

ZULOAGA MÁS ALLÁ DE ZULOAGA. DIMENSIONES LATINOAMERICANAS DE UNA ESTÉTICA

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada

“Zuloaga más allá de Zuloaga. Dimensiones latinoamericanas de una estética”. En: AA.VV. *El verdadero Ignacio Zuloaga*. Madrid, Fundación Zuloaga, 2021, pp. 249-258 (ilustraciones pp. 236-237). ISBN: 978-84-09-26918-1

Este capítulo¹, al contrario de otros trabajos que hemos publicado sobre los vínculos de Ignacio Zuloaga con Latinoamérica², es un ensayo en el que apenas hablaremos de su obra de una manera específica, lo mismo que de sus exposiciones en aquél continente, o de su presencia en múltiples colecciones allende los mares. En este caso, y por expreso pedido de los coordinadores del presente libro, nuestro objetivo será el de realizar un sintético mapeo por la obra de una serie de artistas latinoamericanos cuya producción puede considerarse, en mayor o menor medida, deudora de las estéticas (y en ocasiones de las temáticas) del maestro eibarrés, haciendo particular hincapié en aquellos con los que mantuvo un vínculo directo. En tal sentido, es nuestro propósito, además de glosar esas trayectorias puntuales, establecer una serie de escenarios contextuales que permitan explicar la fortuna alcanzada por Zuloaga en diferentes ámbitos artísticos.

Uno de los grandes aportes de la pintura regionalista española en general y de Zuloaga en particular, sin olvidar lo que supuso la conexión con los maestros del pasado (Velázquez, Murillo, El Greco, Goya...), fue la reivindicación de los personajes populares como motivo de representación (lo que ocurrió también en la escultura), senda directa para consolidar la idea de un “alma nacional” a través de las artes. Esa mezcla entre la nostalgia por lo pretérito, que permitía asirse con firmeza a raíces contrastadas, y la necesidad de una modernización estética a la vez que de consolidación de ideologías regionalistas y nacionalistas por medio del paisaje y los tipos costumbristas, se erigirían en una fórmula sólida, hacia dentro y hacia afuera.

Los éxitos internacionales de Zuloaga, Sorolla y otros maestros, cada uno desde su atalaya, impactaría en muchos jóvenes latinoamericanos que se hallaban a la sazón en busca de definir su personalidad artística, y a la vez transmitir un carácter que los imbricara directamente en la afirmación de sus propios ámbitos de origen, ya también obsesionados, a distintas escalas, en conformar la idea de un “arte nacional” y conquistar una “identidad”. Y “lo español” se sintió como una vía directa para poner en práctica aquello que Ricardo Rojas, en su libro *Eurindia*³ sintetizaría con una fórmula: la confluencia entre “técnica europea y emoción americana” como camino hacia la concreción de un “arte nuevo” para América.

¹ . Agradezco a quienes me ayudaron en el acopio de las imágenes que ilustran este ensayo: Antonio Alonso, María Luisa Bellido Gant, Leticia Bermejo de Rueda, Tomás Ezequiel Bondone, Adrián Contreras Guerrero, Pedro J. González, Ignacio Gutiérrez Zaldívar, Francisco Montes González, Romina Otero, Paula Sarachman, Zuzanne Felipe Sosa.

² . Los primeros fueron: Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES, “El 98 y la “reconquista espiritual” de América a través de la pintura. La influencia de Ignacio Zuloaga en la Argentina”, en *VII Congreso Internacional de Historia de América (AEA)*, Las Palmas, 2000, pp. 396-412; y “La pintura argentina y la presencia de Ignacio Zuloaga (1900-1930)”, *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, Zumaia, Casa Museo Ignacio Zuloaga, 2000, pp. 27-46.

³ . Ricardo ROJAS, *Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*, Buenos Aires, “La Facultad”, 1924.

Estas reflexiones primeras explican en parte el por qué numerosos museos de arte, nacionales y regionales, en Latinoamérica, poseen destacados conjuntos de pintura costumbrista española, como también ocurrió con respecto a varias colecciones privadas en su momento. Y con una especial atención a las obras de Zuloaga, a quien no se tardó en considerar una sólida bisagra entre el Siglo de Oro y la modernidad. Como afirma Fausto Ramírez sobre la huella de Zuloaga en México, pero que es reflexión válida para el resto, “se trata de una pintura más ‘filosófica’ que ‘fotográfica’, más interpretativa y ‘literaria’ que puramente sensorial y realista. En tal sentido, se avenía perfectamente con el gusto simbolista del día”⁴.

En este capítulo, que se delineó a partir de una sumatoria de reflexiones e información que se fueron incrementando conforme avanzábamos en él, al final se nos hizo menester convertirlo en una apretada síntesis, que es el resultado que presentamos aquí. Sin duda, ante la magnitud de la figura de Zuloaga y de su huella en Latinoamérica, uno de los desafíos lo representó el evitar el riesgo de abrir mucho el abanico, debida cuenta de la amplitud de nombres y obras latinoamericanas vinculadas al regionalismo español y deudores, de una manera directa o indirecta, más o menos evidente, de la larga sombra de Zuloaga. Esperamos al menos haber definido una propuesta que genere interés y sirva para otros investigadores que quieran continuar con el tema. En ella nos centraremos primeramente en el ámbito mexicano y en especial en la figura de Ángel Zárraga, aunque con derivaciones a otros autores del mismo. Conectaremos luego a la Buenos Aires previa al Centenario (1910) con el París de preguerra y a figuras como el argentino Jorge Bermúdez, de directo y estrecho vínculo con el eibarrés, para finalizar definiendo un panorama complementario en el cual situar a otros artistas del continente.

Zuloaga y los artistas mexicanos

En México, el “caso Zuloaga” parece estar planteado como un asunto propio de artistas puntuales que derivan hacia las estéticas de la pintura regionalista española y del eibarrés en concreto; no obstante caben ciertas cuestiones “de ambiente”, tal como lo aseveró Fausto Ramírez al hablar de algunas de las obras de Juan Téllez y de Ángel Zárraga, a los que nos referiremos en este apartado, las que “manifiestan temas y preocupaciones que habría de hacer suyos la pintura mexicana en la fase subsecuente: las clases populares como emblemas aglutinantes de la identidad nacional; la iconización de la experiencia cotidiana en lo que tiene de más áspero y prosaico; el enlace entre vejez y religiosidad tradicional, etcétera”⁵.

Casi con seguridad la primera evidencia marcada es la de Juan Téllez, quien ya en 1903 está pintando dentro de esos lineamientos. Nacido en Sevilla en 1879, había llegado a México con cinco años de edad. En el cambio de siglo retornaría a su ciudad de origen, donde estudió con José García Ramos y se consustanció del clima artístico peninsular, moviéndose entre los maestros del Siglo de Oro -Moysén señaló especialmente a los tenebristas, a Zurbarán, a José de Ribera el *Españoleto* y a Francisco Ribalta- y los “nuevos”, sobre todo Zuloaga⁶, como se advierte en obras como *La labor* (fig. 1), *Las espiritistas*, *El hombre del botijo*, *Mujer mondando verduras* o *Mujer española*, caracterizadas en su mayoría por los ámbitos en penumbra. Quizá de

⁴ . Fausto RAMÍREZ, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM, 2008, p. 263.

⁵ . *Ibidem*, p. 47.

⁶ . Xavier MOYSSÉN, “Juan Téllez”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Vol. 13, N° 52, 1983, pp. 145-146.

todas sus obras conocidas son *Mujeres de Extremadura* y *La gitana* los óleos que más le acercan a Zuloaga.

Entre 1903 y 1905 se encuentra en México, y de ahí se encamina nuevamente a Europa, ahora a París; es posible sea allí cuando conoce personalmente a Zuloaga y a Paco Durrio. Téllez retornaría a México en junio de 1908. Como era la costumbre, realiza una exposición con su producción de esos años, entre la cuál se hallaban copias de obras prestigiadas, como *El bufón don Diego de Acedo*, “*El Primo*”, de Velázquez y *La mujer del abanico*, de Goya. Expone también el *Retrato de Rubén Darío* (1907) (**fig. 2**), que gustó al modelo a excepción de la mano, pues la veía más gruesa que lo que era en realidad.

La exposición fue comentada por algunos articulistas, que no dudaron en trazar filiaciones con respecto a Zuloaga:

“Aun cuando el pintor nos ha manifestado en varias ocasiones que no es el estilo de Zuloaga el que campea en varios de sus cuadros, sino que es el estilo “de todo lo que es de España”, notamos, sin embargo, una influencia de la factura del eminente español en la maestría del joven pintor mexicano. *El Retrato de mi padre* es prueba de ello. Y varios tipos españoles, entre los cuales recordamos una gitana y una “mujer de mantilla” [...], que a las claras, recuerda el procedimiento de Zuloaga, quizás con un poco más de luz y rompiendo un tanto con la uniformidad que se nota en este último pintor”⁷.

De todos los artistas latinoamericanos vinculados a Ignacio Zuloaga de manera directa, como veremos, es indudable que con quienes mantendría un contacto más estrecho sería con el mexicano Ángel Zárraga y con el argentino Jorge Bermúdez. Así lo atestigua la correspondencia conservada en el Archivo de la Fundación Zuloaga⁸. En lo que atañe a Zárraga⁹, a finales de 1904 se marcha a Europa, moviéndose los primeros meses sobre todo entre París y Bruselas. Es momento de incertidumbres y búsquedas, ante ámbitos artísticos que se le presentan abrumadores en cuanto a tendencias. Zárraga, aún convencido de la necesidad de consolidar su propio camino de modernidad, opta por centrarse, en parte, en el estudio de los grandes maestros del pasado, y no tardará en pasar a España. Lo hace en 1906, y bien pronto se integra a las tertulias en torno a Ramón del Valle-Inclán, en el Café Nuevo Levante.

El acercamiento de Zárraga a Zuloaga parecía estar predestinado a ocurrir: había visto obras suyas en Amberes, y en ellas supo apreciar un sendero hacia nuevas formas de modernidad, pero una modernidad “con carácter”, plausible de conectarle con esos maestros del pasado que admiraba: el Greco, Zurbarán, Velázquez y otros del Siglo de Oro español, o el propio Goya; su visión de ellos se saciaría en el Museo del Prado a través de constantes visitas. En este sentido podríamos considerar que es un periodo en el que Zárraga se impregna del espíritu *noventayochista*, tanto que en varias exposiciones internacionales (como en la de Mónaco de 1909 o en la de Venecia del año siguiente) participará formando parte de la “Escuela Española”. El propio Zárraga escribía en 1906: “Mi convicción actual es la busca de lo expresivo; es decir, la

⁷ . “Juan Téllez Toledo. Notables trabajos de un pintor mexicano. Algunos de sus mejores cuadros”, en *El Diario Ilustrado*, México, 5 de julio de 1908. Cit.: Xavier MOYSSÉN, *La crítica de arte en México, 1896-1921*, Vol. I. México, UNAM, 1999, p. 367.

⁸ . En adelante AFZ.

⁹ . Para saber más sobre la biografía y la trayectoria de este artista recomendamos, entre otros, a dos libros, uno más “antiguo” y otro reciente: Antonio LUNA ARROYO, *Rescate de Ángel Zárraga*, México, Editorial Imprenta Casas, 1970; y AA.VV., *Ángel Zárraga. El sentido de la creación*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014.

supeditación de la línea, del color y del claroscuro a la expresión de un estado espiritual. Creo que así procedieron los maestros que admiro con toda la fuerza de mi alma [...]”¹⁰.

Ya a mediados de 1906, año en que expone su *Retrato de Valle-Inclán* en la Exposición General de Bellas Artes de Madrid, Zárraga pone rumbo a Segovia primero, acompañando a Zuloaga, y a Toledo después, *en busca* del Greco. Zárraga hará de Segovia uno de sus centros neurálgicos entre 1906 y 1908, moviéndose en ese tiempo por varios pueblos castellanos persiguiendo inspiración, entendida esta no solamente como la localización de motivos plásticos sino también como el ejercicio de asimilar esas cuestiones del “alma nacional” que tanto obsesionaban a sus congéneres peninsulares.

En Segovia, Zárraga, a sugerencia de Zuloaga, alquiló un inmueble en la estrecha calle de la Canongía Vieja, hasta mediados de octubre de 1906 en que regresa a Madrid, alojándose en el mismo a partir de entonces el propio Zuloaga. No obstante Zárraga retornará en varias ocasiones al mismo sitio, lo cual le causa contratiempos a Zuloaga ya que quería montar esa casa como estudio propio y evitar que se convirtiera en un taller-residencia de paso para varios artistas que comenzaban a frecuentar la ciudad¹¹. Para éste fueron momentos claves de su producción en cuanto a calidad y cantidad; es la época en que pinta obras como *Vendimiadores*¹², o *Celestina*¹³, cuadro este en el cual Zuloaga representa una de las habitaciones de esa casa.

El mexicano sin duda aprovechó las ocasiones que se le presentaron para compartir muchos momentos con Zuloaga, viéndole además pintar y en una de sus mejores etapas. Y durante ese tiempo es cuando más se hará sentir el influjo estético del eibarrés en los cuadros de Zárraga; los propios títulos nos permitirían aseverarlo: *Viejos del asilo* (1906) es quizá el primer gran testimonio, al que seguirán *Don Melquíades el cojo*, *El viejo del escapulario*, *Anciana de Segovia* (**fig. 3**), *El cura y su sobrina*, *El mal consejo*, *La beata segoviana*, *La vieja de los gatos*, *El poseído*, *El tío Lucas*, *El hombre del perro (o del paraguas)*, y muchos otros, algunos conservados y otros extraviados o quien sabe si perdidos para siempre. Salvo alguna incursión muy puntual que no le satisfizo (*Las chinas y el charro*), Zárraga nunca convirtió a lo zuloaguesco en una herramienta para concebir un arte nacional mexicano: se limitó a las temáticas estrictamente castellanas que conoció de primera mano.

No obstante las constataciones adquiridas respecto de la obra de Zuloaga, Zárraga, dado su espíritu inquieto, comenzará a transformarlas. Las vertientes simbolistas que había asimilado tempranamente en México junto al maestro Julio Ruelas, antes de su primer viaje a Europa, recibirán nueva savia desde la visión de su amigo Julio Romero de Torres, triunfador ese año de 1908 en la Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid, al obtener la medalla de oro por *La musa gitana*¹⁴, pero también de la prédica de Valle-Inclán.

Casi a medio camino entre Zuloaga y Romero de Torres se hallaría *Peregrinación* (**fig. 4**) pintado por Zárraga como producto de una excursión de la Peña

¹⁰ . Ángel ZÁRRAGA, “Algunas notas sobre pintura”, en *Savia Moderna*, México, t. I, N° 4, junio de 1906. Cit.: Xavier MOYSSÉN, *La crítica de arte en México, 1896-1921*, Vol. I. México, UNAM, 1999, pp. 224-225.

¹¹ . Cartas de Ignacio Zuloaga a su tío Daniel, Archivo-Fundación Zuloaga (en adelante AFZ), Zumaia. Fechada en París, 24 de julio de 1908 (Correspondencia, inv. N° 165) y San Juan de Luz, 29 de julio de 1908 (Correspondencia, inv. N° 167).

¹² . Ignacio Zuloaga, *Vendimiadores*, 1905, óleo sobre lienzo, 213 x 191 cm., Colección privada.

¹³ . Ignacio Zuloaga, *Celestina*, 1906, óleo sobre lienzo, 151.5 x 180.5 cm., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, N° de registro DO00001.

¹⁴ . Julio Romero de Torres, *La musa gitana*, 1907, óleo sobre lienzo, 97 x 158.5 cm., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, depositado en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

de Valle-Inclán a Toledo, en la que tomó parte, llevada a cabo con el fin de ver las obras del Greco. Dicha composición, en la cual se ve al propio Valle-Inclán, conformaría una suerte de *pendant* con otra, *Purificación* (pintada entre Toledo y París en el periodo 1908-1912). De marcado tenor simbolista y religioso, este cuadro fue planteado como una glorificación del Greco, quien aparece como figura principal en una ruptura celestial sobre el Puente de Alcántara, mientras dos figuras femeninas, desnudas, elevan sus brazos sorprendidas ante la inesperada aparición. Si bien puede tomarse a estas obras como puntos culminantes de la trayectoria “española” de Zárrega, también deja entrever (sobre todo *Purificación*) la apertura a una senda de geometrización del espacio y de las figuras que poco después desembocará en la praxis del cubismo.

Muy brevemente, debemos dedicar un párrafo a dos compañeros mexicanos de ruta de Zárrega en esos años, Roberto Montenegro y Diego Rivera, aún cuando la huella que Zuloaga dejó en ellos fue indirecta. En el caso de Montenegro se manifestó en algunos cuadros puntuales, que más que zuloaguescos podríamos caracterizarlos de regionalistas. En el caso de Rivera, lo “zuloaguesco”, casi inevitable para cualquier pintor en formación en la España del segundo lustro del XX, le llegó tamizado a través del prisma de quien ejercería como maestro suyo, Eduardo Chicharro. Si para Zárrega el centro irradiador lo supuso Segovia (de la mano de Zuloaga), para Rivera lo sería Ávila, desde donde se desplazaría hacia otros lugares, y, como no, a la Toledo del Greco.

Zuloaga y los argentinos en el París de preguerra

Por varias razones fue la Argentina el país americano en el que más arraigo tuvieron las estéticas de Ignacio Zuloaga como asimismo del arte español de los albores del XX en su conjunto, y más específicamente los de las vertientes regionalistas. En algunas galerías de la calle Florida, en Buenos Aires, desde finales del XIX, la pintura española comenzó a ganar un lugar de privilegio, gracias a la acción de marchantes como José Artal y José Pinelo. No hay dudas que buena parte de la fortuna alcanzada por las estéticas del regionalismo español en la praxis de los jóvenes artistas argentinos se debió al éxito que éstas tenían entre los coleccionistas locales, pues veían esos lineamientos estéticos como una senda hacia el reconocimiento artístico, la apertura al mercado, la posibilidad de un sustento estable. Majas, toreros, viejas castellanas, iglesias de pueblo, misas y procesiones, inundarán las galerías porteñas, de mano no solamente ya de creadores peninsulares sino de artistas locales.

Al igual que el mexicano Zárrega, el argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós deambuló por diferentes influencias: Sorolla, Rusiñol, Álvarez de Sotomayor, y por supuesto Zuloaga, a quienes Quirós recurrió en la persecución de un carácter propio, de raigambre española, a partir del cual, años después, asumiría su paradigmática serie *Los Gauchos, 1850-1870*¹⁵.

Quirós, hijo de padre eibarrés -lo que sin duda le acercaba a Zuloaga- consolidó una buena trayectoria en la primera década del XX, tanto que, tras éste, en la Exposición del Centenario argentino, fue el segundo artista más representado, con una sección propia compuesta por vientosiséis obras. Varias de ellas llevaban la huella hispana y de Zuloaga en particular, en especial los tipos costumbristas pintados dos años antes en Cerdeña (**fig. 5**).

Además de su irrupción en el Centenario, Quirós realizaría una muestra individual en el reputado Salón Costa de Buenos Aires. Su convicción respecto de Zuloaga, consolidada más aún a la vista del conjunto exhibido por éste en aquél evento,

¹⁵ . Serie realizada durante la década de 1920.

se expresaría a través de algunas obras presentadas en Costa, como *Las Brujas*, el *Retrato de la Actriz Victoria Lepanto*, *La escultora Luisa Isabel Isella* o *Los Ciegos*. El siguiente paso habría de ser una nueva ida a Europa, y, previo paso por Mallorca, concretamente a París, donde frecuentaría a Zuloaga. Instalado en el 17 de la Rue Saint Senoch y dedicado en plenitud a su pintura, asistiría, a partir de 1913, a las tertulias del taller del maestro en el 54 de la rue Caulaincourt, coincidiendo allí con el francés Edgar Degas, el japonés Paul Fougita, o los españoles Paco Durrio y Fermín Arango. En el Archivo Fundación-Zuloaga, en Zumaia, se conserva una invitación de Quirós a Zuloaga, para asistir a la exposición que realizó en su taller personal en mayo de 1914, la que abría entre las tres y las seis de la tarde: Cesáreo Bernaldo de Quirós “saluda a su distinguido amigo I. Zuloaga con especial pedido de asistencia. Con afecto”¹⁶.

En lo que atañe a Bermúdez, había recibido en 1909 una beca para perfeccionarse en Europa; dos años después lo vemos ya vinculado de manera directa a Zuloaga. Sería un periodo muy intenso para el argentino en tanto retornaría a su patria en 1913, poco antes del estallido de la Guerra. Durante el mismo la amistad entre ambos sería muy estrecha, tal como reflejan diversas cartas consultadas en el Archivo Fundación-Zuloaga, no sólo las de Bermúdez, sino las intercambiadas por Zuloaga con familiares y amigos. En alguna de las misivas de Bermúdez a Zuloaga se lee: “Tendría muchos deseos de que Ud. pasará por mi taller para que me indique lo que convendría hacer en mis cuadros, y al mismo tiempo conversar con Ud. a propósito de ellos”¹⁷; sin duda habla de la confianza entre ambos y de la importancia que para el argentino tenía la opinión del vasco.

A Bermúdez le marcarían muy especialmente las estancias junto a Zuloaga en Segovia y sus viajes por diversas ciudades y pueblos castellanos, repitiendo un modelo de acción que ya vimos en otros artistas como los mexicanos Zárraga y Rivera. Bermúdez disfrutó también, esporádicamente, del estudio de la Canongía Vieja rentado por Zuloaga. Ambos, junto a otros amigos, realizarían un largo periplo desde París a Segovia, pasando por San Sebastián, en el verano de 1912, que incluyó una excursión a Sepúlveda y a Pedraza, en la que presenciaron una novillada y pasaron una jornada entre amigos. En esas semanas Bermúdez concibió algunos óleos de importancia en su producción como *Procesión en Segovia*, *La santera*, *Castilla la Vieja* o *Santa Teresa de Ávila* (**fig. 6**)¹⁸, quizá el más *zuloaguesco* de cuantos se le conocen. Es también en ese año cuando Zuloaga, representando a Ávila como motivo de fondo, pintó uno de sus retratos más notables, el del escritor argentino Enrique Larreta¹⁹. Regresado a la Argentina en 1913, Bermúdez habría de hacer honor a uno de los consejos más trascendentes de cuantos le dio Zuloaga, al instarlo “a sumergirse en pleno corazón de su tierra argentina, ‘con cuarenta metros de tela’[...] para realizar la gran obra de la que él lo sabía tan capaz”²⁰, a bucear en el “alma nacional” argentina, lo que haría a través de las estéticas asimiladas junto a él pero en el noroeste de su país.

¹⁶ . Tarjeta personal de Cesáreo Bernaldo de Quirós dirigida a Ignacio Zuloaga, AFZ, Zumaia. Fechada en París, 15 de mayo de 1914. (Consultada en Zumaia el 28 de abril de 1995).

¹⁷ . Carta de Jorge Bermúdez a Ignacio Zuloaga, AFZ, Zumaia. Fechada en París, c.1912. (Correspondencia, inv. N° 2290).

¹⁸ . Para ampliar el análisis sobre esta obra y sobre ese periodo de Bermúdez ver: Ana Clarisa AGÜERO, “Las manos del Greco. Arte y cultura de Córdoba en 1916”, *Caiana*, Buenos Aires, N° 4, primer semestre de 2014, s/p.

¹⁹ . Para incrementar el conocimiento sobre los vínculos Zuloaga-Larreta, además de los trabajos mencionados en otra nota de este ensayo, sugerimos la lectura de la tesis doctoral de Patricia Mabel NOBILIA, *Enrique Larreta y su colección de Arte Español. Gusto y distinción de un coleccionista ilustrado en Buenos Aires*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2018.

²⁰ . Cupertino DEL CAMPO, *Jorge Bermúdez*, Buenos Aires, Casa Jacobo Peuser Lda., 1926, s/p.

Epílogo. La alargada sombra de Zuloaga

El apartado final de este capítulo tiene como objetivo ampliar, a través de un mapeo más superficial que extenso, el repertorio de artistas latinoamericanos en los que dejó su impronta el arte de Zuloaga. Lógicamente, para el expurgo hemos intentado estrechar el cerco, debida cuenta que los límites entre lo que supone diferenciar la estricta estética del vasco con los de algunos de sus pares del regionalismo español (y más específicamente castellano) son difíciles a veces de precisar.

Con estos condicionantes, aportaremos, antes de algunas reflexiones finales sobre este ensayo en su conjunto, algunas notas sobre esos artistas latinoamericanos que hollaron las maneras de Zuloaga y sus coetáneos. Para dar continuidad al punto donde lo habíamos dejado, mencionaremos primeramente a los del ámbito argentino, empezando por Alejandro Christophersen, de quien queremos destacar su gran composición titulada *Peteneras* (**fig. 7**), una escena folclórica andaluza que fue presentada y premiada en el Salón de París de 1909, que, después de intentar localizarla durante largo tiempo, pudimos conocer de su existencia (y verla) en la colección de Mariano Bellver en Sevilla²¹, hoy instalada en el Museo Casa Fabiola.

Quizá más aún relevante dentro de estas trayectorias *españanegristas*, fue Francisco Vidal, en especial tras su ida a Europa en 1923 y su casi inmediata imbricación en las maneras regionalistas. De 1924 datan cuadros como *Mujeres de Segovia* (**fig. 8**) y *Vieja Castellana*, ésta última premiada en el Salón de Madrid de ese año (la primera edición del mismo en que se permitió a los latinoamericanos optar a los premios en igualdad de condiciones que los españoles), y hoy adscrita al Museo Reina Sofía.

De las obras que fuimos conociendo y compilando en diferentes viajes por el continente americano, destacaríamos a *Caravana de ciegos* (Roma, 1919) (**fig. 9**), del cubano Manuel Vega López, perteneciente al Museo Nacional de Bellas Artes en La Habana. Es sin duda una de las composiciones más *zuloaguescas* de cuantas hemos hallado, por tema, color y simbolismo; muy cercana (aunque con casi tres lustros de diferencia) a *Viejos del asilo* de Zárraga, ya comentada.

En Venezuela, quien más se acercó a las estéticas del eibarrés fue Tito Salas, quien además tuvo amistad con el maestro, tal como se aprecia en una carta conservada en el AFZ, en la que le dice: “Si alguna vez fuera al Salón y viera mi pobre cuadro, le agradecería en el alma me dijera qué le parece. Créame su admirador y ss. Tito Salas”²². Salas había marchado de Caracas a París en 1905, y su primera aproximación al costumbrismo la tendría en esa suerte de espacio parental del regionalismo español que fue la Bretaña francesa. Campesinos, procesiones religiosas, escenas de mar serían repertorio suyo de esos años, antes de los ansiados viajes a España, en los que, entre otras obras, destaca *Procesión en Castilla*, de 1910, tema zuloaguesco por antonomasia, que el gobierno francés adquiriría para el Museo de Luxemburgo²³.

Colombia es otro de los países con claros y múltiples vínculos estéticos con la pintura española del primer tercio del siglo XX, y en especial por la acción de varios artistas que irán a perfeccionarse a la Península, sobre todo en la década del 20, como Roberto Pizano y Ricardo Gómez Campuzano. No obstante, ya en 1912 parte a España Coriolano Leudo, quien es uno de los primeros en manifestar aquella huella, entre otras

²¹ . Gracias a nuestro amigo y colega Francisco Montes González, profesor de la Universidad de Sevilla.

²² . Carta de Tito Salas a Ignacio Zuloaga, AFZ, Zumaia. Fechada en París, 2 de abril de 1910.

²³ . Cfr.: Rafael PÁEZ, “Tito Salas”, en *Pintores venezolanos*, Tomo I, Caracas, Ediciones EDIME, 1969, pp. 6-21.

con su obra más difundida, *La mantilla bogotana* (c.1917) (**fig. 10**). Por lo general es difícil caratular a ésta como a otras producciones colombianas como estrictamente *zuloaguescas*: sí influenciadas por el regionalismo español y, como en el caso citado, trasvasado en lo temático a un asunto local americano. Una de las diferencias radicaba en la ausencia de dureza que sí trasuntaban varias de las obras del eibarrés.

En el caso del Perú, los lazos con España fueron una constante en aquellos años del cambio de siglo, desde el influjo de Mariano Fortuny en Teófilo Castillo, o el vínculo entre el pintor Carlos Baca-Flor con el escultor catalán Miguel Blay, hasta llegar a José Sabogal, a partir de la segunda década del XX. La mítica exposición que éste realizó en la Casa Brandes, en Lima, a mediados de 1919, bajo el título de *Impresiones del Ccoscco*, y que suele mencionarse como basamental para la corriente indigenista peruana, llevó a varios de los que escribieron sobre ella a trazar paralelos con la pintura española del momento, y en especial con Ignacio Zuloaga: cuadros como *Ccoscco paya cuna*, o *Vieja de Santa Ana*, tal como señala Fernando Villegas, fueron muy cercanos a las maneras de aquél²⁴. No son menores datos como la asistencia de Sabogal a la Exposición Internacional del Centenario en Buenos Aires, donde campeó la figura del eibarrés. Ni tampoco la amistad y convivencia del peruano con el argentino Jorge Bermúdez en Tilcara²⁵ en torno a 1915-1918, quien sin duda le reafirmó los valores de Zuloaga, debida cuenta de su amistad con él y la recurrencia a sus estéticas, sean ya de temas españoles, o los que ya estaba produciendo en cuanto a inclinarse por aspectos costumbristas del norte argentino.

No debemos dejar también de citar a otro pintor (y escritor) peruano Felipe Cossio del Pomar. Había conocido en París a Zuloaga por intermedio de Paco Durrio, hacia 1912, y en adelante sería visitante asiduo del eibarrés durante sus largas estancias en la capital francesa; inclusive habría de retratarle. Hubo otro hecho que acercó más a ambos: Julia, la hermana de Felipe, se casaría en la iglesia de San Agustín, en Lima, en 1918, con uno de los grandes amigos de Zuloaga, el torero Juan Belmonte. Si bien la obra conocida de Cossío del Pomar no puede tildársela de “zuloaguesca”, evidentemente bebió de las fuentes del regionalismo español, tanto que, al concretar en 1934 una exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Madrid, bajo el título *Pintura indigenista* (un claro guiño a su compatriota Sabogal), Juan de la Encina le preguntaría: “¿Por qué indigenista cuando se trata de pintura española?”²⁶.

Una pregunta así resulta pertinente para culminar este ensayo con una reflexión que cerraría lo que podríamos llamar el “proceso Zuloaga” en la pintura latinoamericana. Ha quedado evidenciado, a lo largo de este discurrir, que una de las características que más señalaron los críticos acerca de la obra de Zuloaga, la del “carácter”, se incardinaba perfectamente con la “búsqueda de la identidad” que a principios del XX, cercanos los centenarios, se iba convirtiendo en una de las obsesiones para las nuevas generaciones de artistas americanos deseosos de definirse y tomar partido por una pintura que fuera el reflejo del “alma nacional”. Este término, muy habitual también en los escritos sobre arte de esos años en España, fue moneda corriente en los países americanos, creciendo particularmente a partir de los centenarios y más aún cuando, con el estallido de la Primera Guerra Mundial y el temporal declive

²⁴ . Para estos temas vinculados a lo zuloaguesco y lo español en el Perú remitimos al libro: Fernando VILLEGAS TORRES, *Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2016, pp. 161-179.

²⁵ . Pueblo de la provincia de Jujuy, en el noroeste argentino.

²⁶ . Felipe COSSÍO DEL POMAR, “Con Ignacio Zuloaga”, *Cuadernos americanos*, México, vol. CCXX, septiembre-octubre de 1978, pp. 234-235.

del modelo cultural europeo en boga, se potenció una mirada introspectiva hacia el “ser americano” y se sintieron los “impulsos de la raza”. Fue entonces cuando ese “carácter” de que hacía gala la pintura de Zuloaga aparecería en el horizonte como una suerte de tabla de salvación para una pléyade de artistas costumbristas a lo largo y ancho de las Américas.

Bibliografía utilizada

AA.VV., *Ángel Zárraga. El sentido de la creación*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014.

Ana Clarisa AGÜERO, “Las manos del Greco. Arte y cultura de Córdoba en 1916”, *Caiana*, Buenos Aires, N° 4, primer semestre de 2014, s/p.

Cupertino DEL CAMPO, *Jorge Bermúdez*, Buenos Aires, Casa Jacobo Peuser Lda., 1926, s/p.

Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES, “El 98 y la “reconquista espiritual” de América a través de la pintura. La influencia de Ignacio Zuloaga en la Argentina”, en *VII Congreso Internacional de Historia de América (AEA)*, Las Palmas, 2000, pp. 396-412.

Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES, “La pintura argentina y la presencia de Ignacio Zuloaga (1900-1930)”, *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, Zumaia, Casa Museo Ignacio Zuloaga, 2000, pp. 27-46.

Antonio LUNA ARROYO, *Rescate de Ángel Zárraga*, México, Editorial Imprenta Casas, 1970.

Xavier MOYSSÉN, “Juan Téllez”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Vol. 13, N° 52, 1983, pp. 139-149.

Xavier MOYSSÉN, *La crítica de arte en México, 1896-1921*, Vol. I. México, UNAM, 1999.

Patricia Mabel NOBILIA, *Enrique Larreta y su colección de Arte Español. Gusto y distinción de un coleccionista ilustrado en Buenos Aires*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2018.

Rafael PÁEZ, “Tito Salas”, en *Pintores venezolanos*, Tomo I, Caracas, Ediciones EDIME, 1969, pp. 6-21.

Fausto RAMÍREZ, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM, 2008.

Fernando VILLEGAS TORRES, *Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2016.