



mares de tierra

Lita Cabellut

Lita Cabellut

mares de tierra



Edita

Diputación de Jaén
Pl. de San Francisco, 2, 23071 (Jaén)

Coordinación

Diputación de Jaén
Área de Cultura y Deportes

Textos

Estudio Lita Cabellut
Eloy Martínez de la Pera
Virginia Villalobos Arévalo
Vicente Barba Colmenero
Patricia Galgani Rodríguez del Castillo
Mela Ruiz de Adana

Edición

Mela Ruiz de Adana

Diseño

Andrés Pérez Muñoz

Fotografías

Eddy Wenting
Lluc Queralt
Iris Dorine
John Tromp

Imprime

Diputación de Jaén

Depósito Legal

J 93 – 2026

ISBN

978-84-09-83617-8

Produce

Diputación de Jaén
Área de Cultura y Deportes

Comisariado

Eloy Martínez de la Pera

Organización y Coordinación Técnica

Vicente Barba Colmenero
Virginia Villalobos Arévalo
Marta Gil Guerrero
Christine Riphagen

Colabora

Galería Renace

Montaje

Arquimera, Diseño y Gestión S.L.

Presentación

El paisaje jiennense es único en el mundo. Esa singularidad se la prestan los millones de olivos que jalonan valles, llanuras y colinas por toda la geografía provincial; olivos ordenados casi marcialmente, en geometría regular, que mezclan tonos ocres con verdes, plateados y dorados perfilando un horizonte que parece infinito. Un paisaje modelado en gran medida por la mano del hombre y que es pasado, presente y futuro de nuestra tierra, íntimamente unida a la milenaria cultura olivarera que supone tantas cosas para nuestra provincia: economía, patrimonio, medio ambiente, riqueza, empleo, tradición, gastronomía, arte...

Jaén es olivar, sabe y huele a aceite de oliva, un producto que nos caracteriza y que es uno de los mejores embajadores del territorio jiennense. En el mundo se nos conoce por ser los mayores productores de aceite de oliva y también por liderar la producción del AOVE de más calidad, pero esa situación de privilegio hay que refrendarla campaña tras campaña, año a año, mensaje a mensaje. Difundir esta condición es, para la provincia de Jaén, casi una obligación y las fórmulas para hacerlo son múltiples y variadas.

Este paisaje y esta cultura tan peculiares han sido tradicionalmente un reclamo para poetas, escritores y artistas en general. Los versos del poema *Aceituneros* de Miguel Hernández, que actualmente son la letra del himno de la provincia, o las estrofas que Antonio Machado dedicó al olivar jiennense son solo dos ejemplos de la atracción que los campos jiennenses han ejercido sobre creadores de todo tipo, entre los que también se encuentran los artistas plásticos. La última gran creadora que se ha acercado a este excepcional paisaje que conforma el bosque humanizado más grande del mundo ha sido Lita Cabellut, una de las artistas españolas con mayor proyección internacional. Cabellut se vio deslumbrada por nuestra tierra, una percepción

que ha plasmado en una serie de trece obras inspiradas en las gentes del mundo del olivar que se van a poder ver en el Centro Cultural Baños Árabes de la Diputación.

La Administración provincial, de la mano de la galería Renace de Baeza, acoge esta muestra titulada *Ver(de) mar de ver(de) tierra*, en la que el arte de esta creadora se convierte en un puente entre el patrimonio humano y el artístico, una vía por la cual se perpetúa la memoria y se reinterpreta la identidad de nuestro pueblo. Lita Cabellut vuelca su dialéctica plástica para aproximarnos a los hombres y mujeres que han custodiado esta tierra, que generación tras generación han conseguido que la grandeza de este cultivo y la magnitud del alma de Jaén puedan transformarse en lo que hoy nos ofrece.

Las manos que recogen el fruto del olivo, los rostros curtidos por el sol, las miradas que guardan historias de lucha y arraigo, se convierten en su pintura en símbolos de un patrimonio vivo. El cromatismo específico de estas obras, el trazo, el rasgado y la manipulación de las piezas establecen un paralelismo elocuente con los surcos de las tierras trabajadas y la aridez de la tierra. En los ojos de los personajes retratados se adivina ese mar de olivos que define el territorio, un mar de plata que sus pupilas reflejan con orgullo y melancolía, como si contuvieran en su mirada la historia milenaria de una tierra que, una vez más, se convierte en arte.

Con iniciativas como ésta, Jaén se consolida como una provincia abierta al arte contemporáneo de primer nivel, comprometida con la igualdad y la diversidad creativa, en este caso trasladando lo que subyace bajo nuestro sector olivarero al mundo a través de la pintura de esta reconocida artista internacional.

Paco Reyes Martínez
Presidente de la Diputación Provincial de Jaén

ver(de) mar de ver(de) tierra

Los olivos grises,
los caminos blancos.
El sol ha sorbido
la calor del campo;
y hasta tu recuerdo
me lo va secando
este alma de polvo
de los días malos.

Antonio Machado

Campos de Jaén, Campos de Castilla (1917)

PROFUNDAMENTE ENAMORADA DE LA CIUDAD PATRIMONIAL DE BAEZA tras una reciente visita a España, en la que RENACE CONTEMPORARY ART ejerció de anfitrión, Lita Cabellut decidió aceptar la propuesta de crear un proyecto expositivo inédito inspirado en el cultivo de la zona, la madre tierra y las almas que la habitan. Este ambicioso proyecto fue concebido para su muestra en RENACE con piezas pictóricas creadas ad hoc para el espacio de la galería.

LITA CABELLUT VUELCA DE MANERA EXCEPCIONAL, en *Ver(de) mar de ver(de) tierra*, su dialéctica plástica para aproximarnos a esos hombres y mujeres que han custodiado la madre tierra y que, generación tras generación, han conseguido que la grandeza del cultivo y la magnitud del alma de Jaén puedan transformarse en lo que hoy ofrece. Su visión amplia y contemporánea, sin fronteras, es capaz de realizar una lectura transversal del medio y sus habitantes; su significativo recorrido vital hace que pueda llegar desde la universalidad a la particularidad de esta tierra.

EL ARTE DE LITA CABELLUT se convierte así en un puente entre el patrimonio humano y el artístico, una vía por la cual se perpetúa la memoria y se reinterpreta la identidad de un pueblo. Cada obra suya es un eco de la experiencia compartida, una síntesis entre lo material y lo simbólico, entre lo tangible del esfuerzo agrícola y lo intangible del legado cultural. La tradición se transmuta en forma, textura y color, permitiendo que la vida cotidiana de la provincia se eleve a expresión estética. Las manos que recogen el fruto del olivo, los rostros curtidos por el sol, las miradas que guardan historias de lucha y arraigo, se convierten en símbolos de un patrimonio vivo que respira a través del arte.

La obra de Lita Cabellut es un puente (...) por el cual se perpetúa la memoria y se reinterpreta la identidad de un pueblo.

LA TIERRA JIENNENSE, ÁRIDA y dúctil al mismo tiempo, es fructífera en tradiciones ancestrales. Este territorio engloba un patrimonio artístico y humano que Lita Cabellut refleja empleando un cromatismo específico, contenido particularmente en estas tierras; el trazo, su rasgado y la manipulación de piezas, establecen un paralelismo con los surcos de las tierras trabajadas y los rostros curtidos. Son los personajes que han habitado y habitan el campo, las manos que han trabajado la tierra, las mujeres que alzan y alzaron su fortaleza, que han sostenido con determinación su papel en la comunidad, también de los valientes y emprendedores que creyeron en el arraigo como valor intrínseco de la zona y de hombres que generación tras generación han mantenido la auténtica esencia de su identidad.

LA DUREZA DE LA TIERRA no ha hecho sino templar su espíritu y fortalecer sus vínculos comunitarios. Y es que el clima, seco y luminoso, de cielos limpios y horizontes amplios, ha moldeado también el carácter de sus gentes: resilientes, hospitalarias, abiertas al mundo, pero profundamente enraizadas. Esta climatología, que podría parecer hostil, ha sido también cuna de una belleza sobria y serena, donde el paisaje dialoga con el alma. Así, se forja una provincia rica en contrastes, extensa en sus llanuras y apacible en su tempo vital. En los ojos de los personajes retratados por Lita Cabellut se adivina ese mar de olivos que define el territorio y la memoria, un océano verde que sus pupilas reflejan con orgullo y melancolía, como si contuvieran en su mirada la historia milenaria de una tierra que, una vez más, se convierte en arte. Un legado que continúa vivo proyectado a través del arte contemporáneo.

Eloy Martínez de la Pera
Virginia Villalobos

El diálogo entre la tierra de Jaén y la visión universal de Cabellut

Hay territorios que nacen dos veces: una, cuando la naturaleza les confiere sus límites geográficos; otra, cuando el arte les otorga su verdadera dimensión simbólica. Jaén es uno de esos paisajes, y Antonio Machado lo transformó en memoria colectiva cuando escribió sobre los olivos grises y los caminos blancos, convirtiendo la aridez en lírica y el polvo en melancolía.

Ahora, más de un siglo después, Lita Cabellut vuelca su dialéctica plástica en *Ver(de) mar de ver(de) tierra* para aproximarnos a esos hombres y mujeres que han custodiado la madre tierra, cerrando así un círculo hermenéutico entre palabra e imagen, entre el poeta que huyó del dolor y la artista que trabaja sobre el olvido y la memoria.

Nacida en Sariñena en 1961, de origen humilde y criada en Barcelona, Cabellut conoce íntimamente el lenguaje de la desposesión y del arraigo. Su biografía la convierte en testigo privilegiada de esa dialéctica entre desarraigo y pertenencia que define también al paisaje jiennense.

Descubrió su vocación en el Museo del Prado, inspirada por Goya, Velázquez, Ribera y Rembrandt, maestros que le enseñaron que el arte no nace de la belleza complaciente, sino de la verdad descarnada. Como ella misma ha manifestado, el material no es nada; son los cordones de los zapatos de la “Señora Arte”. Lo que importa es llegar a lo más profundo, allí donde la piel de las cosas revela su verdadera anatomía espiritual.

En *Ver(de) mar de ver(de) tierra*, Cabellut establece un diálogo visual con un paisaje que es, simultáneamente, geografía y metáfora. Las campiñas de Jaén presentan grandes extensiones de olivos dispuestos en forma de malla ordenada y continua

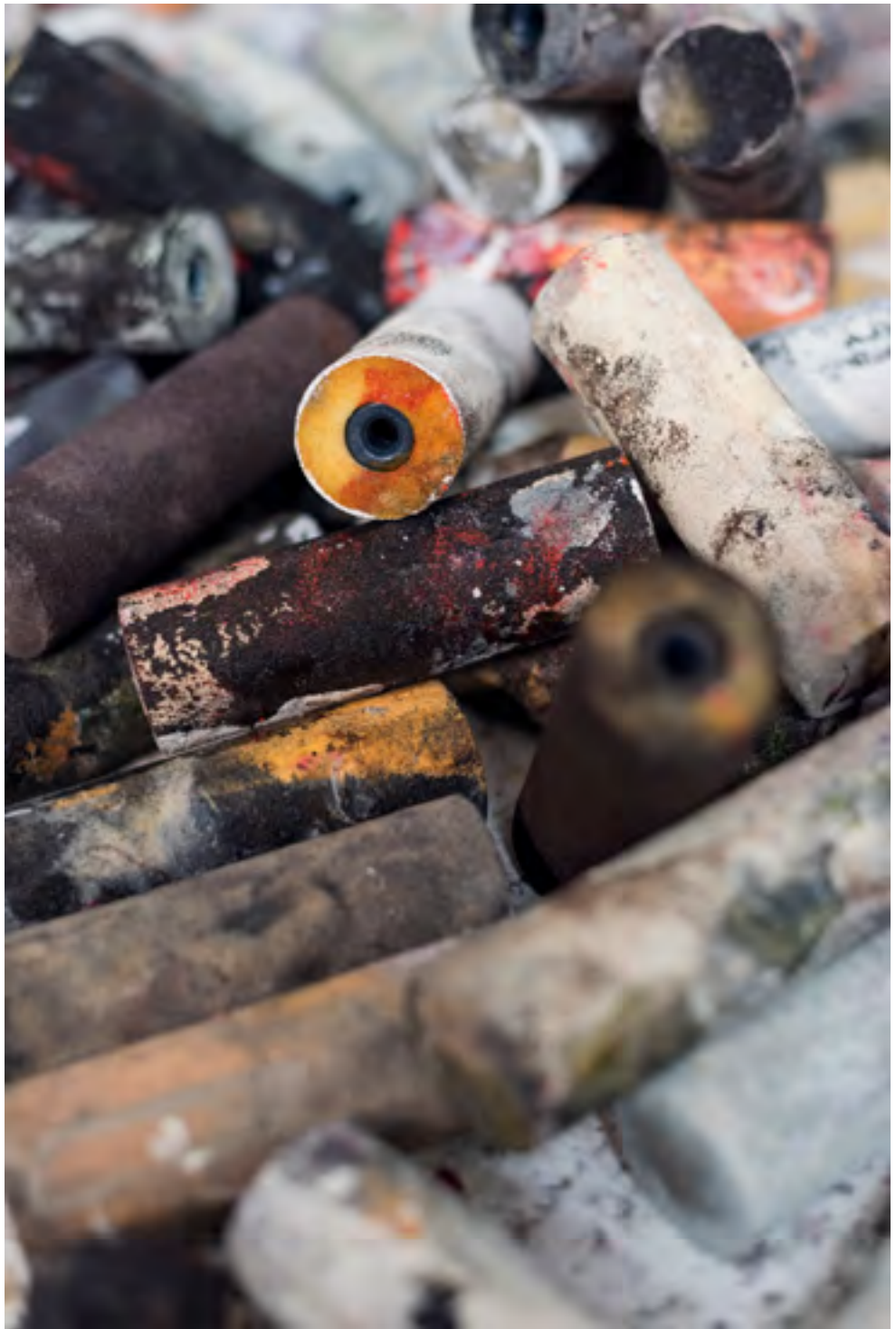
sobre valles y colinas, un paisaje que rememora un mar vegetal e impone un excepcional ritmo visual. Por eso, ese “mar” que nombra el título de la exposición no es casual. El verde del olivar jiennense —más de 66 millones de árboles que producen en torno al 20 % del aceite de oliva mundial— se extiende como un océano terrestre, ondulante y perpetuo, que ha forjado la identidad económica, cultural y simbólica de toda una provincia.

La artista, afincada en La Haya desde los diecinueve años, aporta una mirada cosmopolita que no diluye, sino que intensifica su capacidad de penetrar en lo particular. Su visión contemporánea, sin fronteras, le permite realizar una lectura transversal del medio y de sus habitantes. Y Jaén ¿cuánto necesita de esta lectura? No se trata de una mirada turística ni folclorizante, sino de una verdadera arqueología visual que excava en los rostros curtidos, en las manos agrietadas por el trabajo, en las miradas que contienen siglos de historia silenciosa.

El título mismo de la exposición —con ese paréntesis que fragmenta y une simultáneamente *Ver(de)*— propone una hermenéutica doble: ver y verde, mirada y color, percepción y esencia. Ver de mar y ver de tierra: dos formas de contemplación que confluyen en la cromática específica de Jaén.

EL TRAZO DE CABELLUT, rasgado y deliberadamente intervenido, establece un paralelismo directo con los surcos de la tierra trabajada y con los rostros marcados por el tiempo, con las manos vencidas del dolor. La técnica se convierte así en analogía. El craquelado que caracteriza su obra —una reformulación contemporánea del fresco desarrollada a lo largo de décadas—

Restos de rodillos
usados por
Lita Cabellut:
cilindros gastados,
erosionados por
la insistencia del
gesto, donde el
color conserva
la memoria
del cuerpo
que lo empujó.
Herramientas
humildes
convertidas en
archivo físico de
una pintura que
nace del roce,
del tiempo y de la
intensidad.



reproduce las grietas de la tierra reseca, la piel castigada por el sol canicular, la memoria fragmentada del paso del tiempo.

El paisaje que Cabellut retrata no es virgen ni prístino, desde luego. Es un paisaje cultural, profundamente antropizado, resultado de la interacción milenaria entre el ser humano y su entorno. El cultivo del olivar pasó del autoconsumo al comercio, y de la necesidad a una auténtica filosofía de vida que hoy representa como pocos a la provincia de Jaén. Íberos, romanos y andalusíes modelaron este territorio; aquí se libraron batallas decisivas y aquí se escribieron algunos de los versos más perdurables de la literatura española. Es, en términos patrimoniales, un paisaje evolutivo y vivo cuya continuidad depende de su productividad, pero también de su sostenibilidad y de su transmisión simbólica.

CUANDO ANTONIO MACHADO LLEGÓ A BAEZA en octubre de 1912, huyendo del dolor por la muerte de su joven esposa, Leonor, encontró en este paisaje un espejo de su propia devastación interior. Transformó la sequedad física en sequedad anímica, pero también supo hallar en esa tierra austera una serenidad fértil. Desde las murallas contemplaba el Guadalquivir fluir entre huertas sombrías y olivares grises, por los alegres campos de Jaén. La alegría, en Machado, no es exuberancia, sino permanencia.

Y, como Machado, Cabellut no embellece lo que retrata. Da visibilidad a quienes han quedado al margen del relato triunfal de la historia: los silenciosos, los resistentes, los que sostienen el mundo sin ser nombrados, los que se quedan en los márgenes de la historia. Su paleta,

conscientemente contenida, nace de una obsesión central: dar piel a sus personajes. Y la piel es el límite donde se cruzan el interior y el exterior, la fragilidad y la fortaleza. La piel es frontera, es tiempo.

Esta exposición en el Centro Cultural Baños Árabes de Jaén no es fortuita. Nuestro centro, nuestro territorio, condensa capas de historia que van desde la antigüedad hasta la modernidad. El arte de Cabellut actúa aquí como un puente entre el patrimonio humano y el artístico, perpetuando la identidad colectiva desde una mirada contemporánea.

Los personajes que habitan los lienzos de esta serie no son retratos individuales, sino arquetipos encarnados. Mujeres que sostuvieron y sostienen la comunidad; hombres que mantuvieron la esencia del arraigo generación tras generación; figuras que representan la dignidad del trabajo y la pertenencia a un territorio. En sus miradas se adivina ese mar de olivos que define la memoria compartida: un océano verde reflejado en las pupilas.

Hay algo profundamente democrático en la obra de Cabellut. Ha retratado a marginados y a iconos culturales sin jerarquizar el dolor ni la experiencia. Prostitutas, mendigos, Frida Kahlo, Coco Chanel, Marie Curie o Federico García Lorca comparten una condición común: vidas intensas atravesadas por la resistencia. Las grietas de sus lienzos no son defectos, sino cicatrices; no fragilidad, sino testimonio.

El paisaje que Cabellut retrata no es virgen ni prístino, desde luego. Es un paisaje cultural, profundamente antropizado, resultado de la interacción milenaria entre el ser humano y su entorno.

El arte, casi como la agricultura, es un acto de fe. Se siembra sin garantías, se crea sin certeza de permanencia.

SU TÉCNICA —UNA FUSIÓN DE FOTOGRAFÍA, PINTURA Y manipulación física del soporte— conjuga hiperrealismo y expresionismo con una carga profundamente humana. Hay ecos de Velázquez, de Picasso, de Lucian Freud o de Francis Bacon, pero sin nihilismo: en su obra hay compasión, una voluntad de comprender, un acercamiento que desea escuchar al otro (como si la pintora se pusiera en cuclillas para acercarse y oír mejor a quien le narra su historia, a quien retrata). De ahí que Cabellut no se conciba únicamente como pintora, sino como narradora de historias: historias sobre la vulnerabilidad y la fortaleza humanas.

El diálogo entre Cabellut y el paisaje jiennense es, en última instancia, un diálogo sobre la dignidad. La dureza de la tierra ha templado el carácter de sus gentes; el clima austero ha dado lugar a una belleza sobria y persistente. Es la misma belleza que Goya supo reconocer en lo descarnado, en aquello que otros rechazaban.

Cuando Cabellut descubrió las *Pinturas Negras* de Goya en su adolescencia, huyó de ellas. Le resultaron insoportables. Con el tiempo comprendió que en ellas habitaba una ética profunda: la preocupación radical por el ser humano. Aprendió que el material es solo la piel del arte, y que lo esencial son sus órganos invisibles.

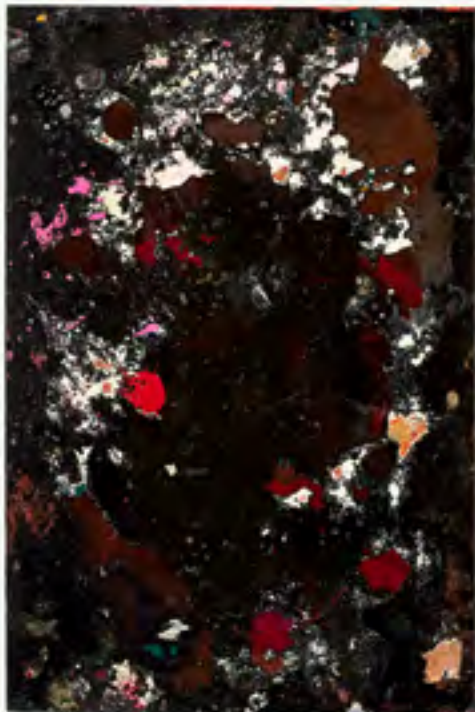
Esa lección atraviesa *Ver(de) mar de ver(de) tierra*. El verde del olivar no es solo color: es economía, memoria, subsistencia,

horizonte compartido. Las brumas, las retículas infinitas de árboles, la ilusión óptica de un paisaje que parece irreal y, sin embargo, es profundamente concreto, son captadas por Cabellut en el instante en que lo real se vuelve simbólico. ¿O podría decirse que entre el verde del olivo y el verde del mar se despliegan dos formas de infinitud? Una horizontal, abierta; otra estratificada en capas de tiempo. Cabellut traduce ese ritmo en composición, textura y rostro, convirtiendo el paisaje en autorretrato colectivo.

El arte, casi como la agricultura, es un acto de fe. Se siembra sin garantías, se crea sin certeza de permanencia. Pero ambos comparten una convicción esencial: que el gesto humano puede transformar la materia en sentido. Entre el verde del olivo y el verde del mar, Lita Cabellut nos recuerda que todo paisaje es memoria y promesa, que toda mirada atenta es un acto de reconocimiento. El verde deja de ser color para convertirse en vida persistente.

Como escribió Machado: “Caminante, no hay camino, se hace camino al andar”. Este prelude propone ese camino: de la tierra al horizonte, de lo particular a lo universal. Y en ese tránsito, el arte cumple su milagro más antiguo: hacer visible lo que merece ser recordado. ▶

El arte comprometido nos ayuda a tener una mirada más humana y honesta hacia el otro, y sabe de la desazón de no sentirse igual. Es desde esta base desde la cual el trabajo de Lita Cabellut nos interpela: ¿qué haces para mejorar lo que ves, el mundo?



JAÉN

GEOGRAFÍA DEL ALMA

“¡Campo de Jaén, soñaré contigo cuando no te vea!”

Antonio Machado

Antes de saber dónde estás, Jaén ya ha entrado en ti. En la luz que lo inunda todo. En el silencio vasto del olivar que se yergue para contemplarte en silencio. En la geometría paciente de una tierra trabajada durante siglos. Jaén no se impone: se filtra. Y cuando lo hace, transforma la mirada y el ritmo de quien la recorre.

No es solo una provincia: es una manera de estar en el mundo, una luz que modela caracteres y forja identidades. Porque aquí, entre sierras que se elevan hasta los 2.000 metros y valles que se extienden como océanos verdes y plateados, el paisaje no es mero decorado, sino protagonista absoluto de una historia milenaria que aún respira en cada piedra, en cada olivo centenario, en cada rostro curtido por el sol y el viento.

Los campos de Jaén: el eco de Antonio Machado

Cuando el poeta llegó a Baeza en octubre de 1912, lo hizo huyendo del dolor. La muerte de su joven esposa, Leonor Izquierdo, con apenas dieciocho años, lo había dejado con el espíritu desgarrado, como él mismo confesaría. Buscaba en aquella ciudad jiennense –declarada junto con Úbeda Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 2003– un refugio donde sanar las heridas del alma. Y encontró mucho más: un paisaje que se convertiría en espejo de su melancolía, en confidente de sus tardes solitarias, en musa de algunos de sus versos más hermosos.

Durante siete años, de 1912 a 1919, Machado ejerció como profesor de Gramática Francesa en la Antigua Universidad de Baeza, un edificio renacentista cuya aula ha permanecido intacta, como una cápsula del tiempo donde aún parece resonar su voz reflexiva. Desde aquella ventana contemplaba los campos que inmortalizaría en *Campos de Castilla*, los mismos que se extendían infinitos bajo la luna clara, con los montes de Cazorla, Aznaitín y Mágina recortándose en el horizonte como guardianes pétreos de una tierra arcaica que silenciaba su dolor.

Aquellos años baezanos fueron de una fertilidad literaria extraordinaria. En Jaén escribió algunos de sus mejores poemas, publicó *Páginas escogidas* en 1917 y *Poesías completas* ese mismo año, además de comenzar la redacción de *Los complementarios*, su cuaderno de teoría literaria. El paisaje se infiltraba en sus versos con la fuerza de una revelación: los olivares, los cortijos blancos, la encina negra a medio camino de Úbeda a Baeza, las lechuzas que volaban sobre el olivar. Todo quedó fijado en una poesía que es, ante todo, geografía del alma.

El mar de olivos: paisaje, economía y simbología

“Andaluces de Jaén, aceituneros altivos, decidme en el alma: ¿quién, quién levantó los olivos?” Con esta pregunta que resuena como un grito de justicia social, Miguel Hernández plasmó en 1937 la esencia de una tierra y de su gente en su poema *Aceituneros*, que décadas después se convertiría, en 2012, en el himno oficial de la provincia.

El poeta oriolano llegó a Jaén en marzo de 1937, en plena Guerra Civil, como comisario cultural del Altavoz del Frente, y contrajo matrimonio con Josefina Manresa el 9 de marzo de ese mismo año. Durante su estancia en la capital jiennense, mientras colaboraba en la



MATERIA HERIDA Y LUMINOSA: capas de pintura que sedimentan memoria, tiempo y emoción, como una piel que guarda todas sus vidas. (Detalle del cuadro de *Tito*).

Las células y la sangre contienen memorias que nos hacen reconocer nuestra tierra (...), algo inconsciente que va más allá de la razón.

revista *Frente Sur*, Miguel fue testigo directo de la extrema pobreza de los aceituneros y escribió uno de los poemas más hermosos y comprometidos de la literatura española. Sus versos no solo capturaron el paisaje del olivar, sino también el dolor histórico de quienes lo trabajaron: aquellos que levantaron los olivos con su sangre y su vida.

Porque si hay una imagen que define a Jaén con precisión cartográfica es la del mar de olivos. No se trata de una metáfora poética, sino de una realidad contundente, como antes hemos señalado: la provincia cuenta con aproximadamente 600.000 hectáreas de olivar y más de 66 millones de olivos, lo que representa el 25 % de la superficie olivarera española y el 42 % de la andaluza. Jaén produce por sí sola alrededor del 20 % del aceite de oliva mundial, superando la producción de países enteros como Italia. Es, literalmente, la capital mundial del aceite de oliva. Y, sí, las cifras son elocuentes, pero no transmiten la experiencia visual de contemplar este paisaje desde las alturas de la comarca de La Loma, donde los olivares se extienden en un manto verde plateado que ondula hasta el infinito, abrazando los valles del Guadalquivir y el Guadalimar.

El olivar ocupa el 78 % de la superficie agrícola de la provincia. En una campaña media, la recolección genera más de 8 millones de jornales, movilizándolo a decenas de miles de trabajadores en un ciclo anual que marca el ritmo de la vida rural. Son 300 millones de euros los que mueve cada campaña oleícola. Municipios como Úbeda, Villacarrillo, Martos –conocido como la Cuna del Olivar–, Jaén y Vilches producen las mayores cantidades de aceite, con Martos ostentando el título de mayor productor mundial.

Pero el olivar es mucho más que economía. Es patrimonio cultural, paisaje identitario, símbolo de arraigo, algo que muy bien ha comprendido Lita Cabellut al usar sus colores aceitunados —esos ocres, pardos y tierras de su paleta aragonesa— que huelen a campo y trabajo, en esta serie donde la identidad, qué somos, qué nos hace ser quienes somos, es una de sus preguntas fundamentales. Como Goya, su referente principal, su universo creativo se aferra al compromiso y la preocupación por el ser humano, por esas gentes de Jaén que durante generaciones

han consagrado su vida al olivar. Y es que hay olivos en Jaén con más de mil años de historia, testigos silenciosos de romanos, visigodos, musulmanes y cristianos. La pregunta que lanzó Miguel Hernández sigue resonando: los olivos no los levantó la nada, ni el dinero, ni el señor, sino generaciones de hombres y mujeres que consagraron su afán a la tierra, trabajando de sol a sol y de luna a luna durante siglos.

La variedad de aceituna predominante es la picual, que representa el 30 % de la producción mundial de aceite de oliva, reconocida por su sabor intenso y su extraordinaria estabilidad. Jaén cuenta además con tres Denominaciones de Origen Protegidas: Sierra de Segura, Sierra de Cazorla y Sierra Mágina, cada una con características organolépticas únicas determinadas por la altitud, el clima y las particularidades del terruño.

Las gentes de la tierra: tradición, arraigo y resiliencia

Hablar de Jaén es hablar de su gente, de esas familias que han trabajado la tierra durante generaciones, que conocen el olivar con una sabiduría transmitida de padres a hijos, que han aprendido a leer en el cielo las señales de la lluvia y en las ramas la promesa de la cosecha. Son gentes de pocas palabras y muchos hechos, curtidas por un clima extremo que exige fortaleza y paciencia a partes iguales.

La vida rural jiennense ha estado marcada históricamente por la dureza del trabajo agrícola. Durante décadas, especialmente en la primera mitad del siglo XX, Jaén fue sinónimo de dificultades económicas y éxodo rural. Miles de jiennenses emigraron a las

ciudades industriales de Madrid, Cataluña y Valencia, o cruzaron las fronteras hacia Francia y Alemania en busca de oportunidades. Pero también hubo muchos que decidieron quedarse, aferrados a su tierra con una lealtad que va más allá de lo racional, que es puro instinto de pertenencia, una especie de arraigo atávico que Lita Cabellut entiende profundamente cuando habla de cómo las células y la sangre contienen memorias que nos hacen reconocer nuestra tierra, esa herencia que se manifiesta de manera caprichosa e inconsciente y que va más allá de la razón. Eso que nuestras madres subrayaban con un quejido: “¿Pero a dónde voy a ir y si esto es lo que soy?”

Y, claro está, esa resiliencia se manifiesta en las tradiciones que perviven: en las romerías que suben a las ermitas de la sierra, en las procesiones de Semana Santa que recorren calles empedradas, en las fiestas patronales de cada pueblo donde se mezclan la devoción religiosa y la celebración comunitaria. Y, cómo no, también en la gastronomía, heredera de siglos de cocina humilde y sabrosa: la pipirrana, el ajilimójili, la ensalada de remojón, y por supuesto, el aceite de oliva virgen extra que baña y enriquece cada plato, convirtiéndolo en una celebración del territorio.

Clima y carácter: la luz que forja identidades

Jaén disfruta de aproximadamente 3.400 horas de sol al año, con una media de 283 horas mensuales. En julio, el mes más luminoso, se alcanzan casi 13 horas diarias de sol, mientras que en enero la cifra desciende a 6,35 horas. Es una luz limpia, nítida, casi violenta en verano, que recorta los contornos con precisión quirúrgica y no perdona sombras. Una luz que Machado describió con melancolía: “El sol ha sorbido la calor del campo; y hasta tu recuerdo me lo va secando este alma de polvo de los días malos”.

El clima es mediterráneo continental, con veranos abrasadores que pueden superar los 40 °C e inviernos fríos donde no es raro ver temperaturas bajo cero. La amplitud térmica es considerable: de los 1 °C de enero a los 36 °C de julio, una variación de 35 grados que habla de una tierra de extremos. Las precipitaciones se concentran en primavera y otoño, con noviembre registrando los valores más altos (72 mm de media), mientras que julio apenas alcanza los 5 mm. Esta irregularidad pluviométrica ha condicionado históricamente la agricultura y ha forjado un carácter paciente, acostumbrado a esperar, a confiar en los ciclos naturales.

Y ese clima modela caracteres. La dureza del verano obliga a la pausa meridiana, al refugio en la penumbra fresca de las casas encaladas. El frío del invierno invita al recogimiento, a la conversación pausada junto al brasero. La luz intensa agudiza la mirada, enseña a leer matices en los campos, a distinguir la salud del olivo por el tono de sus hojas. Hay algo en la gente de Jaén que refleja esa luz: una franqueza directa, una honestidad sin adornos, una capacidad para la resistencia que nace de siglos de adaptación a un entorno exigente pero generoso.

Patrimonio humano y artístico

Jaén es depositaria de un patrimonio monumental que asombra por su riqueza y variedad. Las ciudades de Úbeda y Baeza, separadas por apenas nueve kilómetros, forman un conjunto renacentista dual sin parangón en España. Representan la cumbre del Renacimiento español: Úbeda con su arquitectura privada y palaciega, Baeza con sus edificios públicos y religiosos. Andrés de Vandelvira, el gran arquitecto del siglo XVI, dejó aquí su impronta en obras maestras como la Sacra Capilla de El Salvador o el Hospital de Santiago, conocido como el Escorial andaluz.

La Plaza Vázquez de Molina en Úbeda está considerada una de las más bellas de Europa, un espacio donde el Renacimiento despliega toda su armonía y proporción. En Jaén, la Plaza de Santa María ejerce como epicentro de la ciudad noble, con su catedral consagrada a la Natividad de Nuestra Señora, el Palacio de Jabalquinto, y la fuente de los Leones, traída desde la antigua Cástulo en el siglo XVI.

Pero el patrimonio de Jaén no se agota en estas joyas renacentistas. Está también en los castillos que coronan cerros estratégicos, vigilantes mudos de fronteras que durante siglos separaron reinos cristianos y musulmanes. Está en los yacimientos arqueológicos que hablan de íberos, romanos y visigodos. Está en la Catedral de Jaén capital, obra maestra –la única con balcones– del Renacimiento proyectada por Andrés de Vandelvira y que guarda el Santo Rostro, lienzo que según la tradición limpió el rostro de Cristo camino del Calvario.

Jaén es, en definitiva, una geografía del alma. Un territorio donde el paisaje es biografía colectiva, donde cada olivo cuenta una historia, donde la luz esculpe caracteres y el tiempo transcurre con la cadencia ancestral de las estaciones. ➤





Una lectura arqueológica de la obra de Lita Cabellut

LA ARQUEOLOGÍA NO ES ÚNICAMENTE una disciplina dedicada a excavar el pasado, sino una forma de conocimiento que enseña a leer el tiempo inscrito en la materia. Cada estrato, cada grieta, cada pequeño objeto, cada ausencia, cada superposición habla de una historia compleja donde el presente convive con restos de otros tiempos olvidados, de otros momentos acumulados. Desde esta mirada —que es también una forma muy personal de acercarme al arte contemporáneo—, un cuadro puede entenderse como un auténtico sitio arqueológico: una superficie donde el tiempo no se borra, sino que se deposita. La pintura puede deteriorarse, pero permanece, se fija en un instante material concreto, pero su sentido se transforma con cada mirada, activando memorias distintas y lecturas siempre renovadas; no solo del espectador que lo contempla, del investigador que lo estudia, sino también del artista que lo ha generado, que en un momento determinado lo crea.

ESTA CONCEPCIÓN ME RESULTA especialmente adecuada para aproximarse a la obra de Lita Cabellut presentada en el Centro Cultural Baños Árabes de Jaén. No se trata simplemente de una exposición colgada en un espacio histórico, sino de un diálogo profundo entre capas de memoria. Los muros que acogen estas obras —antiguos baños islámicos reutilizados,

transformados y conservados a lo largo de los siglos— son en sí mismos un palimpsesto arquitectónico donde conviven épocas, usos y significados. Sobre estas superficies cargadas de historia se disponen los rostros de Cabellut, configurando una nueva estratigrafía visual y simbólica.

LA SERIE “VER(DE) MAR DE VER(DE) TIERRA” se construye a partir de rostros que no aspiran a la idealización ni al retrato psicológico convencional. Son presencias que parecen emerger de la materia, como fragmentos rescatados de una excavación. La técnica del craquelado, desarrollada por la artista tras décadas de investigación, actúa como un registro material del tiempo: grietas, desprendimientos y fracturas que atraviesan la superficie pictórica y convierten la piel en territorio. En arqueología, la fractura no es una carencia, sino una fuente de información, incluso lo que no se ve, lo que no está, tiene una información inimaginable, las ausencias en el registro; del mismo modo, en la obra de Cabellut la grieta no debilita la imagen, sino que la dota de una profundidad humana increíble.

LOS PERSONAJES QUE HABITAN estas obras —*Francisca, Manuel, Remedios, Antonio, Curro, Toñita, Ángela, Benito, Rosario, Juana, Manuela, Azahara y Tito*— no se presentan como individuos

aislados, sino como arquetipos encarnados. Sus nombres propios funcionan casi como topónimos afectivos, anclajes humanos que remiten a una memoria colectiva. Cada rostro contiene múltiples capas: la imagen inicial, las sucesivas aplicaciones de pigmento, los collages, los velados y, finalmente, el craquelado que fija el paso del tiempo. El resultado es una superficie compleja que invita a una lectura lenta, similar a la que exige un yacimiento arqueológico.

LAS MIRADAS DE LOS ROSTROS que componen *Ver(de) mar de ver(de) tierra* constituyen uno de los núcleos más perturbadores y fecundos en estas obras de Lita Cabellut. No son miradas que busquen al espectador de manera frontal ni que se fijen en un punto reconocible del espacio; parecen dirigirse a un lugar indeterminado, suspendidas entre la presencia y la ausencia. Esa

indeterminación las vuelve profundamente activas, miran hacia aquello que ya no está, hacia lo que se ha perdido o permanece fuera del campo visible. En ese gesto, la mirada deja de ser solo la del retratado y se convierte, quizás, en la propia mirada de la artista, una mirada que interroga el tiempo, que atraviesa capas de memoria y que se posa en los silencios. Como cuando observamos un objeto arqueológico, lo que estas miradas señalan no es lo que vemos, sino aquello que falta, invitando al espectador a completar la imagen desde su propia experiencia y su propia memoria: ¿hacia dónde miran?, ¿qué piensan?

ESTA LECTURA SE INTENSIFICA en el contexto de Jaén, un territorio históricamente modelado por la relación entre el ser humano y la tierra. Como estudioso de la cerámica antigua, la alfarería romana producida en la provincia, en cuyas



**Grietas,
desprendimientos
y fracturas
que atraviesan
la superficie
pictórica y
convierten la piel
en territorio.**



**Allí donde la materia
conserva huellas, allí donde la piel
se agrieta, se craquela y resiste,
la memoria no se pierde,
espera ser mirada de nuevo.**

superficies decoradas también aparece el craquelado, ofrece un precedente material elocuente: piezas de barro cocido que, tras siglos de uso y enterramiento, conservan grietas, desgastes y huellas que narran una historia de trabajo, del comercio y de la vida cotidiana. El craquelado pictórico de Cabellut dialoga con esas superficies antiguas, estableciendo una continuidad simbólica entre la tierra trabajada de ayer y los rostros que hoy la representan.

EL CENTRO CULTURAL BAÑOS ÁRABES de Jaén refuerza esta lectura arqueológica. El edificio, construido en época islámica y reutilizado tras la conquista cristiana, ha atravesado múltiples transformaciones, craquelado igualmente (fue espacio de higiene y sociabilidad, palacio, banco, hospicio de niñas y finalmente centro cultural). Sus muros conservan la memoria de esos usos superpuestos, visibles en las texturas, los materiales y las huellas arquitectónicas. Mostrar las obras de Cabellut en este espacio no es un gesto neutro, las pinturas se convierten en una capa más de la historia del lugar, una intervención contemporánea que no oculta el pasado, sino que lo reactiva.

SUS OBRAS NO SE LIMITAN A OCUPAR el espacio de una antigua capilla. Los rostros agrietados dialogan con los muros erosionados, estableciendo una correspondencia silenciosa entre la piel humana y la piel arquitectónica. En piezas como *Curro* o *Antonio*, la concentración de fisuras en determinadas zonas del rostro intensifica la sensación de desgaste y resistencia, resonando con la historia de un edificio que ha sobrevivido al paso del tiempo. En obras de gran formato como *Manuela*, *Azahara* o *Tito*, la escala obliga al espectador a desplazarse, a recorrer la superficie pictórica como quien recorre un muro antiguo, leyendo sus irregularidades y marcas.

DESDE ESTA PERSPECTIVA, lo que se propone es un ejercicio de comprensión y reconocimiento; Lita nos trae una invitación a mirar la historia no como algo cerrado, sino como una memoria en constante reconstrucción. El arte actúa aquí como mediador entre pasado y presente, como un lenguaje capaz de activar la memoria colectiva sin necesidad de recurrir a la ilustración literal. Las obras de Cabellut no narran episodios históricos concretos, pero contienen una verdad histórica profunda,

la de una humanidad marcada por el tiempo, el trabajo y la resistencia.

VER(DE) MAR DE VER(DE) TIERRA se presenta así como una experiencia que va más allá de la contemplación artística o estética. Es una propuesta que entiende el arte como un acto de reconocimiento; reconocimiento del pasado, de la historia compartida y de la dignidad inscrita en los rostros. En un lugar como los Baños Árabes de Jaén, donde la historia no se explica sino que se siente en sus muros, la obra de Lita Cabellut encuentra un pretexto especialmente elocuente. Sus cuadros no cubren la historia del lugar, la acompañan, la amplifican y la hacen visible desde una sensibilidad increíblemente contemporánea.

EN ÚLTIMA INSTANCIA, esta muestra nos recuerda que la memoria no es un archivo inmóvil, sino un proceso vivo que se activa en el encuentro. Mirar, como excavar, implica detenerse, atender y aceptar que nunca accedemos al todo, sino a fragmentos significativos. Cada rostro de Cabellut es un resto rescatado del tiempo, una presencia que no pretende representar a alguien concreto, sino devolvernos una imagen compartida de lo que somos.

ESTOS ROSTROS NO MIRAN AL PASADO como algo clausurado, sino como una materia aún palpitante. Suspendidos en los muros de una capilla del siglo XIX y sobre un *hamman* del siglo XII, se convierten en espejos de una memoria colectiva que atraviesa cuerpos, territorios, tiempo y generaciones. Son rostros que no reclaman identidad, no narran una historia cerrada, sino que nos invitan a completarla desde nuestra propia experiencia.

EN ESE GESTO —PROFUNDAMENTE HUMANO Y CONTEMPORÁNEO— la obra de Lita Cabellut se revela como algo más que pintura. Es un acto de escucha, un ejercicio de restitución simbólica y una forma de cuidado del pasado. Porque allí donde la materia conserva huellas, allí donde la piel se agrieta, se craquela y resiste, la memoria no se pierde: espera ser mirada de nuevo. ▶

Vicente Barba Colmenero

Arqueólogo y Doctor en Patrimonio Histórico

Un hermoso vínculo con Jaén

La exposición *Ver(de) mar de ver(de) tierra* nace del encuentro entre una creadora de dimensión internacional y un territorio cuya identidad se ha forjado, durante siglos, en un diálogo profundo con la tierra. Renace concibió este proyecto como una propuesta singular, pensada específicamente para nuestro espacio en el antiguo Pósito de la monumental ciudad de Baeza, pero con una clara vocación de permanencia, expansión y proyección más allá de sus muros, y que ha contado con la importante aportación del comisariado de Eloy Martínez de la Pera. Hoy, ese impulso inicial encuentra una nueva y valiosa dimensión en su traslado al Centro Cultural Baños Árabes de la ciudad de Jaén, gracias a la colaboración entusiasta de la Diputación Provincial de Jaén, institución a la que expreso mi más sincero agradecimiento por el apoyo incansable que viene otorgando a Renace –y al arte contemporáneo jiennense– desde nuestros inicios.

La obra de Lita Cabellut establece un vínculo directo, honesto y profundamente emocional con la provincia de Jaén. En esta muestra, la artista nos invita a recorrer un paisaje que no es únicamente físico, sino también humano, y cargado de simbología. El mar de olivos, omnipresente y vertebrador, se transforma aquí en metáfora de memoria, de resistencia y de identidad compartida. Los rostros, las manos y las miradas que habitan estas obras condensan generaciones de esfuerzo, arraigo y dignidad, elevando lo cotidiano a una categoría universal.

Desde Renace entendemos el arte contemporáneo como una herramienta de transformación social, capaz de generar conocimiento, emoción y pensamiento crítico. Por ello, *Ver(de) mar de ver(de) tierra* no es solo una exposición, sino un ejercicio de escucha y reconocimiento hacia nuestra tierra y sus gentes. La práctica artística de Lita Cabellut, marcada por la intensidad matérica, la fuerza del gesto y una extraordinaria carga emocional, dialoga de forma natural con el patrimonio arquitectónico y cultural que acoge ahora esta muestra, generando una experiencia expositiva de gran potencia simbólica.

El desarrollo de esta exposición en los Baños Árabes de Jaén supone, además, un gesto de coherencia con la filosofía que impulsa Galería Renace desde su creación: tender puentes entre instituciones, artistas y ciudadanía, activar espacios patrimoniales desde una mirada contemporánea y contribuir a situar a Jaén dentro del mapa del arte actual, tanto a nivel nacional como internacional. Esta colaboración institucional demuestra que cuando el arte y el compromiso cultural caminan de la mano, el resultado trasciende lo expositivo para convertirse en legado.

Deseo que este catálogo sirva como testimonio de un proyecto que habla de raíces, de identidad y de futuro, y que el visitante encuentre en estas páginas y en estas obras un reflejo sincero de una tierra que sigue viva, fértil y abierta al mundo.

Patricia Galgani Rodríguez del Castillo
Directora Galería Renace

Ya en los utensilios, en su capa tras capa de material, después de usados y lavados para cada obra, se condensa la memoria no solo del trabajo acumulado, sino del tesón al realizarlo, de la artista creando. Una memoria que se une a la del retrato, a la de la obra en sí misma. Como en la vida, todo se acumula en un detritus azaroso.



ver(de) **mar** de ver(de) **tierra**

Francisca

80 x 80 x 4 cm

Técnica mixta sobre lienzo

FRANCISCA CONSTITUYE UN ejemplo paradigmático del lenguaje visual desarrollado por Cabellut en su madurez creativa. La obra presenta el característico craquelado que la artista ha perfeccionado durante más de cinco años de experimentación con laboratorios químicos, aplicando entre 12 y 15 capas de pigmentos, tintas y aceites a diferentes temperaturas. Esta técnica, como ha señalado Antón Castro, está “vinculada con el barroco y con los flamencos”, dotando a la superficie pictórica de una “huella del tiempo” que evoca la fragilidad de la condición humana.

EL ROSTRO FEMENINO emerge del fondo con una presencia directa que remite a la tradición del retrato psicológico español, específicamente a Velázquez y Goya. La composición está dominada por zonas de disgregación cromática donde el rosa pálido, los verdes oscuros y los negros profundos se superponen creando una textura visual de gran complejidad. Las áreas de lienzo crudo que quedan expuestas revelan el proceso creativo de la obra y se contraponen, desnudas y mudas, con las más trabajadas, tan arropadas.

LA GAMA CROMÁTICA de *Francisca* articula la teoría del color que Cabellut ha desarrollado en relación con la psicología del retratado. Como ella misma ha afirmado: “El negro es el contraste entre la vida y la muerte. El negro es el pincel de mi alma”. En esta obra, el negro no funciona como ausencia, sino como presencia activa que dialoga con rosas etéreos, violetas melancólicos y verdes que sugieren vida vegetal. Los toques de amarillo —casi dorados— introducen luz en zonas estratégicas, especialmente en torno al ojo izquierdo, potenciando esa característica que Castro identifica en la obra de Cabellut: los ojos que “parecen refulgir en continuo asombro ante los dones de la vida”.

LOS OJOS CONSTITUYEN EL NÚCLEO EXPRESIVO de la composición. El ojo derecho, más frontal y definido, es “un ojo que se deja ver”; el izquierdo, parcialmente velado por manchas cromáticas, sugiere interioridad. *Francisca* no nos mira; su mirada se dirige a un lugar elevado casi solicitando piedad.

Este tratamiento dual de la mirada es característico del método de Cabellut, quien —formada en psicología aplicada desde su infancia en las calles de Barcelona— desarrolló la capacidad de “estudiar a la gente en profundidad” para “ver las almas de las personas solo con mirarlas”.

FRANCISCA DIALOGA CON MÚLTIPLES REFERENTES HISTÓRICOS.

La técnica del craquelado evoca las superficies agrietadas de los frescos medievales y las pinturas barrocas deterioradas por el tiempo, pero aplicadas aquí con intención estética desde el origen. El tratamiento expresionista del rostro —con sus deformaciones y asimetrías— remite a Francis Bacon y Lucian Freud, dos artistas fundamentales para Cabellut. Como ella ha declarado sobre Freud: “con esas pinceladas neuróticas es un maestro en describir la crueldad”. Sin embargo, la paleta y la atmósfera general conectan más directamente con la tradición española: los grises y rosas recuerdan a Velázquez, mientras que la intensidad expresiva del negro evocan las *Pinturas Negras* de Goya.



Manuel

80 x 80 x 4 cm

Técnica mixta sobre lienzo

MANUEL REPRESENTA UN *tour de force* en el dominio de la técnica mixta sobre lienzo. La obra exhibe el proceso de trabajo que Cabellut describe como similar al de un cineasta: “Lo primero es el concepto, sigue el boceto, que desarrollo como si fuera un guión y luego busco el modelo idóneo”. La superficie pictórica muestra un craquelado particularmente denso y expresivo, con grietas profundas que confieren a la piel del retratado una cualidad casi escultórica.

EL RETRATO MASCULINO se construye mediante un perfil de tres cuartos levemente inclinado hacia arriba, creando una diagonal compositiva que genera tensión visual. La distribución de masas cromáticas sigue una lógica constructivista: las zonas oscuras (negros, tierras quemadas, rojos oscuros) se concentran en la parte superior izquierda, creando un contrapeso visual con las áreas más luminosas del rostro. Esta organización asimétrica es característica del expresionismo que Cabellut asimila: según Sara Serna Fernández, “su pintura hace referencia al expresionismo. Sus expresiones van desde una delicadeza poética hasta una dureza incuestionable”.

LA PIEL DEL ROSTRO presenta un trabajo de superposiciones extraordinariamente complejo. Las capas de pintura —que pueden

llegar a pesar hasta veinte kilos en obras de gran formato— crean una topografía de la memoria donde cada estrato cromático sugiere temporalidades diferentes. Los rojos óxido y sienas tostados que atraviesan el rostro funcionan como heridas o cicatrices visuales, materializando la idea que Cabellut ha expresado: “Quiero dar a mis obras una piel que refleje lo frágiles que somos”.

MANUEL TRABAJA UNA GAMA RESTRINGIDA pero de gran intensidad: grises perla, blancos sucios, negros profundos, rojos terrosos y ocres. Esta paleta —que remite tanto a Ribera como a Bacon— crea una atmósfera de introspección melancólica. Los verdes y azules apenas insinuados en zonas periféricas sugieren una conexión con referentes naturales o paisajísticos que permanecen como memoria latente.

EL RETRATO LOGRA ESE EQUILIBRIO que define el proyecto ético de Cabellut: mostrar simultáneamente la dignidad y la vulnerabilidad del ser humano. Como ella misma ha afirmado: “Intento ser sincera y ver las cosas como son. Retrato a todos. Al señor del castillo y al niño gitano que vive en la chabola”. En *Manuel* se percibe esta democratización del retrato, donde la monumentalidad de la presencia convive con la fragilidad inscrita en cada grieta de la superficie.

**Intento ser sincera y ver las cosas como son.
Retrato a todos. Al señor del castillo y al niño
gitano que vive en la chabola.**



Remedios

80 x 80 x 4 cm

Técnica mixta sobre lienzo

REMEDIOS PRESENTA QUIZÁ EL MÁS COMPLEJO entramado de fragmentación y recomposición de esta serie. La obra ejemplifica el método de trabajo físico y gestual que Cabellut ha descrito: “En mi estudio me convierto en una salvaje. Trabajo con el lienzo sobre una mesa, en horizontal. Soy una atleta de corta distancia, explosiva como un puma”. Esta energía se traduce en una superficie donde la violencia aplicada al soporte —evidente en desgarros, pliegues y zonas de acumulación extrema de materia— coexiste con pasajes de delicadeza casi miniaturista.

LA COMPOSICIÓN FRAGMENTA el rostro femenino en múltiples planos que parecen estar en proceso de disgregación o, inversamente, de reunificación. Esta estrategia compositiva puede relacionarse con el cubismo sintético, pero también con la tradición barroca del trampantojo y la ilusión óptica. Las zonas de lienzo crudo que irrumpen en la superficie no son vacíos sino presencias activas que estructuran la lectura de la obra.

REMEDIOS DESARROLLA UNA GAMA CROMÁTICA extraordinariamente sofisticada donde dominan los violetas, lilas, rosas pálidos y malvas, contrapuestos a verdes oscuros, negros y tierras. Esta paleta responde a lo que Giralt-Miracle

identifica como el uso del color para reflejar “la psicología de los personajes” y “entender un poco más la personalidad de los protagonistas”. Los violetas —color tradicionalmente asociado con la espiritualidad, el misterio y la transformación— sugieren una interioridad compleja y una sensibilidad particularmente desarrollada.

EN REMEDIOS, EL CRAQUELADO alcanza una densidad tal que funciona como una escritura ilegible, un sistema de signos que recuerda tanto a la caligrafía asiática como a los grafitos urbanos. Estas marcas —que Cabellut ha descrito como “cicatrices que marcan el paso del tiempo”— se concentran especialmente en el rostro, convirtiéndolo en un palimpsesto de experiencias vividas.

A PESAR DE LA INTENSIDAD EXPRESIONISTA de la obra, *Remedios* mantiene una conexión con Vermeer, artista del que Cabellut es conocida admiradora. Castro señala: “Lita Cabellut es una artista de la mujer y es, sin duda, una enamorada y una seguidora de Vermeer”. Aunque Cabellut no posee “esa levedad que se disuelve en atemporabilidad”, sí comparte con el maestro holandés la capacidad de sugerir una luz interior que emana del retratado, una luminosidad propia del ser humano.

Lita Cabellut es una artista de la mujer y es, sin duda, una enamorada y una seguidora de Vermeer.



ANTONIO TRABAJA CON UN FORMATO VERTICAL, más alargado que las obras anteriores, lo que permite una presentación más completa del torso y una mayor dramatización de la verticalidad de la figura. La técnica del craquelado se manifiesta aquí con particular intensidad en la zona facial, mientras que las áreas circundantes presentan un trabajo más fluido y gestual.

LA COMPOSICIÓN SE ARTICULA EN TORNO A UNA DIAGONAL que atraviesa el rostro desde la parte superior izquierda hacia la inferior derecha, creando una tensión visual que dinamiza la frontalidad del retrato. Esta diagonal está reforzada por trazos negros gestuales que recuerdan al *action painting* de Pollock, artista cuyo *dripping* Giralt-Miracle ha relacionado con el método de trabajo de Cabellut.

ANTONIO DESARROLLA UNA GAMA RESTRINGIDA DE GRISES, blancos sucios, negros carbón y toques mínimos de rojos y naranjas. Esta economía cromática —que remite a la austeridad de Ribera y a la grisalla barroca— potencia la intensidad expresiva del rostro. Los grises no son uniformes sino atmosféricos, cargados de matices y transiciones sutiles que revelan el dominio técnico de Cabellut sobre el valor tonal.

EL NEGRO ADQUIERE EN ANTONIO un protagonismo especial. Concentrado en la zona superior del cuadro —el cabello— y en trazos gestuales que atraviesan el rostro, el negro funciona como lo que Cabellut ha descrito: “el contraste entre la vida y la muerte”. No es un negro opaco sino vibrante, construido mediante superposiciones que generan profundidad y resonancia.

LOS OJOS DE ANTONIO presentan esa característica que define el retrato según Cabellut: la capacidad de “ver más allá de la piel y llevar el ojo más lejos del límite de donde el ojo deja de ver”. La mirada, ligeramente desviada del eje frontal, sugiere introspección. Los párpados pesados y la intensidad de las pupilas oscuras crean una tensión entre apertura y clausura, entre comunicación y silencio.

ANTONIO FORMA PARTE DE UNA INVESTIGACIÓN más amplia sobre la representación de la masculinidad en la obra de Cabellut. Como ha señalado Castro, “aunque hay muchos hombres en sus cuadros, de una única figura, Lita Cabellut es una artista de la mujer”. En este contexto, los retratos masculinos adquieren un carácter de investigación sobre la vulnerabilidad y la soledad que trasciende estereotipos de género.

Los ojos de Antonio tienen la capacidad de ver más allá de la piel y llevar el ojo más lejos del límite de donde el ojo deja de ver.

Antonio
90 x 60 x 4 cm
Técnica mixta sobre lienzo



CURRO PRESENTA UNO de los tratamientos más refinados del craquelado en esta serie, con una red de fisuras particularmente densa y regular que confiere al rostro la apariencia de una cerámica antigua o un mosaico bizantino. La obra demuestra el dominio absoluto de Cabellut sobre su técnica después de años de experimentación con “expertos químicos para conseguir en sus telas este aspecto agrietado”.

LA COMPOSICIÓN ADOPTA una frontalidad casi bizantina, con el rostro barbado ocupando centralmente el formato vertical. Esta disposición —que remite tanto a la iconografía religiosa como al retrato flamenco del siglo XV— confiere al retratado una presencia monumental y atemporal. Los hombros se sugieren mínimamente en la parte inferior, focalizando toda la atención en el rostro serio, de mirada grave e intensa.

CURRO TRABAJA UNA GAMA cálida dominada por ocres, naranjas, amarillos pálidos y verdes oliváceos, contrapuestos a negros profundos en barba y cabello. Esta paleta —inusualmente luminosa en el contexto general de la obra de Cabellut— evoca la luz mediterránea y conecta con la tradición pictórica española, específicamente con el tratamiento de las carnaciones en El Greco. Los toques de verde agua y turquesa en zonas periféricas introducen una nota de frescor que contrasta con los tonos terrosos dominantes.

LA BARBA NEGRA, tratada con una gestualidad caligráfica que recuerda a la pintura china, se convierte en un elemento compositivo crucial. No es un mero dato descriptivo sino un campo de experimentación formal donde Cabellut despliega su virtuosismo gestual. Los trazos negros que la conforman tienen autonomía expresiva, estableciendo un diálogo entre figuración y abstracción.

CURRO SINTETIZA MÚLTIPLES influencias. La frontalidad y la precisión en el tratamiento de rasgos faciales remiten a Van der Weyden y otros maestros flamencos que Giralt-Miracle identifica en la obra de Cabellut. Sin embargo, el tratamiento de la superficie y la gestualidad conectan con Dubuffet y el *art brut*, movimiento que Giralt-Miracle relaciona con las “maculaturas” presentes en el trabajo de la artista.

¿Cuál es el interrogante acusatorio de estos ojos que evaden al espectador sin indulgencia alguna, al contrario de su gesto grave que casi lo amenaza?

Curro
90 x 60 x 4 cm
Técnica mixta sobre lienzo



TOÑITA —OBRA DE MAYOR FORMATO— permite a Cabellut desplegar con mayor amplitud su virtuosismo técnico y expresivo. El incremento de dimensiones responde a la mayor complejidad del proceso creativo. Como la artista ha explicado: “Solo preparar el fondo requiere entre 12 y 15 capas diferentes”, trabajo que se multiplica en superficies de mayor extensión.

EL ROSTRO INFANTIL —probablemente femenino aunque con cierta ambigüedad— se presenta con los ojos casi cerrados, abatidos, y la cabeza ligeramente inclinada, creando una composición de gran intimidad y fragilidad. Esta elección formal —ojos cerrados *versus* la mirada directa que caracteriza la mayoría de retratos de Cabellut— introduce una dimensión de ensimismamiento y sueño que contrasta con la usual confrontación visual.

TOÑITA TRABAJA UNA GAMA EXTRAORDINARIAMENTE SUTIL de grises perla, blancos rotos, rosas pálidos y toques mínimos de rojos sangre. Esta economía cromática —cercana a la grisalla pero con sutiles incursiones de color— crea una atmósfera de melancolía lírica que evoca la pintura romántica. Los rizos del cabello, tratados con negros intensos, conforman un contraste dramático con la palidez del rostro.

EL CRAQUELADO ADQUIERE AQUÍ UNA CUALIDAD particularmente conmovedora al aplicarse sobre un rostro infantil. Las grietas que surcan la piel funcionan como profecía del

tiempo, como inscripción anticipada del sufrimiento futuro. Esta tensión entre inocencia infantil y marcas de tiempo constituye una de las paradojas más poderosas de la obra de Cabellut, quien ha vivido una infancia marcada por la exclusión social y que retrata en sus series sobre la prostitución y la marginalidad.

TOÑITA DIALOGA CON LA TRADICIÓN ESPAÑOLA DEL RETRATO infantil, específicamente con Murillo y sus representaciones de niños de la calle. Sin embargo, el tratamiento expresionista y la ambigüedad de género conectan también con la obra de la artista contemporánea Marlene Dumas, particularmente con su serie de retratos infantiles que exploran la fragilidad y la vulnerabilidad.

EL RETRATO INFANTIL en Cabellut —ella misma víctima del abandono y la pobreza en su infancia— adquiere una dimensión ética ineludible. Como ha señalado José Corredor Matheos sobre su obra, la artista refleja “la fragmentación, la desintegración, la angustia, desolación o el temor” que caracterizan “los elementos culturales, sociales y morales que vive el ciudadano del siglo XXI”. *Toñita* materializa esa reflexión sobre la infancia vulnerada.

Los retratos infantiles de Lita Cabellut adquieren una dimensión ética ineludible; refleja la desolación, el abandono o el temor.

Toñita

120 x 100 x 4 cm
Técnica mixta sobre lienzo



Ángela

120 x 120 x 4 cm
Técnica mixta sobre lienzo

ÁNGELA —OBRA DE FORMATO CUADRADO MONUMENTAL— representa el trabajo más ambicioso de esta serie en términos de superficie y complejidad compositiva. La obra demuestra la capacidad de Cabellut para “enfrentarse a obras de grandes dimensiones” después de años de depuración técnica.

LA COMPOSICIÓN PRESENTA UN PRIMER PLANO EXTREMO donde el rostro femenino —los ojos cerrados, la mano sosteniendo delicadamente el hombro— ocupa casi la totalidad del espacio pictórico. Esta proximidad extrema crea una intimidad casi incómoda, obligando al espectador a confrontar la vulnerabilidad del sujeto retratado sin mediación de distancia.

ÁNGELA DESARROLLA UNA DE LAS PALETAS MÁS ETÉREAS y sutiles de la serie: violetas pálidos, lilas, grises plateados, blancos luminosos y toques de verdes agua. Esta gama cromática —que evoca tanto la pincelada impresionista de Monet como los grises plateados de Whistler— crea una atmósfera onírica y melancólica. Los violetas, como ya se señaló en *Remedios*, funcionan como indicadores de espiritualidad e interioridad compleja.

LA MANO QUE SOSTIENE DELICADAMENTE el hombro se convierte en un elemento expresivo fundamental. Cabellut, quien según Castro trabaja magistralmente “el cuerpo vestido, donde es definitivo el juego de manos”, demuestra aquí su capacidad para dotar de expresividad a los gestos. La mano no es un mero elemento compositivo, sino un indicador emocional que refuerza la atmósfera de ensimismamiento y melancolía.

EN ÁNGELA, EL CRAQUELADO adquiere una cualidad casi transparente, como si la piel del rostro fuera un velo frágil que apenas contiene la interioridad. Las grietas son menos profundas y más delicadas que en otras obras, creando una superficie de gran sutileza táctil. Este tratamiento diferenciado del craquelado demuestra que Cabellut no aplica una fórmula uniforme sino que adapta la técnica a las exigencias expresivas de cada retrato.

ÁNGELA CONSTITUYE QUIZÁ la obra donde la influencia de Vermeer resulta más evidente. La luz que baña el rostro —una luz sin fuente aparente, que parece emanar del propio sujeto— remite directamente a la “luz perla” característica del maestro de Delft. Sin embargo, donde Vermeer creaba serenidad y contemplación, Cabellut introduce inquietud y melancolía constructiva.



Los verdes, particularmente intensos, sugieren conexiones con lo vegetal y lo natural, tema recurrente en la obra reciente de Cabellut.

BENITO —CON SUS 130 X 100 CM— constituye uno de los formatos verticales más ambiciosos de la serie. La obra presenta un tratamiento particularmente complejo de la superposición cromática y la fragmentación espacial, donde el cuerpo masculino (el cuello y el medio torso) emerge y se oculta simultáneamente entre capas de color y manchas gestuales.

LA COMPOSICIÓN ADOPTA UN FORMATO de tres cuartos de figura, permitiendo ver el torso y los brazos además del rostro. Este tratamiento más completo del cuerpo humano conecta con la tradición del desnudo académico pero subvertida mediante la fragmentación expresionista. El cuerpo se convierte en un paisaje de manchas cromáticas donde la figuración y la abstracción coexisten tensamente.

BENITO DESPLIEGA UNA PALETA EXTRAORDINARIAMENTE RICA y compleja donde dominan verdes oliváceos, rosas intensos, violetas, grises y manchas de blanco puro. Esta riqueza cromática —inusual en el tratamiento del desnudo masculino— confiere a la obra un carácter casi decorativo que contrasta con la rudeza del craquelado. Los verdes, particularmente intensos, sugieren conexiones con lo vegetal y lo natural, tema recurrente en la obra reciente de Cabellut.

EL CRAQUELADO EN BENITO adquiere una cualidad casi vegetal, como si la piel humana se transformara en corteza de árbol. Esta metamorfosis —que remite tanto a la mitología

clásica (Dafne transformándose en laurel) como a la ecocrítica contemporánea— sugiere una continuidad entre el cuerpo humano y la naturaleza que trasciende el antropocentrismo.

EL ROSTRO DE BENITO, parcialmente oculto y con la mirada dirigida hacia abajo y hacia un lado, contrasta con la usual confrontación visual característica de Cabellut. Esta esquivez de la mirada —en el contexto de un casi desnudo masculino— introduce cuestiones sobre vulnerabilidad y poder visual que complejizan la lectura de la obra.

BENITO DIALOGA CON LA TRADICIÓN del desnudo expresionista, pese a llevar un chaleco y camisa, específicamente con Egon Schiele y su tratamiento anguloso y desafiante del cuerpo. Sin embargo, el tratamiento de la materia pictórica y la escala remiten también a Jenny Saville y su exploración contemporánea del cuerpo como territorio de inscripciones culturales.

Benito
130 x 100 x 4 cm
Técnica mixta sobre lienzo



ROSARIO COMPARTE FORMATO y valoración con *Benito*, sugiriendo una concepción de ambas obras como posible díptico o, al menos, como investigaciones paralelas sobre representación de género y corporalidad. La obra presenta un tratamiento particularmente complejo de la superposición espacial, con múltiples planos que se solapan creando una sensación de profundidad fragmentada.

LA COMPOSICIÓN DE ROSARIO es quizá la más compleja de toda la serie, presentando lo que parecen ser múltiples rostros o múltiples facetas de un mismo rostro superpuestos. Esta estrategia —que remite al retrato cubista pero también a la fotografía de doble exposición— sugiere multiplicidad identitaria y temporalidad no lineal. La figura femenina emerge entre trazos negros gestuales que funcionan como estructura o andamiaje compositivo.

ROSARIO TRABAJA UNA GAMA dominada por verdes acidulados —casi fosforescentes—, negros profundos, grises y toques de rojos y naranjas. Esta paleta —particularmente expresionista— crea una atmósfera de inquietud y extrañamiento que contrasta con la serenidad melancólica de otras obras de la serie. Los verdes, lejos de sugerir naturaleza idílica, introducen una nota tóxica o artificial.

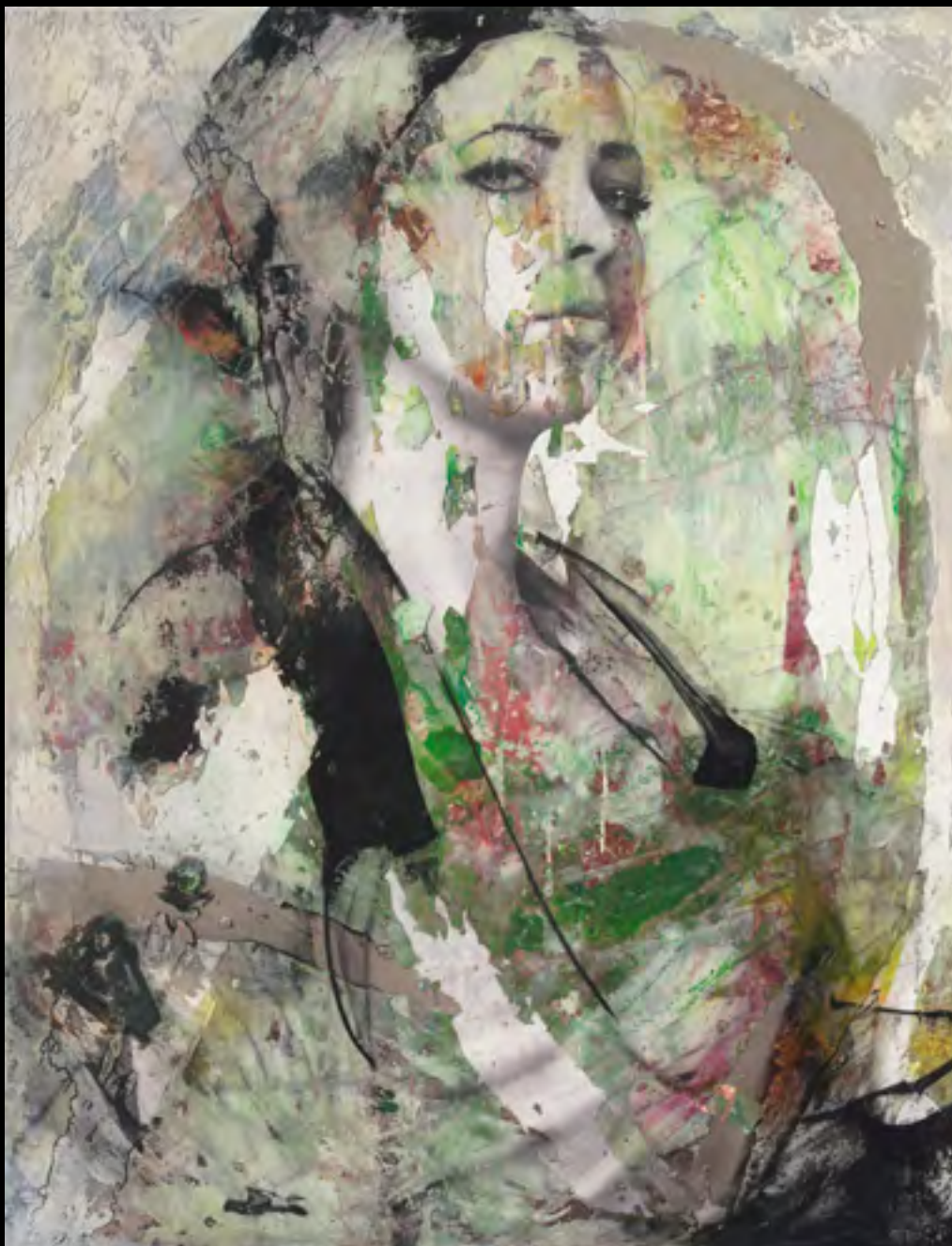
EL CRAQUELADO SE MANIFIESTA AQUÍ COMO UNA RED o trama que parece aprisionar al sujeto retratado. Las grietas son profundas y oscuras, creando sombras que acentúan la tridimensionalidad de la superficie. Esta cualidad casi escultórica del craquelado potencia la presencia física de la obra en el espacio.

LOS TRAZOS NEGROS GESTUALES que atraviesan la composición —aplicados evidentemente con gran energía física— funcionan simultáneamente como estructura compositiva y como signos de violencia o agresión. Este doble carácter —constructivo y destructivo— materializa la tensión fundamental en la obra de Cabellut entre creación y trauma. Sus ojos, reflejan el orgullo de la supervivencia, el reto de renacer y continuar.

ROSARIO DIALOGA INTENSAMENTE con las *Pinturas Negras* de Goya, referente fundamental para Cabellut. Sin embargo, el tratamiento gestual y la fragmentación espacial remiten también a Willem de Kooning y su serie *Woman*, donde la figura femenina se convierte en campo de batalla pictórico.

***Rosario* dialoga de forma particular con las *Pinturas Negras* de Goya, un referente fundamental en la obra de Cabellut.**

Rosario
130 x 100 x 4 cm
Técnica mixta sobre lienzo



MANUELA REPRESENTA UNO DE LOS FORMATOS HORIZONTALES más singulares de esta serie, con unas proporciones (200 x 120 cm) que enfatizan la horizontalidad y permiten una composición narrativa más expansiva. La obra demuestra la evolución reciente en la práctica de Cabellut hacia formatos que rompen con la verticalidad tradicional del retrato, permitiendo incluir mayor contexto corporal y gestual.

LA COMPOSICIÓN PRESENTA UNA FIGURA FEMENINA en un gesto de intimidad maternal, con el rostro inclinado hacia abajo y los brazos envolviendo un bebé, que aparece fragmentado y apenas sugerido en la parte inferior de la composición. Esta estructura diagonal descendente —del rostro hacia el regazo— crea una narrativa visual que evoca tanto la ternura como la pérdida, la protección como la fragilidad.

EL TRATAMIENTO DEL ESPACIO es particularmente complejo. Las áreas de lienzo expuesto funcionan como respiración compositiva, como espacios de luz que contrastan con las zonas densamente trabajadas. Esta alternancia entre lleno y vacío, entre presencia y ausencia, refuerza la lectura metafórica de la maternidad como experiencia simultánea de plenitud y carencia.

MANUELA TRABAJA UNA GAMA CROMÁTICA dominada por grises fríos, turquesas pálidos, rosas desaturados y negros intensos. Esta paleta —más fría que la mayoría de las obras analizadas— introduce una atmósfera de distanciamiento emocional que contrasta con la intimidad del gesto maternal representado. Los toques de naranja y coral, concentrados principalmente en zonas periféricas, funcionan como memoria de calidez, como promesa incumplida de afecto.

LA PRESENCIA DOMINANTE DE TURQUESAS —color tradicionalmente asociado con la serenidad pero también con la frialdad— crea una ambigüedad emocional característica del trabajo de Cabellut sobre la maternidad. Este color, que aparece en manchas gestuales en el lado izquierdo de la composición, puede interpretarse tanto como signo de esperanza como de melancolía.

EL CRAQUELADO PRESENTA aquí una característica diferenciada: mientras en el rostro mantiene la densidad habitual que simula piel envejecida, en las zonas que corresponden a tejidos o vestimenta adquiere una cualidad más suave, casi textil. Esta diferenciación técnica demuestra la sofisticación del dominio técnico de Cabellut, quien adapta la intensidad del craquelado según la necesidad expresiva de cada zona compositiva.

EL ROSTRO, CON LOS OJOS CERRADOS o dirigidos hacia abajo, introduce una dimensión de introspección que contrasta con la usual confrontación visual característica de Cabellut. Esta ausencia de mirada directa —que comparte con *Toñita* y *Ángela*— sugiere un estado de ensimismamiento, de concentración en una experiencia interior que excluye al espectador. En el contexto de la posible lectura maternal, esta mirada ausente puede interpretarse como símbolo de la experiencia inefable de la maternidad, irreductible a la comunicación visual.

MANUELA DIALOGA CON UNA LARGA TRADICIÓN DE REPRESENTACIÓN DE LA MATERNIDAD en la historia del arte. La disposición diagonal y el gesto protector remiten a Mary Cassatt y sus estudios sobre la maternidad, aunque el tratamiento expresionista de Cabellut introduce elementos de angustia ausentes en la serenidad impresionista. Sin embargo, la presencia de fragmentación y el tratamiento del dolor conectan más directamente con Frida Kahlo —artista fundamental para Cabellut— y su exploración del sufrimiento maternal y la pérdida reproductiva.

EN EL CONTEXTO BIOGRÁFICO DE CABELLUT —abandonada por su madre a los tres meses— la representación de la maternidad adquiere resonancias particulares. Como señala el estudio de Sara Serna Fernández, “todos los retratos que realiza son un gran autorretrato de ella misma”, ya que “todos sus personajes son una parte de ella”. *Manuela* puede leerse entonces como exploración de la maternidad desde la perspectiva de quien experimentó su ausencia, como intento de imaginar o reconstruir lo que nunca se tuvo.

Manuela

200 x 120 x 4 cm
Técnica mixta sobre lienzo

Las áreas de lienzo expuesto funcionan como respiración compositiva, como espacios de luz que contrastan con las zonas densamente trabajadas.



AZAHARA —CON SUS 215 X 200 CM, CASI CUADRADA— constituye una de las obras de mayor formato y ambición técnica de esta serie. Las dimensiones monumentales permiten un despliegue virtuoso de la técnica del craquelado y un trabajo de superposiciones cromáticas de extraordinaria complejidad. La obra demuestra la capacidad de Cabellut para mantener coherencia expresiva en escalas arquitectónicas.

LA COMPOSICIÓN ADOPTA UNA FRONTALIDAD RADICAL, con el rostro femenino ocupando casi la totalidad del espacio pictórico. Esta estrategia —que remite tanto a los primeros planos cinematográficos como a la iconografía religiosa bizantina— crea una presencia abrumadora que invade el espacio del espectador. El formato casi cuadrado refuerza esta sensación de monumentalidad compacta, de bloque visual imposible de abarcar con una sola mirada.

EL CABELLO, TRATADO CON UNA GESTUALIDAD particularmente libre y expansiva, desborda los límites naturales del cráneo, expandiéndose hacia los bordes del cuadro como si fuera materia viva e incontrolable. Esta expansión del cabello —convertido en paisaje abstracto de negros y grises— funciona como correlato visual de la intensidad emocional o psicológica del sujeto retratado.

AZAHARA DESARROLLA UNA DE LAS PALETAS MÁS AUDACES de toda la serie, dominada por verdes acidulados —casi fosforescentes—, amarillos limón, negros profundos y grises. Esta gama cromática —inusualmente saturada e intensa— crea una atmósfera de inquietud y extrañamiento que conecta con ciertas obras del expresionismo alemán, particularmente con Ernst Ludwig Kirchner y su uso de colores antinaturalistas para expresar estados emocionales extremos.

LOS VERDES, PRESENTES EN MANCHAS GESTUALES de gran tamaño que flanquean el rostro, funcionan aquí con una ambivalencia radical: pueden leerse como signos de vida vegetal y crecimiento, pero también como indicadores de toxicidad, enfermedad o descomposición. Esta ambivalencia cromática es característica del método de Cabellut, quien utiliza el color no como descripción sino como síntoma emocional.

EL TRATAMIENTO DEL ROSTRO presenta una característica singular: la boca, cerrada y oscura, se convierte en el núcleo expresivo de la composición. No es una boca que habla o grita, sino una boca que absorbe el silencio y lo devora; lo oculta. ¿Qué ha ocurrido que *Azahara* no puede decir?

LOS OJOS, AUNQUE PRESENTES, quedan subordinados a la intensidad silenciosa de la boca. Esta inversión de la jerarquía tradicional del retrato —donde los ojos constituyen el centro expresivo— sugiere un estado de crisis, acaso la voz (o el grito) esté a punto de ocurrir, sobre la mirada, donde lo oral prevalece sobre lo visual.

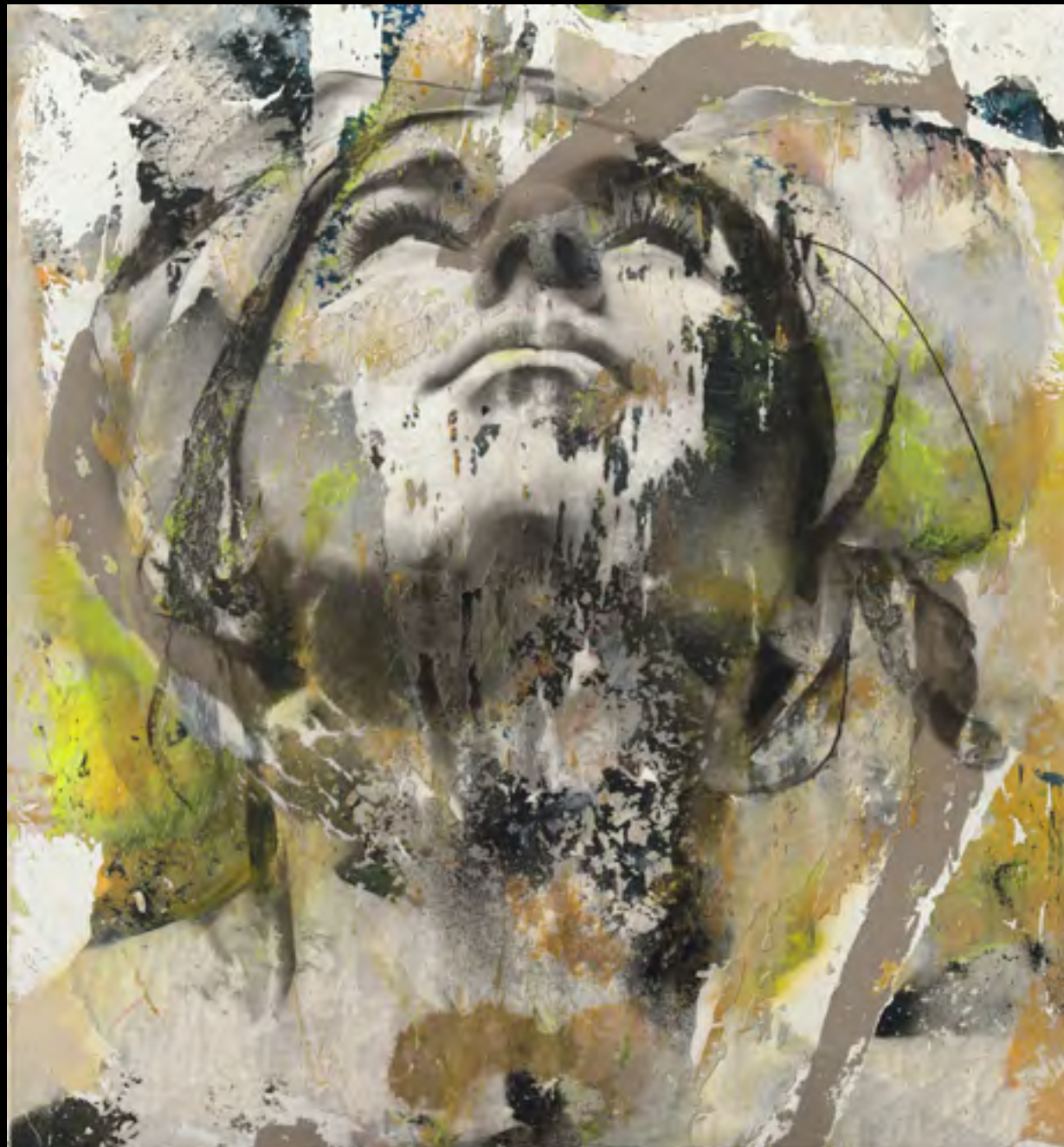
EN AZAHARA, EL CRAQUELADO adquiere una cualidad casi patológica. Las grietas que surcan el rostro —particularmente densas y profundas— sugieren no solo el paso del tiempo sino la presencia de enfermedad o descomposición. Esta cualidad mórbida del craquelado introduce una dimensión inquietante que trasciende la melancolía característica de Cabellut, acercándose a lo gótico o incluso a lo grotesco.

AZAHARA DIALOGA INTENSAMENTE con las *Pinturas Negras* de Goya, particularmente con obras como *Saturno devorando a su hijo*, donde la boca abierta se convierte en símbolo de devoración y violencia primordial. Aquí, cerrada, en símbolo de lo no dicho, lo imposible de abordar. Sin embargo, el tratamiento de la figura femenina conecta también con artistas contemporáneas como Kiki Smith y su exploración del cuerpo femenino como lugar de trauma y transformación.

LA BOCA CERRADA de *Azahara* puede leerse también en clave política, como representación del grito femenino silenciado o ignorado. En el contexto del proyecto de Cabellut de dar voz a los marginados y excluidos, esta boca se convierte en símbolo de la demanda de ser escuchado, de la exigencia de atención a un sufrimiento sistemáticamente invisibilizado.

Azahara

215 x 200 x 4 cm
Técnica mixta sobre
lienzo



TITO —CON SUS 250 X 200 CM— constituye la obra de mayor formato de toda la serie analizada, con 5 metros cuadrados de superficie pictórica. Este tamaño monumental requiere no solo una resistencia física extrema, sino también una capacidad de mantener la coherencia compositiva en una escala donde los pequeños errores se magnifican. La obra demuestra el absoluto dominio técnico de Cabellut en su madurez creativa.

LA CARACTERÍSTICA MÁS SINGULAR de *Tito* es la presencia de líneas verticales —cortinas o velos— que atraviesan toda la composición, fragmentando la visión del rostro y el cuerpo retratado. Esta estrategia compositiva introduce una dimensión conceptual fundamental: la imposibilidad del conocimiento completo del otro, la opacidad irreductible de toda subjetividad. El rostro no se muestra sino que se sugiere a través de fragmentos visibles entre las cortinas.

LAS LÍNEAS VERTICALES —aplicadas evidentemente en capas finales del proceso creativo— tienen diferentes anchos y opacidades, creando un ritmo visual complejo. Algunas son transparentes, permitiendo ver lo que hay debajo; otras son opacas, bloqueando completamente la visión. Esta variación introduce sutileza en lo que podría ser un recurso excesivamente obvio.

TITO TRABAJA UNA PALETA DOMINADA POR OCRES DORADOS, amarillos pálidos, grises plateados, negros y toques de turquesa. Esta gama —la más cálida de toda la serie junto con *Curro*— evoca tanto la pintura barroca española (particularmente a Murillo y su uso de los dorados) como la fotografía sepia antigua. Los dorados, concentrados en las zonas centrales de la composición, funcionan como indicadores de valor, de sacralidad, de algo que merece ser preservado a pesar del paso del tiempo.

LOS TURQUESAS —APLICADOS EN MANCHAS GESTUALES en zonas periféricas— introducen una nota de frescor y contemporaneidad que contrasta con la atmósfera nostálgica generada por los dorados. Esta tensión entre pasado (dorados sepia) y presente (turquesas contemporáneos) materializa visualmente el concepto de memoria como experiencia siempre presente, nunca clausurada.

LAS CORTINAS o velos que atraviesan la composición pueden interpretarse en múltiples niveles. En un nivel literal, evocan cortinas reales que protegen espacios íntimos. En un nivel metafórico, funcionan como símbolo de las barreras que separan el yo del otro, de la imposibilidad de acceso completo a la subjetividad ajena. En un nivel formal, introducen la abstracción en una composición figurativa, creando tensión entre representación y no-representación.

ESTA ESTRATEGIA DEL VELO conecta con una larga tradición en la historia del arte, desde el velo de la Verónica en la iconografía cristiana (donde la imagen verdadera del rostro de Cristo queda impresa en el paño) hasta las cortinas que ocultan parcialmente a las odaliscas en la pintura orientalista del siglo XIX. Sin embargo, Cabellut subvierte estas tradiciones: su velo no revela la verdad del rostro sino que enfatiza su inaccesibilidad.

LAS CORTINAS O VELOS de *Tito* remiten inmediatamente a Francis Bacon y su uso de marcos, cajas y estructuras que encierran o fragmentan los cuerpos retratados. Como se ha señalado, Bacon es uno de los artistas fundamentales para Cabellut. Sin embargo, el tratamiento más pictórico y menos violento de la fragmentación conecta también con Gerhard Richter y sus pinturas donde los velos o el desenfoque parcial crean cierta ambigüedad visual.

TITO INTRODUCE UNA REFLEXIÓN FENOMENOLÓGICA sobre la percepción. La presencia de los velos obliga al espectador a realizar un trabajo activo de reconstrucción mental de la imagen completa, de completar los fragmentos visibles en una totalidad imaginada. Esta exigencia perceptiva conecta con teorías psicológicas de la Gestalt y con la filosofía fenomenológica, particularmente con Merleau-Ponty y su concepto de que toda percepción es necesariamente fragmentaria e incompleta.

Tito

250 x 200 x 4 cm
Técnica mixta sobre lienzo



JUANA —ÚLTIMA OBRA ANALIZADA— constituye una síntesis magistral de las diferentes líneas de investigación desplegadas en esta serie. La obra combina monumentalidad formal, complejidad cromática y profundidad expresiva, demostrando la madurez artística de Cabellut en el dominio de su lenguaje pictórico.

LA COMPOSICIÓN RETOMA LA FRONTALIDAD HIERÁTICA que caracteriza a obras como *Curro*, pero con un tratamiento más complejo de la espacialidad. El rostro femenino, con la cabeza ligeramente echada hacia atrás y la mirada dirigida hacia arriba, sugiere una tensión entre mundanidad y espiritualidad. Esta posición —que remite tanto al éxtasis místico barroco como a la fotografía de moda contemporánea— introduce ambigüedades interpretativas productivas.

JUANA DESARROLLA UNA DE LAS GAMAS CROMÁTICAS MÁS RICAS y sofisticadas de toda la serie. Dominan los violetas intensos, los naranjas saturados, los grises azulados y toques de verde oliva. Esta paleta —complementaria en términos de teoría del color (violeta-naranja)— crea tensiones visuales de gran intensidad. Los violetas, como se ha señalado anteriormente, funcionan como indicadores de espiritualidad, mientras que los naranjas introducen una nota de calor y terrenalidad que equilibra la composición.

EL CRAQUELADO EN JUANA alcanza una densidad extraordinaria, transformando el rostro en un mapa topográfico o un territorio de cicatrices. Las grietas —particularmente profundas en la frente y las mejillas— crean una textura táctil que invita a la aproximación física. Este tratamiento responde a la

intención declarada de Cabellut: “Quiero dar a mis obras una piel que refleje lo frágiles que somos”, como ya sabemos.

LA MIRADA DIRIGIDA HACIA ARRIBA —fuera del espacio pictórico— introduce una dimensión de trascendencia y orgullo del propio ser. Esta dirección de la mirada contrasta con la usual confrontación directa característica de Cabellut y sugiere una interioridad enfocada más allá de lo inmediato. Los ojos, bien definidos, llenos de esencia generacional de trabajadores, mantienen esa cualidad que Castro identifica: el “continuo asombro ante los dones de la vida”.

JUANA SINTETIZA MÚLTIPLES INFLUENCIAS. El tratamiento alargado del rostro y la paleta de violetas y naranjas remiten directamente a El Greco, artista que —aunque no es mencionado explícitamente por Cabellut como influencia— comparte con ella la intensidad expresiva y la tendencia a la deformación del cuerpo humano. Sin embargo, el tratamiento de la superficie y la gestualidad conectan también con el neoexpresionismo alemán, específicamente con Georg Baselitz y Anselm Kiefer. Y es que en Cabellut siempre se halla una amalgama profunda de influencias.

EL TÍTULO JUANA —en el contexto español— evoca inevitablemente a Juana I de Castilla, conocida como Juana la Loca, una figura histórica fascinante marcada por el sufrimiento y la exclusión del poder. Esta posible resonancia histórica conecta con el interés de Cabellut por figuras femeninas complejas y trágicas, fuertes y vulnerables, como se evidencia en sus series dedicadas por ejemplo a Frida Kahlo y Coco Chanel.

**La mirada dirigida hacia arriba,
fuera del espacio pictórico,
introduce una dimensión de
trascendencia y orgullo del propio ser.**

Juana
130 x 100 x 4 cm
Técnica mixta sobre lienzo



homenaje al

CAMPESINO

Uñas anónimas mías,
la distancia entre la yema de los dedos
y la materia dura es fría.

No se besan,
indiferente al aliento de la tierra
que lanza el aire encogido en miles de semillas.

Un relámpago entre mis dedos y la vida.
Raíces revoltosas van dejando cicatrices en los campos
con tus manos negras
desnudas la tierra

**Lita
Cabellut**





**RESTOS FLORALES
Y PIGMENTOS**
derramados en el
estudio: materia
herida que, en manos
de Lita Cabellut, se
convierte en memoria
pictórica.

PROCESO

CREATIVO

En el taller de La Haya donde Lita Cabellut transforma la pintura en un acto de posesión casi chamánico, la artista no trabaja sobre lienzos: construye pieles. Esta distinción, aparentemente sutil, encierra la clave de su universo pictórico. “Quiero dar a mis obras una piel que refleje lo frágiles que somos”, declara la artista, revelando una obsesión que la ha ocupado durante años de investigación en colaboración con laboratorios químicos. El resultado es una superficie pictórica que trasciende la bidimensionalidad tradicional para convertirse en una topografía del alma, un mapa de cicatrices donde se lee la condición humana.

La técnica desarrollada por Cabellut requiere entre doce y quince capas de preparación del soporte, un proceso que la propia artista describe como “mucho cocina”. Cada capa —pigmentos, tintas y aceites aplicados a distintas temperaturas— construye lo que ella denomina literalmente “la piel de sus personajes”, una superficie que puede llegar a pesar hasta veinte kilos. Esta estratificación de materia no es meramente técnica: es conceptual.

El craquelado característico de su obra —esas fracturas que recorren los rostros como ríos de dolor o tiempo— no surge del azar sino de una manipulación deliberada de la materia. Cabellut ha explicado en diversas entrevistas que este efecto, inspirado en el paso del tiempo sobre las obras antiguas, emerge cuando ella considera que “la superficie está lista, con las grietas y relieves que pide el personaje”. Es entonces cuando se produce el momento más “teatral” y físico de su proceso: “En mi estudio me convierto en una salvaje. Trabajo con el lienzo sobre una mesa, en horizontal. Soy una atleta de corta distancia, explosiva como un puma”.

Esta descripción de su método revela algo fundamental: para Cabellut, pintar es un acto corporal total, físico y energético, en el que no solo involucra su pensamiento y creatividad, sino que estos son incluso provocados por su gestualidad y su movimiento. Se mueve “frenéticamente como en una danza tribal alrededor del cuadro”, lanza cubos, pega “latigazos

con los rodillos”, usa sprays y tintas de grafitis, trabaja descalza y con máscara por los gases. El suelo cubierto de salpicaduras de pintura recuerda inevitablemente a Jackson Pollock, pero donde el expresionista abstracto buscaba el automatismo psíquico, Cabellut persigue algo más específico: la encarnación del dolor humano en una superficie que respira, sangra y envejece.

La técnica del fresco reinventada para el siglo XXI

Si hay algo que distingue radicalmente a Cabellut de sus contemporáneos es su recuperación y transformación de la técnica del fresco, esa práctica ancestral que desde Giotto hasta Miguel Ángel sirvió para cubrir las paredes de iglesias y palacios con narrativas que debían perdurar. Sin embargo, en manos de la artista aragonesa, el fresco abandona el muro para habitar el lienzo, y en ese traslado se produce una mutación profunda de sentido.

La técnica del fresco tradicional — pintar sobre yeso húmedo para que los pigmentos penetren y se fusionen con la pared— exige velocidad, decisión y una claridad de intención que no admite correcciones sustanciales. Cabellut mantiene estos principios, pero los adapta al siglo XXI mediante el desarrollo de lo que los documentos técnicos describen



EN EL ESTUDIO DE LITA CABELLUT, el *detritus* de sus obras se alza como archivo matérico: restos de cada gesto, memoria sedimentada del proceso creativo.

En mi estudio me convierto en una salvaje. Trabajo con el lienzo sobre una mesa, en horizontal. Soy una atleta de corta distancia, explosiva como un puma.

como “una variación contemporánea de la técnica del fresco”. Esta reinención le permite trabajar en lienzo, explorar formatos que van de los cuatro a los seis metros cuadrados, y construir esas capas sucesivas que dan a sus obras esa peculiar densidad material.

La conexión con los maestros barrocos —particularmente con la escuela española que la impactó durante su epifanía adolescente en el Museo del Prado— no es mera reverencia estilística. Como observa el crítico que analiza su retrospectiva en la Fundación Vila Casas, en su obra “hay mucho que ver; si bien los formatos grandes le otorgan un plus de grandiosidad y contundencia plástica, casi de conmoción”. Esta “conmoción” no surge únicamente del tamaño sino de la combinación de técnica antigua y sensibilidad contemporánea, de la capacidad de hacer dialogar a Velázquez con Francis Bacon en una misma superficie agrietada.

El gran formato como declaración de intenciones

Los lienzos monumentales de Lita Cabellut no son una elección estética inocente: son una declaración política. En una época dominada por pantallas pequeñas, por la imagen digital comprimida y fugaz, Cabellut impone la presencia física abrumadora de rostros que pueden alcanzar varios metros de altura. Como ella misma ha explicado, “el taller es el escenario de todo”, y ese escenario debe generar una experiencia que obligue al espectador a confrontarse con la escala de la tragedia humana.

El uso del gran formato tiene precedentes ilustres en la historia del arte: desde las *Pinturas Negras* de Goya —con quien Cabellut mantiene un diálogo constante— hasta los murales expresionistas, pasando por los *drip paintings* de Pollock. Pero en Cabellut el tamaño cumple una función específica que ella misma ha teorizado: “Lo importante es ver más allá de la piel y llevar el ojo más lejos del límite donde el ojo deja de ver”. El gran formato obliga a esa mirada extendida, impide la contemplación distante y confortable, fuerza una inmersión física en el dolor, la memoria y la resistencia que encarnan sus personajes.

Sin embargo, diversos críticos han observado que en los formatos más íntimos, Cabellut “casi parece mejor pintora. Más contenida y quizá más experimental”. Esta tensión entre lo monumental y lo íntimo recorre toda su obra. En series como *Installation* (2010), donde presenta un friso de quince rostros expresionistas que “hacen pensar en las *Pinturas Negras* de Goya y también en cierta idea del monstruo”, Cabellut demuestra que el impacto emocional no depende exclusivamente de las dimensiones físicas sino de la intensidad de la mirada que captura.

Paleta cromática: Los colores de la memoria

“El negro es el contraste entre la vida y la muerte. ¿Cómo te lo explicaría? El negro es el pincel de mi alma”. Con estas palabras, Cabellut resume su relación con el color que domina muchas de sus composiciones más impactantes. Pero sería un error interpretar su paleta como meramente oscura o pesimista. En su serie *Bodas de Sangre*, inspirada en la tragedia lorquiana, “el rojo, el negro y el blanco conectan con los maestros de la escuela española: El Greco, Velázquez o Goya, proyectando una verdad que no deja indiferente”.

La elección cromática en Cabellut nunca es decorativa: es narrativa, psicológica, existencial. Sus “colores violentos” emergen de una tradición que conecta directamente con el expresionismo alemán de principios del siglo XX, pero también con el uso simbólico del color en el barroco español. Como ella misma explica en su reflexión sobre la serie *The Black Tulip*, dedicada al

Siglo de Oro holandés, la época fue “un periodo de pasión y revolución en la mente humana”, y esa pasión se manifiesta en el choque de tonalidades que recorren sus lienzos.

Alberto Sánchez, en su ensayo para *Babylon Magazine*, describe con precisión esta dimensión cromática: “Su temática existencial, la atmósfera de angustia, los fuertes trazos negros y esos colores violentos de sus retratos convierten a Cabellut en una continuadora del Goya de las *Pinturas Negras* y del expresionismo alemán”. Pero junto al negro, Cabellut trabaja con una gama de ocre, rojos sangre y blancos fantasmales que evocan la carne, la sangre, el hueso: los materiales básicos de nuestra mortalidad.

La paleta de Cabellut es, fundamentalmente, la paleta de la memoria. No la memoria idealizada y nostálgica, sino la memoria traumática, corporal, que se inscribe en la piel y deja marcas indelebles. Por eso sus colores nunca son puros: están sucios, mezclados, contaminados por el tiempo y el sufrimiento. Como observa un estudiante en su análisis de sus retratos, “la propia artista, en una entrevista en el ABC, expone que el arte es una tremenda empatía por el mundo, por la vida”, y esa empatía se manifiesta en una paleta que abraza tanto lo bello como lo grotesco, lo luminoso y lo sombrío.

“EL ARTE ES UNA TREMENDA EMPATÍA, POR EL MUNDO, POR LA VIDA”, expresa la artista, algo que queda bien patente en su estudio, donde todos los materiales dialogan entre sí en una atmósfera casi resucitativa.





**EN EL ESTUDIO,
LITA CABELLUT SELECCIONA
Y ORGANIZA** fragmentos de
lienzo y materia desgarrada:
el germen táctil de una
obra donde la memoria, el
desgaste y la piel del tiempo
se transforman en pintura.

Del óleo al multimedia: Escultura, fotografía, poesía visual

Aunque Cabellut sea principalmente conocida por su pintura, su práctica artística ha evolucionado hacia una concepción del arte como totalidad que la lleva a explorar múltiples disciplinas. Como se indica en la entrevista de la revista *Monograma*, “en sus trabajos las disciplinas se intercambian a través de lo visual, lo poético, lo fotográfico, lo escultórico, lo escénico... para que el diálogo con su obra sea vivo y directo”.

Esta expansión multimedia no es un capricho ni una diversificación comercial: responde a una necesidad expresiva profunda. Cabellut ha declarado que desde 2015 busca “una idea de arte como totalidad”, una búsqueda que la ha llevado a incursionar en la escultura —donde puede explorar tridimensionalmente esa obsesión por la piel y la textura—, en la fotografía —que cada vez le apasiona más— y en lo que ella denomina “poemas visuales”. “Muchas veces digo a la gente que yo hago poemas visuales. Que cada retrato es un pequeño poema. Y que las series más complejas son cuentos de hadas para niños e historias de terror para mayores”.

Esta dimensión poética de su obra no es metafórica: Cabellut escribe poesía, y sus referencias literarias son tan importantes como las pictóricas. Cita a Miguel Hernández —“Por las calles voy dejando algo que voy recogiendo / Pedazos de vida mía venidos desde muy lejos”— para explicar su proceso creativo, y reconoce en Federico García Lorca, particularmente en su teoría del duende, una clave fundamental para entender su aproximación al arte.

El duende —esa fuerza oscura y telúrica que Lorca identificó como el corazón del arte flamenco— se manifiesta en Cabellut no solo temáticamente en sus retratos de Camarón de la Isla, sino metodológicamente en su forma de enfrentarse a la tela, en esa danza salvaje que precede a la aparición de la imagen.

Influencias: De los maestros barrocos al expresionismo contemporáneo

La genealogía artística de Lita Cabellut es compleja y revela una capacidad excepcional para metabolizar influencias diversas sin perder una voz propia inconfundible. Su formación comenzó, paradójicamente, antes de cualquier educación formal: en aquella visita adolescente al Museo del Prado, que ella describe como su “Big Bang, el comienzo de su universo artístico en expansión”.

Allí, frente a Velázquez, Goya y Ribera, “la pequeña Lita se quedó prendada al ver tanta belleza comprimida”.

Francisco de Goya emerge constantemente en las declaraciones de Cabellut como “el maestro del compromiso y la preocupación por el ser humano”. La conexión con el aragonés no es solo temática —ambos retratan lo grotesco, lo marginal, lo políticamente incómodo— sino profundamente técnica y espiritual. Como observa el crítico de *Heraldo de Aragón*, “si Goya es su gran maestro, su gran dios y su paisano preferido”, es porque en las *Pinturas Negras* Cabellut encuentra un precedente para su propia exploración de la oscuridad humana.

Pero junto a los maestros españoles, Cabellut reconoce deudas fundamentales con los pintores flamencos —especialmente con Rembrandt y Frans Hals— que descubrió durante su formación en la Gerrit Rietveld Academie de Ámsterdam. La elección de los Países Bajos como lugar de residencia y creación no es casual: la tradición pictórica holandesa y flamenca, con su obsesión por la materialidad de las superficies, la veracidad de las texturas y el tratamiento psicológico del retrato, constituye el sustrato cultural sobre el que Cabellut ha edificado su lenguaje propio. De ellos aprendió “a trabajar con la luz especial de los Países Bajos”, esa luz difusa y melancólica que impregna muchos de sus retratos. Johannes Vermeer es otra referencia constante: “Aunque no tiene esa levedad que se disuelve en atemporabilidad, belleza y magia diaria, compone figuras con muchos matices y con una nobleza y una melancolía que no pasan inadvertidas”.

El salto al siglo XX es igualmente revelador. Francis Bacon emerge como figura tutelar, “el destructor de las cárceles subconscientes, exhibiendo sin tabús y sentimentalismos todas esas imágenes que no queremos reconocer”. Las contorsiones de los rostros pintados por Cabellut dialogan directamente con Bacon, compartiendo esa capacidad de *tearing and deformation of feelings, of the pain*. Lucien Freud es otra referencia explícita: “con esas pinceladas neuróticas Freud es un maestro en describir la crueldad”. Pero quizá la influencia más sorprendente, y menos comentada, es la de Mark Rothko. Y aquí encontramos algo fundamental que Cabellut comparte: la capacidad de los tres artistas para crear campos de color-emoción que trascienden la representación. Aunque Cabellut es figurativa, hay en sus mejores obras una dimensión abstracta que perturba la imagen y el sentido de los espectadores, una pulsión cromática que desborda los

límites del retrato y se convierte en pura intensidad emocional.

Esta capacidad de síntesis —de hacer convivir a Velázquez con Bacon, a Goya con Rothko, al fresco renacentista con el grafiti contemporáneo— define la originalidad de Cabellut. Como ella misma declara: “El hoy es el espejo del ayer. Por eso utilizo a los maestros para recordar de dónde venimos”. En esa frase se condensa toda una poética de la tradición como memoria viva, no como peso muerto sino como impulso transformador.

Su técnica es científica, pero su aproximación es visceral. Esta tensión entre razón y pasión, entre control técnico y abandono expresivo, entre tradición e innovación, es lo que hace de Lita Cabellut una figura única en el panorama del arte contemporáneo. Como observa con precisión la entrevista de *Monograma*: “Desde muy joven he considerado la razón el medio para dar forma a mi pasión. Mi trabajo de una manera u otra es muy científico... La pasión me hace arrojarme y la razón me vuelve a la superficie. Yo vivo y muero varias veces en el día”. Esta declaración ilumina también la dimensión performativa de su práctica. Cabellut no concibe la pintura como un acto meramente contemplativo o intelectual, sino como una experiencia corporal total en la que el gesto físico —arañar, rasgar, superponer capas, intervenir la superficie con las manos desnudas— se convierte en vehículo de una verdad emocional que el pincel solo no podría transmitir. Su estudio en La Haya funciona como un verdadero laboratorio donde conviven pigmentos preparados artesanalmente, resinas naturales y herramientas tanto tradicionales como improvisadas. Es en ese espacio donde la artista ejecuta sus grandes formatos, trabajando a menudo sobre el lienzo dispuesto en el suelo o apoyado directamente sobre una mesa, en un proceso que exige una implicación física comparable a la de la *action painting*, aunque con una intencionalidad figurativa radicalmente distinta.

Su obsesión por la piel como superficie de inscripción del dolor y la memoria, su reinención de técnicas ancestrales para el siglo XXI, la “invocación constante” de los maestros precedentes, su uso estratégico del gran formato, su paleta de la memoria traumática y la luz de los Países Bajos, su expansión multimedia y su capacidad para hacer dialogar siglos de tradición pictórica en una síntesis personalísima, configuran un universo artístico donde la belleza y el horror, la vida y la muerte, la tradición y la vanguardia coexisten en una tensión perpetuamente fecunda.)

ENTREVISTA

Por Mela Ruiz de Adana





PREGUNTA: Has dicho en múltiples ocasiones que te casaste muy temprano, y que fue con el arte. Ese matrimonio comenzó con el descubrimiento del Museo del Prado tras tu adopción a los 13 años, y ha tenido hitos como tu primera exposición a los 17 en el Ajuntament del Masnou. Ahora, más de cuatro décadas después, ¿cómo ha cambiado esa relación conyugal con el arte? ¿Hay momentos de crisis en ese matrimonio?

RESPUESTA: Existen momentos de crisis en abundancia, ratos de delirio, de enamoramiento quinceañero, de dudas, de inseguridades y promesas infinitas..., pero hay algo que es lo que nunca ha cambiado, desde el primer momento, ese SÍ rotundo de ‘te entrego mi vida, te entrego mi alma’. Indisoluble, desde el primer momento.

P: Tu técnica de craquelado es ya tu firma visual. Según el dossier de la retrospectiva en la Fundació Vila Casas, trabajaste durante años con expertos químicos para lograr ese efecto de envejecimiento acelerado, y cada lienzo puede llevar entre 12 y 15 capas de pigmentos, tintas y aceites aplicados a distintas temperaturas, con un peso de hasta veinte kilos. Tú misma has descrito las grietas como «la huella del tiempo». ¿Hay alguna grieta que te haya sorprendido, que haya dicho algo que tú no habías previsto?

R: Cada grieta tiene su propia vida, sus propios recuerdos y anhelos. Es curioso que juntos formen una imagen; en esa imagen está el caos, el desorden, lo aleatorio y espontáneo, pero al mismo tiempo está el orden de todos los pasos colectivos que nos definen como una sociedad, como una humanidad inseparable. Este diálogo mantenido me resulta imprevisible por su magnitud y grandeza.

P: Describiste tu proceso físico de creación como el de “una salvaje” y “una atleta de corta distancia, explosiva como un puma”: trabajas con el lienzo en horizontal, lanzas cubos, pegas latigazos con rodillos, usas sprays y tintas de grafiti, vas descalza, llevas máscara por los gases. Giralt-Miracle te vinculó con el *action painting* de Pollock y las maculaturas de Dubuffet. Pero ¿qué pasa justo después de esa explosión física? ¿Cómo es la transición entre la violencia del gesto y la delicadeza del rostro que emerge?

R: Lo que queda es un inmenso vacío; pero no es el vacío entendido como algo vacío, sin contenido y sin sentido. Es ese vacío donde el músculo del cerebro y el músculo del alma se relajan. Sucede porque han podido tocar con todas sus fibras y sentidos el sonido absoluto del propio ego.

P: Tu serie *Las Prostitutas* (2006-2007), inspirada en las mujeres que conocías de las calles de Barcelona, te costó el rechazo de determinados ámbitos del coleccionismo y de galerías. Sin embargo, esos rostros —Mariana, Filomena, Amelie— son quizá los que con mayor crudeza encarnan tu misión de dignificar a los marginados. ¿Volverías hoy a pintar esa serie? ¿Ha cambiado la mirada del mundo del arte hacia esos temas?

R: La mirada simplemente ha cambiado la piel. Pero esa esencia que permanece bajo la piel, esa crudeza virgen, yo la interpreto como la fuerza absoluta de los héroes que sobreviven a las tempestades, esas tempestades que devoran los momentos dignos y el derecho mismo a la existencia. Y, aun así, se levantan al día siguiente, dispuestos a enfrentar una nueva batalla.

No me cansaría de pintarlos, porque para mí son el ejemplo más puro de que la fuerza para sobrevivir y sostener lo humano habita en nosotros. Es infinitamente más poderosa que los clavos que la vida nos impone.

P: Lita, tu obra reciente explora el paisaje como territorio emocional y memoria. ¿Cómo ha evolucionado tu relación con el paisaje desde tus primeras series figurativas hasta estas composiciones donde la naturaleza adquiere protagonismo absoluto?

R: Yo creo que es un recorrido lógico, una transición irremediable de controlar. A medida que voy creciendo mis prioridades se agudizan, aquello que me sirve o me estorba, aquello que me da un sobrepeso inútil de sostener desaparece. Son ejercicios

Cada grieta tiene su propia vida, sus propios recuerdos y anhelos. Es curioso que juntos formen una imagen.

de libertad para intentar volar más ligera, más alta, y llegar a ese lugar donde todo está relacionado con todo y nada tiene realmente una prioridad.

P: Has dedicado series enteras a figuras icónicas: 55 retratos de Frida Kahlo en *La Perla Negra* (2010), la serie *Coco* (2011) sobre Chanel, *Camarón* (2012), y la serie *A Portrait of Human Knowledge* (2012) con Stravinsky, Marie Curie, García Lorca, Freud o Nietzsche. Al respecto, dijiste que lo difícil no es pintar un solo retrato de alguien, sino pintar retrato tras retrato de la misma persona y así revelar las múltiples facetas de su personalidad. Después de tantas series, ¿hay algún personaje histórico que aún te esté esperando, que sientas que necesitas explorar?

R: Pues fíjate que tengo dos personajes que siguen inquietándome y tengo la sensación de que solamente les he pintado la piel. Serían Camarón y Edith Piaf. Los dos contienen algo tan difícil de entender...; esa divinidad, esa fuerza derrotada, que tiene lo celestial y lo más oscuro a la misma vez. Creo que los dos representan la verdadera esencia de 'la verdad' y la verdad es cruel y piadosa al mismo tiempo. Quizás tengo que crecer un poquito más para acercarme a ella y entenderla, ver mi propia verdad.

P: Tu proyecto más reciente, *Ver(de) mar de ver(de) tierra*, supone un giro significativo: por primera vez te inspiras directamente en un paisaje español concreto, la tierra jiennense de los olivos, y en las gentes que la habitan. El texto curatorial de Eloy Martínez de la Pera y Virginia Villalobos invoca a Antonio Machado y sus *Campos de Castilla*. Después de décadas retratando almas urbanas, marginadas o icónicas, ¿qué has descubierto en los rostros curtidos por el sol de Jaén que no habías encontrado antes?

R: Son los mismos, con la diferencia que ellos están esculpidos por esos campos, por esos paisajes, por ese sol teñido de verde.

Nosotros, los seres humanos, nos adaptamos y nos vestimos del paisaje en el cual nos encontramos. Y quiero creer que el paisaje de los trabajadores de la tierra, de los olivos, tiene la suerte de sentir la grandeza y la constancia de esos troncos majestuosamente curtidos por la perseverancia y el paso del tiempo.

P: La paleta cromática en esta serie oscila entre tonos terrosos, ocres profundos y súbitos estallidos de luz plateada. ¿Cómo decides el color en cada obra? ¿Responde a una lógica emocional, simbólica o puramente compositiva?

R: Intento desplazarme en el paisaje. ¿Sabes qué pasa cuando hay un campo de olivos tan denso?... que el verde del olivo tiñe el cielo, tiñe el aire, y el reflejo de las tierras también participa en este festival, en esta fiesta. Y lo que vemos cuando todos se mezclan, lo que el ojo percibe, es un verde plateado que ha remplazado el azul del cielo. Justamente ese verde, esa unión sinfónica de colores es lo que he querido mezclar en mi paleta y teñir el lienzo de los campos de Jaén.

P: Estas obras dialogan con la tradición del paisaje español —desde El Greco hasta Tàpies—, pero también con expresionismos más norteños. ¿Dónde te situas tú en ese mapa? ¿Reconoces genealogías artísticas o prefieres pensarte fuera de esas filiaciones?

R: No me hago ilusiones respecto a que estoy fuera de todas estas indicaciones. Soy lo que he visto, lo que a través de los años me ha impresionado, me ha conmovido, me ha tocado...

¿Sabes qué pasa cuando hay un campo de olivos tan denso? ..., que el verde del olivo tiñe el cielo, tiñe el aire, (...) es toda una fiesta.

Yo solamente recreo con una nueva perspectiva objetiva y por esto mismo, solamente puede ser mía. Esta todo aquello que me ha amamantado. Las comparaciones que pueden atribuirme siempre las tomo como algo cierto, porque eso me recuerda lo afortunada que soy por haberlo tenido y recordarlo.

P: Tu formación autodidacta y tu biografía personal marcan una distancia con los circuitos académicos tradicionales. ¿Crees que esa libertad inicial te permite una mayor experimentación formal o, al contrario, sientes que has tenido que construir tu propio lenguaje desde la soledad?

R: Yo creo que ambas afirmaciones son ciertas. Dicen que los ciegos agudizan el oído y los sordos la vista, aquello que ha sido un hándicap en tu vida y lo has reconocido, aceptado y abrazado forma parte de ti. Das oportunidad a otros sentidos para que se alimenten con aquello que los otros no necesitan.

P: El proyecto *Goya x Lita Cabellut* en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (2024) fue un hito en tu carrera. En la conversación con Eloy Martínez de la Pera pediste que hubiera una tercera silla vacía, para que Goya pudiera escucharos. Dijiste que al terminar sentías “humildad”, que te sentías “frágil y poderosa”, y que era la serie que más te había acercado a la condición humana. También escribiste que “no hay textil que resista a la pasión de Goya”. ¿Qué te enseñó Goya que no sabías antes de enfrentarte a sus *Disparates*?

Goya siempre ha sido para mí un gran maestro, pero me enseñó que la observación y el entendimiento intelectual, el reconocimiento y la piel de gallina, no son suficiente. En esta serie, abrí mi piel, de tal manera para quedarme en puro músculo y entender lo más profundo de Goya. Lo que aprendí es que hay que meterse en la profundidad con el riesgo de quedarte entre sus negros y sus grises espesos. No se puede definir, juzgar y sentir algo sin empaparte hasta la médula, sin el riesgo y la pasión, sin prejuicios, hay que perderse en el delirio de quien admiras para entender su sabiduría.

P: Tú sostienes que hay belleza en todo, incluso en lo grotesco, y que la belleza se convierte en condición de posibilidad de la realidad misma. El filósofo italiano Remo Bodei planteó que lo feo es en realidad “lo bello auténtico”. En un mundo saturado de imágenes filtradas y de belleza artificial, ¿cómo defiendes hoy esa belleza que nace del desgarró?

R: Es tan dual, tan paradójico, y suena tan superficial y fácil decir que la belleza está presente en lo feo... Es que según en qué situaciones, el ser humano se encuentra lleno de violencia, injusticias, dramas perpetuos, desgarró y, aun así, créeme, yo he tenido quizás el gran privilegio de haber estado en ese infierno; y créeme si te digo que la belleza está de una u otra manera siempre, como acompañante en la vida, porque la belleza es el aliento de la vida.

P: Finalmente, cuando un espectador se detiene ante uno de estos paisajes, ¿qué te gustaría que experimentara? ¿Buscas conmover, inquietar, hacer pensar o simplemente ofrecer un espacio de contemplación que cada cual complete con su propia memoria?

R: Yo creo que en mi obra no busco que el espectador me responda, y mucho menos imponer lo que siento, es simplemente compartir sentimientos con la esperanza de que cada uno cree su propia historia a partir de esa imagen. ➤



La serie de Jaén en el contexto de la obra de Lita Cabellut

El retorno a la tierra: una artista universal ante lo particular

Ver(de) mar de ver(de) tierra es un proyecto expositivo inédito de Lita Cabellut compuesto por trece piezas pictóricas creadas *ad hoc* para el espacio de una galería. La serie, inspirada en el cultivo del olivar, la madre tierra y las almas que la habitan, representa un giro significativo en la trayectoria de una artista que, desde su estudio en La Haya, ha construido una de las obras más potentes y singulares del panorama artístico contemporáneo. Para comprender cabalmente el alcance de este proyecto, resulta imprescindible situarlo en el mapa mayor de su producción, rastreando las líneas de continuidad y las novedades que esta serie aporta a un *corpus* pictórico de más de cuatro décadas.

El texto curatorial, firmado por Eloy Martínez de la Pera y Virginia Villalobos, enmarca la serie en una lectura precisa: Cabellut “vuelca de manera excepcional su dialéctica plástica para aproximarnos a esos hombres y mujeres que han custodiado la madre tierra”. No es la primera vez que la artista dirige su mirada hacia quienes trabajan la tierra. Ya en *Country Life* (2009), Cabellut había retratado a habitantes del mundo rural cuyos rostros eran, según Eloy Martínez

de la Pera, “el testimonio del equilibrio horaciano que nos remite al *carpe diem*, el sueño redentor de la naturaleza como terapia”. Pero si en aquella serie los campesinos eran figuras arquetípicas — *Ceryl, Eustaquio, Rufino, Yesenia*—, en *Ver(de) mar de ver(de) tierra* la especificidad del lugar impone un anclaje concreto: Baeza, Jaén, la tierra del olivar, la ciudad donde Antonio Machado escribió algunos de los versos más hondos de la literatura española.

Machado como umbral poético

La elección del epígrafe machadiano que preside el catálogo — “Los olivos grises, / los caminos blancos. / El sol ha sorbido / la calor del campo”, del *poema X de Campos de Jaén*, incluido en *Campos de Castilla* (1917)— no es ornamental. Establece una genealogía espiritual que vincula el proyecto con la tradición más profunda del paisajismo interior español: aquella que entiende el territorio no como escenario, sino como estado del alma.

Cabellut ha declarado en múltiples ocasiones su vocación poética. En la entrevista concedida a Santiago Arroyo Serrano y María Ángeles Jiménez Herrera para la revista *Monograma*, la artista afirmaba: “Muchas veces digo a la gente que yo hago poemas

visuales. Que cada retrato es un pequeño poema. Y que las series más complejas son cuentos de hadas para niños e historias de terror para mayores”. En *Ver(de) mar de ver(de) tierra*, esta dimensión poética se intensifica mediante la inclusión de un poema propio, *Homenaje al campesino* (2025), cuyos versos dialogan directamente con Machado: “Raíces revoltosas van dejando cicatrices en los campos / con tus manos negras / desnudas la tierra”. La imagen de las manos que desnudan la tierra funciona como metáfora perfecta de su propio proceso pictórico: arrancar capas de materia para revelar la verdad que subyace bajo la superficie.

Esta conexión con Machado no surge de la nada en la trayectoria de Cabellut. Es, más bien, la culminación de un diálogo sostenido con la tradición literaria y artística española que atraviesa toda su obra. Si en la serie sobre *Frida Kahlo* (2010-2011) la artista se medía con el legado de una figura mítica, y en los *Disparates* de la RABASF (2024) se confrontaba directamente con Goya, en *Ver(de) mar de ver(de) tierra* el interlocutor es Machado: el poeta que supo ver en la aridez castellana la huella de una identidad colectiva.

La galería de los invisibles: del retrato universal al retrato local

Las trece piezas que componen la serie llevan nombres propios: *Francisca, Manuel, Remedios, Antonio, Curro, Toñita, Ángela, Benito, Rosario, Juana, Manuela, Azahara* y *Tito*. No son celebridades ni figuras históricas; son nombres de los hombres y mujeres que han trabajado la tierra jiennense, nombres que evocan generaciones

Cabellut refleja el patrimonio artístico y humano de Jaén, empleando un cromatismo específico contenido en estas tierras.

de esfuerzo anónimo. Esta elección conecta directamente con una de las constantes más definitorias de la obra de Cabellut: la democratización del retrato, la dignificación pictórica de quienes la sociedad y el sistema ignoran.

Desde sus primeras series, Cabellut ha hecho del retrato de los marginados su territorio esencial. En *Broken Glass Heroes* (2009), retrató a Hipólito, Modesto, Hernando: “individuos que abandonan su anonimato temporalmente para que reconozcamos su mundo”, según Martínez de la Pera, “retratos de la vida marginal que hay en cualquier ciudad, peculiares *clochards* o *homeless*, cuya vida termina en el abandono, vidas rotas captadas con la misma sobriedad de sus colores y pinceladas gestuales, en las que el espíritu de Rembrandt o Goya vuelven a estar presentes”. En la serie *Uganda* (2009), el rostro trágico de Omoa se convertía en “metonimia del grito contra las atrocidades”. En *A Portrait of Human Knowledge* (2012), la artista exploraba la diversidad del conocimiento humano mediante rostros anónimos elevados a la categoría de iconos.

Lo que distingue a *Ver(de) mar de ver(de) tierra* de estos precedentes es el vínculo con un territorio específico. Aquí los retratados no son arquetipos universales del sufrimiento o la marginalidad, sino custodios de una tierra concreta. Como señala el texto curatorial: “Son los personajes que han habitado y habitan el campo, las manos que han trabajado la tierra, las mujeres que alzan y alzaron su fortaleza, que han sostenido con determinación su papel en la comunidad”. Esta particularización no rebaja el alcance universal de la serie; al contrario, lo intensifica, porque Cabellut demuestra que lo universal solo se alcanza verdaderamente a través de lo particular, exactamente como Machado logró que los campos de Soria o Jaén fueran el espejo de toda una cultura y de toda una forma de ser ancestral y a la par actual.

El cromatismo de la tierra: técnica y materia en la serie

El texto curatorial ofrece una clave técnica fundamental cuando señala que Cabellut “refleja [el patrimonio artístico y humano de Jaén] empleando un cromatismo específico, contenido particularmente en estas tierras;

el trazo, su rasgado y la manipulación de piezas, establecen un paralelismo con los surcos de las tierras trabajadas y los rostros curtidos”. Esta observación sitúa la serie en el centro de una de las grandes constantes de la artista: la identificación entre superficie pictórica y piel humana, entre el gesto del pintor y el gesto del labrador.

La técnica de Cabellut, desarrollada, como hemos dicho, tras años de investigación con laboratorios químicos, consiste en la aplicación de múltiples capas de pigmentos, tintas y aceites a diferentes temperaturas, creando ese característico craquelado que constituye su seña de identidad. Como la propia artista ha explicado: “Quiero dar a mis obras una piel que refleje lo frágiles que somos”. En *Ver(de) mar de ver(de) tierra*, este procedimiento adquiere una resonancia nueva: las grietas de la pintura ya no son solo metáfora de la fragilidad humana, sino también de los surcos que el arado abre en la tierra seca, de las arrugas que el sol y el trabajo graban en los rostros campesinos. Hay una correspondencia material, casi ontológica, entre la piel de la pintura y la piel de la tierra, entre el craquelado del lienzo y la corteza agrietada del olivo. En este sentido, conviene recordar que el craquelado en Cabellut no es un accidente ni un mero efecto decorativo. Martínez de la Pera ha explicado su origen técnico señalando que es “lo que en química es descomposición o fragmentación molecular, es decir, multiplicar una molécula de mayor tamaño en otras mucho más pequeñas”, diferenciándolo de “la vieja imagen del accidental y azaroso craquelado flamenco, que causaban las diferencias de secado de los materiales o simplemente los cambios atmosféricos”. En *Ver(de) mar de ver(de) tierra*, este proceso controlado de fractura se convierte en lenguaje: cada grieta es un surco, cada fisura una cicatriz del tiempo sobre la tierra y sobre la carne.

El formato como declaración: de la intimidad a la monumentalidad

Las trece piezas de la serie abarcan un rango dimensional significativo: desde los formatos íntimos de 80 x 80 cm (*Francisca, Manuel, Remedios*) y 90 x 60 cm (*Antonio, Curro*), pasando por formatos medios de 120 x 100 cm (*Toñita*), 120 x 120 cm (*Ángela*) y 130 x 100 cm (*Benito, Rosario, Juana*), hasta los grandes formatos de 200 x 120 cm (*Manuela*), 215 x 200 cm (*Azahara*) y 250 x 200 cm (*Tito*). Esta progresión no es casual. En la obra de Cabellut, el formato ha sido siempre una declaración de intenciones. Como

observa Martínez de la Pera, “el tamaño medio de sus cuadros está en 200 x 160 cm”, dimensión que obliga al espectador a confrontarse físicamente con el retratado, a no poder esquivar su mirada.

En la serie de Jaén, la coexistencia de formatos íntimos y monumentales sugiere una estructura casi coral, una comunidad donde conviven figuras más recogidas y presencias que imponen su escala. *Tito*, con sus 250 x 200 cm, se yergue con la monumentalidad de los grandes retratos de corte que Cabellut siempre ha admirado en Velázquez y Goya, pero en lugar de un monarca o un noble, es un campesino quien ocupa ese espacio de poder simbólico. La subversión es profundamente cabellutiana: los mismos recursos formales que la pintura occidental reservó históricamente para la representación del poder se despliegan aquí para dignificar a quienes trabajan la tierra.

La mirada que interpela: continuidad del retrato como alma

Una constante inalterable en toda la obra de Cabellut es la centralidad de la mirada. Sus retratados nos miran frontalmente, sin concesiones, con una intensidad que convierte al espectador en interpelado. Como se ha señalado en diversos análisis de su obra, “esas miradas vivas, que nos desafían a nosotros, al espectador porque nos miran fijamente [...] nos provocan esa misma sensación de desafío”. En *Ver(de) mar de ver(de) tierra*, esta interpelación adquiere un matiz particular: la de quienes, por su condición social, rara vez son mirados —y menos aún con la atención reverencial que exige un retrato pictórico—.

El texto curatorial lo expresa con precisión poética: “En los ojos de los personajes retratados por Lita Cabellut se adivina ese mar de olivos que define el territorio y la memoria, un océano verde que sus pupilas reflejan con orgullo y melancolía, como si contuvieran en su mirada la historia milenaria de una tierra que, una vez más, se convierte en arte”. Ese “mar de olivos” reflejado en las pupilas de los retratados es el hallazgo central de la serie: la fusión entre paisaje y retrato, entre territorio y persona, que permite a Cabellut superar la dicotomía tradicional entre pintura de paisaje y pintura de figura. Los campesinos son la tierra, y la tierra es ellos. No hay distancia entre sujeto y territorio, del mismo modo que en Machado no hay distancia entre el alma del poeta y los campos de Castilla.

En los ojos de los personajes retratados por Lita Cabellut se adivina ese mar de olivos que define el territorio y la memoria, (...) la historia milenaria de la tierra.

La dimensión ética: el arte como testimonio y memoria

La serie de Jaén se inscribe en la línea más comprometida de la producción de Cabellut, aquella que entiende el arte como “una necesidad colectiva y la única herramienta que promueve el progreso social”. Desde sus primeros retratos de los niños de la calle barcelonesa —experiencia autobiográfica que nunca ha abandonado su mirada—, pasando por las denuncias de la serie *Uganda* (2009) o la reflexión sobre el poder en *The Black Tulip* (2014-2015), Cabellut ha mantenido una posición ética inalterable: el arte debe dar voz a los sin voz, debe preservar la memoria de quienes están en riesgo de ser olvidados.

En *Ver(de) mar de ver(de) tierra*, esta función testimonial se dirige hacia un colectivo específico: los campesinos del olivar jiennense, herederos de una tradición milenaria que la globalización y el despoblamiento rural amenazan. La artista, que vivió en las calles de Barcelona hasta los doce o trece años antes de ser adoptada, comprende visceralmente lo que significa ser invisible para la sociedad. Su decisión de crear piezas ad hoc para Jaén, de sumergirse en un territorio concreto y dejar que ese territorio impregne su paleta y su gesto, es un acto de restitución: devolver a una comunidad su propia imagen transfigurada por el arte.

La artista ha expresado esta convicción en términos inequívocos: “Intento ser sincera y ver las cosas como son. Retrato a todos. Al señor del castillo y al niño gitano que vive en la chabola”. Esta democracia radical del retrato, esta negativa a establecer jerarquías entre los dignos y los indignos de ser representados, conecta la serie de Jaén con el corazón mismo de su proyecto artístico y la sitúa en la estela de los grandes retratistas del pueblo: Goya con sus *Desastres*, Velázquez con sus bufones y enanos de la corte, Rembrandt con sus mendigos y judíos del barrio de Ámsterdam.

Una conclusión abierta: hacia el cuadro blanco

En la conversación con Eloy Martínez de la Pera recogida en el catálogo de los *Disparates* de la RABASF, Cabellut confesaba: “Ahora, en el vértigo del delirio creativo, me aterra la eternidad del arte frente a la fugacidad de la vida, pues no concibo la idea de tener que separarme de lo infinito”. *Ver(de) mar de ver(de) tierra* puede leerse como una respuesta a esa angustia: si el arte es eterno y la vida fugaz, entonces la misión del artista es fijar en la materia pictórica aquello que está en riesgo de desaparecer. Los rostros de *Francisca*, de *Tito*, de *Azahara*, quedan inscritos en la superficie craquelada del lienzo como los olivos quedan inscritos en el paisaje de Jaén: con la permanencia obstinada de lo que se resiste a morir.

La serie, en definitiva, no es un paréntesis en la obra de Cabellut, sino una síntesis. Convergen en ella la vocación testimonial de las primeras series, la dimensión poética que la artista ha cultivado en paralelo a la pintura, el diálogo sostenido con los maestros españoles, la obsesión por la piel y la materia como vehículos de verdad, y la convicción —profundamente machadiana— de que el arte no existe para decorar, sino para comprender. En las tierras de Jaén, donde Machado escribió que “el sol ha sorbido la calor del campo”, Cabellut ha encontrado un espejo de su propia trayectoria: la de una artista que, desde la universalidad de su lenguaje, sabe descender a lo particular para encontrar en ello la huella de lo eterno. ➤

**En el craquelado de sus telas
(técnica que desarrolló junto con
expertos químicos durante años
para que sus pinturas salieran
envejecidas siglos de su estudio)
late la paradoja esencial de su obra:
el tiempo no destruye, revela.**



EL IMPACTO SOCIAL DEL ARTE

Lita Cabellut y la preservación de la memoria cultural

¿Puede ser el artista alguien que no responda ante nada?
Jean Clair

Cuando Lita Cabellut afirma que “el arte es el ADN de nuestra inteligencia”, está defendiendo una postura que va mucho más allá de lo estético. En la entrevista publicada en la revista *Monograma* (2018), la artista oscense sostiene que el arte “contiene la memoria y retiene los grandes espíritus que nos han hecho mejorar la humanidad”. Esta concepción del arte como memoria viva conecta directamente con las reflexiones de Jean Clair sobre la responsabilidad del artista contemporáneo frente a la tradición y el patrimonio cultural.

La obra de Cabellut encarna una paradoja fascinante: es profundamente contemporánea en su técnica y expresión, pero se halla totalmente arraigada en la tradición de los maestros. Según documenta Antonio Castro en su texto sobre la exposición *Retrospective* en la Fundació Vila Casas (2017-2018), la artista declara: “El hoy es el espejo de ayer. Por eso utilizo a los maestros para recordar de donde venimos”. Así, no es casualidad que su despertar artístico sucediera a los 13 años frente a las obras de Goya, Velázquez, Ribera y Rembrandt en el Museo del Prado. Esos corredores museísticos transformaron su vida en color, como ella misma relató en su conferencia de 2019 en ese mismo museo.

La historia de ese despertar merece detenerse en su dimensión biográfica, porque sin ella resulta imposible entender la

urgencia ética que impregna toda su obra. Lita Cabellut nació en Sariñena (Huesca) en 1961 y pronto se instaló con su familia en Barcelona, donde creció en un ambiente gitano de pobreza en el barrio de El Raval, próximo al puerto, al mercado de La Boquería y al mercado de San Antón. Su formación hasta la adolescencia fue la propia del autodidactismo callejero, carente de aprendizaje reglado, sin haber podido acceder a una educación normativizada que le hubiera permitido saber leer o escribir como los niños de su edad. La adopción, a los trece años, por una acomodada familia catalana residente en El Masnou, en la costa del Maresme, transformó radicalmente el curso de su vida, introduciéndola en un mundo que incluía profesores privados y visitas periódicas a los museos. Fue en ese nuevo contexto donde se produjo, en el Museo del Prado, el encuentro que ella describe como una revelación fundacional. En la entrevista recogida en el catálogo de su exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 2024), Cabellut rememora el momento con precisión: “Cuando entré en el Museo del Prado por primera vez y vi *Las Tres Gracias* de Rubens, fue la puerta para entrar en el mundo del arte. Fue una emoción que de repente te sitúa en la vida. Delante de ese cuadro, le dije a mi madre: Yo voy a ser pintora. Fue una revelación; cuando lo vi, entendí que podría cambiar la realidad”. Esta epifanía ante el arte clásico asentó las bases de una relación con la tradición pictórica que no sería

Alejada del caballete, del mirar diletante sobre la propia obra, la artista se enfrenta a su trabajo de forma descarnada y directa; mira cara a cara lo más duro para saber cómo afrontarlo.

nunca mero homenaje a los precedentes, sino una herramienta de transformación vital.

Con esa vocación ya clara, Cabellut inauguró su primera exposición a los diecisiete años en el Ajuntament del Masnou, en Barcelona, y a los diecinueve partió hacia los Países Bajos, donde estudió entre 1982 y 1984 en la Gerrit Rietveld Academie de Ámsterdam. Esta formación en el contexto de los grandes museos holandeses reforzó su diálogo con los maestros del Siglo de Oro nórdico y terminó de configurar una sensibilidad que, como señala Ante Glibota, sitúa toda su obra en el universo de la pintura española “por su tonalidad, su expresividad y su cromatismo”, hasta el punto de que, en palabras de ese mismo autor, “todos sus rojos y negros son españoles”.

Este diálogo con la tradición no es mera cita o imitación, como sostenemos. Cabellut ha desarrollado una técnica única que fusiona el fresco con medios contemporáneos, creando ese característico efecto craquelado que evoca “la huella del tiempo”, como ella lo llama. José Corredor Matheos, en su texto de 2006 sobre la artista, señala que “la fragmentación, la desintegración, la angustia, desolación o el temor, son los propios de una gran crisis”. Estas grietas en sus lienzos monumentales —que alcanzan entre 4 y 6 metros cuadrados— funcionan como cicatrices que materializan la memoria, el paso del tiempo sobre los cuerpos y las almas que retrata.

El proceso técnico que produce ese efecto craquelado es tan singular como laborioso. Tal como documenta Daniel Giralt-

Miracle en el texto de presentación de la exposición *Retrospective* de la Fundació Vila Casas, Cabellut “no hace una pintura de caballete, sino que trabaja sin tener en cuenta ningún condicionante, movida por energías internas que nos recuerdan el *action painting* del expresionismo abstracto, el *dripping* de Pollock o las maculaturas que preconizaba Dubuffet”. Lo que en manos de los pintores flamencos de los siglos XV y XVI era un accidente involuntario —el resultado de las diferencias de secado de los materiales o de los cambios atmosféricos de humedad y temperatura—, en manos de Cabellut se convierte de este modo en un gesto deliberado y filosóficamente cargado. La artista ha trabajado durante años con expertos químicos para conseguir en sus telas ese aspecto agrietado que hace que sus obras salgan del estudio con un envejecimiento acelerado. La pintura, que en circunstancias normales tardaría décadas en mostrar las huellas del tiempo, las lleva ya impresas desde el primer momento, como si cada lienzo naciera ya marcado por una historia. La artista misma articula la dimensión documental de esta elección técnica cuando afirma: “La textura en el cuadro aporta muchísima información y entiendo que podemos ver la condición psicológica y emocional del ser humano a través de la piel y, aunque se suele decir que los ojos son la ventana del alma, yo siempre digo que el portal es la piel, porque en ella podemos ver las arrugas, el buen o mal trato, cómo una persona ha disfrutado de la vida y si se ha reído o ha pensado mucho”.

Esta declaración revela una constante fundamental en el pensamiento artístico de Cabellut: la equivalencia entre el trabajo pictórico sobre el lienzo y la lectura de la experiencia humana

inscrita en los cuerpos, algo que resulta de un compromiso mismo con el ser humano, de un arte comprometido socialmente. Sus retratos no buscan la reproducción fiel de una apariencia exterior, sino la extracción de lo que ella denomina “la ternura del detalle”. Cuando la artista advierte que “cuando tratamos de formar una totalidad de la imagen, perdemos la ternura del detalle”, está formulando una poética que desconfía de la síntesis fácil y apuesta por la fragmentación como vía de conocimiento. Por eso el craquelado no es un artificio: es un argumento. Y es también, como señala la crítica Semíramis González en su texto para la exposición *Reencuentro* (2021), el resultado de dominar una disciplina hasta el punto de poder “romperla, fragmentarla y craquelarla para llevarla a un lugar y darle otro sentido”, tal como hicieron en su día los maestros que Cabellut más admira: Goya, Velázquez, Rubens...

De este modo, la responsabilidad del artista contemporáneo, desarrollada por Jean Clair, encuentra en Cabellut una defensora apasionada desde el mismo proceso creativo de la obra, desde el mismo “detenerse” en los maestros antiguos. Cuando se le pregunta si el arte puede transformar el mundo, su respuesta es tajante: “El arte son las arterias de la razón. Es el ojo de la ética. Sin ellos somos simplemente algo peor que animales”. Esta afirmación, publicada en la misma entrevista de 2018, sitúa al arte no como un lujo o

entretenimiento, sino como un elemento constitutivo de nuestra humanidad. “El arte nos hace hacer ejercicios de humanidad”, insiste, mencionando explícitamente la tolerancia y el respeto que se adquieren a través de la educación y el conocimiento artístico. Lo más revelador de su postura es su diagnóstico del presente: “Justamente ahora en un mundo donde los valores sobre la ética se cuestionan. Donde confundimos necesidades con abusos, gritos con gracias, donde ponemos puertas sin derecho de propiedad, donde anunciamos felicidad en carteles de publicidad e ignoramos una sonrisa gratuita”. En este contexto de confusión moral, Cabellut reivindica la presencia del arte como más potente que nunca.

Esta convicción se traduce también en compromisos que van más allá del estudio. Como recoge el catálogo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la vanguardia personal de Cabellut “no deja de lado la inmersión en problemas sociales de todo tipo”, lo que la ha llevado a crear una fundación para ayudar a la infancia, uno de los sectores que ella considera más desatendidos en el mundo contemporáneo. El arte, para Cabellut, no puede ser un espacio cerrado sobre sí mismo: su función es siempre relacional y abierta a la vulnerabilidad del otro.

Sus series temáticas funcionan como ejercicios de memoria cultural activa. En *A Portrait of Human Knowledge* (2012), retrata a iconos como Stravinsky, Nureyev, Marie Curie, Billy Holiday, Federico García Lorca, Sigmund Freud y Nietzsche. En *Frida* (2010), *Coco* (2011) y *Camarón* (2012), rinde homenaje a figuras que encarnan la superación y la revolución. La serie *Bodas de Sangre* (2020), inspirada en Lorca, conecta —según el texto de *ARS* (2021)—

**El arte son las arterias
de la razón. El ojo de la ética.
Sin ellos somos simplemente
algo peor que animales.**

con los maestros de la escuela española: El Greco, Velázquez o Goya, “proyectando una verdad que no deja indiferente”.

Otra de las series fundamentales de esta segunda etapa es *Black Tulip* (2014), el tributo que rinde a su país de acogida y a uno de sus periodos históricos más fecundos: el gran Siglo de Oro holandés del siglo XVII. No se trata de una glosa nostálgica, sino de una reactualización del pasado a través de los grandes formatos que la artista domina con tanta soltura. Los retratos de esta serie —que incluyen a personas como Gerard Veere, Job Williams, Anna de Kremer, Sarah Blansjaar, Johanna van Delft, Berta Troost o Jasina van der Horst— son “un ejercicio de penetración psicológica o de delación de la mente humana y del alma”, cuya arquitectura tiene en cuenta los elementos alegóricos del imaginario de cada retratado y logra fundir lo real y lo fabulado en medio de una sobriedad cromática que “equipara la naturaleza y el simbolismo de los ropajes y sus detalles a la fortaleza de los rostros”.

Igualmente significativa es *Blind Mirror* (2015), en la que Cabellut plantea una reflexión abierta sobre las religiones y el poder. Su propósito, según el texto de presentación de la Fundació Vila Casas, es el de propiciar el diálogo entre distintas tradiciones espirituales —un budista, un chamán, un hindú, un judío— “desnudos de creencias y visiones”, de modo que el espectador pueda reflejarse en cada uno de ellos buscando la comunicación por encima del liderazgo religioso. El guiño irónico de su formalismo “denuncia una llamada a la tolerancia y a la convivencia en un mundo, el nuestro, que vive aún guerras integristas, que genera refugiados y el desplazamiento

de masas humanas que huyen de la violencia”. La dimensión política de la pintura se hace aquí explícita, sin necesidad de pancartas ni consignas.

Pero Cabellut va más allá de los iconos. Como indica Sara Serna Fernández en su trabajo de investigación para la Universidad Rey Juan Carlos, la artista retrata también a los marginados, los *outsiders*, aquellos que están “en los límites de la sociedad”. Su mensaje es claro: “Que todo es temporal. Aquellos que creemos que no sobrevivirán en el camino, que no valen la pena. Esos pueden ser los profesores que enseñan a tu hijo, el cirujano que te salve la vida o la señora de la tienda que cada día te hace sentir bienvenido y apreciado”. En otra de sus formulaciones, recogida en *Babylon Magazine*, Cabellut sintetiza con meridiana claridad la vocación política de esta elección temática: “Mi trabajo muestra preocupación por esas personas que han existido, que todavía existen y que forman parte de nuestra condición humana. Trata de aquellos que no tienen voz, a quienes no queremos ver, para quienes no encontramos un lugar, que no son reconocidos. Pinto criaturas que se mueven de noche, los héroes de la pérdida y el caos”. Esta democratización de la dignidad a través del retrato es, en sí misma, un acto de preservación de memoria cultural. Cuando la artista recuerda sus propios años en El Raval,

Reclama una llamada a la tolerancia y a la convivencia en un mundo, el nuestro, que vive todavía guerras integristas, que genera refugiados (...)

Sal a la calle. Abraza aquello que te conmueve (...) Tenemos que formar un ejército de poetas con el arma más poderosa: la belleza ¡Apúntate!

rememora también los saltimbanquis, los payasos, las prostitutas de aquel barrio que configuraron su mirada sobre el mundo. No es accidental que su primera gran serie de reconocimiento internacional, la que produjo entre 2003 y 2008, recogiera precisamente esa galería de tipos humanos que la sociedad tiende a relegar al margen de sus relatos oficiales. La piel agrietada de sus lienzos y la piel agrietada de sus personajes son, en este sentido, la misma piel.

Cabellut insiste en que aunque “un 80 % del arte se pierde en el camino”, lo que queda “es la historia de él, de nosotros”. Menciona el *street art* como ejemplo de arte efímero que ha conseguido su objetivo: causar impacto en “nuestra manera de percibir el arte”, convirtiéndose en “un grito al conocimiento colectivo”. La misma lógica rige su comprensión de la tradición museística: lo que permanece de Goya, de Velázquez o de Rembrandt no son simplemente objetos de valor mercantil o curiosidades históricas, sino instrumentos activos de educación emocional y ética que siguen transformando vidas, como transformaron la suya propia en aquellos corredores del Prado que visitó de adolescente.

No sorprende, pues, que este proyecto, *Ver(de) mar de ver(de) tierra*, inspirado en el cultivo del olivo en la provincia de Jaén y en la poesía de Antonio Machado sobre Baeza y los campos de Castilla, recupere exactamente esa misma vocación de convertir el arte en “puente entre el patrimonio humano y el artístico, una vía por la cual se perpetúa la memoria y se reinterpreta la identidad de un pueblo”. Los hombres y mujeres que han custodiado la madre tierra, en diferentes generaciones, encuentran en los lienzos de Cabellut la misma dignidad que

antes habían hallado los payasos de El Raval, las figuras de la *Trilogy of Doubt* o los *Portraits of Human Knowledge*. ¿Y acaso esto no es un eco de la dignidad que Velázquez y los maestros confieren a sus personajes menores, esas gentes anónimas que nunca son vistas y siempre son relegadas y eliminadas del cuadro? La tierra jiennense le ofrece además un cromatismo específico que conecta directamente con los surcos de las tierras trabajadas y los rostros curtidos por el sol: un nuevo territorio donde el craquelado de sus lienzos y el craquelado de la piel envejecida de los campesinos se miran y se reconocen. Son el mismo ser humano y el propio paisaje de la provincia.

Su llamada a los jóvenes resume su visión de la responsabilidad artística: “Sal a la calle. Abraza aquello que te conmueve. Intenta la socialización física”. Y concluye: “Tenemos que formar un ejército de poetas con el arma más poderosa, la belleza. ¡Apúntate! Y busca tus compañeros”. En esta exhortación —que da también nombre a una de sus exposiciones, *Army of Poets*, presentada en la Opera Gallery de París y Hong Kong en 2017— late la convicción de que el arte no es un refugio individual sino un compromiso colectivo, una forma de resistencia cultural frente a la fragmentación y el olvido que caracterizan nuestro tiempo. El arte como memoria viva, como “ADN de nuestra inteligencia”, como argumento ético construido pincelada a pincelada, grieta a grieta, sobre lienzos que salen del estudio ya marcados por el tiempo que aún no ha llegado y que sin embargo está: esa es la apuesta de Lita Cabellut, y es también, desde sus orígenes más precarios hasta sus exposiciones en los museos más prestigiosos del mundo, la única coherencia que ella ha reconocido como suya. El arte llamando a la acción, a mejorar el mundo y a las personas. ➤

Retratos para una sociedad más justa

Esta exposición continúa con el compromiso real y conceptual de Lita Cabellut de dar luz, en positivo, a mujeres resilientes gracias a las cuales se ha forjado nuestra propia historia. Todas ellas son madres, todas ellas son hijas, todas ellas son mujeres.

Desde esa línea, y a través del prisma con el que Lita Cabellut pinta esas miradas —profundas, heridas y a la vez poderosas—, la artista aborda, ennoblece y visibiliza también a las mujeres prostituidas, un asunto de especial relevancia en su trayectoria. Cabellut defiende y promueve los derechos de las personas que han sufrido trata y explotación sexual, para que recuperen la libertad, la dignidad y la autonomía. Esta labor encuentra eco y ayuda en asociaciones como APRAMP, (Asociación para la Prevención, Reinserción y Atención a la Mujer Prostituida) que desde un compromiso íntegro nos recuerdan que no podemos cejar en el esfuerzo por erradicar la trata y la explotación sexual, acompañando a las víctimas en todo su recorrido de salida, recuperación e integración.

Así, la exposición es también un posicionamiento ético: una llamada a la conciencia colectiva y a la responsabilidad compartida, una invitación serena a mirar con más profundidad, a reconocernos en la fragilidad y la fortaleza del otro, y a caminar juntos hacia una sociedad más justa, donde la dignidad encuentre siempre su lugar.



Rafaela, 2021

Técnica mixta sobre
lienzo
250 x 200 cm





RESTOS ORGÁNICOS Y OSEOS trazan un círculo ritual sobre el suelo manchado de pigmento: una naturaleza intervenida donde la vida y la descomposición dialogan con la violencia y la belleza, en el universo matérico de Lita Cabellut.

BIOGRAFÍA

Lita Cabellut (1961, España) es una artista que vive y trabaja en los Países Bajos. Considerada una de las pintoras más relevantes del panorama artístico internacional. Ha desarrollado una capacidad para mezclar disciplinas que facilita que la técnica no sea impedimento para su lenguaje.

SU PROCESO CREATIVO ES VISCERAL Y FÍSICO, y esto se ve reflejado en la textura, gestualidad y en la intensidad emocional sin tapujos de sus piezas, que desarrolla gran escala y que combina técnicas tradicionales y aplicaciones modernas de la pintura. Su método de trabajo se basa en un estudio y reflexión del concepto principal el cual tendrá como vía de comunicación los personajes escogidos. A través de estos personajes que actúan como interlocutores, el ser humano, el mensaje social, la brutalidad, el egoísmo, la ignorancia, la deshumanización o la trascendencia serán los temas centrales en su obra. Considera el arte como un elemento capital para la transformación y mejora de la sociedad.

A MUY TEMPRANA EDAD tiene la oportunidad de descubrir a los grandes maestros en el Museo del Prado y es a partir de ese momento cuando descubre el poder transformador del arte y siente, física y emocionalmente, la necesidad de expresarse a través de la pintura, lo que le lleva años más tarde a la Academia Rietveld de Amsterdam.

SERÁ EN LOS PAÍSES BAJOS donde desarrolla el enorme poder inspiracional de los grandes maestros: su compromiso social sin tapujos se lo debe a Francisco de Goya, la mirada de los personajes a Velázquez, buscará la luz de Vermeer, las carnaciones de Rubens, los colores vibrantes de El Greco, el desgarramiento de la vida cotidiana de Rembrandt, la espiritualidad de Mark Rothko, la materialidad de Anselm Kiefer, la crudeza de Francis Bacon o el conceptualismo de Joseph Beuys. Artistas que aparecen y desaparecen en su trayectoria creativa y en las series que conforman su devenir artístico.

SUS TRABAJOS HAN SIDO EXPUESTOS en instituciones como el MAC Museo Arte Contemporáneo (La Coruña), RABASF Real Academia de BBAA de San Fernando (Madrid), Fundación Bancaja (Valencia), Fundación Vila Casas (Barcelona) o Museo Goya (Zaragoza) en España; Pivot Centre for Art + Culture (Seattle) en EE.UU.; Seoul Arts Center en Corea; Contemporary Art Museum (Sicilia) en Italia; CSMVS The Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya (Bombay) en India; Hälsingland Museum (Hudiksvall) en Suecia; YUZ Museum (Shanghai), Shanlight Art Museum (Guiyang) en China; el Museum Jan (Amstelveen) o Het Noordbrabants Museum (Den Bosch) en Países Bajos.

SUS OBRAS SE ENCUENTRAN EN LAS COLECCIONES

PERMANENTES del Museo Goya, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Colección ABanca, Biblioteca Nacional, Colección Zuloaga, Colección Grupo Planeta, Colección Grupo Omega Capital, Fundación Vila Casas, Colección Vila Viniteca, Museo Arte Contemporáneo Sicilia, RAK Art Foundation, The Fendi Collection, The Paul van Rensch Foundation y Van de Ende Foundation entre otras.

COLABORA CON DIVERSAS GALERÍAS EN SU DILATADA

TRAYECTORIA, principalmente con Opera Gallery en Madrid, Nueva York, Londres, París, Miami, Dubai, Hong Kong o Singapur. Ha participado en Ferias Internacionales como BRAFA en Bruselas, MACO en Méjico, PAM Amsterdam, Art Miami, Art Basel Miami, Contemporary Istanbul, Art Central Hong Kong o Artfair Cologne entre otras.

HA RECIBIDO ASIMISMO DIFERENTES DISTINCIONES como doctora Honoris Causa por la Universidad de Barcelona (2024), la Encomienda de la Real Orden de Isabel la Católica (2024), Premio Influyente Cultura *El Confidencial* (2024), Premio Cultura La Vanguardia (2023), Premio Cultura Telva (2023), Depósito de Legado en la Caja de las Letras del Instituto Cervantes (2022), National Artist of the Year en los Países Bajos (2021), Premio Artista Influyente de F&A *La Vanguardia* (2019), Premio Excelencia de la Cultura de la Comunidad de Madrid (2019), Premio de Honor de la Fundación Fair Saturday (2019) o el Premio Personaje del Año de la edición Fuera de Serie del periódico *El Mundo* (2018).

DESARROLLA DE MANERA PARALELA A SUS EXPOSICIONES

proyectos de diversa índole: Bayerische Staatsopera, Ópera Nacional de Munich con Karl V de Ernest Kranach , donde firmó la escenografía, vídeo y vestuario de la obra; Imagen para la Bienal XXI de Flamenco de Sevilla con la *performance* junto a la coreógrafa contemporánea Rocío Molina, León de Oro del Festival de Venecia; para el Rossini Opera Festival de Pesaro en Italia, realizó escenario, vestuario & vídeo para la Opera *Le Siège de Corinthe*; para la coproducción británica/holandesa/española *Chaplin, espíritu gitano*, donde mediante animaciones pictóricas recreó la parte documental que no estaba registrada de la infancia de Chaplin.

HAY QUE DESTACAR EDICIONES QUE ABARCAN DIFERENTES CATEGORÍAS, como el recientemente publicado *Lita Cabellut:*

Vida desgarrando Art, editado por la Fundación Bancaja; *Goya x Lita Cabellut. Los Disparates* con motivo de la exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid; *Lita Cabellut. De tu mano*, edición gráfica conmemorativa 75 años Editorial Planeta por Artika; la monografía *Unfolding Density* del historiador Tayfun Belgin publicada por la editorial alemana TeNeues; el libro de artista *Bodas de sangre*, editado por Artika Editorial y la edición limitada de grabados realizados para la Fundación BBVA.





















LITA CABELLUT
con Eloy Martínez
de la Pera.

**Los rostros agrietados
dialogan con los muros
erosionados en una
correspondencia silenciosa
entre la piel humana y la piel
arquitectónica.**

Lita Cabellut

