

Carmen BURCEA | **Sobre la identidad en tiempo
(Universidad de Bucarest) de crisis: El caso Zuloaga**

Abstract: (*On identity in times of crisis: the Zuloaga case*) The «crisis of 98» is a subject widely treated from the socio-political and literary perspectives, while the artistic approach is less frequent. However, the intrinsic relationship between art and Spanish history at the turn-of-the-century is undeniable, and Zuloaga's paintings are paradigmatic. Moreover, the «Zuloaga question» marked a turning point in the Spanish cultural landscape from the decline of the colonial empire to the Franco regime. This article proposes a reflection on Spanish identity within this framework, taking as a reference precisely the legacy of the Basque painter, who was confident that his work «will come to be what it is, *the Spanishness, the traditional*, what is in people and in things, (...) as a rich trophy evocative of the race» (Zuloaga 1913).

Keywords: *Ignacio Zuloaga, «crisis of 98», over-the-top Spanishness, «dark Spain», castilianism.*

Resumen: La «crisis del 98» es un tema ampliamente tratado desde una perspectiva sociopolítica y literaria, mientras que la vertiente artística es menos frecuente. No obstante, la relación intrínseca entre el arte y la historia de la España finisecular es innegable, y las pinturas de Zuloaga resultan paradigmáticas. Es más, la «cuestión Zuloaga» marcó un punto de inflexión en el panorama cultural español desde el ocaso del imperio colonial hasta el régimen franquista. El presente artículo plantea una reflexión sobre la identidad española dentro de este marco, tomando como referencia precisamente el legado del pintor vascongado, quien confiaba que su obra «vendrá a ser lo que es, *lo español, lo castizo*, lo que está en las gentes y en las cosas, (...) como rico trofeo evocador de la raza» (Zuloaga 1913).

Palabras clave: *Ignacio Zuloaga, «crisis del 98», española, «España negra», castellanismo.*

I. Lo zuloaguesco en su marco histórico-cultural

La historiografía ha comprobado que, si bien la guerra con los Estados Unidos de América no precipitó el desmantelamiento de la Restauración alfonsina ni del sistema canovista, resultó ser el catalizador de una crisis de identidad (Villares 2009: 246). En el umbral de los siglos, España se tornó en foco de análisis de los intelectuales que vacilaban entre el retorno a las tradiciones castizas y la europeización. Ya antes del «desastre del 98», escritos como *Los males de España* (Lucas Mallada, 1890), *En torno al casticismo* (Miguel de Unamuno, 1895) e *Idearium español* (Ángel Ganivet, 1895) reflexionaban sobre esta problemática y ponían en tela de juicio el cientifismo, el positivismo y el academicismo, y, de hecho, ponían de manifiesto el «mal del siglo» de alcance continental (Cerezo Galán 2003).

En este caldo de cultivo, las introspecciones sobre las causas de la decadencia y cómo regenerar «lo típicamente español» trascendieron lo meramente literario para imbricarse en los discursos musicales y artísticos. A pesar de que el análisis se enfocó, de manera prevalente, en las obras de Unamuno, Azorín, Baroja o Maeztu, lo mismo

aconteció en el campo de la música y la pintura. Los compositores Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla se apropiaron del pintoresquismo y el alhambrismo musical, tan característicos del movimiento romántico nacionalista (Álvarez Junco 2009: 258-266). Y, por su parte, Ignacio Zuloaga convirtió sus lienzos en un reflejo de los tópicos del 98, entre los cuales cabe destacar la «España negra» con sus tradiciones y sus figuras ancladas en atemporalidad.

A grandes rasgos, el discurso nacionalista percibía una amenazante pérdida de los atributos que definían la identidad española, lo cual trajo consigo que los intelectuales noventayochistas asumieran la misión de recuperar el espíritu de la vieja España y su esencia castellana. El castellanismo, la exaltación de Castilla como crisol de España, cobra especial relevancia, ya que en este ideario germinó la fascinación por las sierras castellanas, las mesetas desoladas, las llanuras quemadas por el sol, o sea los escenarios que forjaron el carácter de los ascetas, místicos y caballeros errantes como Don Quijote —el héroe plasmado por Cervantes, a quien Zuloaga dedicó varios retratos (*El Quijote herido*, 1906; *El Quijote con yelmo*, 1927)—.

Ignacio Zuloaga emerge, por tanto, en este contexto histórico-cultural como exponente de la Generación del 98. Al analizar sus telas, críticos de la talla de Francisco Alcántara y Enrique Lafuente Ferrari han destacado su peculiar resonancia con la «tragedia racial, nacional y geográfica» experimentada en España en aquel entonces y con los escritos de Azorín y Unamuno, aseverando que, con su pincel y paleta cromática, Zuloaga aportó una expresión visual sobre lo que se conoce como «problema de España» (Alcántara, 1926; Lafuente Ferrari, 1948).

Cabe señalar que el propio Zuloaga, como testimonio de su profesión de fe y afinidad con los intelectuales de la época, retrató a figuras destacadas de la Generación del 98, así como a los europeístas de la Generación del 14, mientras la *Visión del Apocalipsis* de El Greco (hacia 1610), que configuraba el telón de fondo, establecía un claro vínculo con el Siglo de Oro y con el artista apreciado como precursor del arte moderno.



Mis amigos (1920-1936)
Museo Zuloaga, Zumaia (País Vasco)

II. Un vascongado errabundo

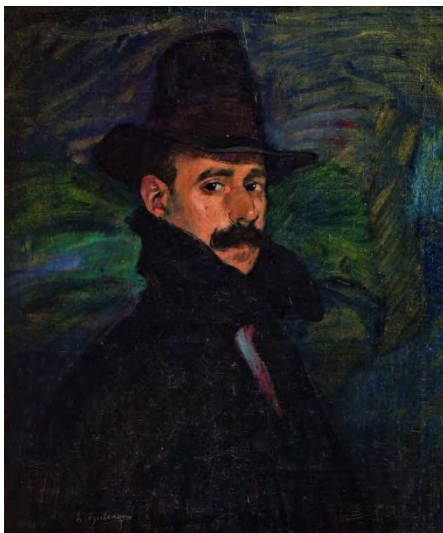
Ignacio Zuloaga y Zabaleta nació en la localidad de Éibar (Guipúzcoa, País Vasco) en julio de 1870, y llegó a ser uno de los pintores españoles de mayor alcance nacional e internacional. Procedía de una stirpe de maestros artesanos: su abuelo, Eusebio, había sido arcabucero real; su padre, Plácido, fue un destacado orfebre especializado en damasquinado; y su tío, Daniel, alcanzó renombre como ceramista. Desde muy joven, él mismo manifestó una inclinación hacia el arte de la pintura.

A pesar de sus prolongadas estancias en el extranjero y de su cosmopolitismo, la realidad histórica de España iba a condicionar su destino y obra. Su infancia se vio afectada por el trasfondo histórico de la tercera guerra carlista (1872-1876), lo cual motivó el traslado de su familia de Vizcaya a San Juan de Luz, en Francia; su juventud quedaría marcada por la idiosincrasia de la Generación del 98; y su plena madurez coincidió con la Guerra Civil y el régimen franquista.

El marasmo moral, político y económico que caracterizaba España a caballo de los siglos XIX y XX se hacía patente también en el plano cultural, mermando la vitalidad de Madrid en contraste con la de Roma y de la emergente París. Tal circunstancia motivó que Ignacio Zuloaga, tras un breve periodo de estudio de la pintura del Renacimiento en Roma (1888/89), se trasladara al barrio parisino de Montmartre. En 1889, con apenas 20 años, Zuloaga dio inicio a una etapa de exploración en la que se acercó a los naturalistas, impresionistas y simbolistas. Allí coincidió con un grupo de españoles, entre los que destacaban pintores como Santiago Rusiñol, Ramón Casas y Miquel Utrillo; frecuentó el museo del Louvre, donde escudriñó sobre todo las salas dedicadas a los artistas españoles; y entró en contacto con artistas de la talla de los pintores Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin, Edgar Degas, y del escultor Auguste Rodin (Trenç 2020). Y, siempre en la capital francesa, unos diez años más tarde, iba a celebrarse su enlace matrimonial con la aristócrata Valentine Dethomas, hermana de su íntimo amigo Maxime, quien también era pintor. A raíz de estos vínculos, Francia se convirtió en su segunda patria, le brindó la oportunidad de seguir en contacto con la modernidad europea, le proporcionó una extensa red de relaciones y amistades duraderas, y le otorgó una proyección internacional extraordinaria. Gracias a estas experiencias formativas y a una ulterior búsqueda de las esencias patrias, en un periodo relativamente breve, Zuloaga se convertiría en uno de los artistas españoles más célebres, más cotizados internacionalmente.

Su vida transcurrió entre España y Francia, y sus desplazamientos fueron recurrentes en virtud de sus numerosas exposiciones en Europa (Venecia, Roma, Bruselas, etcétera) y en las lejanas Américas (Nueva York, Buenos Aires). Aun así, realizó frecuentes viajes a su tierra natal, País Vasco, así como a Andalucía y Castilla, con la expectativa de que una búsqueda de sus raíces culturales contribuyera a la articulación de un estilo distintivo. Para ello, Zuloaga procuró desvincularse de su primera etapa parisina y adoptar una perspectiva más alineada con su herencia cultural, inspirada en la obra de los antiguos pintores españoles. Pese a sus vivencias en el extranjero, mantuvo siempre un fuerte arraigo a la identidad española y un marcado interés por su tradición artística. Efectivamente, la contribución de Zuloaga ha sido ampliamente reconocida por su papel como “descubridor de El Greco y gran

revalorizador de Goya”, además de su manifiesto interés por la pintura española del Siglo de Oro, por Velázquez, Zurbarán y Ribera (RAH *sub voce*). Cabría rematar este bosquejo biográfico con uno de sus autorretratos, una muestra más de la impronta de El Greco.



Autorretrato (1908)
Hispanic Society of America, Nueva York

III. «Pintor de españoladas»

El descubrimiento de Andalucía por Zuloaga constituye un hito fundamental en su trayectoria artística (Romero Portillo 2015). Pese a que en obras como *Amigas* (1896, Museu Nacional d'Art de Catalunya) la influencia del impresionismo francés sigue advirtiéndose, tal estilo y técnica fueron paulatinamente desplazados, gestándose así la transición hacia un estilo costumbrista y pintoresco, hacia una nueva expresión de «lo típicamente español».

Andalucía le brindó a Zuloaga la oportunidad de descubrir una vertiente de su país que no encajaba con su herencia vasca: la España orientalizada. Allende los Pirineos, España quedaba vinculada con el orientalismo y la civilización premoderna, puesto que, ante el avance de la Ilustración que se había desplegado por Europa, el país persistía en mantener su carácter exótico, católico y primitivo. La popularidad de tal imagen se vio incrementada en Francia tras la invasión napoleónica de 1808, siendo luego perpetuada por escritores y viajeros decimonónicos como Prosper Mérimée y Théophile Gautier. De hecho, la famosa frase «África empieza en los Pirineos», acuñada por Alejandro Dumas, encapsulaba precisamente esta visión.

Durante su estancia en un barrio sevillano en 1892, Zuloaga forjó una visión personal sobre España, en antítesis a la «España oficial», y se sumergió en las tradiciones andaluzas. Adquirió conocimiento de la lengua y la cultura caló, y exploró la práctica del baile flamenco y de la tauromaquia, llegando incluso a vestir el traje

de luces, como atestiguan carteles de época y fotografías de archivo (Romero Portillo 2023). Fue así como logró plasmar convincentemente los matices de la gitanería, del flamenquismo y de la tauromaquia como señas de identidad española.

A partir allí, Zuloaga se convirtió en un pintor de lo que podría ser catalogado como «españoladas» (RAE *sub voce*). Su obra se caracterizó por la representación de los marginados, de gitanas y mendigos, de enanos de estilo velazqueño y majas goyescas, de toreros y escenas taurinas que recuerdan los lienzos de Goya, de cantaoras y bailaoras de flamenco, de «manolas» ataviadas con volantes, mantones, mantillas, abanicos y flores. Basta con recordar *Lola, la gitana* (1901), *Gitana con pandereta* (1902), *Bailarinas andaluzas* (1903), *Baile gitano* (1903), *Picador gitano* (1903), *La familia del torero gitano* (1903), etcétera. Y, además de retratar a figuras locales, también inmortalizó a la cantante de ópera Lucienne Bréval (1869-1935), interpretando a *Carmen* en la ópera de Georges Bizet.



Lucienne Bréval en Carmen
Hispanic Society of America, Nueva York

IV. El «encastillamiento» de Zuloaga

A partir de 1898, las tétricas y oscuras representaciones de Castilla suplantaron a las vivaces y pintorescas escenas andaluzas. Junto con su tío, el ceramista Daniel Zuloaga, instaló un taller en Segovia, en la iglesia de San Juan de los Caballeros, y, lejos de la bohemia y del bullicio parisinos, Zuloaga «halló su personalidad al *encastillarse*» (Lafuente Ferrari 1950a: 10).

En los primeros compases de su carrera, Zuloaga centró sus empeños en la creación de obras que reflejaban una perspectiva impresionista, aunque con un matiz exótico, altamente valorado por el refinamiento estético francés de la época. Sin embargo, a raíz de 1898 se advierte una metamorfosis en su visión, volcada hacia la introspección y la psicología de sus modelos. Desde la filosofía regeneracionista sobre el «problema de España», se forjó una nueva expresión que revelaba la «España

negra», caracterizada por una percepción dramática de los arquetipos y los paisajes de Castilla.

La dicotomía entre Andalucía y Castilla era irrelevante para el público europeo y americano de Zuloaga. España se percibía excéntrica y arcaica y, debido a ello, las pinturas de campesinos, gitanos y toreros ambientadas en cualquier entorno provincial cumplían con las expectativas. Sin embargo, para el público español, el ambiente y la temática de sus obras tenían un significado mayor. El paisaje castellano destacaba por sus mesetas yermas y por la sierra de Guadarrama. Y, aparte de la ciudad de Toledo, las otras ciudades y pueblos castellanos, como Ávila y Segovia, lucían vestigios que no remitían a la herencia musulmana. Zuloaga iba a retratar esos paisajes para evocar la «España profunda», en la que Castilla figuraba como el núcleo de la identidad española. De ahí que se lanzara a explorar las provincias de la meseta central. En compañía de su tío, Zuloaga recorrió la región en coche en busca de panoramas y campesinos «auténticos» que retratar, siguiendo la estela de El Greco, Velázquez y Goya, que plasmaron en sus obras temas religiosos, retratos y escenas de la vida cotidiana campestre, y no la de tintes moriscos.

La fiesta taurina, claro reflejo de su fascinación por la tauromaquia como forma de arte y expresión cultural española, continuó a ser un tema recurrente, aunque *Víspera de la corrida* (1898), debido a las controversias que generó, es la más emblemática. Descartada por el jurado español para representar a España en la Exposición Universal de París de 1900 al considerar que perpetuaba la imagen de una España estereotipada y obsoleta, falseada y repleta de los clichés divulgados entre los foráneos por la literatura romántica, la obra fue exhibida posteriormente en Bruselas y adquirida por el Estado belga, lo que supuso una reivindicación para Zuloaga. Su favorable acogida fuera de las fronteras puso de manifiesto que su alcance no podía quedar limitado al entorno nacional. En efecto, no volvería a exhibir sus obras en Madrid hasta 1926, habiendo ya alcanzado su consagración internacional.



Víspera de la corrida (1898)

Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas

Fue así como surgió la «cuestión Zuloaga», que dio pie a la disyuntiva entre patriotismo/ antipatriotismo, España/Europa, tradición/progreso (Suárez-Zuloaga, 2020). A juicio de algunos críticos, a Zuloaga le fascinaban las «españoladas» y la «España de pandereta» aprovechando este estereotipo para lograr reconocimiento internacional. La acalorada polémica involucró entre otros a Ramiro de Maeztu, quien

reiteraba la idea de que Zuloaga se erigía como un «pintor de la España pintoresca: toreros, gitanas, jorobados, mendigos, etc., a la que muchos españoles le tenemos declarada la guerra a muerte» (Maeztu 1910), y a Ortega y Gasset, quien volvía a plantear la pregunta «¿Es así España o no es así?», invitando a una reflexión sobre la recepción de Zuloaga:

Ya no se habla, pues, de pintura: no se discute si a las manos o las tecs de sus personajes corresponde una realidad fuera de sus cuadros. Esta cuestión de realismo plástico queda abandonada como un saco cuyo vientre ha derramado en tomo rubias onzas. No cabe comprobación más exacta de que Zuloaga no concluye donde su pintura acaba; no agota su personalidad en su oficio. Más allá del *métier*, Zuloaga continúa intentando algo transcendente a líneas y colores de cuya realidad se disputa (Ortega y Gasset 1910).

Años más tarde, recalcando el mismo argumento, Unamuno concluiría sabiamente:

(...) hay quien le busca otras intenciones que no la artística, y hasta arguye a su obra de poco patriótica y se pone a disertar neciamente sobre si la España de Zuloaga es toda España o no (...) ¿Y qué? Es la suya y basta (...) Toda España no es sino la síntesis de todas las Españas de cada uno de los españoles (Unamuno 1917).

En su representación de España, el paisaje castellano adquirió una preeminencia indiscutible. Zuloaga retrató la llanura castellana con sus tonos pardos, las aldeas sin vida, las torres solitarias, los rostros secos de sus oriundos. A pesar de su origen vasco y del incremento del nacionalismo vasco (Fusi 2020), Zuloaga propugnaba una visión del ser de España en la que convergían elementos como el castellanismo, el casticismo y la intrahistoria —una visión grandemente apreciada por Unamuno, según revela una carta fechada el 2 de octubre de 1908:

Siempre le he creído no ya un buen vascongado sino uno de los más típicos representantes de la casta. El haber resucitado y paseado triunfante por el mundo el alma de la antigua y castiza pintura castellana es una prueba de ello. Soy de los que creen que nosotros, los vascos, somos los que mejor comprendemos y sentimos lo castellano y por mi parte no pararé hasta restaurar lo que hay de eterno en su mística (...) Los vascongados que nos hemos fraguado una autoridad y un nombre, sea en lo que fuere, lo hemos hecho no sólo fuera de nuestro país sino a pesar de él y a las veces hasta con su hostilidad (Tellechea Idígoras 1987: 26).

Cuadros como *Torerillos de pueblo* (1906, Museo de Arte Reina Sofía) y *Celestina* (1906, Museo de Arte Reina Sofía) se erigen como un nexo con la etapa anterior, pero las pintorescas escenas andaluzas, que retratan prevalentemente a toreros y majas, ceden gradualmente su lugar en sus lienzos segovianos a rostros curtidos de aldeanos como el del *Tipo de Segovia* (1906, Museo de Arte Reina Sofía) y brujas. En *Las brujas de San Millán*, Zuloaga luce una estética teatral al retratar a viejas segovianas en un aquelarre, inmersas en un escenario que recuerda a la vez a las pinturas negras de Goya y al tenebrismo de Caravaggio.



Las brujas de San Millán (1907)

Museo de Bellas Artes, Buenos Aires

Como reflejo del apego del pueblo llano a la fe, Zuloaga retrató asimismo en esta etapa místicos a la manera de El Greco y figuras religiosas. En *Cristo de la Sangre*, un sacerdote y cinco fieles se hallan reunidos en torno a un crucifijo que representa a Cristo sangrante, con una corona de espinas, sobre el fondo de la ciudad amurallada de Ávila. Otras obras, con una disposición escénica similar y siempre carentes de dinamismo, lucen la presencia de *penitentes*, de *un cardenal*, *un monje*, *una ermita*, *un peregrino* —todos despojados de cualquier tipo de idealización—: *Los penitentes* (1908), *El cardenal* (1912), *Monje en éxtasis* (1907), *El ermitaño* (1904), *Pastor místico* (1907).



Cristo de la Sangre (1911)

Museo de Arte Reina Sofia, Madrid

En estos y otros retratos, Zuloaga procuró revelar el carácter de sus modelos, y, sin reparar en los detalles, se fijó en el gesto, la acción y la mirada, en “la mirada sobre todo” (Lafuente Ferrari, 1950b: 44).

El artista se sumergió asimismo en la sobriedad del paisaje castellano, inmortalizando las siluetas de los pueblos que salpican la región. Si bien en su obra temprana, Zuloaga tendía a otorgar una relevancia secundaria al paisaje, con el transcurso del tiempo se hace evidente un incremento progresivo de su protagonismo. *Mi tío y mis primas* (1899, Museo Zuloaga en el Castillo de Pedraza, Segovia) ilustra a su tío Daniel con un capote tradicional y a sus dos hijas vestidas con mantillas, en un entorno castellano definido por su austeridad. *Mis primas* (1903, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona) refleja igualmente la desolación de una comarca carente de vegetación (Lafuente Ferrari 1948b: 447)

En *El enano Gregorio el botero*, que guarda una estrecha relación con *El pie varo* de Ribera y los bufones de Velázquez, la vista de la urbe abulense, que se despliega bajo un cielo plomizo, se ubica en la parte posterior de la figura del deforme vendedor de cuero. No obstante, el paisaje adquiere una relevancia equiparable a la figura en primer plano, volviéndose en algo más que un mero *mise en cadre*. Lo mismo puede observarse en *Mujeres de Sepúlveda*, donde el punto focal es el pueblo medieval, caracterizado por sus sinuosos senderos, por un paisaje abrupto de barrancos y colinas, mientras que las figuras contribuyen a crear la sensación de un pueblo inmutable, de una identidad permanente y ahistórica (Lafuente Ferrari 1948b: 449).



Gregorio, el Botero (1908)
Museo del Hermitage, San Petersburgo



Mujeres de Sepúlveda (1909)

Pinacoteca municipal de Irún, País Vasco

Y no menos relevante sería la atención que Zuloaga otorgó a los detalles de las vetustas fachadas, agrietadas y labradas en piedra, tal como se puede apreciar en obras como *Viejas casas* (1917, Museo de Arte Reina Sofía, Madrid) o *El Alcázar de Segovia* (1925, Museo Zuloaga en Castillo de Pedraza, Segovia).

V. Arte en tiempos revueltos

Ignacio Zuloaga comenzó incorporándose a los movimientos artísticos parisinos de la *Belle Époque*, escenario en el que, a partir de las décadas de 1860 y 1870, el impresionismo ya había derribado los cimientos de la pintura académica tradicional, cargada de convencionalismos, reglas estrictas de composición y una predilección por temas históricos o considerados dignos. No obstante, pronto se desvió de las corrientes realista e impresionista, puesto que su propósito no era imitar la realidad o reproducir atmósferas. Lo que anhelaba Zuloaga era plasmar su propia interpretación de la realidad y representar el espíritu de su pueblo, concepto que a menudo se denomina con el término alemán *Volksgeist* (Lafuente Ferrari 1949).

Zuloaga creía firmemente que la esencia de España perduraba en los barrios populares y en los entornos rurales. Por consiguiente, procuró plasmar en sus cuadros la simbiosis entre el paisaje y el paisanaje, mediante la representación de figuras típicas y simbólicas, ataviadas con vestimentas tradicionales (Lafuente Ferrari 1950b). Y, a pesar de su interés por el linaje y el patrimonio cultural vasco, su identidad artística quedó definida por el costumbrismo andaluz y especialmente por el ulterior enfoque castellanista más que por el euskaldún.

Tal postura desencadenó una férrea crítica a Zuloaga, tildándolo de perpetuar el estereotipo de una España atrasada y bárbara. Se consideraba que España contaba con un desarrollo relativo, pero la obra de Zuloaga persistía en reflejar el estancamiento rural y la escasa modernización de sus moradores. Por consiguiente, su obra fue objeto de un boicot por parte del estamento artístico tradicional español.

Al mismo tiempo, en contraste con las representaciones pictóricas de los entornos y los oriundos andaluces y castellanos de Ignacio Zuloaga, a menudo

caracterizados por la pobreza y, a veces, por deformidades físicas, los cuadros de Joaquín Sorolla se distinguían por su luminosidad y alegría de vivir. Esta *joie de vivre* se volvió en rasgo distintivo de la obra de Sorolla, quien recurría a tonos y colores brillantes, contraponiéndose así a la España tenebrista y pesimista pintada por Zuloaga. Eran, efectivamente, visiones y enfoques distintos sobre Levante y Castilla, respectivamente, sobre la España mediterránea y la España seca del interior. Si bien es cierto que el novelista Vicente Blasco Ibáñez defendió la obra de Sorolla, la de Zuloaga fue elogiada sobre todo por Unamuno, quien la encomió por ser heredera de la tradición espiritual genuinamente española, por intentar captar el alma española, fiel a su esencia, y por imponerla más allá de las fronteras:

Hace varios años dije a mis paisanos que conquistáramos si no queríamos ser conquistados, que nosotros, los últimos iberos, debemos reiberizar a España. Pero empiezo a cambiar de parecer y a pensar que dejando al resto de España debemos lanzarnos a la conquista del mundo no español. Un vasco, un paisano mío, Iñigo de Loyola, impuso el alma de España a la Europa del siglo XVII. Sigamos su ejemplo. Partió de Loyola, pero no a Madrid, sino a París. Zuloaga, aunque pinta en español, tiene una lengua universal, que no necesita ser traducida (...) ¿Se puede consentir que un vasco como Zuloaga, sin buscar el tacto de codos de los cotarros, resucite la antigua y castiza pintura española? (Unamuno 1908).

Sin embargo, con el trascurso del tiempo y la irrupción de nuevos entramados políticos e ideológicos, el vínculo que unía a Zuloaga con la Generación del 98 fue relegado a un plano secundario. Esta actitud se atribuye principalmente al hecho de haber respaldado al bando franquista, tras su regreso de Francia a España y su traslado a Zumaia (País Vasco), en aras de salvaguardar su museo (Suárez-Zuloaga, 2020: 41; Novo, 2020). Posteriormente, tras el éxito alcanzado por Pablo Picasso con su célebre cuadro *Guernica* —exhibido en el pabellón de la República Española en la Exposición Universal de París de 1937—, que denunciaba el bombardeo aéreo nazi contra la ciudad vasca homónima, Ignacio Zuloaga fue entre los pintores seleccionados para representar a la España nacionalista en la Bienal de Venecia de 1938. *Toledo en llamas*, el cuadro galardonado con el Gran Premio, supuso un giro significativo en la recepción del artista, cuya adhesión al bando sublevado se hizo patente a partir de ese momento y cuyo arte terminó siendo instrumentalizado (Novo González 2005).



Toledo en llamas (1938)

En la posguerra, Zuloaga retrató al general Francisco Franco, caudillo del régimen —lo que hizo correr ríos de tinte—, así como a otros miembros de la cúpula, como Ramón Serrano Suñer, encargado de Asuntos Exteriores, y el general Millán-Astray, jefe de Propaganda al estallar la Guerra Civil (Novo 2020; Riaño 2019), y, finalmente, en 1941, el Museo de Arte Moderno de Madrid (actualmente, el Museo de Arte Reina Sofía) le dedicó una exposición de gran envergadura.

En octubre de 1945, tras cumplir los 75 años, Ignacio Zuloaga y Zabaleta falleció y recibió sepultura en San Sebastián. Muy pronto, se erigieron estatuas en su honor y se emitió un sello postal con su efigie (1947), llegando a figurar también en los nuevos billetes de 500 pesetas (1954). Además, en 1962, el propio Generalísimo Franco inauguró la Exposición antológica de Ignacio Zuloaga (No-Do, 11/06/1962). Pero más allá del reconocimiento otorgado por las autoridades, sus obras siguieron preservadas y expuestas en diversos museos nacionales y foráneos, así como en colecciones privadas, reflejando, a todas luces, la estética de los grandes maestros españoles y, al mismo tiempo, una identidad estilística distintiva, fuertemente impregnada de las crisis que han jalonado la sinuosa y brillante trayectoria de este icónico pintor en cuyo arte «hay sangre, voluptuosidad y muerte, las tres características de la España» (Zuloaga 1913).

Referencias bibliográficas

Libros

- Álvarez Junco, José. 2009. *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid, Taurus.
- Cerezo Galán, Pedro. 2003. *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*. Madrid. Biblioteca Nueva/ Universidad de Granada.
- Romero Portillo, José. 2015. *Ignacio Zuloaga en Sevilla*. Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Tellechea Idígoras, José Ignacio. 1987. *Zuloaga y Unamuno. Glosas a unas cartas inéditas*. Zumaia, Museo Ignacio Zuloaga.

Capítulos/ estudios en libros

- Fusi, Juan Pablo. 2020. *El despertar cultural del País Vasco, 1890-1945*, en *El verdadero Ignacio Zuloaga*, coord. Ignacio Suárez Zuloaga. Zumaia, Fundación Zuloaga, pp. 23-34.

- Novo, Javier. 2020. *Zuloaga en tiempos de guerra*, en *El verdadero Ignacio Zuloaga*, loc. cit., pp. 59-70.
- Suárez-Zuloaga, Ignacio. 2020. *Más de un siglo de Cuestión Zuloaga*, en *El verdadero Ignacio Zuloaga*, loc. cit., pp. 71-87.
- Trenc, Eliseo. 2020. *Francia, segunda patria de Zuloaga*, en *El verdadero Ignacio Zuloaga*, loc. cit., pp. 115-126.
- Villares, Ramón. 2009. *Fin de siglo. Guerra en Ultramar y crisis del 98*, en *Historia de España*, Josep Fontana, Ramón Villares, volumen 7, *Restauración y dictadura*. Barcelona, Editorial Crítica, Marcial Pons, pp. 243-304.

Artículos

- Alcántara, Francisco. 1926. “Los cuadros de Ignacio Zuloaga”, *El Sol*, a. X, n. 2894, 13/11/1926. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=2d55af79-652a-474e-8811-15d6cec5d334&page=6>
- Lafuente Ferrari, Enrique. 1948a. “La pintura española y la Generación del 98”, *Arbor*, n. 36, diciembre, pp. 450-458.
- Lafuente Ferrari, Enrique. 1948b. “Los paisajes de Ignacio Zuloaga”, *Príncipe de Viana*, n. 33, pp. 433-466.
- Lafuente Ferrari, Enrique. 1949. “Las ideas estéticas de Zuloaga”, *Revista de ideas estéticas*, n. 26, pp. 119-146.
- Lafuente Ferrari, Enrique. 1950a. “Ignacio Zuloaga en Segovia”, *Estudios Segovianos*, vol. 2, n. 4-6, pp. 5-53.
- Lafuente Ferrari, Enrique. 1950b. “Los retratos de Zuloaga”, *Príncipe de Viana*, n. 38-39, pp. 41-73.
- Maeztu, Ramiro de. 1910. “Los asuntos de Zuloaga”, *Heraldo de Madrid*, a. XXI, n. 7040, 9/03/1910. <https://bnedigital.bne.es/bd/es/viewer?id=02547450-1101-4b3a-aeff-31cc173351b9&page=2>
- Novo González, Javier. 2005. “Ignacio Zuloaga y su utilización por el franquismo”, *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, n. 25, pp. 233-243.
- Ortega y Gasset, José. 1910. “Adán en el paraíso”, *El Imparcial*, a. XLIV, n. 15001, 4/05/1910. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=f0d254f7-94b0-4b96-8b46-47043eae734a>
- Riaño, Peio H. 2019. “El tabu de la alianza de Zuloaga y Franco al descubierto”, *El País*, 18/10/2019.
- Romero Portillo, José. 2023. “Ignacio Zuloaga. El pincel y la flámula”, *Revista de Estudios Taurinos*, n. 53, Sevilla, pp. 35-65.
- Unamuno, Miguel. 1908. “Zuloaga, el vasco”, *La Nación (Buenos Aires)*, 24/05/1908. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/80574/CMU_3-25.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Unamuno, Miguel. 1917. “La labor patriótica de Zuloaga”, *Hermes: revista del País Vasco (Bilbao)*, a. I, n. 8, agosto, pp. 493-497.
- Zuloaga, Ignacio. 1913. Entrevista a Gabriel García Maroto, *El Adelantado de Segovia*, a. XIV, n. 3202, 19/05/1913. https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=613735

Webgrafía

- Fundación Zuloaga. <https://fundacionzuloaga.com>
- No-Do, Noticiarios y Documentales. *Exposición antológica de Ignacio Zuloaga*, 11/06/1962. <https://www.youtube.com/watch?v=xW7EoRtB1Ww>
- RAE, Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/españolado>
- RAH, Real Academia de la Historia. *Biografías*. <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/45555-ignacio-zuloaga-y-zabaleta>