

Antonio R. Romera

Ignacio Zuloaga, 1870-1945

Geografía pictórica de la meseta.



L pintor español Ignacio Zuloaga ha muerto. En breve lapso el arte ibérico ha visto desaparecer dos de sus grandes maestros. Zuloaga había realizado una obra de muy distinta significación a la de José Gutiérrez Solana, pero en ambos maestros alentaba un mismo espíritu hecho de aspereza, de sequedad y de conceptismo.

En una ideal geografía pictórica de la Meseta el Norte llevaría la siguiente etiqueta: «Zuloaga o la retórica», Junto a él debería estar situado, precisamente por ese conceptismo expresivo, el santanderino Solana. «Sotomayor, o la sencillez», con algún discípulo menor, sería el Oeste. «Sorolla y el luminismo», el Este, en donde habría que ubicar a toda una serie de secuaces que han hecho de la luz un poema plástico. El Sur señalaría a «Vázquez Díaz, o la plástica». Situados aquí y allá, como zonas intermedias, tendría-

mos a varios maestros que oscilan entre los cuatro puntos cardinales y se inclinan hacia uno u otro, participando a veces de distintas características. Ellos son: Arteta, Nonell, Juan Urrutia y Darío de Regoyos, quienes expresan también, como peculiaridad común, la emancipación étnica.

Pero volvamos a Zuloaga.

La retórica del pintor vasco es más superficial que entrañable. La incorporación a su pintura—no a su tectónica, como en Rubens, sino a los cielos y a las montañas—del dinamismo estructural, hacen de él un barroco meridional. Por sus obras parece desfilan un vendaval que agita las masas y las arrastra hacia un punto de la composición. Su retórica es una especulación seca, e hispida de raíz hispana con indudables entronques en toda una corriente que viene de lejos. «Zuloaga—dice Unamuno—nos ha dado en sus cuadros, llenos de hombres fuera del tiempo y de la Historia, un espejo del alma de la Patria». Esto es cierto. El pintor dió un esquema racial, precisamente aquel Norte conceptual, señalado, pero no el miraje suspendido sobre el mar latino, como erróneamente afirma el mismo Unamuno en otra parte de su artículo.

Zuloaga es un barroco porque acumula en sus cuadros los elementos formales. Hay en él pasión por el decorado aparatoso y un culto desmedido por las fuerzas naturales. Sus cuadros aparecen cargados de nubarrones, de montañas ingentes y fragosas que enmarcan al hombre, unido inexorablemente a esa naturaleza cósmica.

Así La víctima de la fiesta más que víctima de la crueldad de los humanos, lo es de aquella inhóspita y feroz naturaleza que rodea al picador y a su caballejo. El hombre no impone aquí su jerarquía como sucede en el barroco nórdico. Por el contrario, se pierde en la balumba de las cosas terrenas y, como afirma Unamuno, parece fuera del tiempo.

La humanidad zuloaguesca, dije en otra ocasión, es una humanidad que parece hundida en los entresijos de la tierra castellana, en sus valles solitarios y en sus quebradas dantescas. Coincidiendo con esta idea, Díaz Plaja dice del Barroco que tiene el interés que despierta toda caída «ya que el Barroco con su esencial insatisfacción, no es sólo—como de su paralelo romántico quiere d'Ors—el culto a las formas que vuelan, sino también el de las que se hunden».

Como buen barroco, Ignacio Zuloaga hace de la pintura una problemática constante. Sin embargo, ese no llegar nunca a las cosas tiene en él muy poco que hacer con la plástica pura, puesto que Zuloaga da siempre la sensación de estabilidad y, sobre todo, la de que en su pintura no ha habido evolución, ni cambio; ni tampoco esa marcha ascendente que se advierte en todos los maestros, desde el aprendizaje a la madurez. Es una pintura por cristalización. Los interrogantes que abre son más bien de índole literaria y social que de orden plástico.

Las extraordinarias dotes asimiladoras del pintor le han permitido tomar de cada maestro español aquello

que más convenía a su espíritu. Sus obras son extremadamente características. Son fáciles de reconocer porque ellas siguen con obstinación unos módulos estilísticos que parecen haber nacido con Zuloaga. Quiero decir que éste se muestra personal desde sus primeras obras, lo que tampoco quiere decir que el maestro español no revele influencias distintas en ellas.

José Ortega y Gasset en un artículo juvenil ha escrito cosas agudas sobre «il piu forte Zuloaga», como él dice recogiendo los titulares de un diario italiano. Según Ortega, el autor de *Las brujas de San Millán* no sólo tiene una visión personalísima de la naturaleza, sino que tiene una manera. Y concluye: «Manera es a estilo, lo que manía a carácter». Esto le lleva a pensar que Zuloaga es un pintor amanerado, lo que constituye la principal razón de su popularidad. Las gentes se sienten halagadas al reconocer fácilmente una pintura sometida a cánones inmutables y guardan de ella, sobre todo, el recuerdo de los temas y la escenografía, más que la esencia pictórica.

Zuloaga bebe su inspiración en la tradición clásica. Es indudable que ha estudiado a Velázquez y al Greco y les ha pedido el secreto de su pintura. «Maestro del Museo del Prado» ha sido llamado por Eugenio Noel, que lo conoció de joven en la sala del pintor sevillano, absorto, embebido, captando las más ocultas esencias de su pintura. Hay críticos, sin embargo, que estiman que lo valioso es lo que en ella hay de original y no el reflejo tradicional de aquellos maestros.

No obstante, Velázquez y el Greco y Goya, han dado a Zuloaga su facilidad expresiva, su riqueza técnica. Lo han hecho, en definitiva, pintor. Juan de la Encina insiste en este aspecto y extrema incluso su importancia cuando enumera cada una de las peculiaridades técnicas del maestro vasco para asimilarlas a otras semejantes de los grandes pintores españoles.

No cabe duda, pues, que su formación se ha realizado a través de influjos magistrales, según están acordes en reconocer todos los críticos que han estudiado su pintura. Mas estos influjos se manifiestan en el arte zuloaguesco perfectamente asimilados y decantados a través de su poderosa personalidad.

Al mismo tiempo, Zuloaga revela en su obra otra índole de influencias. Aquélla es como el resonador que amplía la voz de los siglos y nos da, envueltos en nuevas formas, los viejos conceptos de la raza: la asperosidad—la áspera psicología ibérica— y el realismo. Las obras de Zuloaga carecen de ternura. No tienen ese lirismo formal de contornos esfumados y musicales que se advierte en los barrocos del Norte. Sus personajes carecen de la belleza típica tan buscada en otros pintores. Son entes caricaturescos, como tallados en madera: a veces parecen bloques de dura piedra berroqueña desprendidos de las montañas del fondo.

¿Corresponde su pintura al famoso realismo español? Desde luego.

Su realismo no deriva de la simple representación de las cosas. Zuloaga supera la elemental objetiva-

ción de la realidad ambiente y llega a soluciones más profundas y personales. Hay incluso un lirismo soterreño en estas visiones crudas que las transforma y las re-crea en la sumisión más cabal y perentoria bajo las leyes eternas del arte.

Su mayor defecto reside, a mi entender, en el afán de teatralidad. Zuloaga grita más que pinta. Quiere ser aparatoso; quiere mostrarnos sus enormes fuerzas de Titán de la pintura. No admite los tonos apagados y suaves. Es estruendoso y en sus temas hay siempre tal vigor vital que la anécdota reduce la plástica a dimensiones modestísimas. El gris, tono de la discreción con el cual la pintura suele dirigir sus íntimos mensajes, no figura en su paleta.

Y es que Zuloaga, vasco esforzado y descomunal, ha olvidado aquellas admirables palabras de Talleyrand: «Todo lo exagerado es insignificante».

La pintura como problema nacional

No ha existido en España hasta Ignacio Zuloaga una pintura literaria. Quiero decir una pintura dogmática y de signo internamente literario.

La plástica cuya motivación gira alrededor de la anécdota o de escenas históricas no es, aun cuando ello sorprenda, un arte literario. Ni *El taller*, de Courbet ni *La barricada*, de Delacroix ni otras muchas telas que podríamos citar, son obras nimbadas por el signo de lo literario, externo a los valores puramente pictóricos. Muy al contrario, hay en ellas una tal

energía plástica, una tal fuerza pictórica, que son modelos de arte superior que busca por la evocación de episodios contemporáneos al artista el entronque entre la idea que lo inspiró y la composición puramente plástica.

En *El taller* el grupo representado quiere expresar la verdad filosófica, artística y política de su autor; sin embargo, ello se olvida ante este definitivo trozo de pintura. Y lo mismo se podría afirmar de *La barricada*. Los asuntos han sido sólo un plausible pretexto para componer en la tela la armonía de unos planos y volúmenes coloreados.

¿Se puede decir lo mismo de la obra de Zuloaga? Creo que no.

Este pintor vasco tiene ahincado en su espíritu el eco decantado de su generación. Y sus obras, sin que en ellas se encuentre el tema con fuertes alusiones sociales y políticas, son más literarias que plásticas. Zuloaga nos quiere decir algo y nos lo dice con ademán de reiteración, utilizando la pintura como habría podido hacerlo por medio de la novela o del ensayo filosófico.

Yo me resisto a creer que ello sea por puro azar. En el artista de alcurnia— y Zuloaga lo es— nada surge de la casualidad. Cualquiera que sea la opinión que sobre su pintura se tenga, habremos de convenir en el hecho auténtico y probado de su intención, que le lleva a producir un arte determinado.

Precisamente porque adivinamos en su obra un ale-
tear de tesis habremos de lamentar más fuertemente la
entrega voluntaria e irresponsable a lo antipictórico.
Cuando Zuloaga nos presenta la cansina estampa de
La víctima de la fiesta quiere que sintamos
en nuestra sensibilidad el trallazo de esos pueblos hun-
didos en los breñales de la miseria. Y con Grego-
rio el botero nos da la imagen del antropoide que
mora en los humanos.

Es la suya una pintura antieuropea, una pintura
que, utilizando a veces una paleta muy actual, se afa-
na en las visiones trágicas de los pueblos castellanos,
de los villorrios estancados y quietos en el silente
fluir del tiempo.

La pintura de los románticos no podía caer en estos
excesos de dogmatismo. Había en aquella pintura un
anhelo ideológico y muchas veces una anticipación,
como en determinadas obras de Eugenio Delacroix.
Zuloaga sigue, por el contrario, un camino regresivo.
Ese sirocco que Ortega ve circular en sus obras
me parece a mí un aire de vetustez que resquebraja y
dora las piedras de Castilla.

No está solo el pintor en esta filosofía extraplástica.
Junto a él toda una generación literaria siente la tris-
teza árida de un país en estado agónico. Zuloaga es,
desde luego, el representante pictórico del grupo coe-
táneo del 98. Pero—insistimos—el solo represen-
tante plástico ya que en Sorolla y en sus contemporá-

neos alienta un arte más alejado del problema nacional que plantea con energía aquella generación.

Gutiérrez-Solana se le aproxima un tanto. Pero el santanderino va más hondo. Sus betunes captan la naturaleza como la naturaleza es. En la exaltación de las miserias hay un deseo fervoroso de comprenderla, de fundirse con ella y de salvar al hombre caído por la misma comprensión.

En Zuloaga hay una cierta malicia. En Solana, una fuerza instintiva e ingenua que pinta con barro para dignificarlo.

Conviene insistir—volveremos a ello más adelante—sobre la existencia de una pléyade dominada por ideales comunes aunque Baroja lo haya negado. Zuloaga puede servirnos para dar forma más concreta aún a las características concordantes del grupo.

No existe en la escultura española de la misma época ningún artista que haya sido influenciado por aquel movimiento dual de protesta y de abulia. Los escultores son en su mayor parte catalanes, es decir, más mediterráneos que iberos y están alejados de la angustia agónica de un Unamuno y del áspero desencanto de un Baroja. Clará—por ejemplo—tiene el anhelo vital y la armonía plástica que expresa con fuerza el *bonheur de vivre* de toda la estatuaria clásica. Y lo mismo podría decirse de Sorolla en su segunda y definitiva obra, cuando se exalta en el luminismo optimista y risueño.

La pintura o la literatura como problema nacional está, pues, en Zuloaga, en Azorín, en Baroja, en Unamuno. Ninguno de ellos siente en su desencanto un impulso constructivo. Al contrario, insisten morbosamente en poner de relieve los estigmas de un país arrastrado por la mediocridad política de la Restauración.

En 1900 Baroja, negador contumaz de esa generación llamada del 98, publica su primer volumen, *Vidas sombrías* y Zuloaga pinta el famoso *Buñolero* y *Mis primas*. En estas obras vemos ya apuntar la manifestación de un espíritu contrario a todo lo anterior. Una nueva concepción de la vida está en marcha. Seguramente no se sabe lo que vendrá, pero lo anterior está cayendo a pedazos por la piqueta del sarcasmo.

Veamos ahora, concretándonos al artista, hasta qué punto se cumple en su pintura ese espíritu que hace de la especulación artística un problema nacional.

Las corrientes disímiles

El museo del Juego de Pelota de París posee un cuadro que está considerado como la joya de ese salón de pintura.

Es un retrato del escritor francés Maurice Barrés con aquel perfil de «procónsul doliente de vivir» que le hallaba Jean Moréas. Los pinceles maestros del vasco han sabido interpretar a este francés nórdico que alzó su voz cálida, de verbo a veces pomposo, para hablarnos de El Greco. Teniendo por fondo el paisaje

pétreo y atormentado de Toledo, sobre un caos de rocas y bajo un cielo también caótico, la figura se recorta en el arco del puente que deja pasar el río Tajo.

Nada más elocuente y retórico que esta tela en la cual el artista ha captado a su modelo en medio de un ambiente del que no parece ausente la poesía pedregosa de Castilla; la poesía árida, seca y cruda de luz de tolvana que Machado y Azorín nos han descubierto.

Esta obra es, a juicio de la crítica, la más valiosa del pintor vasco, porque en ella ha logrado con relativa simplicidad—aunque extrañe en un pintor tan cabalmente conceptuoso—una auténtica inmersión en los valores estéticos.

Hay profundidad aérea en el adusto cuadro gracias a la exactitud de los planos que se suceden, sobre todo en los primeros planos del soporte granítico de la ciudad y a los sacrificios de las partes secundarias.

Por el cromatismo terroso, por los lacas sangrientos, por la estridencia en el color, por el dibujo, nos recuerda esta tela el retrato de Enrique Larreta en cuyo fondo la ciudad de Toledo ha sido sustituida por las murallas de Avila.

No ha sido nunca Zuloaga un pintor estilizador. Ello no quiere decir que carezca de cierto estilo reconocible. Si nos hemos referido al retrato de Barrés es por estimar que representa tal vez una excepción en la totalidad de su fecunda labor. Esta tela nos está diciendo a dónde habría llegado el pintor de no haber

sentido tan profundamente el dominio de su talento mimético.

El autor de *La víctima de la fiesta* es un artista al que le ha perjudicado su servilismo a los grandes pintores españoles. Pintaba bien, demasiado bien tal vez, pero siempre sujeto a la influencia que su capacidad de adaptación le ha permitido recibir de El Greco, de Velázquez, de Goya, para no citar sino antecedentes ilustres, pues Zuloaga está siempre dispuesto a saciar su sed en la primera fontana pictórica que se le brinde.

Su pintura constituye una síntesis, un mosaico admirable de la pintura española. Ha sabido asimilar la forma y el espíritu de los clásicos como vistos del revés, mediante un espejo parabólico, porque en las imágenes de Zuloaga hay siempre un impulso caricaturesco.

Técnicamente el pintor de Zumaya siente una admiración sin límites por Diego Velázquez. ¿Qué son *Gregorio el botero* y *La Pepa* sino réplicas admirables de los enanos del pintor de Sevilla?

Este afán de asimilación, este servilismo, hacen de Zuloaga el eterno epígono de todos los genios, cuando pudo ser por sí mismo, por sus innegables dotes, un auténtico maestro de la pintura.

Otro factor que ha quitado espontaneidad a la pintura de Zuloaga es un excesivo afán pragmático. Ignacio Zuloaga es un pintor que busca en la acentuación del pathos, en la exaltación de la española, admiraciones torcidas para su obra.

Volvemos a insistir al llegar a este punto. Zuloaga es nuestro pintor más literario. Se ha dicho que representa la escuela realista moderna y el pintoresquismo plástico, pero esto no es del todo exacto. Ya hemos visto cómo su técnica fluctúa siempre. La pintura más dignamente realista se da hoy en Gutiérrez-Solana. Las telas del santanderino son trozos sinceros de vida y Zuloaga, el teatral, da excesiva importancia a la tesis.

La inquietud de los escritores ha sido sentida paralelamente por Zuloaga quien la ha expresado en sus telas. Se puede afirmar que entre *La voluntad*, el libro máximo de Azorín, y *La víctima de la fiesta* no existen grandes diferencias. Con elementos distintos, en ambas obras se persigue idéntico fin.

Sin embargo, la pintura resiste menos el cañamazo de sequedad y de tragedia por cuanto está destinada a representar formas y colores ajenos por lo menos en su intención primaria y pura, a las palpitaciones de la vida psicológica y pasional.

Estas características peyorativas—si se estiman como tal—de la obra zuloaguesca no impiden la eclosión, por otras razones, de un gran pintor.

Zuloaga es un magistral retratista. Y aquí prosigue la tradición hispana. Sabe marcar en forma acusada la personalidad interna de sus modelos. Dentro de esa manera barroca y «a la tremenda» que le es peculiar, la tela refleja la traducción, verídica e ideal, al mismo tiempo de sus personajes. Los cielos atormentados y los sienas de sus montañas son siempre iguales, pero en

cada retrato suele haber un alma diversa, porque Zuloaga ha sabido penetrar en la distinta intimidad del modelo.

Los cuadros de asunto—la obra literaria, en definitiva—llevan más profundamente impresos el desaliento y la triste soledad de la Meseta.

Vasco, como Unamuno, también Zuloaga siente palpitar el corazón inmenso y soterrado de Castilla.