

EL 98 Y LA “RECONQUISTA ESPIRITUAL” DE AMÉRICA A TRAVÉS DE LA PINTURA. LA INFLUENCIA DE IGNACIO ZULOAGA EN LA ARGENTINA

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Del paradigmático '98 a la Exposición Internacional del Centenario, Buenos Aires, 1910

El año de 1898, a la par de marcar para España la pérdida de las últimas colonias americanas, significó el inicio de nuevas relaciones entre la Península e Iberoamérica, jugando un rol fundamental el aspecto cultural. El debate de ideas propiciado por los literatos y pensadores de la llamada “Generación del 98”, generó una particular reflexión sobre el papel protagónico que España debía recuperar en los países americanos, y para lo cual el intercambio cultural y artístico habría de propiciar un intento de “reconquista espiritual” del Nuevo Mundo.¹

En lo que respecta al arte y en especial a la pintura, tema central del presente estudio, la presencia hispana va a darse a través de la realización de numerosas exposiciones de arte español, individuales y colectivas, en los países americanos. En tal sentido, la Argentina va a convertirse en el terreno más fértil para estrechar los vínculos, ayudado por la convergencia de algunos factores decisivos como la gran masa de inmigrantes españoles que se habían radicado en el país en las últimas décadas del siglo XIX, la prosperidad económica que allí se vivía y, más específicamente, la aceptación de la que gozaba la pintura española.

Desde finales del XIX las exposiciones de arte español comenzaron a ganar un lugar de privilegio en Buenos Aires. Responsables de ello fueron los marchantes José Artal y José Pinelo, quienes vieron en el país un terreno apropiado para sus negocios². La continuidad de las muestras generada por ellos, propició que numerosos artistas españoles pudieran presentar sus obras en las mejores salas de la Calle Florida, centro neurálgico de las actividades culturales de la época, y alcanzar un nivel de ventas que no tenían ni siquiera en su propio país. Muchos de ellos, inclusive, decidieron su radicación en la Argentina.

Año tras año fueron sucediéndose las exhibiciones organizadas por Artal y Pinelo en Buenos Aires sin que éstas, a pesar del éxito de ventas, influyeran decisivamente en los pintores locales. A pesar de la existencia de una prensa por lo general condescendiente con estas muestras, hubo críticos y artistas locales que opinaron que la mayoría de las obras presentadas eran de “segunda” categoría, no obstante haber firmas conocidas como las de Pinazo, Sorolla, Rusiñol o Meifrén. El pintor Fernando Fader, consagrado en los años

veinte como la figura más importante del Paisajismo en la Argentina, había expresado en 1906 que “Muy pocas obras buenas se han visto aquí de las tantas que producen en Europa. En cambio nos han dicho que el famoso o célebre artista fulano de tal mandó una obra colosal, soberbia..., que se la podía admirar en el Salón tal. (...). Claro, el público va; la ve y la admira porque le han dicho que es soberbia. He visto aquí cuadros de J. Sorolla, que el maestro español -que efectivamente es de los muy buenos pintores en Europa- debía haber tenido vergüenza en firmarlos...”³

Al llevarse a cabo los festejos del Centenario argentino en 1910, punto culminante en el reencuentro de la Argentina con España, momento en que los viejos rencores posteriores a la Independencia quedaron definitivamente sepultados, de gran magnitud resultó la Exposición Internacional de Bellas Artes celebrada como parte del evento. La sección española fue de las más destacadas y concurridas por el público argentino, resultando dos artistas en particular, Ignacio Zuloaga y Hermen Anglada Camarasa, verdaderos triunfadores, al punto que las nuevas generaciones de artistas de aquel país los tomaron pronto como ejemplos a seguir.

Zuloaga era al momento el artista representativo del espíritu “noventayochista”. El paisaje de Castilla y sus habitantes eran tema recurrente en su pintura, en la cual trascendía por encima de todo el sentimiento de la “España Negra”, deprimida y degradada por el paso de los siglos. Era el momento de auge de la pintura regionalista española, y muchos jóvenes artistas argentinos se dirigieron a la Península, viajando por distintas comarcas para pintar paisajes y costumbres, siendo particularmente clara la influencia de maestros como Zuloaga, tanto que al retornar a la Argentina, continuaron línea similar en la representación de la naturaleza y los tipos humanos de su propio país.

En el sentido señalado, fue ejemplar el caso de Cesáreo Bernaldo de Quirós, uno de los pintores más destacados que dio el arte argentino e iberoamericano en la primera mitad del siglo XX. Hijo de padre eibarrés, fue notable en Quirós el interés que le produjeron Sorolla y Zuloaga, antes de dejarse seducir por la luminosidad del catalán Hermen Anglada Camarasa. Tras obtener una beca en 1899 otorgada por el Ministerio de Instrucción Pública de la Nación, Quirós partió hacia Roma al año siguiente, permaneciendo en Italia hasta 1905, año en que regresó a la Argentina.

En 1904 había pintado en la costa amalfitana y en Salerno. En sus lienzos de esta etapa se aprecia el claro influjo de Sorolla -en los temas de playa-, y el de Zuloaga en las figuras humanas, siendo modelos de Quirós para ejecutar estas obras personas enfermas, ciegos y deficientes mentales. Fue a partir especialmente de 1908, temporada en la que se radicó en Cerdeña, cuando se hizo evidente la pasión del artista argentino por Zuloaga. En la *tierra de venganzas*, como algunos conocían a la isla, Quirós ejecutó numerosas obras en las que plasmó una suerte de “Italia negra”, similar a su homónima española. Cabe destacar entre ellas la titulada *Ave de Presa (Zío Lino)*, retrato de un anciano que le sirvió de guía por aquellas tierras.

En este año Quirós presentó algunas de estas composiciones en el Salón Parés de Barcelona, contándose entre ellas *En la Romería*, en la cual se reflejan ciertas similitudes con *Las brujas de San Millán*, notable cuadro que Zuloaga había ejecutado en los últimos

meses de 1907, y con otros lienzos exhibidos por el vasco en la Exposición Internacional realizada en la capital catalana durante ese año.

Para la realización de *Las brujas de San Millán*, cuadro cuya historia quedaría definitivamente entroncada con la Argentina tres años después de su realización, Zuloaga se había valido de un grupo de viejas segovianas y criadas de su tío Daniel Zuloaga. El lienzo fue presentado, junto a “Gregorio el botero” y “Carmen”, en el salón de la Société Nationale de París en 1908. Fue también expuesto en Nueva York en 1909, para ser adquirido finalmente por el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina durante la celebración de la Exposición del Centenario en 1910.



Figura. Ignacio Zuloaga: “Las Brujas de San Millán” (Detalle) (1907). Col. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

La fuente se refiere a *Las Brujas* de Zuloaga como una composición teatralmente concebida, con fondo de telón plano con indicación de paisaje. La espectacularidad de la iluminación sobre las cabezas de las “arrugadas y reseca mujerucas” son “recursos de un verdadero tenebrismo, en el que la fría luz de cueva de los secuaces de Caravaggio está sustituida por la luz eléctrica, de mayores recursos y más cómodo manejo”.⁴ Destaca también la tendencia a los triángulos clásicos, manejados con una libertad absoluta.

Similar análisis puede hacerse sobre el cuadro de Quirós titulado “Mendigos (Cerdeña)”, de 1908, que consta también de composición triangular. Se aprecia la coincidencia en la vestimenta oscura de los personajes, dos en el caso del cuadro del argentino, siete (una de espaldas) en la obra de Zuloaga. Se observa asimismo la presencia de algu-

nos objetos como un huso, un cesto de mimbre y un farol de lata, en el caso de “Las brujas”, y un cubo metálico y una vasija de cerámica vidriada en los “Mendigos” de Quirós, tomando también protagonismo y sirviendo de auxilio para una mayor definición de la composición triangular, el bastón que sostiene el personaje colocado del lado izquierdo.



Figura. Cesáreo Bernaldo de Quirós: “Mendigos (Cerdeña)” (1908). Col. privada, Rosario (Argentina).

Como diferencia puede señalarse que el fondo es en Quirós de interior -con la referencia de una ventana cerrada incluida- y gris claro, mientras es infinito y tenebroso en el de Zuloaga.

Cuando en 1910 Zuloaga presentó 36 obras en la Exposición del Centenario, convirtiéndose así en el artista más representado de la muestra,⁵ venía de exponer en la Hispanic Society de Nueva York. Presentada entre marzo y abril de 1909, 70.000 personas habían visitado las salas que albergaban un total de 50 cuadros del artista vasco. Tras la presentación en la Hispanic Society, Zuloaga siguió su andadura por Estados Unidos en 1909, exponiendo en Buffalo y Boston. Al año siguiente, además de Buenos Aires, en donde fue galardonado con Gran Premio, México y Chile pudieron disfrutar de sendas exhibiciones.

El 11 de julio de 1910, poco antes de la inauguración de la Exposición del Centenario en Buenos Aires, se produjo el fallecimiento de Plácido Zuloaga, padre de Ignacio. La noticia corrió por el cable hasta América, originándose un malentendido, ya que muchos pensaron que era el pintor el fallecido. Los periódicos argentinos se llenaron de artículos necrológicos de Ignacio. “La colonia vasca puso crespones en su local, se dieron

detalles del supuesto entierro del pintor y se celebraron actos en la Argentina en honor del creído muerto; cuando la Exposición se inauguró, una solemne Comisión se apresuró a depositar, en homenaje inaugural, una corona de laureles con negros crespones en la sala donde se exponían las pinturas de Zuloaga”.⁶

Al tercer día de producido el tragicómico suceso, pudo recién saberse la verdad. Para ese entonces habíanse ya vendido cuatro obras del maestro. Zuloaga cablegrafió a



Figura. Ignacio Zuloaga: “Vuelta de la Vendimia” (1906). Col. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Buenos Aires pidiendo a su agente que anulase aquellas ventas que se hubieran producido a causa de la noticia. Federico C. Müller, comisario de la sección alemana de la exposición y futuro marchand del pintor argentino Fernando Fader, comprador a la sazón de una de esas obras -casualmente de Vuelta de la vendimia”, obra ejecutada en 1906 y que habría de ser adquirida para el Museo Nacional de Bellas Artes-, quiso rescindir el contrato, originándose un litigio, lo que es indicativo de que el agente de Zuloaga no tomó muy en serio la orden de su representado.

En la sección argentina de la Exposición, Cesáreo Bernaldo de Quirós, fue honrado con una sala especial, sirviendo casi de enlace entre el arte de su país e Ignacio Zuloaga, presentando obras con reminiscencias del vasco como lo eran el retrato del pintor mallorquí Antoni Ribas o “La hilandera”. Debemos recordar inclusive que Zuloaga contaba entre sus cuadros más conocidos el titulado “Las hilanderas”, llamado también “Parcas”. Terminada la muestra, Quirós presentó una individual en el Salón Costa en la que la línea

zuloaguesca se prolongó con la exhibición de lienzos como “Las Brujas”, el “Retrato de la Actriz Victoria Lepanto”, “La escultora Luisa Isabel Isella” o “Los Ciegos”.

Por su parte, la sección española en el Centenario, para cuya organización ofició de comisario el sevillano Gonzalo Bilbao, constó de 260 obras entre las cuales se destacaron, además de los cuadros de Zuloaga, los retratos ejecutados por Ramón Casas, Fernando Álvarez de Sotomayor y José María López Mezquita. No obstante los artistas que más impactaron a los jóvenes pintores argentinos fueron, además del vasco, Anglada Camarasa -un miembro del jurado llegó a intentar impedir su admisión, colgándose su obra finalmente en un pasillo- y Joaquín Mir. Se extrañó la presencia de Joaquín Sorolla, artista que ya poseía cierto éxito en la Argentina.

Tras su paso por Buenos Aires, el éxito artístico de Zuloaga tuvo su justa extensión en las compras que realizó la Comisión Nacional de Bellas Artes de algunos de sus cuadros, invaluable legado de que hoy disfruta el Museo Nacional argentino. Al citado lienzo “Vuelta de la vendimia” deben sumarse el también referido “Las brujas de San Millán” y “Españolas y una inglesa en el balcón”. Otras obras que quedaron en la Argentina en aquel entonces fueron “Paulette la cupletista” y “Mi prima Cándid, en la colección



Figura. Ignacio Zuloaga: “Retrato de Don Juan Girondo” (1911). Col. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Santamarina; “Carmen”, en la colección Semprún; “El cómico Antoniett, en la colección Leloir, y “El requiebro”, en la colección de don José Artal.⁷

En forma paralela, otros coleccionistas argentinos, interesados ya en las labores del maestro eibarrés, incrementaron sus pinacotecas con obras de éste. Se dio la circunstancia de que estas adquisiciones no se produjeron en Buenos Aires sino en París, lugar de residencia de Zuloaga y de numerosas personalidades argentinas que gozaron del contacto directo con el artista. Cabe citar entre ellas a Juan Gironde y José Santamarina, quienes además fueron retratados por el maestro.

Fue justamente Gironde quien en 1911 le compró a Zuloaga el lienzo titulado “Carmen la Gitana”, cuadro que el vasco había ejecutado en Andalucía entre finales del XIX y principios del XX. Ambas obras, el retrato y la bailaora andaluza, habrían de ser donadas por Gironde al Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina en 1933.

Del Centenario a los años veinte. Ignacio Zuloaga en París y su contacto con artistas y personalidades argentinas.

En el tiempo que transcurrió entre el desarrollo de la *Exposición Internacional del Centenario* y el estallido de la guerra europea de 1914, el ambiente artístico argentino vivió un “frenesí de adquisiciones” de obras de arte, al decir de Chiappori,⁸ lo que trajo una reacción asombrada y azorada de los intermediarios europeos quienes, al tener noticias de tal fenómeno, comenzaron a enviar a modo de ensayo lotes de obras para la venta. Inicióse una “corriente migratoria de marchands”, multiplicáronse las salas para exposiciones y aumentó notoriamente la cantidad de “vernissages”. En un par de años Buenos Aires se convirtió en el principal mercado transoceánico de pinturas, sólo superado por Nueva York.

El “boom” del arte en la Argentina tuvo también otras características importantes tales como la difusión de las distintas manifestaciones artísticas a través de las páginas de revistas de actualidad y álbumes de lujo, medios que mostraron la predilección de las clases de “élite” europeas por las pinturas, esculturas y otros objetos artísticos. De esta manera, el público argentino -conforme a sus posibilidades- pujó por asegurarse tales testimonios de distinción, disputándose las obras a golpes de precio.

Ignacio Zuloaga, probablemente decidido a concentrar todos sus esfuerzos en conquistar París, no llegó a aprovecharse de esta tan propicia situación del mercado artístico de Buenos Aires, circunstancia que sin duda le habría asegurado un muy buen porcentaje de ventas. Paradójicamente, el contacto del maestro con el mundillo cultural y artístico argentino vivió sus momentos de mayor intensidad, aunque esta relación hubo de producirse justamente en la capital francesa.

Eran aquellos los años en que Zuloaga dedicábase febrilmente a la ejecución de retratos, haciendo algunos paréntesis para presentar sus obras, ya sea en la *Exposición de Roma* de 1911, en donde su enfrentamiento con los artistas madrileños produjo una huella tan profunda que el eibarrés tuvo que aguardar hasta 1926 para exponer por primera vez en la capital española, o bien en el salón de la *Société Nationale* del mismo año, en donde

su triunfo fue absoluto.

El taller de Zuloaga, situado en la parisina rue Coulaincourt, poseía la atmósfera ideal para que todo aquél que ingresara en él no dejara de respirar arte. Era amplio y austero. Colgaban de las paredes dos retratos femeninos del siglo XVII de Carreño de Miranda, un “Apocalipsis” de El Greco y una fotografía tamaño natural del Papa Inocencio X, reproducción del cuadro de Velázquez. Solía ser, además, lugar frecuente de reuniones de artistas como el japonés Paul Foujita, el orfebre español Paco Durrio, el pintor Fermín Arango -español, que estuvo radicado en la Argentina la mayor parte de su vida-, y el francés Edgar Degas, a la sazón prácticamente ciego.

Entre estos asiduos visitantes del *atelier* del pintor vasco, se encontró, a partir de



Figura. Ignacio Zuloaga: “La Cortesana del Papagayo”.

1913, el argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós. Instalado en la rue Saint Senoch de París, luego de un par de temporadas en Mallorca adonde había regresado para cumplir su propósito de captar la luz de la “isla dorada” y trasladarla a sus lienzos, Quirós se dejó empar nuevamente por el magnetismo que en él provocaba el arte de Zuloaga.

Una de las obras que posiblemente más impactaron a Quirós, lo mismo que a otro argentino, Jorge Bermúdez, discípulo y seguidor del vasco, fue “La cortesana del papagayo”, perteneciente a una serie de grandes composiciones en las que Zuloaga fue creando “un esquema personal cuyos principios esenciales son: primer término acusado, muy próximo al borde inferior del cuadro; fondo decorativo o simbólico tratado a manera de telón, y utilización de una embocadura; es decir, empleo de descansaderos laterales que dan un



Figura. *Cesáreo Bernaldo de Quirós: "Azules" (1914). Col. Zurbarán galería, Buenos Aires.*

esquema vertical, limitan la composición y encaminan la mirada desde el primer término al fondo". El vasco, en lienzos como éste, mantenía, al decir de Lafuente, "su afición por el descentramiento".⁹

En muchas obras de Zuloaga se aprecia la intención de llenar los espacios vacíos con detalles de telas, flores, ornamentos o bordados. En las decoraciones de cortinas o tapices se inclina a los motivos curvos, "cuya más típica representación la encontramos en



Figura. *Jorge Bermúdez: "La Maja" (1915).*

los motivos de las telas que cubren el sofá sobre el que se reclina, con indolente descaro, la cortesana del papagayo”.¹⁰

El interés provocado por lienzos como éste, tanto en Quirós como en Bermúdez, puede apreciarse en importantes obras del primero, especialmente en la titulada “Azules”, en donde una modelo desnuda reposa sobre mantillas, rodeada de pequeños bodegones, dejándose ver un fondo de versallescios jardines, y, aunque en menor medida, en “Paños, flores y fruto, cuadro que no posee figura humana alguna, pero cuya composición está basada en grandes mantones de Manila dispuestos a lo largo de las escaleras y en las flores y las frutas que descansan sobre una mesa cubierta por fino mantel. Completan la escena dos objetos, un enorme espejo de plata en el que se reflejan los cortinados de la casa-taller de Quirós, y una pieza de cerámica esmaltada, señales ambas del lujo que habían alcanza-



Figura. Gregorio López Naguil: “El Chal Negro” (1919).

do estos artistas en París, lejanos ya los tiempos de la bohemia.

En el caso de Jorge Bermúdez, la influencia de Zuloaga se refleja, entre otras realizaciones, en “La dama del vestido verde” y “La maja”, obra esta presentada en el Salón Nacional argentino de 1915 y en el que también son evidentes las reminiscencias de Manet. Una sonriente dama española, ataviada con mantón de Manila y con un abanico abierto sobre el pecho, aparece cómodamente sentada en un sillón y ligeramente recostada sobre almohadones. Detrás de la figura, un cortinado divide el salón de un paisaje exterior. “La dama del vestido verde” sigue lineamientos similares. Presentado en el Salón de 1917, el cuadro muestra también a la modelo en actitud de reposo, con la diferencia de que el ámbito espacial es en este caso uno solo.



Figura. Ignacio Zuloaga: “Retrato de Doña Adela Quintana de Moreno” (1910). Col. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

En el Salón de 1919, Gregorio López Naguil, artista que había frecuentado en París a Anglada Camarasa y se encontraba próximo a establecerse junto a su maestro en el Puerto de Pollensa, en Mallorca (1919-1922), presentó “El chal negro”, obra con la que obtuvo el Primer Premio. El influjo de Zuloaga así como la similitud con los cuadros presentados por Bermúdez en 1915 y 1917 es aquí bastante clara: una mujer se presenta recostada, abanico en mano, como en el caso de “La Maja”, pero a diferencia de ésta, aparece desnuda, como “La cortesana del papagayo” o la figura central del lienzo “Azules” de Quirós.

Retornando nuestra mirada a Ignacio Zuloaga, debemos decir que el pintor vasco, además de sus contactos con los numerosos artistas que concurrían a las tertulias de Coulaincourt, estrechó vínculos con sectores sociales de destacado poder adquisitivo. En ellos se contaban algunas personalidades argentinas residentes en París en aquellos años de pre-guerra, a quienes honró ejecutando sus retratos.

Al ya señalado “Retrato de Don Juan Gironde”, realizado en 1911, deben agregarse los retratos de Adela Quintana de Moreno,¹¹ sobrina del presidente argentino Roque Sáenz Peña, el de María Teresa Llavallol de Atucha, el de Sara Wilkinson de Santamarina, el de Antonio Santamarina, el de Lola A. de Santamarina, y el de José Santamarina. Los Santamarina solían organizar espléndidos banquetes en su residencia del “Quai Devilly” a los cuales asistían grandes millonarios, especialmente sudamericanos, y representantes

de la nobleza europea.

A menudo tuvo Zuloaga que enfrentarse con personajes como éstos, que no le invitaban fácilmente al retrato, sucediéndole esto más con los hombres que con las mujeres. “Zuloaga satisface al modelo y a su deseo de caracterización, haciéndole endosar, en aquel París de los primeros decenios de nuestra centuria, el frac o chaquet de los mundanos; y para contrapesar la banalidad de esta indumentaria, no compensada tampoco por otros rasgos característicos en el modelo, le basta el empleo de un chambergo o una capa, o la evocación de un parque impreciso en el fondo del cuadro”.¹²

De esta serie de retratos ejecutados por el pintor vasco a personalidades argentinas, es sin duda el más conocido y sobresaliente el de Enrique Larreta, prestigioso literato y a la sazón representante plenipotenciario de la Argentina en la capital francesa. Realizado en 1912, se aprecia en él la figura del escritor argentino enmarcada por un notable paisaje de Ávila, la ciudad castellana en la cual transcurría, en tiempos de Felipe II, su famosa novela titulada “La Gloria de Don Ramiro”.

En esta obra, lo mismo que en los fondos de otros varios retratos, queda en evidencia la afición de Zuloaga por las grandes curvas de amplio radio, que Lafuente cree derivadas de la escuela de Pont Aven. “La disociación, tan frecuente en Zuloaga, entre paisaje y retrato, queda aquí corregida por su estudio de nubes en torbellino, que parecen girar en torno al representado y centran la atención en la figura... Larreta, tendido con cierta indolencia en primer plano, ocupaba el campo principal del gran lienzo, porque su relación con el fondo, esto es, con el paisaje de Ávila, queda suficientemente indicada; Avila es ciudad cuya silueta exterior apenas necesita para definirse más que la evocación de su corona de murallas; lejano y distante, sólo se acusa, sin demasiada personalidad, el cuadrado torreón semimilitar de la catedral abulense”.¹³

En sus “Memorias”, Larreta evocaba aquellos años de París describiendo los círculos literarios y artísticos que eran habituales tanto para él como para Zuloaga. Recordaba especialmente a Maurice Barrès, otro de los retratados por el artista vasco, y el hecho de que aquél no comprendiese por qué Larreta había escogido a Ávila como escenario de “La Gloria de Don Ramiro” y no Toledo, la ciudad que le seducía profundamente y que habría de servir como fondo para su retrato.

Solían reunirse en lo de Madame Bulteau, convites a los que también asistía la Condesa de Noailles, poetisa y modelo del pintor eibarrés.¹⁴ Relata Lafuente una anécdota recogida muchos años después en casa de los Zuloaga, y que cuenta que un día en lo de la Noailles, se citaron varios amigos para oír la lectura de una obra que el argentino acababa de terminar; “en medio del silencio”, y en una pausa del lector, la dama, con la indiscreción llena de humor de un enfant terrible, se encara con el pintor vasco y le dice: “Zuloaga, vous dormez”.¹⁵

La relación entre Ignacio Zuloaga y Enrique Larreta se prolongó a la distancia durante más de dos décadas después de producida aquella convivencia directa en París. Hacia finales de aquel decenio y principios de los años veinte, Zuloaga tentó a Larreta para realizar en París una escenificación teatral de “La Gloria de Don Ramiro”, para lo

cual el argentino adaptó el texto de su novela redactando un guión apto para ser representado. Las decoraciones e indumentarias correrían a cargo del vasco y la música por cuenta de Manuel de Falla.

Según refleja la correspondencia hallada en el Museo de Arte Español Enrique Larreta, en el Museo Ignacio Zuloaga y en el Archivo Manuel de Falla, de Buenos Aires, Zumaya y Granada respectivamente, el pintor y Falla se encontraban entusiasmados con la idea de hacer la obra teatral sobre “*Don Ramiro*”, pero por problemas personales del escritor argentino sumado a ciertas desavenencias formales de éste con Falla, el proyecto no se concretó.¹⁶

Al estallar la guerra en 1914, Zuloaga contaba ya con su casa-estudio de Zumaya. Elegirá pintar allí durante largas temporadas, dejando de ser Segovia su dilecto taller otoñal. No obstante esta radicación en el País Vasco, el artista no se aparta definitivamente de París, regresando con cierta regularidad a su *atelier* de la rue Coulaincourt.

Más allá de estas apariciones por la capital francesa durante la época de la contienda y su decisión de volver a radicarse allí tras la conclusión de la misma, en Zuloaga se habían producido algunos cambios de relevancia, tal como se encargó de apuntar Lafuente Ferrari: “La guerra vino a cerrar, acaso con gran oportunidad, tan espectacular capítulo de la carrera del pintor. Ganado el triunfo internacional, ahora el artista emprende, a marcha lenta y segura, la reconquista de España. (...). Zuloaga ya no será el pintor de los éxitos parisienses del Salón de la Nationale. La guerra le ha atraído cada vez más a España...”¹⁷

Epílogo

En Buenos Aires, iniciados ya los años veinte, la frecuencia de las exposiciones españolas en la Argentina fue en aumento; a los tradicionales marchantes de arte Pinelo y Artal, uniéronse en el rubro organizativo los señores Justo Bou y Allard. Buenos Aires fue testigo de la consolidación del gusto por lo hispano, con la particularidad de que las muestras individuales de calidad ampliaron su proporción; podríamos citar entre muchas tantas, la de los hermanos Valentín y Ramón de Zubiaurre en 1920 o la de Julio Romero de Torres en 1922.

Simultáneamente, las revistas ilustradas de mayor difusión nacional, en especial “*Caras y Caretas*” y “*Plus Ultra*” -fundadas ambas por españoles radicados en la Argentina-, divulgaban las noticias sobre estas muestras reproduciendo en sus páginas, a todo color, las obras más selectas de las mismas.

En lo que respecta a Ignacio Zuloaga, aun cuando no realizó exposición en Buenos Aires hasta 1925, “*Plus Ultra*” mantuvo periódicamente informado al público argentino de sus actividades. En este sentido podemos citar el reportaje firmado en noviembre de 1916 por José María Salaverría, quien le había entrevistado en Zumaya, y numerosas reproducciones en color de obras del maestro, a lo largo de los años veinte. Fue pues en 1925, año en que también exhibió en el Casino Español de La Habana, cuando se produjo la segunda presentación de Zuloaga en Buenos Aires, acontecimiento artístico que se llevó a cabo en las salas de la Asociación “*Amigos del Arte*”, institución surgida el año anterior.

Para este momento ya habían hecho su aparición en la Argentina las llamadas vanguardias, vinculadas a la revista literario-artística “Martín Fierro”, y se estaba asistiendo a una lenta pero firme transformación del ámbito cultural rioplatense. El contacto entre España y la Argentina se mantuvo vigente y fortalecido con acontecimientos como el vuelo trasatlántico del “Plus Ultra” (1926) que unió Palos de la Frontera con Buenos Aires, o la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), eventos de notoria relevancia para ambas naciones. La década del treinta trajo consigo la crisis y con ella un retroceso casi total del vínculo cultural que España y la Argentina habían venido alimentando desde finales del XIX, lo cual no fue impedimento para que se conservara en la memoria del arte argentino la huella dejada por Ignacio Zuloaga en nuestros pintores, además de quedar en los museos y colecciones privadas del país magníficas muestras de su talento artístico.

NOTAS

- ¹ Al respecto puede verse nuestro trabajo “El Hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial”, *Revista de Museología*, Madrid, Nº 14, junio de 1998, pp. 74-87.
- ² El estudio más exhaustivo que existe sobre el mercado de arte español en la Argentina es el de Ana María Fernández García titulado *Arte y Emigración: La pintura española en Buenos Aires, 1880-1930*, Oviedo, Universidad, 1997.
- ³ Fader, Fernando: *Las bellas artes en Buenos Aires*, Manuscrito fechado el 6 de agosto de 1906. ADCMFF (Archivo Documental de la “Casa-Museo Fernando Fader”, Ischilín, Córdoba, Argentina). Cit.: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo: *Fernando Fader (1882-1930). Del Infortunio a la Gloria*, Resistencia, Tesis de Licenciatura, 1990, p. 47-49.
- ⁴ Lafuente Ferrari, Enrique: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Revista de Occidente, 2ª edición, 1972, p. 250.
- ⁵ El argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós fue, con 26 cuadros expuestos, el segundo artista en cuanto a cantidad de obras presentadas.
- ⁶ Lafuente Ferrari, op. cit., p. 106.
- ⁷ Datos extraídos del artículo de Serafín Oteo Hervias, “Zuloaga, pintor de raza”, *Eco de España*, 8 de julio de 1928.
- ⁸ Chiappori, Atilio: “Nuestro ambiente artístico y las modernas evoluciones técnicas. (1907-1927)”, *Nosotros*, Buenos Aires, Nº 219-220 (Número Aniversario), 1927, pp. 233-234.
- ⁹ Lafuente Ferrari, op. cit., p. 221.
- ¹⁰ *Ibidem.*, p. 223.
- ¹¹ Cuadro que, habiendo sido expuesto en el Salón de Otoño de París, fue donado por Zuloaga al Museo de Bilbao en 1915.
- ¹² Lafuente Ferrari, op. cit., p. 288.
- ¹³ *Ibidem.*, p. 255-256.
- ¹⁴ Zuloaga pintó en 1913 el retrato titulado “*Condesa de Noailles*”, perteneciente a la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- ¹⁵ Lafuente Ferrari, op. cit., p. 174.
- ¹⁶ Museo de Arte Español “Enrique Larreta”, Buenos Aires, Argentina. Cartas dirigidas por Zuloaga a Larreta, 1920-1921. (Gentileza de Elisa Radovanovic). Museo Ignacio Zuloaga, Zumaya (Guipúzcoa), España. Cartas dirigidas por Larreta y Falla a Zuloaga, 1920. (Gentileza de María Rosa Suárez Zuloaga). Archivo Manuel de Falla, Granada, España. Cartas dirigidas por Zuloaga a Falla, 1920-1921. (Gentileza del personal del Archivo).
- ¹⁷ Cfr.: Lafuente Ferrari (1972), p. 116 y 257.