

ZULOAGA, EN EL PARÍS DE LA BELLE ÉPOQUE

LEYRE BOZAL CHAMORRO
PABLO JIMÉNEZ BURILLO

Yo estuve, hace años, en España, con ese pintor que era el mejor de los españoles [...] y no le querían, en España no le querían [...] Zuloaga

AUGUSTE RODIN¹

Ignacio Zuloaga pertenece a una generación de artistas que marcó un salto cualitativo en la historia de la modernización del arte español: pintores y escultores que buscaron fuera de nuestro país —especialmente en París, aunque no exclusivamente— nuevas maneras de enfrentarse al arte y, a través de éste, a un mundo en constante cambio.

Si miramos a Zuloaga a la luz de su aventura europea, lo podríamos situar también —tal como lo hicieron los propios artistas de la escena internacional— dentro de un grupo de pintores desengañados con el mundo moderno que no se consideraban herederos del impresionismo, sino parte de lo que podríamos denominar un simbolismo de baja intensidad, moderado, que ponía el énfasis en el propio artista, en su personal manera de ver, sentir e interpretar la pintura, en su aventura personal, grupo del cual Paul Gauguin sería el máximo exponente.

Sin embargo, cuando nos acercamos a Zuloaga desde su fortuna crítica, resulta difícil esquivar un asunto que ha marcado su percepción: lo español. Las intensas y a veces obsesivas polémicas sobre la imagen de España o la propia identidad nacional, que a finales del siglo XIX podían inscribirse en el debate europeo y que actualmente siguen acaparando la mayoría de los discursos en nuestro país, han provocado que, finalmente, el artista haya sido juzgado mucho más por la imagen y la iconografía que de España podía transmitir que por su talento como pintor.

Según esta visión, Zuloaga sería el gran representante de la España negra que tendría su génesis en la severidad de la pintura del Siglo de Oro y en el gusto velazqueño por los mendigos y los enanos, una tradición que viviría uno de sus momentos culminantes con las *Pinturas negras* (1819-1823, Museo del Prado, Madrid) de Francisco de Goya —hay que tener

en cuenta que éstas se descubrieron tarde y se apreciaron bastante después de que se estableciera esta genealogía, por lo que el Goya que se conocía entonces era mucho menos «negro» de lo que hoy parece— y que, tras Zuloaga, podremos encontrar no sólo en el Picasso «azul», sino también en artistas como José Gutiérrez Solana y Antonio Saura, o en las películas de Luis Buñuel, Pedro Almodóvar o, incluso, Santiago Segura.

La crisis del 98 y los protagonistas de esa generación encontraron en Zuloaga la imagen perfecta para representar ese proyecto de regeneración ascética que tenía en la desolada Castilla su mejor modelo. Para completar esta imagen estereotipada debemos también recordar la polémica surgida cuando la comisión española rechazó incluir la obra de Zuloaga *Vispera de la corrida* [cat. 9] en la Exposición Universal de 1900, prefiriendo al más social Joaquín Sorolla y su *Triste herencia* [fig. 1]. La polémica que se desató como consecuencia de esta decisión vino a confirmar lo que ya no se podría desandar: que Sorolla era el representante de una España blanca y moderna y Zuloaga el de una España negra, inmóvil y anclada en el pasado.

De esta manera, Sorolla y Zuloaga —que, junto con Hermenegildo Anglada-Camarasa, estuvieron entre los artistas más internacionales de la Europa de principios de siglo— se ven reducidos en la actualidad al papel protagonizado en una historia local y a un debate estéril y ajeno a cualquier preocupación o afán estético, o lo que es lo mismo, a su verdadera labor como artistas. Sorolla sería considerado como el representante de una España laboriosa, democrática y burguesa, abierta a una internacionalización respetuosa con una visión moderada y feliz de la propia España profunda. Mientras que Zuloaga sería el pintor de la grotesca española, de un país de curas y toreros, brujas y bailaoras, de un país triste, cruel, sucio y fanático: eso que llamamos la España negra. El eibarrés sería pues un artista atrapado en las redes de una tradición que lo empujaría hacia un pasado brillante pero estático, un pintor sin evolución posible, una especie de antimoderno

en un mundo moderno. Todavía hoy en día es frecuente hablar del artista vasco únicamente en el contexto de este debate nacional, como un pintor español que pintaba «españoladas»; por mucho que siga habiendo cierto gusto por esas españoladas.

¿Y si el propio Zuloaga hubiera permanecido ajeno a ese debate nacional? Si lo planteamos así, aunque sólo sea parcialmente, se abre la posibilidad de acercarnos al pintor eibarrés desde una perspectiva que también tenga en cuenta su forma de pintar. No tanto como creador o recreador de iconografías, sino como un artista europeo que participó en el debate estético del continente, al que aportó un punto de vista y una manera de trabajar altamente personales que fueron reconocidos como tales en el contexto artístico que les correspondía.

Algunos, como el político y escritor portugués Abílio Guerra Junqueiro, llegaron a tachar a Zuloaga de artista «antipatriótico» y Elías Salaverría escribía: «Cuando en España se conocieron, por conducto de reproducciones fotográficas, los cuadros de Zuloaga, hubo un tático y general disgusto. El sentido nacional, que en estos casos no falla nunca, comprendió enseguida que la España zuloaguesca había sido pintada para un público cualquiera pero no para el público español». Antes, en el mismo texto, ya había acusado a Zuloaga de «pactar con el gusto y las exigencias de un público cosmopolita»². ¿Quién era ese público que tanto molestaba a los defensores de la identidad de lo español? Hay que recordar que la percepción que se tenía entonces de España, de la España del siglo XIX, seguía siendo fundamentalmente la recreada por los viajeros del Romanticismo: una de las naciones más salvajes y fascinantes de Occidente; un lugar de obligada peregrinación para todos los decepcionados con el mundo moderno y positivista. Comparada

[1] Véronique Mattiussi y Laura Mercader, «Rodin y Zuloaga: itinerario de una amistad. Un viaje por España», en Silvia Sauquet (ed.), *Auguste Rodin y su relación con España*, cat. exp., Barcelona y Zaragoza, Fundación "la Caixa" y Ayuntamiento de Zaragoza, 1996, p. 125. [2] Ver Bernardino de Pantoja, «Ignacio Zuloaga», en *Artistas Vascos*, Madrid, Biblioteca Ascasibar, 1929, tomo III, pp. 45-67.

con una Europa abierta, democrática y en continua transformación, heredera de la tradición y los principios del Siglo de las Luces y animada por una idea continua de progreso, España era vista como una nación atávica, profunda, condenada a permanecer inmutable por los siglos de los siglos: una mezcla de tragedia y de pasión, un país cerrado a toda innovación en el que permanecían vivos todo tipo de cuentos y leyendas del gusto del Romanticismo.

Cuando Salaverría hablaba de un gusto cosmopolita frente al gusto español, sin duda se refería al éxito que «lo español» tenía por aquel entonces en el mundo y, muy especialmente, en París. La década de 1860 fue especialmente importante para la popularización de la moda de lo español en París: en 1860 se celebró la boda del emperador con Eugenia de Montijo y podemos encuadrar entre 1861 y 1864 el momento más fecundo del hispanismo de Édouard Manet, que en 1863 presentó su *Lola de Valence* [Lola de Valencia] (1862, Musée d'Orsay, París).

Todos los artistas españoles que presentaron obra en el Salón de París de ese año (Antonio Cortés, Martín Rico, Manuel Ferrán, Eduardo Zamacois, Dionisio Fierros y Bernardo Ferrándiz) lo hicieron con obras de tema español: paisajes de Sevilla, Córdoba, Toledo o

El Escorial y escenas de costumbres, como la boda de unos charros, un duelo en las afueras de Valencia o unos toreros.

1864 podría considerarse como el año del primer triunfo importante de la pintura española, dado el éxito del cuadro de Ferrándiz *El tribunal de las aguas en Valencia en 1800* (1864, Musée des Beaux-Arts, Burdeos). Sin embargo, a finales de la década, podemos ver cómo estas imágenes tardorrománticas de España fueron desapareciendo a medida que se fue imponiendo el realismo, sin que eso supusiera, sin embargo, que lo español desapareciera de la temática, sino tan sólo una nueva manera de abordarlo.

Paralelamente, el Salón iría dejando lugar para la aparición de galerías particulares que a menudo planteaban discursos de intenciones que, de la mano de los propios artistas, buscaban a los mejores compañeros de viaje posibles. Así, como hecho representativo y ejemplo de la importante presencia española en París, hay que mencionar la exposición celebrada en 1882 en la galería Georges Petit, organizada por un comité compuesto por Alfred Stevens, Giuseppe de Nittis y Raimundo de Madrazo, que, además de pinturas de este último, incluía obras de Jean-Léon Gérôme, Paul Baudry, Lawrence Alma Tadema y John Everett Millais, entre otros.

Con todo, la Exposición Universal de 1889 marcó un momento importante respecto a presencia española, ya que la galería de Bellas Artes del palacio de Champ de Mars albergó en esa fecha un conjunto de 116 pinturas, pasteles, acuarelas y dibujos procedentes de nuestro país.

No obstante, el resultado fue muy decepcionante, tanto para España como para los organizadores, seguramente debido precisamente a la dificultad a la que se enfrentaban el público y los especialistas a la hora de entender la pintura española como una pintura moderna fuera de «lo español». En todo caso la polémica fue importante, tanto que incluso Emilia Pardo Bazán tomó parte en ella. La crítica de Émile Cardon evidencia la vara de medir a la que se enfrentaban los artistas españoles del momento: «España no ha encontrado todavía el incomparable esplendor de los tiempos en que vivían los Alonso Cano, los Zurbarán, los Murillo y los Velázquez»³.

Los simbolistas de la última década del siglo XIX ejercerían una importante influencia en los pintores españoles: Rogelio de Egusquiza abandonó la pintura de casacas para exponer en el Salón de los Rosacruz, mientras que pintores catalanes como Joan Llimona o Joan Brull también dejaron constancia de su paso por París. Pero, sin duda, el final del siglo



1. Joaquín Sorolla, *Triste herencia*, 1899. Colección Fundación Bancaja, Valencia

2. Isidre Nonell, *Pura, la gitana*, 1906. Museo de Bellas Artes de Bilbao

3. Pierre-Auguste Renoir, *Ambroise Vollard en torador* [Ambroise Vollard como torero], 1917. Nippon Television Network Corporation, Tokio



XIX estuvo marcado por la presencia de una nueva generación de artistas liderada por dos pintores fundamentales, de gran trayectoria y poder: Ramón Casas y Santiago Rusiñol. Casas llegó a París en 1881, donde estudió con Carolus-Duran, mientras que Rusiñol llegaría años después con ocasión de su viaje de bodas. No hay un solo cuadro «español» en el Rusiñol anterior a sus jardines de Aranjuez, al igual que la presencia de corridas de toros y de manolas es poco representativa en la obra de Casas.

A Casas y Rusiñol habría que añadir, para completar esa nómina de nuevos artistas que llegan a París —en este caso procedentes de Barcelona—, los nombres de Anglada-Camarasa, Isidre Nonell [fig. 2] y Pablo Picasso, entre otros. A esta comunidad de «catalanes» se unen, procedentes de Bilbao, Dario de Regoyos —entre Bruselas y París—, Adolfo Guiard, Manuel Losada, Pablo Uranga, Francisco Durrio, Francisco Iturrino y, por supuesto, Zuloaga.

La presencia de los artistas españoles en este cambio de siglo fue tan importante que, con motivo de la exposición conjunta de Iturrino y Picasso, celebrada en la galería Vollard, *La Revue Blanche* publicó un artículo de Féliçien Fagus (pseudónimo de Georges Faillet) con el ilustrativo título de «L'invasion Espagnole: Picasso», del que no podemos resistirnos a citar un fragmento:

La segunda [...] una invasión positiva, o más bien la emigración de familias pobres con escasos recursos; estos asentamientos son lo más parecido a la invasión de los bárbaros, a los que, por desgracia, apenas empezamos a acostumbrarnos. Los transpirenaicos, que desde hace ya varios años vienen a París, no deben sentirse más

desterrados que sus anfitriones desorientados. Las cualidades que motivan su éxito aquí son colaterales a las nuestras; todo queda entre latinos, y eso se convierte en una alianza defensiva. [...] Si, se trata de la segunda. La primera, desde Carlos V hasta Felipe IV, caballeresca y capitana, no dejó a los franceses más que el eco del hermoso choque de las armas y palabras de gran sonoridad entre las que irrumpió con todas las banderas desplegadas: una nueva visión —sobria, fuerte, altiva— del hombre frente a sí mismo, frente a los demás hombres y frente al destino. Nuestra literatura la hizo suya sin servilismo, utilizándola para su propio talento, extrayendo de Corneille, Molière y otros —entre los que cabría citar a Ronsard y a Malherbe, sin olvidarnos de los «burlescos»— ese nuevo y robusto concepto del héroe —Polyeucte, Alceste o Don Juan—, equilibrante, antitético y complementario al concepto anglo-normando, que de forma paralela moldearon Shakespeare y sus satélites. El mundo resistió a ambas desde Fausto a Zaratustra. Transcurridos trescientos años, el mundo anglo-latino se enfrenta al momento crítico de la disgregación de las partes y a su osificación. En la nueva expansión hispánica, enteramente pictórica esta vez, todo signo aparece como el fruto de una imaginación áspera, sombría, corrosiva, a veces magnífica, pero de una magnificencia naturalmente lúgubre, y sobre todo brutalmente autóctona.

En efecto, podemos identificar a todos estos artistas por su marcado aire de familia; bajo influencias superficiales, reciben una gran influencia de sus antepasados; y eso está bien. Éste es el caso sobre todo de Goya, el genio áspero y lacerante⁴.

Dentro de este clima de novedoso entusiasmo por lo español, no está de más citar la exposición que presentó en 1902 la galería Silberg con el título *Jeune école Espagnole* [Joven escuela española], organizada por Losada y Regoyos, que contó con la participación, entre otros, de Iturrino, Uranga y Zuloaga. Asimismo, el retrato de la persistencia de «lo español» quedaría incompleto si no citáramos el paradigmático retrato en el que Pierre-Auguste Renoir pintó a Ambroise Vollard vestido de torero en 1917 [fig. 3].

Éste es el París que se encontraron tanto Zuloaga como muchos de sus primeros compañeros con los que compartió aventura, que acogieron al pintor eibarrés y lo ayudaron a introducirse en los círculos artísticos.

Hay que entender los cuadros que pintó el artista vasco, así como sus referencias a España, dentro de este París cosmopolita en el que se imponía un simbolismo heterogéneo. Cabe pensar, asimismo, que el afán de autenticidad era lo que hacía que muchos pintores buscaran referencias puras, que resistieran los envites de un mundo moderno, prosaico, cruel, vulgar y positivista. Gauguin sería el caso más paradigmático y sonoro de esta actitud, aunque ya sabemos que todo lo que se refiere a su vida parece haber estado algo novelado por el propio artista.

Además de Gauguin, otros muchos artistas de ese París compartieron la necesidad de realizar ese viaje hacia lo más auténtico que

[3] Émile Cardon, «L'Exposition Universelle. L'Espagne», *Moniteur des Arts*, 1889. Citado en Carlos Reyero, *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889. del Museo del Louvre a la Torre Eiffel*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, 1993, p. 256. [4] Ver Miguel Zugaz, «En torno a 1900. Iturrino y los orígenes del arte moderno en España», en *Francisco Iturrino (1864-1924)*, cat. exp., Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1997, p. 38.



4. Edgar Degas, *Deux danseuses au repos* [Dos bailarinas en reposo], s.f. Colección particular

5. Émile Bernard, *Madeleine au Bois d'Amour* [Madeleine en el Bosque del Amor], 1888. Musée d'Orsay, París

había en ellos mismos. Ése fue el caso de Émile Bernard —el pintor francés más próximo a Zuloaga—, que viajó a Italia, El Cairo y, finalmente, a España. Cabe pensar que éste fuera también el planteamiento del pintor de Éibar, que viajaría a España para encontrar lo más auténtico de sí mismo, el Zuloaga más verdadero; un Zuloaga que, en esa búsqueda de autenticidad, descubriría al Greco.

La exposición que presentamos quiere contar esa historia: la de un Zuloaga visto en su escenario real, que no era otro que París, en lugar de en el contexto de los debates españoles. Es verdad que la aventura del Zuloaga de aquellos años abarcó toda Europa —Inglaterra, Italia, Alemania, Rusia...—, pero no es menos cierto que fue en la capital francesa donde encontró a sus amigos, a sus compañeros y una manera concreta de acercarse a la pintura. Hemos querido limitar esta exposición a los años de la Belle Époque no tanto por la trayectoria del propio Zuloaga, que una vez encontrada su propia voz y su propio lugar en el escenario internacional seguiría trabajando dentro de unos mismos planteamientos, sino porque el París y la Europa de la posguerra serían escenarios completamente distintos. Con la Primera Guerra Mundial se cerró una etapa del mundo moderno, estableciéndose esa frontera que hoy entendemos como el final del mundo de antaño y la consolidación del contemporáneo. Fue en ese París anterior a la guerra, brillante y dinámico, que se erigió como el centro de la inteligencia, el gusto y

la osadía artística y literaria, donde Zuloaga brilló con luz propia y reconocible, en un camino paralelo y comparable al de muchos de los mejores artistas del momento.

El recorrido de la exposición comienza con la llegada de Zuloaga a la capital del Sena y con los diferentes artistas que allí encontró; algunos de ellos futuros grandes amigos que le acompañarían toda la vida, como Uranga, Eugène Carrière, Bernard o Auguste Rodin. Tras esta etapa, la siguiente sección nos muestra la obra del pintor eibarrés como gran retratista de la aristocracia social e intelectual. Igualmente, hemos querido dedicar una sala al Zuloaga coleccionista, aquél que trata de conservar el patrimonio, de preservarlo para que todos podamos contemplarlo, como ocurre hoy en esta exposición. Para ello hemos reunido algunos de los cuadros de la tradición española que él propio Zuloaga compró como símbolo de su viaje más íntimo a España: obras de Goya, Zurbarán o el Greco. Terminamos el discurso expositivo con una sección que consideramos de madurez y reconciliación del artista consigo mismo, en la que encontramos ejemplos de algunos de sus «compañeros de viaje». Ése es el caso del Picasso temprano o de Anglada-Camarasa, con los que Zuloaga compartió iconografía y estancia en París. La exposición se cierra con el retrato de Maurice Barrès ante Toledo [cat. 93], en el que podemos ver que, en esa reconciliación, el español nunca estuvo solo.

LOS PRIMEROS AÑOS EN PARÍS

Zuloaga llega a París desde Roma en 1889, justo después de la exposición sintetista celebrada en el Café Volpini. En la capital francesa se encontró con un grupo de artistas españoles que buscaban la modernidad: Rusiñol, Nonell, Anglada-Camarasa, Joaquín Sunyer, Xavier Gosé o un muy joven Picasso, entre otros. Montmartre era el centro de su actividad; más que un lugar de reunión, un mundo. Ahí enseñaba Henri Gervex en la Académie Libre de la Rue Verniquet, a la que, entre otros, asistía Jacques-Émile Blanche, el retratista de Marcel Proust [cat. 58]. Pronto, Zuloaga entró en contacto con su admirado Edgar Degas⁵, posiblemente a través de Gervex y Blanche. Ghislaine Plessier sugiere que fue el propio pintor eibarrés quien propició el encuentro en el Café Nouvelle Athènes, muy frecuentado por artistas y situado en la plaza de Pigalle, cerca de la casa donde residía el maestro francés, en el número 12 de la calle del mismo nombre⁶. Años después, en una carta dirigida al hispanista Paul Lafond, fechada el 23 de agosto de 1912, escribía Zuloaga: «Siento por [Degas] la admiración más profunda. Es el mayor artista de nuestra época⁷. En sus propias palabras, Zuloaga no sólo aprendió de Degas a trabajar dentro del taller, creando

un cierto tipo de atmósfera artificial [fig. 4], sino también, y lo que es muy importante, la necesidad de trabajar el movimiento, un rasgo que perduraría en su obra de mayor formato.

En sus retratos, el artista eibarrés recreaba composiciones semejantes a las utilizadas en la fotografía, en las que acostumbraba a descentrar al personaje, dejando parte del fondo del cuadro vacío; un fondo en el que en ocasiones incluía un paisaje o un cielo neutro que recuerdan a los de los artistas simbolistas. Sus personajes posan en un tiempo detenido, en un instante, como si estuvieran en una escenografía, y, aun así, no resultan estáticos: al cabo de unos segundos, la mujer que antes nos miraba o el hombre que posaba harán un gesto, darán un paso, como si quisieran marcharse, desaparecer de la escena. Ése es el caso en la temprana *Mujer de Alcalá de Guadaíra* [cat. 4], cuya silueta parece dibujar un esquema de marcha, así como en el retrato de la mujer del pintor, Valentine Dethomas [cat. 5], en *Retrato de doña Adela de Quintana Moreno* [cat. 62] o en *Retrato del violinista Larripidi* [cat. 63].

El *Retrato del conde de Villamarciel* [cat. 2] nos habla de ese diálogo que mantiene Zuloaga con la pintura que se crea en el París de la época: el fondo parece sacado directamente de *Madeleine au Bois d'Amour* [fig. 5] de su amigo Bernard⁸, mientras que la composición está en deuda tanto con las enseñanzas de Gervex —en las que se denota la admiración de éste por Manet— como con la luz de los impresionistas y la pintura *au plein air*. Mayi Milhou también señala la existencia de algunas obras de carácter puntillista en este periodo, como el pastel *Au bord de l'Oise* [fig. 6], de factura más bien sintetista⁹. No obstante, el artista abandonó paulatinamente ese tipo de pinturas más claras y, seducido por Degas, pasó a realizar un nuevo tipo de obras que marcarían su evolución.

Con motivo del Salon du Champ de Mars de 1908, organizado por la Société Nationale des Beaux-Arts de Paris [Sociedad Nacional de Bellas Artes de París], donde Zuloaga expone junto a artistas como Gervex o Antonio de La Gandara, Blanche recordaba las palabras de Degas a propósito de la obra del pintor vasco: «Cuando un pintor ha osado, como usted, suprimir deliberadamente la atmósfera de sus

cuadros, hay que quitarse el sombrero». Y, en la misma reseña, Blanche señalaba:

¿Y Zuloaga? Es la inteligencia de un dramaturgo aunada a la de un músico; la de un director de escena a la de un maestro cartelista; español, nacionalista ferviente, es parisiense por educación, incluso en sus «brujas». ¡Español, sí! Pero también tiene algo de Múnich; y cierta laca china. ¿Qué no es Zuloaga? ¿Qué no ha aprendido? ¿Qué no sabe? Un paisajista a lo Gustave Doré,

[5] Por lo que sabemos, ambos artistas nunca intercambiaron correspondencia. Sin embargo, conocemos su relación y mutua admiración gracias a la correspondencia que Zuloaga intercambió con amigos comunes, como Jacques-Émile Blanche y Paul Lafond. Por otro lado, Mayi Milhou nos habla de las visitas de Degas al estudio de Zuloaga, cuya prueba ha encontrado en una serie de cartas autógrafas en el centro de documentación del Louvre (Departamento de Pinturas). Ver Mayi Milhou, «Ignacio Zuloaga en Francia», en *Ignacio Zuloaga, 1870-1945*, cat. exp., Vitoria, Gobierno Vasco, 1990, p. 49. [6] Ver Ghislaine Plessier, *Ignacio Zuloaga et ses amis français*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1995, p. 157. [7] Ver Mayi Milhou, *Ignacio Zuloaga et la France*, Saint-Loubes, Graphilux, 1981, p. 70. [8] Ver María Dolores Jiménez Blanco, «El simbolismo en España», en *Gauguin y los orígenes del simbolismo*, cat. exp., Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2004, p. 96. [9] Ver Mayi Milhou, *op. cit.* (nota 5), p. 44.

