposición «Pintura española del S. XX» en el Centenario del Museo de Río de Janeiro.

## 1970

- La Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid adquiere siete obras suyas.

## 1971

- Participa en la Exposición «Arte español actual», en el Pretoria Art Museum de Arcadia y en la Goodman Gallery de Johannesburgo.
- La Fundación March de Madrid adquiere una obra suya.
- Participa en la Exposición «Eros y el Arte Actual». Galería Vandres. Madrid.

## 1972

- Participa en la Exposición de Tapices y Alfombras de Carola Torres, con Guinovart, Millares, Mompo, Saura y Tapies en la Galería Ielas-Velasco de Madrid.
- Participa en la Exposición «La Paloma» (homenaje a Picasso) en la Galería Vandres de Madrid.
- Participa en la Exposición «Pintura Española Contemporánea» en la Southafrican National Gallery de Ciudad del Cabo.
- Participa en la Exposición de Arte Moderno, con motivo del III Congreso de la UNCTAD en Santiago de Chile. Se crea el Museo de la Solidaridad de Santiago de Chile, al que contribuye con una obra suya.
- El crítico de arte Aguilera Cerni funda el Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés, en el que figura una obra suya.

## 1973

- Participa en la Exposición «Pintura Española de Hoy» en la Kunstforeningen de Copenhague.
- Invitado a la Exposición «Panorama del arte español actual» en Varsovia.
- Conoce al crítico de arte Michel Tapié, quien adquiere obras suyas para el Museo del Centro de Investigaciones Estéticas de Torino.
- El pintor Rufino Tamayo, a su paso por Madrid, adquiere una obra suya para el Museo Tamayo de México.
- Participa en la Exposición de la Feria Internacional de Basilea.
- Participa en la Exposición dedicada a la obra de García Lorca, de la Fundación Rodríguez Acosta en Granada, Londres, París y Roma (1974).

## 1974

- Es seleccionado para la Exposición antológica de artistas españoles de la Fundación March, en diversas ciudades españolas, en Londres, París, Roma y Zurich.
- Es invitado a la Exposición de Quince pintores españoles en el Museo de Arte Moderno de México.
- Participa en la Exposición homenaje a Alberto en la Galería Tolmo, Toledo.

## PINTURAS MURALES, VITRALES Y TAPICES

### 1949

- Pintura mural en la Oficina de Turismo de New York.

**1959**

- Pinturas murales para el trasatlántico español «Cabo San Vicente».

**1963**

- Diez vitrales para la iglesia de Los Remedios de Sevilla.
- Mural cerámico para el Parador de Turismo en Nerja, Málaga.

**1964**

- Pintura mural para el Salón de Actos del Gran Hospital de Salamanca.
- Vitrales para la iglesia de Amate en Sevilla.

**1965**

- Pinturas murales para la Caja de Ahorros de Huelva.
- Vitrales y mural cerámico para la iglesia de Guadajoz, en Carmona (Sevilla).

**1966**

- Pintura mural y tapices para la Diputación de Huelva.

**1968**

- Pintura mural para el Hotel Marbella Hilton de Marbella (Málaga).

**1972**

- Vitrales para la iglesia de San José de la Rinconada en Sevilla.

**ALGUNAS ILUSTRACIONES DE LIBROS****1935**

- «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», de Federico García Lorca. Editorial Cruz y Raya. Madrid.

— «Escaleras», de Ramón Gómez de la Serna. Editorial Cruz y Raya. Madrid.

**1936**

— «Caballo verde para la poesía». Revista fundada y dirigida por Pablo Neruda. Madrid.

**1950**

— «Historia clínica», de Pedro Laín Entralgo. Ediciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

**1971**

— «Oceana», de Pablo Neruda, en Ediciones de bibliofilia Tiempo para la Alegría. Madrid.

## ALGUNAS ESCENOGRAFIAS

**1932**

— «La Historia del soldado», de Stravinsky (versión de García Lorca), en colaboración con Vázquez Díaz. Residencia de Estudiantes. Madrid.

**1933**

— «Las almenas de Toro», de Tirso de Molina. Teatro Universitario «La Barraca». Madrid.

**1934**

— «El Caballero de Olmedo», de Lope de Vega. Teatro Universitario «La Barraca». Madrid.

**1935**

— «Bodas de Sangre», de Federico García Lorca. Compañía Margarita Xirgu. Teatro Principal Palace. Barcelona.

**1954**

— Ballet de Vicente Escudero. Teatro des

Champs Elysées en París, New York, Chicago y Los Angeles.

### 1955

— «El Amor brujo», de Falla, para ballet de Antonio. Theatre Saville en London, Scala de Milan, USA y Canadá.

### 1956

— «Retablo de Maese Pedro», de Falla, en el Teatro de la Zarzuela. Madrid.

### 1957

— Ballet de Pilar López. Madrid. París, London e Italia.

### 1958

— «La vida breve», de Falla. VII Festival Internacional de Granada. «Expo universal de Bruxelles y Festival Internacional de Edimburgo.

### 1960

— «Yerma», de F. García Lorca. Festival Internacional de Spoleto y Teatro Eslava de Madrid.

### 1962

— «Bodas de Sangre», de F. García Lorca, Teatro Bellas Artes. Madrid.

## MUSEOS Y COLECCIONES PUBLICAS

- Museo de la Universidad de Austin, Texas. Arizona.
- Museo de la Solidaridad. Santiago de Chile.
- Museo Tamayo. México.
- Museo del Centro de Investigaciones Estéticas. Torino.

- Museo Español de Arte Moderno. Madrid.
- Sala de Estampas. Biblioteca Nacional. Madrid.
- Museo de Arte Moderno. Bilbao.
- Museo de Arte Contemporáneo. Villafamés. Castellón.
- Museo-Colección Westerdahl. Tenerife.
- Fundación March. Madrid.
- Colección H. J. Carnegie Institute. Pittsburgh. Pennsylvania.
- Banco Ibérico. Madrid y Zaragoza.
- Banco Urquijo. Londres, Madrid y Barcelona.

Y en diversas colecciones privadas de Alemania, Argentina, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Italia, México, Portugal, Suecia, Suiza y Venezuela y Johannesburgo.



## **BIBLIOGRAFIA BASICA**

**MANUEL ABRIL:** «Artes Plásticas»  
Diario de Madrid. 1935.

**ROGELIO BUENDIA:** «Homenaje a  
García Lorca y José Caballero».  
El Sol. Madrid. 1935.

**EUGENIO D'ORS:** «Nuevo Glosa-  
rio». Madrid. 1946.

**LUIS ROSALES:** «Al pintor José  
Caballero». Cuadernos Hispano-  
americanos. Madrid. 1950.

**LUIS FELIPE VIVANCO:** «Nueva  
pintura española. José Caballero».  
Cuadernos Hispanoamericanos.  
Madrid. 1950.

«I Bienal hispanoamericana de ar-  
te». E. Aguado. Madrid. 1951.

**MANUEL AUGUSTO GARCIA VI-  
ÑOLAS:** «José Caballero». Revista  
Santiago. Río de Janeiro. 1950. Re-  
vista Arte y Hogar. Madrid. 1968.

**LUIS FIGUEROLA FERRETTI.** Arri-  
ba. Madrid. 1950 y 1951.

**JUAN ANTONIO GAYA NUÑO:** «La Pintura española del medio siglo». Editorial Omega. Barcelona. 1962.

«La Pintura Española del S. XX». Ediciones Ibérico Europea. Madrid. 1970.

**GUILLERMO DE TORRE:** «Panorama artístico europeo». Buenos Aires. 1952.

**ANTONIO SAURA:** «Arte Fantástico». E. Clan. Madrid. 1953.

**JOSE DE CASTRO ARINES.** Informaciones. Madrid. 1953.

**RAMON FARALDO:** «Espectáculo de la Pintura Española». Editorial Cigüeña. Madrid. 1953.

«José Caballero». Cuadernos de Arte del Ateneo. Madrid. 1958.

«Arte». Ya. Madrid. 1972.

**ENRIQUE LAFUENTE FERRARI:** «Gracia y capricho en la Pintura de José Caballero». Revista Clavileño n.º 24. Madrid. 1953.

«De Trajano a Picasso». Barcelona. 1962.

**MANUEL SANCHEZ CAMARGO:** «Pintura española contemporánea». Ediciones Cultura Hispánica. Madrid. 1954.

**GUILLO DORFLES:** «I Padiglioni stranieri alla Biennale». Domus. Milán. 1956.

**JULIO TRENAS.** Pueblo. Madrid. Novbre. 1957.  
La Vanguardia. Barcelona. Noviembre 1970.  
La Vanguardia. Barcelona. Noviembre 1971.

**JUAN EDUARDO CIRLOT:** «Arte Contemporáneo». Barcelona. 1958.

**JOSE GUDIOL y JUAN EDUARDO CIRLOT:** «L'Art Contemporain en Espagne». Prisme des Arts. París. 1958.

«Enciclopedia de l'Art International Contemporain». París. 1959.

**RAFAEL DE ABURTO:** Revista Nacional de Arquitectura n.º 203. Madrid. 1958.

**MARGUETTE BOUVIER:** «García Lorca und José Caballero». Der Kleine Bund. Berna. 1959.

**JOSE MARIA MORENO GALVAN:** «Introducción a la pintura española actual». Publicaciones españolas. Madrid. 1960.

«La última vanguardia». Ediciones de Arte Magius. Barcelona. 1968.

«José Caballero». Monografía editada por el Ayuntamiento y la Diputación de Huelva. Madrid. 1972.

**MARINO GOMEZ SANTOS:** «Pequeña historia de grandes personajes». Pueblo. Madrid. Septiembre de 1960.

ABC. Madrid. Noviembre 1970.

ABC. Madrid. Octubre 1971.

**CARLOS ANTONIO AREAN:** «20 años de pintura de vanguardia en España». Editora Nacional. Madrid. 1961.

**JOSE BERGAMIN:** «Pintura desenmascarada». El Nacional. Caracas. 1962.

Revista Índice n.º 160. Madrid. 1962.

**JAIME DEL VALLE INCLAN:** «José Caballero». Catálogo de la Galería Prisma. Madrid. 1962.

Catálogo Henri Gallery. Washington. 1963.

**JOSE CAMON AZNAR:** «XXV años de arte español». Publicaciones españolas. Madrid. 1964.

**VENANCIO SANCHEZ MARIN:** «El pintor José Caballero». Revista Goya n.º 62. Madrid. 1964.

**RENE AINAUX:** «Le decor de teatre dans le monde». E. Meddens. París. 1964.

**VICENTE AGUILERA CERNI:** «Panorama del nuevo arte español». Editorial Guadarrama. Madrid. 1966.

«José Caballero». Catálogo Fundación Calouste Gulbenkian. Lisboa. 1973.

**PABLO NERUDA:** «A José Caballero, desde entonces». Catálogo Galería Juana Mordo. Madrid. 1970.

«Geografía infructuosa». E. Losada. Buenos Aires. 1972.

«Prólogo de Oceana. E. de Bibliofilia Tiempo para la Alegría. Madrid. 1971.

**RAFAEL ALBERTI:** «Algo de José Caballero 1970». Catálogo Galería Juana Mordo. Madrid. 1970.

«Canciones del Alto valle del Aniene». E. Losada. Buenos Aires. 1972.

**FRANCISCO GARCIA LORCA:** «José Caballero». Catálogo Galería Seiquer. Madrid. 1970.

**CONSUELO DE LA GANDARA.** Daly Sun. Madrid. Noviembre 1970.

Daly Sun. Madrid. Noviembre 1971.

**ELENA FLOREZ.** El Alcázar. Madrid. Noviembre 1970.

**ANTONIO M. CAMPOY.** ABC. Madrid. Noviembre 1970.

ABC. Madrid. Diciembre 1971.

«Diccionario Crítico del Arte Contemporáneo». E. Ibérico-Europea, S. A. Madrid. 1973.

**MANUEL VICEN.** Diario Madrid. Madrid. Noviembre 1970.

**RAFAEL SOTO VERGES:** «José Caballero y la moral surrealista». Revista Artes n.º 112. Madrid. 1970.

**SHEILA ANNE DE BARRY.** International Herald Tribune. New York. Noviembre 1970.

**MARIO DE OLIVEIRA.** Diario de Noticias. Lisboa. Enero 1973.

Diario de Noticias. Lisboa. Enero 1973.

**JOSE HIERRO.** «Nuevo Diario». Madrid. Noviembre 1971.

**JAVIER RUBIO.** ABC. Madrid. Junio 1972.

**J. I. DE BLAS:** «Diccionario Pintores españoles contemporáneos». Estiarte Ediciones. Madrid. 1972.

**SANTIAGO AMON:** «Las sensitometrías de José Caballero». Catálogo Galería S'Art. Huesca. 1973.

**PEDRO LAIN ENTRALGO:** «Un descubrimiento de José Caballero». Madrid. Noviembre 1973.

**MICHEL TAPIE:** «Aphorisme». París. 1973.



## EL PINTOR ANTE LA CRITICA

SANTIAGO AMON

José Caballero propone a nuestro contemplar la uniformidad persistente de unos signos, pacienteamente traídos de la nada, por él inventados y circunscritos a un nombre también de su invención: **Sensitometrías.** ¿Cuál es la naturaleza de aquellos signos? ¿Cuál es el sentido de este nombre? Nuestra glosa al quehacer más actualizado de José Caballero quiere ser mera aproximación, pretende sólo resumirse y quedar en respuesta cumplida a ambos interrogantes. No tratamos de explicar su pintura (¿hasta qué punto la pintura es explicable?), nos limitamos a aproximar la mirada de quien la mira, a proveerla, en el mejor de los casos, de una angulación peculiar.

José Caballero, hombre de la generación y la estirpe de los grandes surrealistas, sabe muy

bien del nombre de las cosas y del grado poético que los nombres y sus insospechadas relaciones adquieren, merced al tránsito aleatorio, en su disociarse y volverse a congregar, a tenor de otras categorías expresivas, de otros lenguajes. ¿Es acaso comprensible el surrealismo sin ese sustrato disociador y luego congregador, eminentemente poético? Hace ya tiempo que José Caballero abandonó el surrealismo, digamos **de escuela**, pero no el eco de aquella su habla primigenia, ni el acento de aquellos nombres, hondamente poéticos y hondamente familiares: García Lorca, Alberti, Neruda..., sus amigos.

**Sensitometrías.** Por pura disociación y congregación, estratégica en parte, y, en parte, aleatoria, José Caballero ha dado en acuñar esta voz tan expresiva y tan congruente con el hacerse y el mostrarse de su pintura. El proceso de disociación y congregación acumula y traduce literalmente, al amparo de la voz latina **sensus** y la griega **metría**, una noción enriquecida: **La medida del sentido o de lo sensible**. José Caballero ha insertado, además y en la confluencia de ambas voces, el interfijo **it**, cuyo concurso tiene el don de dotar al verbo latino de condición **iterativa**, ofreciéndonos, no la acción como tal, sino su propio hacerse, más el proceso o la gestación que el producto o resultado.

¿Era consciente José Caballero del matiz iterativo que implica el interfijo **it**? No siendo él un especialista del latín, habrá que fiar esta tan oportuna inserción del tema iterativo o frecuentativo al favor del azar (sólo propicio para



quienes moran en la aventura). La conjunción, así, de las dos voces sería estratégica y la inserción del tema **it** surgiría del tránsito aleatorio. Lo cierto es que la feliz aleación de ambas voces y la buena ventura del interfijo terminan por definir, con insólita precisión, el hacerse y el mostrarse de su obra. No se trata ya de sensibilidad, sino de **sensibilización**; la medida no se refiere ya a lo sensible, sino a lo **sensibilizable**.

Porque en estas pinturas prepondera la génesis sobre el grado perfectivo (en su recto sentido etimológico, su **grado de acabamiento**). Difícil le es al contemplador dar con el punto de origen y con el fin del trayecto. Todo es **iteración**, todo es trayecto o embrión o corriente o efluvio..., todo es hacerse, sensibilizarse y transmitirse. Estas obras de José Caballero se sustentan en su propio generarse, no incluyen otra cosa que su propio trance de verosimilitud, que lo incesante de su parto. Aquí todo es corriente de sensibilización o sensibilización al rojo vivo: Un trayecto sin fin, del pulso del artista al fraguarse de la obra, y del fraguarse a los ojos de quien hoy la contempla.

Sensibilización al rojo vivo. Las obras de José Caballero, aunque sujetas a medida, son difusivas como el fuego. Conflagración entre el ímpetu de la llama y el rigor de la medida. Son como la realidad cuya entraña, según la entendió Heráclito, es lucha o tensión de opuestos. La trama de la vida —dijo el filósofo Efeso— es el fuego, de donde todo viene y a donde todo retorna, por vía ascendente y por vía descendente, a merced de un eterno antagonismo.

Extremada difusión y condensación obediente a la norma. ¿Qué quieren representar estas extrañas presencias? El pulso de lo real, que es como fuego (**fuego** —de acuerdo con Heráclito— **que se enciende y apaga con medida**).

¿Vale más el proceso creador que el acto perceptivo, la génesis que la obra? ¿Habría que aceptar como dogma los postulados de alguna de las **novísimas** corrientes estéticas y su tajante afirmación de que cualquier proceso (de generación, corrupción, transformación o ósmosis...) encarna, como tal, la esencia del arte y decide, sin más, la naturaleza de su objeto? Sin poner en tela de juicio el acierto y desatino del nuevo dogma y tornando al tema que nos ocupa, diremos que las **Sensitometrías** de José Caballero ponen de relieve la significación de la génesis en la acción, en la **sensibilización** y en la comunicación, a la postre o como mejor consecuencia, del producto estético.

Estas **sensitometrías** son sensibilización difusiva, un fluir incesante desde el pulso del artista a la faz del cuadro y de éste a los ojos de quienes ahora se asoman a él. Revelan, así consideradas, la prevalencia del proceso sobre el acto, del hacerse sobre la perfección, arrastran las incidencias, grados, instantes, cantidades, calidades..., el embrión, el sentido y el nombre de una nueva forma de ser..., conllevan una experiencia interior, plenamente vivida y convertida en experiencia plástica, plena de efluvio vital. Estas formas que hoy cautivan nuestro mirar, dicen, por venir de la experiencia, relación con la vida, participan de su nombre, son su indicación.

Y a lo largo, grado por grado, del proceso sensibilizador, el fiel de la medida. ¿Qué significado tiene la medida en el quehacer de José Caballero? La medida es principio de contención, nunca alumbrada por José Caballero como manantial, sino opuesta como dique. Si la medida se instalara en el origen de la obra, a nadie le sería difícil la empresa artística. Bastaría su elemental proposición y el buen juicio en la sucesiva ponderación de las proporciones, de las interdistancias, de acuerdo con la pauta numérica inicial. ¡Cuántas obras —escribía yo recientemente— de pretendida filiación artística, ceñidas al número con pauta y origen, no yacen en el museo del olvido!

En la acción creadora de José Caballero, jamás la medida preside ni anticipa la génesis, el intrínseco hacerse de la obra. Se instala, muy al contrario, al final de cada frase, de cada microproceso, de cada modulación, para indicar, en última instancia y sin el recurso de consideraciones exteriores, el término o la clausura de la obra. El proceso de esta suerte, es pugilato entre el aluvión expresionista y el módulo de contención, entre el informalismo precipitado y la escueta concisión del número, entre la voluntad de una expresión sin freno de la medida, latente, soterrada, opuesta como un dique, al final, siempre al final de cada microproceso, de cada fase.

¿Cuál es la naturaleza —era la otra pregunta— de aquellos signos que José Caballero extrajo de la nada? Su mejor parte se concentra en la efusión y profusión del círculo. De la sábana o la noche del lienzo surge el círculo co-

mo una aparición incandescente, a merced de un perpetuo y vertiginoso giro y en alas, siempre, de la levitación. No acepta la corporeidad del círculo (masa concéntrica o anillo o esfera) la imantación del suelo: desafía la Ley de la gravedad, ocupa lo alto y lo ancho de la escena y desaparece engullido en su propio torbellino, a favor de su propia incandescencia, levitando, convertido en eco del eco o en **música de las esferas**.

Este círculo es un signo inmanente que nos remite asimismo, a la costra u opacidad de su propia indicación. **Así el espíritu** —dice el verso de Salomón— **avanza en círculo y sobre sus propios círculos regresa**. ¿Cuál es la interpretación? Valga la letra de esta sencillísima parábola: Una tarde, apareció en el cielo del campo o la ciudad, el vértigo, incandescente y levitante de un inmenso círculo. Más tarde, el círculo fue menguando, absorbido por su propia fuerza centrífuga, hasta convertirse en un punto y desaparecer. Sólo quedó el recuerdo de la aparición y más tarde ni el recuerdo, sólo el suelo del diario acontecer.

El círculo de José Caballero es pura indicación, no contiene, como tal, enigma alguno; indica, más bien, lo enigmático del cielo en que apareció y del suelo donde fue visto. La parábola, en suma, quiere decir que lo verdaderamente asombroso es el lugar, sin fundamento cierto, sin presumible precedente, que a todos nos cobija. El enigma está en las cosas, dadas, ineludiblemente impuestas, con su faz conocida y su envés indescifrable. El signo de José Caballero es indicación o alerta ante lo enig-

mático del acaecer o traducción singular de la pregunta decisiva, sabiamente formulada por Heidegger: **¿Por qué es el ser en general y no, más bien, la nada?**

Catálogo Galería S'Art. Huesca 1973.

## PABLO NERUDA

He confiado a José Caballero la designación de mi OCEANA por razones infinitesenciales que nos conciernen: Somos de algún modo contradictores sistemáticos, orgánicos, de nuestra época: En poesía o pintura, tinta o tintura, nos opusimos al núcleo maquinal del mundo y quisimos anticipar el reinado del sol. Mi cámara pintor antepuso discos de arcilla, de naranjas, sobre la creación del universo: Yo le antepuse lluvia y océano, atmósfera araucana, taciturnos relámpagos. El hecho es que aquí nos cumplimos, en esta barcarola mía donde cantan caderas y cabelleras para alejarnos del asfalto y coronarnos de profundidad marina y femenina. A todos pido perdón, porque quisimos irnos de una vez con nuestros soles y nuestras mujeres a donde nos tratan mejor: A calles sin numeraciones, sin enfermedades ni pedestales, sin cenizas ni aeropuertos. OCEANA es el ritmo del mar fundamental (que no existe), la bandera del más allá (que no tocaremos) y mi propia camisa que quise dar como ropaje a mis desnudas. Veán y lean sin respeto los que adquirieron estas líneas lineales: José Caba-

llero y yo nos buscamos aquí como debe ser: Separándonos, alimentando la inasible con lo más sonoro, con lo más fragante de nuestros sueños.

Prólogo de Pablo Neruda para el poema «OCEANA». Madrid, 1971.

## VICENTE AGUILERA CERNI

Es preciso contemplar desde dos vertientes la pintura de José Caballero. Por una parte, está su significado histórico, su decisiva presencia en la evolución del arte español contemporáneo. De otro lado, está su constante evolución, su búsqueda sin fatiga que hace de cada momento un avatar imprevisible, una conquista, una aportación, porque Caballero es de esos pocos artistas que tiene el incómodo y exigente privilegio de estar siempre insatisfecho de su propia labor.

En la perspectiva del tiempo histórico, es enorme la importancia de José Caballero como artista-puente entre las corrientes avanzadas del arte español inmediatamente anterior a la guerra civil y los que asumieron, sobre las ruinas y las destrucciones, la difícil tarea de enarbolar la apertura cultural en un ambiente inhóspito. Lo que mantenía y reivindicaba era, precisamente, el derecho a la individualidad, a la imaginación y a la poesía. Cuando otros claudicaban o contemporizaban al encontrarse con todas las puertas cerradas, él se mantuvo fir-

me, insistente y tenaz buscando las llaves capaces de abrir la cultura artística para que pudiera comunicarse con los aires vitalizadores de su propia e indispensable disconformidad. De ahí que Pablo Neruda al evocarle desde un «entonces» desaparecido, acentuase todas las esquinas de su recuerdo con el acento agudo de un «por qué» obsesivamente reiterado, pues en la obra de José Caballero estaban juntas preguntas y respuestas, nostalgias y esperanzas. Al mantenerse contra viento y marea, encontraba la fuerza de su propia autenticidad. Sabedor del «por qué», su disconformidad ha terminado logrando que el tiempo trabajase para él, consolidándole y aumentándole.

Visto desde sus evoluciones, Caballero ha venido siendo un intransigente buscador de verdades y de libertades interiores. Si tuviéramos que asignar un denominador común a los caminos que ha recorrido hasta ahora, diríamos que José Caballero es un poeta. Por eso nos parece natural su contacto con quienes han tenido, en las letras españolas de nuestro tiempo, las claves más hondas de las formulaciones poéticas, como Lorca, Neruda y Alberti. Por eso Rafael Alberti, ese dueño de riquísimos y refulgentes manantiales de palabras, ha sabido ver en cuadros nada lejanos, «mundos voladores ardiendo de escrituras». Porque José Caballero «escribe» sobre materias candentes que luego se enfrían y solidifican; «escribe» sobre planetas distantes, acercándonos a su peligroso hacerse y a sus inminentes amenazas; «escribe» con incisiones, relieves y signos a la vez embrionarios y definitivos. Ofrece, en fin,

los símbolos de una dialéctica donde el «por qué» interrogativo que hería la evocación de Neruda se convierte en versión poética sugeridora de los dramas humanos, del drama por excelencia vivido entre los sueños y las frustraciones.

Es imposible encontrar en su obra el comienzo y el fin de la pintura y de la poesía. No hay frontera separadora entre la versión plástica y la imagen poética. Sin embargo, esto no es una simple herencia de su fundamental etapa surrealista. Es mucho más, porque la forma pictórica viene a ser la traducción visible de una inmensa libertad imaginativa.

Caballero puede ser un pintor de mundos imposibles, blanquinegros, siempre contrastantes, sumidos en posiciones inconciliables. Puede plasmar evasiones cósmicas, fugas hacia distancias y lejanías inalcanzables. Pero esos viajes imposibles nos atan a la tierra, a la vida y a las tragedias de la existencia. Al recordarnos que estamos en el espacio, en la distancia, en el vacío, nos recuerdan lo inmediato. La privilegiada perfección de la esfera y la obsesionante reiteración de los ritmos circulares, conviven con signos imprevisibles, con gestos dramáticos y airados. La obsesiva simetría —emblema de inmovilidad y muerte— ve aparecer signos que son como gritos negros, como enlutadas rebeldías. Así, los paisajes oníricos dictados por la fantasía están al lado del severo luto que tiñe el sol de los campesinos andaluces, de las grietas del suelo endurecido e indigente, de la sangre renegrada que produce quemaduras, de los destierros y de los letales



orbes plomizos. Esto no es irse, sino estar, mantenerse, asir los problemas próximos. Es trazar sombríos arañazos de protesta sobre la cal. No hay ausencia de lo humano. Están los sitios y las huellas, los lugares y las partidas, la tierra y los destierros.

Las obras actuales de José Caballero materializan múltiples posibilidades interpretativas. Por ser entrañablemente libres, impulsan y estimulan la libertad imaginativa del contemplador. Su fuerza estética, su íntima artisticidad, brota de la convivencia entre formas pregnantas y espontaneidades aparentemente incontroladas. De esa antítesis, de esa dialéctica —reforzada por la contrastante vecindad de lo blanco y lo negro— emerge el código para su lectura. Porque el impacto de lo imaginado —que ahora es lo convertido en imagen— proviene de las formas regulares y de la agresión de las antiformalidades, pero también surge de la íntima relación entre lo explicado y lo implicado. Se «explica» un estímulo rotundo lanzado hacia la percepción de quienes vemos los cuadros. Se «implica» una amplia gama de posibilidades, desde la vecindad del suelo y sus tragedias, hasta las más incalculables distancias y las sugerencias del hombre ausente o infinitamente empequeñecido por la ampliación de las dimensiones propuestas por la ciencia y los fríos roces con la indiferente superficie del mundo técnico.

Las cosas están y no están. Cumplen un rito poético, una ceremonia indeterminada y ambigüedad, establecen y rubrican un pacto de apertura.

Deslumbrado por el acoso alucinante del espacio y del tiempo, José Caballero siempre tiene como tema subyacente —aunque fundamental— la preocupación por el lugar y el destino del hombre. Así, la eminente calidad de su hacer arte posee densidades y riquezas interiores que sólo pueden ser dadas por una honda preocupación humanista. En esos universos suyos, lo que cuenta es la aventura de la vida, la existencia amenazada y su futuro, un mañana para el que Caballero siempre ha trabajado y en el que profundamente confía.

Catálogo Gulbenkian. Lisboa 1973.

## DANIEL VAZQUEZ DIAZ

Un día llegó a mi estudio aquel muchacho que conocí en La Rábida; venía decidido a empezar sus estudios de pintura. En sus primeros dibujos, por él olvidados, pero inolvidables para aquellos que saben valorar la expresividad de una línea y el terciopelo de una sombra, veía yo el nacimiento del pintor. Su gran temperamento inquieto, es un insaciable afán renovador, que busca en todos los caminos donde su sensibilidad se nutre y se manifiesta en el divino goce de encontrar imágenes nuevas. Porque en José Caballero existió siempre el regusto de lo experimental.

Hoy nos muestra José Caballero en esta tan esperada exposición del Ateneo su conquista a través de los años. Un conjunto de sus últimas

obras llegada la plenitud de su expresión artística, ausente de todo pensamiento literario y ritmos decorativos, para centrarse sólo en la plasticidad de la materia, rica en sonoridades musicales, acariciada de su fina sensibilidad de pintor.

En uno de sus cuadros —acaso el más pequeño— que yo llamo «Barco sumergido» se oyen esos ruidos submarinos de tan abismales sugerencias que oímos en las noches marineras. Ruidos lejanos que se tragan las aguas, pintadas sólo con la materia del color.

No me sorprenden estos hallazgos. Diré mejor que lo esperaba de José Caballero entregado por entero a la pintura, simplificándola y depurándola hasta llegar a este exponente de libertad amorosa que contemplamos hoy. Nada se ha realizado que no se haya meditado largo tiempo para llegar a esa síntesis de elementos diversos y esenciales de que esté elaborada la obra de arte.

Picasso, en 1908, me mostraba uno de sus primeros cuadros hacia el cubismo, y como yo no comprendiera, le pedí explicación, contestándome «que esto no se explica, se siente». ¡Lástima que la música de la pintura no sea oída por todos!

José Caballero ha logrado en estas nuevas obras tras muchos años de afanes y desalientos que yo he presenciado, entregado a la misma y única llamada de siempre «la pintura en trayectoria ascensional», fijando una plástica rica, donde felizmente no está ausente la poesía. Una plástica de refinada vena poética, tan deliciosa y tan suya. Serenas y atrayentes ga-

mas donde el blanco es el «leiv motif» musical que ha compuesto José Caballero con tanto saber y acierto.

Simplificando su pintura hacia un color de la más alta sonoridad plástica, para deleite de los ojos y recreo del espíritu.

Ateneo. Madrid, 1958.

## RAMON D. FARALDO

He pedido a José Caballero que me deje escribir aquí en lugar de otro cualquiera, porque una vez que expuso, todos opinaron muy bien y yo me callé. Ahora he preferido no callarme, y él me ha hecho este favor. Cuando expuso entonces, discutimos por una cuestión de límites, en cuanto a la temperatura poética de los cuadros y los propios cuadros. La luna y la paleta pueden tener el mismo origen, y hasta cierto parecido fisonómico; pero el influjo de aquélla produce en ésta delirios capciosos. En la época aludida me pareció que se encontraba bajo esta pálida amenaza. Ahora ha quitado la luna de en medio y se ha puesto ante un caballero con los oídos tapados.

Lo primero, pues, es decir que el terreno que pisa es de pintor con hambre y con sed. Sus cuadros son tan inocentes de la poesía que irradian como los cuerpos celestes y la situación del pintor con respecto a la pintura al óleo es exactamente la de alguien que está de bruces sobre una fuente y bebe.

Lo que impresiona es que los cuadros sean tan distintos, y esto pasa porque es la obra de un hombre. Si fuera el itinerario de una hormiga no serían distintos. No hay que perdonar, hay que agradecer esta variedad. Debe decirse: es la sinceridad personificada, porque cada cuadro es de otra manera. Lo que les separa es lo mismo que hace diferente al hombre de una hora a otra, de estar bien a no estarlo, de sentirse feliz a sentirse derrotado. Un maestro dijo a Caballero, recién llegado éste de Huelva: «Lo principal es conocerse a sí mismo». Y bien, cada vez que Caballero ha creído conocerse a sí mismo se ha encontrado con otro. Rimbaud escribió: «Yo soy siempre él». Caballero es siempre nosotros, vosotros y ellos. No sabe vivir más que siendo a la vez de muchas maneras. Tampoco podría pintar si su corazón no cambiase de sitio en cada cuadro.

Esta originalidad le diferencia de otros pintores, obstinados en hallar un estilo único que sea la solución de todos sus problemas. Este está empeñado en tener cada vez más problemas y en no encontrar un estilo único: cuando lo encuentra dice: «Ya está; a otra cosa». La consecuencia es que cada uno de sus cuadros encierra una exposición entera y que su indiferencia física y moral ante el espíritu de ahora es absoluta.

Así llegamos a saber que la razón de sus actos no son los colores, ni los sistemas estéticos, ni la divina proporción, sino una pasión que se llama vida. En cada cuadro pone una existencia, un invento, una persona. «Yo no pinto lo que busco, sino lo que encuentro», dice

Picasso. «Yo, ni busco ni encuentro; yo voy», diría Caballero. El caso es ir y olvidar que se llega alguna vez, pues al llegar se acabó. Sabe dónde empieza: empieza en recuerdos, en lo que no ha visto nadie, en lo que ha visto todo el mundo, en un borrón de tinta, en un objeto sobre una mesa, en una cruz, en arena, en sombras, en nada. Cualquiera de estas cosas es un germen y puede originar una vida o un cuadro. El pintor se olvida de que está pintando, apenas sabe qué está haciendo dentro de su pintura.

Es cierto que sabe dibujar, pero la embriaguez empieza donde acaba su dibujo. Pintar no es poseer, sino ser poseído. La pintura no es una profesión, ni una obligación, sino una forma de libertad. Tiene menos de oficio que de fiebre. Uno se ha preparado para sufrirla aprendiendo a trazar rayas, caballos, orejas, flores y otras enseñanzas que sirven para mucho hasta que se empieza a pintar, y entonces no sirven para nada, lo que es mejor, porque si uno empieza a pintar para no hacer más que lo que sabe, juega con manos sucias y destruye lo que la pintura tiene de más sagrado, o sea, su misterio, y de más adorable, o sea, su libertad. Por no dañarlos, Caballero ha renunciado incluso a lo que le gustó más, es decir, a lo más peligroso para su independencia.

¿Cómo va a pertenecer a ninguna escuela un hombre que se niega casi el pertenecerse a sí mismo para ser más de su pintura...? En cuanto a escuelas, todas sirven, todas están ahí, como las piedras y la cal en un solar; todas son útiles, particularmente las más arries-

gadas, pues el riesgo es una forma de vivir más en menos tiempo. Lo abstracto, lo no abstracto, las simetrías cubistas y expresionistas, el espíritu clásico y el espíritu fauve, todo es utilizable, al menos hasta ese punto en que el derecho del pintor a hacer lo que le dé la gana no es amenazado.

Llamarle barroco significa tanto o tan poco como llamarle español. En ambos casos podría tratarse de asuntos de sangre. Caballero es español no porque pinte episodios nacionales, sino por el movimiento de sus cuadros, por la clase de nostalgia o electricidad que desplazan. Al menos, si lo español se encuentra en estado agresivo en cierto sonido de crótalos, en la querencia de negros, morados y rojos, en una manera erizada y magnética de bailar, en las líneas de la mano, del fuego y del hierro, en la convivencia del peligro y la superstición, en la sustancia de un hueso en el que han roído Zurbarán y Falla, Juan Gris, García Lorca y otros así.

Resumiendo, podría decirse que José Caballero es un talento meridional y español, morisco en el fondo y cosmopolita en la forma, racial por su capacidad para descubrir y su incapacidad para administrar, temerario, imaginativo y desenfrenadamente romántico a la hora de la verdad. También podría decirse que es un pintor grande, pero esto no me corresponde a mí, que después de todo, o antes de todo, soy su amigo.

Ateneo. Madrid. 1958.

## JOSE MARIA MORENO GALVAN

En rigor —y eso es inevitable— cada artista se mueve en el círculo de sus propios signos. Lo que ocurre es que, la mayor parte de las veces, los artistas diluyen a los signos en las significaciones, narrativas o no, de sus propias obras.

José Caballero —y ésta es una de sus características— no. No es que no pretenda para cada una de sus obras una significación. Pero se niega a que en cada una de ellas, los signos queden asumidos por el carácter significativo de la obra total. Allí, en cada una de esas obras, están ellos sin diluir, nítidamente determinados, con su aspecto concreto y con su voz concreta, formando parte del conjunto, pero conservando su peculiar estructura.

¿Por qué? Aquí hay que hablar de una característica que conviene indagar, no en su obra última, sino en su obra total. A lo mejor se trata de una peculiaridad de su pintura de siempre, de la que él ni siquiera es plenamente consciente. A lo mejor se trata de una de esas realidades del arte que se manifiestan sin permiso del artista. Porque en este pintor, cada signo —cada objeto, cada forma, cada personaje de su obra— es como una palabra en un conjunto de palabras y no es posible suprimirla sin atentar contra la lógica total de su argumento.

Porque esa obra «abstracta» o no, representativa o no, tiene siempre un argumento. Puede no ser un argumento narrativo, pero entonces



será un argumento, precisamente **significativo**. Ello no quiere decir que la obra de José Caballero exija una lectura «jeroglífica». No: no es que estos signos se nos ofrezcan añadiendo argumentos. Todos se nos ofrecen en su conjunto. Pero es necesario la palabra de cada uno.

Y aun hoy, en esa última obra que ya pasó por la abstracción, se advierte la peculiaridad que ya se advertía en sus comienzos: aquella penetración de los elementos populares y terrenales, que él aprendió a conocer en la cercanía de los grandes poetas. Sobre todo al lado de Neruda y de Lorca.

Hay una sensibilidad que está sedimentada en la memoria. Curiosamente un artista, cuando de verdad lo es, va guardando en el archivo de todos sus recuerdos, sin plena conciencia de ello, un sinfín de datos que aquella realidad por la cual fue penetrado. De tal manera que luego, al cabo del tiempo, cuando se excava en la memoria, afloran como piezas de una arqueología personal.

En realidad, esos datos de la vida que José Caballero aprendió a degustar tempranamente, nunca fueron arqueología. Y con el correr del tiempo se renovaron de una manera sorprendente.

Tal vez eso que he llamado «paso por la abstracción» haya contribuido al ampliarle al pintor el horizonte narrativo de su propia realidad, y de su regusto por la materia.

La cercanía de Lorca es más visible, pero no más cierta: El blanco muro, las barreras de las plazas, los cuernos de la luna... Todo ello

se ha ido convirtiendo en signos, aunque ya no populares. El elemento que podríamos llamar nerudiano es menos visible, porque está, acaso, más enraizado: es como un limo terrenal y sideral que con frecuencia logra convertirse en elemento vivo de la propia obra.

Esa confabulación terrestre que Neruda consigue con su palabra, esa intervención de la gran geografía en la pequeña vida vegetal, esa humanización de las cordilleras y esa cordille-rización de los humanos, todo eso penetra y empapa el arte de José Caballero. Y es capaz de convertir a una moneda en asteroide y a la cola de un caballo en nebulosa. Por lo demás, Caballero nunca va a detenerse en aclararnos si ese sector circular que predomina en su obra actual está sugerido por una simple tajada de melón o de un luna plena.

Monografía publicada con motivo de la Expo-Antológica.  
Huelva, 1972.

## A. M. CAMPOY

No presume José Caballero de hombre trabajador, pero ahí está su obra para atestiguar que trabaja; no presume de nada, pero ahí está su obra para demostrar que podría presumir de todo. Lleva —como Picasso, como Neruda— una vida retirada, atenta únicamente a su vocación. Se rodea de un limitado círculo de amigos; es —creo que por inteligente— hombre que esquiva la notoriedad. Durante larguísimas

temporadas, durante años, se esconde en sí mismo y desaparece, sin que sepamos qué hace. ¿Está en su estudio de Alcalá de Henares, en Nimes, en Madrid? No se sabe, pero de pronto, como si a nuestro paso por los días grises se abriera un surtidor de poesía, nos encontramos con José Caballero, con su obra singular, novísima siempre y siempre también fiel a sí misma. Distinta de una a otra vez en la apariencia, una sola en su concepto esencial, unitaria, prolongándose en ella misma, sólo a través de ella misma.

Fue surrealista, sí, cuando serlo era ineludible en los muchachos de su tiempo. Pero de aquel surrealismo —que yo he llamado histórico— ya no queda nada en la obra de José Caballero. Lo que ocurre es que en su obra última, en toda su obra, habrá siempre elementos surreales que, exactamente, tienen un origen y una manifestación poética. Su pintura está depurada de cuanto tenía de piel de una época. Es ya, diríamos, una pintura en sus puros huesos de materia, forma y color, su «arcilla delirante», como le dice Pablo Neruda. Su arcilla, es decir, su raíz original, que no niega ninguno de sus hallazgos anteriores, pero que deviene en depuradísima expresión nueva, no hallada al azar, sino como consecuente evolución. Neruda lo ha intuido genialmente:

Caballero,  
pintor terrestre y celestial,  
con una mano en la tristeza  
y la otra mano en la luz.  
A ése lo veo.

Tal vez más entrado en la tierra,  
en el color, en el silencio,  
enamorado, anaranjado,  
viviendo un sol sobreviviente.  
A través de su tinta ardiente  
y de su arcilla delirante...

Sí, más entrado en la tierra, haciendo pintura la tierra misma, primariamente, jugando dramáticamente con la elementalidad geométrica del círculo, sumido en el color y en la sordera de la pura pintura española, que es antítesis del grito —sonrisas no más son los carmines velazqueños—, y hasta es posible que como dice el propio Caballero, hasta pintura monocroma. Es, desde luego, pintura austera desde el siglo XV hasta Solana, pasando por Zurbarán, y a esta austeridad esencial (¿racial también?) es a la que arriba ahora Caballero, después de un largo viaje, lento y penoso, en el que fue dejándose todo lo superfluo, lo accesorio, lo innecesariamente brillante, y también, ¡ay!, tantísimas cosas de su misma vida. Conquistar mediante sumas —y apropiaciones— es menos meritorio, y menos duradero también, que conquistar desposeyéndose.

La exposición de José Caballero en la Galería Juana Mordó tiene, en primer lugar, la sugestión de lo que, estando intrínsecamente conseguido, no ha dejado de ser experimental, fenómeno éste que hace unos meses pudimos comprobar también en Avignon, en la penúltima exposición de Pablo Picasso. «La propia vida me parece un experimento diario», dice José Caballero. Y por eso es así de vital su pintura,

por eso tiene su pintura esta inmarcesible mocedad, pues experimentar quiere decir desear, poner en marcha nuevos proyectos, vivir, que es cabalmente, esa cosa tan mágica y tan extraña al almanaque que llamamos juventud, más hecha de intuiciones que de cosas mentales, y en virtud de lo cual Picasso será siempre más joven que Leonardo de Vinci, y José Caballero, el José Caballero de cada día, de cada exposición, más él mismo que cualquiera de los otros José Caballero que podemos recordar, siendo como es tan consecuente consigo mismo, tan fiel a sí mismo, tan unitario.

«ABC», Madrid 1970.

Caballero is obsessed by circles and texture. There are complete circles, parts of circles, roads leading to circles, tracks left by circles, the canvas is palette scratched and paint scooped into whirls with the surface deliberately worked over in parts. Browns, rusty reds and white predominate, white used, to startling effect with yellow in one, the whole poetic, fascinating and extremely virile.

Sheila Anne de Barry.  
(International Herald Tribune,  
November 1970).

A José Caballero,  
qui m'a, à travers son  
oeuvre, inspiré ce nouvel  
aphorisme esthétique...

Il en est de certaines «oeuvres d'art» totalement dignes de ce nom qualifiant, où il s'agit: d'une haute décision d'ambiance en totale disponibilité magique de rayonnement, artistiquement normalisé, de la «circonférence» esthétiquement signifiée, de l'émanation aussi mystérieuse qu'évidente de la métaphysique, d'une matière en haut dépassement artistique, du fait enteriné de la vitesse de dégagement de création fixant le temps d'éternité d'un stupéfiant pragmatisme rien d'autre qu'esthétique dans un instant de signe-geste, calligraphié essentiellement et artistiquement, dans un dépassement dégagant divinement une éthique de la plus haute classe.

*Michel Tapié.*  
Paris, 1973.

## INDICE DE LAMINAS

- Una fecha determinada.* Oleo. 100 x 85.
- El jardín del pecado.* Dibujo a tinta china. 61 x 39.
- Cádiz.* Técnica mixta. 77 x 110.
- Mujeres con sandías.* Oleo. 100 x 81.
- Arqueología sideral.* Técnica mixta. 342 x 150.
- Bodegón del pájaro de agua.* Oleo. 75 x 52.
- Signografía y Astro.* Técnica mixta. 146 x 114.
- Mujeres enlunadas.* Técnica mixta. 162 x 114.
- Hukako en la noche se convierte en búho.* Oleo. 70 x 50.
- Tren de rodaje.* Técnica mixta. 95 x 195.
- Resquebrajaduras solares.* Técnica mixta. 70 x 70.
- Restos del tiempo.* Técnica mixta. 146 x 197.
- Albero negro.* 65 x 54.
- Anémona nocturna.* Técnica mixta. 61 x 50.
- Luna de secano.* Técnica mixta. 73 x 60.
- Medea en Peñarroya.* Técnica mixta. 130 x 162.
- Autonomía astral.* Técnica mixta. 100 x 70.
- La luz del toro.* Técnica mixta. 100 x 70.
- Cópula astral.* Técnica mixta. 55 x 46.





## INDICE

MANERA DE COMENZAR ... ..	7
EL PINTOR ... ..	11
LA OBRA ... ..	29
MANERA DE TERMINAR ... ..	45
ESQUEMA DE SU VIDA ... ..	47
LAMINAS ... ..	49
EXPOSICIONES ... ..	67
BIBLIOGRAFIA BASICA ... ..	79
EL PINTOR ANTE LA CRITICA ... ..	85



## COLECCION

### "Artistas Españoles Contemporáneos"

1. **Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopena.
2. **Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
3. **José Lloréns**, por Salvador Aldana.
4. **Argenta**, por Antonio Fernández Cid.
5. **Chillida**, por Luis Figuerola Ferretti.
6. **Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
7. **Victorino Macho**, por Fernando Mon.
8. **Pablo Serrano**, por Julián Gallego.
9. **Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
10. **Gulnovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
11. **Villaseñor**, por Fernando Ponce.
12. **Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
13. **Barjola**, por Joaquín de la Puente.
14. **Julio González**, por Vicente Aguilera Cerni.
15. **Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
16. **Tharrats**, por Carlos Areán.
17. **Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
18. **Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
19. **Failde**, por Luis Trabazo.
20. **Miró**, por José Corredor Matheos.
21. **Chirino**, por Manuel Conde.
22. **Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
23. **Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
24. **Tapiés**, por Sebastián Gasch.
25. **Antonio Fernández Alba**, por Santiago Amón.
26. **Benjamín Palencia**, por Ramón Faraldo.
27. **Amadeo Gabino**, por Antonio García-Tizón.
28. **Fernando Higuera**, por José de Castro Arines.
29. **Miguel Fisac**, por Daniel Fuilaondo.
30. **Antoni Cumella**, por Román Vallés.
31. **Millares**, por Carlos Areán.
32. **Alvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
33. **Carlos Maside**, por Fernando Mon.
34. **Cristóbal Halffter**, por Tomás Marco.
35. **Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
36. **Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Giménez.
37. **José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
38. **Gutiérrez Soto**, por Miguel Angel Baldellou.
39. **Arcadio Blasco**, por Manuel García-Viñó.
40. **Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.

41. **Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
42. **Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.
43. **Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
44. **Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
45. **Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.
46. **Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.
47. **Solana**, por Rafael Flórez.
48. **Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze.
49. **Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.
50. **Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
51. **Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.
52. **Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.
53. **Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.
54. **Pedro González**, por Lázaro Santana.
55. **José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.
56. **Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
57. **Fernando Delapiente**, por José Luis Vázquez-Dodero.
58. **Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59. **Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera
60. **Zacarías González**, por Luis Sastre.
61. **Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
62. **Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63. **Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
64. **Ferrant**, por José Romero Escassi.
65. **Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
66. **Isabel Villar**, por Josep Meliá.
67. **Amador**, por José María Iglesias Rubio.
68. **María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
69. **Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
70. **Canogar**, por Antonio García-Tizón.
71. **Piñole**, por Jesús Baretini.
72. **Joan Ponç**, por José Corredor Matheos.
73. **Elena Lucas**, por Carlos Areán.
74. **Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
75. **Juan Garcés**, por L. López Anglada.
76. **Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
77. **Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
78. **Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
79. **Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
80. **José Caballero**, por Raúl Chávarri.

En preparación:

**Camín**, por Miguel Logroño.

**José Vento**, por Fernando Mon

Director de la colección:

Amalio García-Arias González

*Esta monografía sobre la vida y  
la obra del pintor José Caballero  
ha sido impresa en los talleres  
de Gráficas Ellacuría-Bilbao*



Una serie de recientes exposiciones, una de ellas en Lisboa, patrocinada por la Fundación Gulbenkian, nos han enseñado en los comienzos de la década del (70) un pintor renovado en obras y en intenciones, más fresco, más vivo, creador de un mundo de profundas sugerencias y de vocación a lo sensible, porque de las muchas gestiones que da en vida y obra José Caballero, la más importante es la de que sólo la sensibilidad constituye la base de una obra artística.

SERIE PINTORES

