

Los retratos de Zuloaga

La Revista PRINCIPE DE VIANA acogió benévolamente en un número anterior mi estudio sobre el Zuloaga paisajista; en unas líneas de introducción a aquel trabajo expliqué cómo, por un criterio editorial incongruente, al aparecer mi libro sobre el gran pintor hubo que sacrificar dos capítulos, uno de ellos el que trataba de los paisajes del maestro. La exposición Zuloaga que se ha celebrado en Pamplona en este año como ornato calificado de los San Fermín, ha avivado en Navarra la curiosidad y el ímpetu por el artista eibarrés que murió en 1945. Movidos por este resultado, mis amigos de esta Revista me han solicitado para que aquí se publique, el otro capítulo que, segregado de mi libro, quedó todavía inédito y que se refiere al Zuloaga pintor de retratos. Aun con el temor de que los lectores de la Revista puedan cansarse de mis palinodias zuloaguescas, accedo a su petición y he aquí en las páginas siguientes el capítulo sobre Zuloaga retratista, que, en buena lógica, hubiera debido aparecer en el libro. El lector sabrá disculpar, por lo tanto, que como en el artículo sobre los paisajes, abunden las referencias a láminas de mi obra. Para distinguir entre las dos series de citas se entenderá que al mencionar «lámina», la referencia es al libro; la indicación Fig. se refiere a las ilustraciones de este artículo. He procurado que las que acompañan a mi texto en las páginas de esta Revista, sean en su mayoría distintas de las que han visto la luz en el libro mismo; de esta manera el capítulo que aquí aparece será, tanto en su texto como en sus láminas, un verdadero complemento de mi obra.

Los retratos constituyen parte importante en la obra de Zuloaga, y, en todo caso, su estudio nos puede dar siempre una idea muy clara y definida de los objetivos estéticos del artista y de sus métodos de trabajo. Ello justifica, en mi opinión dedicar a su estudio una atención especial para analizar los caracteres de esta parte de la obra del artista. Hartas veces, ante un retrato de Zuloaga, se ha hecho resaltar la deformación que ha hecho sufrir a sus modelos; se ha llegado a veces a hablar de caricatura... Si para el retratista hay un supuesto fundamentalmente respetable, sin duda es el parecido de la pintura con el modelo; pero precisamente la actitud del pintor ante el

parecido realista: es la que mejor contribuye a expresar los objetivos de la estética de Zuloaga. El primer gran éxito de Zuloaga en París lo obtuvo con un cuadro representando al tío Daniel envuelto en su capa, junto a las primas Cándida y Esperanza, de mantilla; la pintura fue por el artista rotulada, para la exposición parisiense, así: **Retratos**. El lienzo, era en efecto, un retrato triple; pero también, ya, un cuadro de composición (**Fig. 4**). Las tres figuras, en pie, ante un paisaje inspirado en la tierra segoviana, impresionaron a los espectadores del Salón de manera tan fuerte e irresistible, que el cuadro de Zuloaga, pintor entonces desconocido, fué adquirido para el Museo de Luxemburgo. Este acontecimiento fué, ya en cierto modo, definitorio de la actitud de las gentes ante los retratos de Zuloaga.

Es frecuente hallar en los grupos de jóvenes pintores de tendencia avanzada y ambiciones modernas una cierta actitud desdeñosa respecto del retrato y de los artistas que lo cultivan intensamente. Lo cierto es que todos los matices de acierto o de fracaso, o de bueno o de mal gusto, pueden darse en el retrato como en cualquiera otro género pictórico. También es verdad que son muy serios los peligros que existen, para el especializado retratista profesional, de amanerar su estilo y malgastar sus dotes en una banalización industrializada. Pero se olvida muchas veces que el mero hecho de **ser** retratista, de poseer dones para la representación individual, es algo que tiene valor por sí mismo. No es retratista quien quiere, sino quien puede. Y no vale hablar de fotografía. Así vemos que, entre los maestros de la pintura abstracta, Picasso ha sabido crear estupendos e inolvidables retratos, sin que ninguno de sus seguidores haya sido capaz de acercarse a él en este camino. Me acoto gustoso, al testimonio de J. E. Blanche, para decir que en los últimos cuarenta años, la escuela francesa de pintura no se ha mostrado capaz de producir retratistas de altura (1), mientras España e Inglaterra o los Estados Unidos han sabido, en este aspecto, continuar dignamente sus tradiciones.

Zuloaga llegó, sin abdicar de su fuerte personalidad y sin apoyo en lo inmediatamente anterior, a lograr en el retrato

(1) «Le portrait a vecu, hormis chez nos sculpteurs» (**Les arts plastiques sous la troisième République**, pág. 202).

fórmulas propias, no exentas de algunas de las cualidades que otorgaron su nobleza a la tradición española del retrato. Lo diré con palabras de un buen pintor inglés que, sin duda, trató a Zuloaga en el breve y reducido círculo de Degas, de quien ambos fueron amigos y algo discípulos: me refiero a Walter Sickert. Sickert, uno de los más chispeantes, agudos y espirituales críticos de arte que han existido jamás, en un artículo de 1910 (2), se refería a los grandes —y escasos— retratistas de su época, y especialmente a Boldini (3), para hablar después de los retratos de Zuloaga en estos términos: «En España, Zuloaga conserva la dignidad española. Sus mujeres se yerguen seriamente ante nosotros. **Elles ont de la tenue.** La presentación que de sus cuerpos hace es tan directa, tan precisa y tan reticente, que con ello da una oportunidad para que sus almas se encaren con nosotros. El misterio y la fantasía quedan así en disposición de poder emanar de nuevo de sus frescas cisternas». Retengamos desde ahora este juicio, poco vulgar, de un pintor que sabe lo que se dice.

Los espectadores o los modelos de Zuloaga sentían siempre que, de una manera misteriosa, el artista transfundía en sus efigies una vida poderosa e imperativa, en la que se insertaba algo de la fuerte personalidad y de la intensa energía del propio artista. Por otra parte, Zuloaga otorgaba a sus modelos una cierta grandeza de representación, una monumentalidad de forma que, animada por la fuerza y la vida, suele hacer de sus retratos algo inolvidable. Ante sus modelos el pintor se sentía siempre tentado a eliminar notas del complejo individual. Los pintores del Renacimiento italiano, a los que englobamos dentro de la vaga apelación de idealistas, tratan también de escapar a los coaccionantes límites de lo personal, en busca de una tipificación que aspira a la belleza, a la integración de las notas individuales en una idea superior; estas elaboraciones platónicas del retrato nada tienen que ver con la actitud de Zuloaga. No es el arquetipo platónico lo que el artista vasco inquiere, sino la nota diferenciativa, que expresa me-

(2) «**From Wriggle-and-chiffon**» publicado en *The New Age* y recogido en el volumen de sus escritos, editados por Osbert Sitwell bajo el título **A free house**, Londres, 1947.

(3) «Y a sus tres **porfiados hijos (three sturdy sons)**, Sangent, Blanche y Helleu». Los dos primeros, por lo menos, fueron buenos amigos de Zuloaga.

jor el carácter del personaje. Para acentuarlo, Zuloaga, ante su modelo, huye de concebir el retrato como un inventario prolijo; se desentiende de matices o detalles, eliminando unos, sintetizando otros y recalcando, en cambio, aquellos que acusan mejor lo esencial expresivo de la persona representada. Captados por el artista esos rasgos esenciales, pasan al lienzo con un acento de enorme energía, que se transmite, como una electricidad, al contemplador del lienzo. En esta acentuación de la energía puede hallarse, sin duda, un cierto parentesco a Zuloaga con Velázquez: a la fuerza con que expresa el gran don Diego la personalidad de sus retratos, al aplomo imperativo con que están plantadas sus figuras y encaradas con el espectador, se refirió Augusto Mayer cuando dijo que los personajes de Velázquez **actuaban como fuerzas en el espacio**; es decir, como núcleos de energía más que como formas delineadas sobre un plano. Algo de ésto hay también en Goya; pero la factura, más espontánea, apresurada e impresionista del pintor aragonés, tan adorador de la luz, hace que más que fuerzas espaciales, los modelos de Goya parezcan como centros solares en un ámbito acotado por el pintor; esta energía astral de las figuras de Goya se expresa por modo principal en la avidez de sus miradas. En el Greco también la mirada concentra la fuerza expresiva y personal de sus modelos; pero esa mirada, más que actuar hacia afuera, parece hablarnos de un dentro infinito, aludido por los toques del pintor. Ahora bien; Velázquez, Goya y el Greco son maestros del matiz, servidores reverentes de la complejidad individual del modelo, aunque no podemos negar que Goya, ante algunos de ellos, también se complacía en destacar las notas de carácter, deteniéndose muchas veces en el límite de lo caricaturesco.

Para Zuloaga, el carácter lo es todo; a ese carácter sacrifica detalles, rasgos y delicadezas, y, en cambio, subraya con atroz energía, gesto, acción y mirada. La mirada sobre todo; **Andrenio** dijo ya, en un pasaje recordado por mí en otra ocasión, que Zuloaga era el **pintor de los ojos**; pero esos ojos no nos invitan a penetrar en un alma, sino que nos imponen su personal y peculiar carga de fuerza. Carácter y vigor expresivos son, pues, para Zuloaga las notas que interesan en un retrato. Por ello, hasta en sus más lánguidos, exquisitos y delicados modelos femeninos,

como la Condesa de Noailles, nos ofrece, como notas capitales, no el abandono ni la refinada negligencia, sino la tensión vertical de su erguida cabeza y la mirada profunda de sus grandes ojos negros de oriental, de enigmática penetración.

Las últimas generaciones han conocido profusión de pintores especializados en el retrato. La pintura española contemporánea especialmente ha dado algunas de sus mejores páginas en los retratos, género a veces injusta y superficialmente desdénado por los pintores de la abstracción o de la decoración. Por otra parte, no olvidemos que la perduración de la potencia de este género en una escuela indica positiva salud estética, como reconocía implícitamente J. E. Blanche en su antes mencionado juicio. Todo arte que se embarca en la estética de un idealismo, más o menos derivativo o confitado, agota sus posibilidades de dejarnos impresionantes imágenes documentales de hombres que han sido. Por otra parte, los peligros del retrato están siempre, tanto bajo la etapa monárquica como bajo el signo de lo burgués, en que el pintor carezca de valor y atrevimiento para resistir a la adulación; las concesiones en este género están en la tendencia a embellecer, a idealizar, envolver en una vaga y embustera depuración los rasgos y el tipo del modelo. Esto da por resultado inevitable la banalización de la efigie; el retrato queda así desvitalizado en aquello que debe evidenciar: la única e irreplicable individualidad que tiene delante el artista. La buena tradición española ha estado siempre en el polo opuesto a estas concesiones; he creído siempre que **la salvación del individuo** ha sido la nota más enérgicamente definitoria de nuestra escuela de pintura nacional, en la que el retrato ha sido, por ello, género dominante que se ha introducido en todos los demás, incluso en la pintura religiosa de las mejores épocas. Sin adulación ni mentira, los retratos de Velázquez o de Goya serán, por eso, impresionantes imágenes de nuestra gente a la vez que obras de arte sin miedo y sin tacha.

Zuloaga parte también de este imperativo; hay, ciertamente, en sus retratos un esfuerzo de captación de lo individual, pero más dado a lo interpretativo que a la impasible transcripción analítica. Ni Zuloaga ni sus antepasados españoles se extravían en el camino de la psicología; el retrato no es, para nuestros pintores, un inventario, sino más bien lo opuesto, una

síntesis de notas que se sienten en primer término referidas a una unidad vital. Así en Zuloaga; no le habléis a Zuloaga de psicología ni de estados de ánimo. Su tema es el carácter, algo que deriva del complejo corporal y anímico que es el hombre, y que se manifiesta hacia afuera en una irradiación de energía que expresa, magnificado por el artista, algo así como la proyección inefable de sus tendencias o de sus debilidades, pero de su voluntad en primer término. Así, pues, para Zuloaga, carácter es personalidad; en su representación interesa la energía total con que se manifiesta y no la psicología, es decir, el abanico de un complicado sistema de posibilidades latentes. Lo que atrae en el individuo es aquello que afirma su vida como presencia; como acción, más que la calificación matizada de sus diferencias anímicas.

Pero no acaba aquí el problema del retrato para Zuloaga. Observaba justamente alguna vez Méndez Casal que era difícil precisar en Zuloaga «dónde termina el cuadro de asunto y dónde comienza el retrato». No otro fué el caso también para la pintura religiosa española del siglo XVII, por ejemplo. En efecto; para Zuloaga, el retrato no se agota en la representación del personaje. Todo retrato lleva consigo, primero, **caracterización**, o sea acentuación de lo individual; segundo, **simbolización**, suma de notas que, asociadas al retrato mismo, pueden darnos idea de la proyección de su personalidad sobre el mundo, de sus preferencias o su fisonomía social; tercero, **composición**, o sea valor puro de la pintura, relación de la figura con el fondo y unificación total del retrato en un esquema que lo convierta propiamente en **cuadro**.

La **caracterización** comprende, pues, la operación que el pintor realiza para extraer del modelo aquellas notas que expresen mejor su carácter, aún a costa de eliminar otras secundarias; en el carácter entran, ya hemos dicho, no solamente los rasgos de parecido, sino los de gesto, mirada, acción, etc. Segundo, **simbolización**: la calidad especial del hombre o de su vida, su valor social, ha de aludirse en lo secundario, es decir, en la indumentaria del personaje, en las cosas que le rodean, en el paisaje del fondo ...Tales notas actúan muchas veces como de refuerzo para caracterizar al personaje. Pongamos algún ejemplo: el retrato de **D. Ramón de la Sota**, el financiero bilbaíno,

parece, a primera vista, el de un hombre insignificante, un hombre de escritorio bilbaíno, un empleado o burócrata; ni su porte bonachón y sencillo ni su indumentaria mesocrática y modesta, ni su gesto, tienen el empaque ni la suficiencia que parecerían caracterizar a un gran capitán de negocios de nuestros días. Parecido y gesto están admirablemente captados, según los que conocieron al personaje; su bonachonería es bien típica del hombre de negocios bilbaíno, que, con toda su capacidad para hacer dinero, no deja de ser gustosamente un hombre de las siete calles, un aldeano de las riberas del Nervión. Pero al fondo del cuadro, dominándolo desde un punto de vista amplio, el paisaje bilbaíno de la ría, orillada a derecha y a izquierda de factorías y de arsenales, contribuye a darnos idea de lo que este personaje, aparentemente modesto, puede suponer de trascendencia social y nos evoca una potencia industrial y marítima que es compatible con la bonachonería aldeana del retrato. El procedimiento puede parecer un poco ingenuo, pero es eficaz, y la yuxtaposición de figura y paisaje no necesita de complicaciones magnificadoras o adulatorias de ninguna especie. He aquí en otro ejemplo al **Duque de Alba**, en el primero de los retratos que hizo Zuloaga al procer madrileño (**Fig. 18**); es un hombre de raza, un aristócrata, un servidor de ideales tradicionales y monárquicos que quedan expresados en el uniforme de Calatrava que ostenta el personaje. El empaque, acaso excesivo, con que lo lleva es el de un hombre de **sport** del siglo XX que siente la dignidad y la pesadumbre de sus tradiciones, cuando de recordarlas se trata. Y al fondo del jardín, la noble fachada arquitectónica del palacio de Liria, para completar la caracterización social del retratado. Pero el representado no es un vanidoso ni un hombre que viva embriagado exclusivamente de pasado. ¿Cómo expresar esto con un rasgo humano y sencillo que lleve consigo su cierto humor? El perrillo **basset** familiar, a los pies del uniformado caballero, basta para introducir sabiamente este elemento. Con este complejo de circunstancias, el retrato nos expresa perfectamente lo que el Duque es en la realidad y en la vida y lo que no es también.

Pensemos ahora en el retrato de Barrés. Se trata —la indumentaria y el sombrero lo expresan— de un diputado francés de la tercera república; por mucho que sea su tradiciona-

lismo y su amor al pasado, de un político actual, y de ahí el gesto ligeramente oratorio de la figura; de un hombre de letras, y ello queda dicho con el libro en la mano, que nos habla de la lectura recién interrumpida. Pero su énfasis de político y de tradicionalista y sus sueños de hombre de letras quedarán expresados por el contrapunto que con la figura forma el paisaje medieval de la rocosa, monumental y distante Toledo, que aparece como un sueño y un sueño exótico, ocupando la mayor parte del cuadro.

Pasemos a un retrato de última época, el retrato de Cambó (**Fig. 24**), por ejemplo. Su perfil aquilino, su mirada penetrante, nos hablan del hombre de negocios, del político lleno de inteligencia y sagacidad. Pero esto no bastaría para caracterizar al hombre, y de aquí los diversos ensayos que, en los varios retratos que le hizo Zuloaga, significaron distintos modos de abordar el problema. En uno de ellos, vestido de frac y con un fondo de jardines distantes, quiere darnos a entender el lado **hombre de mundo** del político financiero. En otro, con traje casero y un libro en las manos, nos quiere aludir, probablemente, al aspecto familiar y cultivado de un hombre de lucha que acaso en la intimidad, esconde sus desengaños. En otro dibujo (Lámina 105 de mi libro sobre el artista), sentado junto a una mesa, rodeado de libros y de cuadros, se quiere aludir a otro aspecto de la personalidad de Cambó, la pasión de su última época por el arte; recordemos los precedentes italianos para encuadrar el tipo del financiero mediterráneo apasionado por el coleccionismo y por la belleza. Otro ejemplo: Carlos Beístegui, el millonario mejicano, buen amigo de Zuloaga, al que pintó tantas veces a lo largo de su vida. En su juventud lo retrató, con su levita, chaleco detonante a rayas y su cuello de pajarita con plastrón, como lo que fue, un **snob** americano apasionado de París, el hombre rico del Nuevo Continente que sólo quiere saber de la elegancia y refinamiento del Antiguo. Cuando pasan los años, las otras versiones que del personaje nos da Zuloaga, van mostrando, en sus atributos simbolizadores de que le rodea, las complejas facetas del personaje que, con los años, no ha podido mantener aquel énfasis de **dandy** de su primera imagen. En su vejez, Beistegui se nos aparece, (Dibujos de la lámina 111 de mi libro, o, aquí, de la **Fig. 32**), ya como un pobre hombre gastado, en el que surgen

ahora con la edad ciertos rasgos étnicos de indio que su sangre mezclada llevó, un tanto disimulados, bajo la costra pegadiza del hombre de mundo. Su vanidad aparece en las placas y las condecoraciones que ostenta en algunas efigies, y en los retratos más íntimos, con su boina, su guardapolvo y su bufanda, se nos aparece más bien el hombre de espíritu escasamente distinguido que hace esfuerzos ahora por salvar sus ilusiones de **snob**, aferrándose a las reliquias de la cultura occidental: libros y cuadros que compra sin regateo.

Si retrata a un hombre de negocios norteamericano, por ejemplo, a Mr. Fuller (**Fig. 25**), magnate de la industria del motor, Zuloaga sabrá perfectamente captar la energía serena, tan anglosajona, de estas gentes que supieron aliar el instinto económico con la tradición religiosa protestante, tan específica de la tradición bostoniana. Es un hombre de despacho, de negocios conducidos desde una mesa, y cuya marcha reposa en el buen cumplimiento de los agentes, técnicos y operarios que trabajan a sus órdenes. Pero hay que magnificar con algún símbolo superior esta idea de un hombre ligado a su despacho y a sus negocios: la alusión al patriotismo será suficiente; todo esto que nos simboliza la vida de un financiero está contrapesado por la conciencia de pertenecer a una gran nación, a la que sirve con el trabajo metódico y con la concentración de riqueza, y esto nos lo dice, puesta allí a un lado, la bandera de su Estado.

Ahora, Unamuno, posa ante Zuloaga; es un Unamuno ya viejo, desterrado; lleva en su cuerpo gastado y en sus fatigados ojos la pasión ardorosa de España y su exacerbado sentimiento dramático de la vida. Un paisaje del que apenas vemos la tierra, sino el cielo, basta para evocarnos este sentido de la existencia del viejo don Miguel; nubes en torbellino giran su danza alrededor de la cabeza y forman como una aureola de santo en torno a la frente del Rector de Salamanca. En una mesa, libros, plumas de ave, cuartillas de apasionado escritor, y sobre ellas, para expresar a su modo un aspecto lleno de humanidad y humor del gran don Miguel, para sentar su infantil paradoja sobre los escritos del sabio, una pajarita de papel que por sí sola bastará para evocar al autor de la **Cocotología**.

Cierto que hemos citado algunos retratos característicos y muy elaborados del maestro. Muchas veces, Zuloaga tiene que

enfrentarse con personajes menos significativos que no le invitan fácilmente a esa operación simbolizadora a que me he referido anteriormente. Esto sucede, sobre todo, con los hombres, y especialmente con esos hombres del mundo banal de París, generalmente americanos, que varias veces hubieron de posar para él; Fearing, Girondo o Santamarina, etc. En este caso, obsérvese que nos referimos a pinturas de principios de siglo, 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 el 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 de una capa, o la evocación de un parque impreciso en el fondo del cuadro.

Quedamos, pues, en que el carácter, lo que llamaba Zuloaga carácter en sus figuras, supone una selección de aquellas notas individuales que presentan más enérgica y ostensiblemente los rasgos de la personalidad. Pero para Zuloaga, como para otros pintores españoles, personalidad es, sobre todo, un principio de energía, y esta energía se expresa de manera preferente en su manifestación externa, en lo que llamamos gesto o actitud. En el gesto, tanto del rostro como de los ademanes, queda como cristalizado el movimiento habitual. La actitud en la presentación del modelo, por otra parte, expresa ese movimiento en iniciación o en ejecución. Gesto y actitud son, pues, vehículos de expresión permanente o transitoria, acción en potencia o en presencia, y de acción carga fuertemente Zuloaga a cada uno de sus personajes. Interviene, por ello, en sus retratos un factor de movimiento que ayuda a la definición del carácter. Ello explica el tenso dinamismo en los personajes de Zuloaga, y especialmente en sus retratos, pues otros pintores, aficionados a sorprender lo momentáneo, aunque sean artistas del movimiento, lo son con otro sentido. Pensemos, por ejemplo, en Degas; el movimiento maravillosamente captado por el artista en sus figuras es el movimiento habitual, casi mecánico, expresivo más bien del oficio, de la condición o de la deformación profesional, que de la individualidad de sus personajes. En cambio, en Zuloaga el movimiento tiende a ayudar a definir la calidad personal del representado, y especialmente esa íntima energía que a Zuloaga

interesa por encima de todo. En este tipo de movimiento expresivo puede intervenir a la vez lo corporal y lo mental. Así, Elemir Bourges, (Lámina 23 de mi libro), el novelista parisiense, el lector de horas interminables en la Bibliothéque Nationale, el pasivo, solitario y pesimista contemplador de la vida a través de los libros, es presentado por Zuloaga cruzando los brazos, gesto típico de la inacción física del hombre eminentemente intelectual; sobre esta negativa actitud, el escritor levanta su rostro con esfuerzo excesivo para la levedad del movimiento, con el gesto del lector, que sale de la atmósfera sedante y artificial de los libros para encararse, a su pesar, con la vida. En cambio, en el gesto de Barres, intelectual y escritor también, hay un matiz de acción, la del político que aspira a dirigir. En la figura del **Cónsul Congosto**, bien ajustado su uniforme, cubierto de oros y de cruces, hay una flexibilidad bien entrenada, la del diplomático habituado a moverse con soltura en salones y en medios extraños y dispares. Pero al mismo tiempo notemos el matiz; esta soltura se acompaña de una cierta autosatisfacción de hombre poseído de sus prendas físicas personales, realzadas por el prestigio de su uniforme. Observemos en el retrato inconcluso de Ortega y Gasset, (lámina 47 de mi libro), no solamente la mirada, llena de penetrante humor bajo su cráneo amplio, sino, sobre todo, esa leve inclinación basculante de la cabeza, que dicen los psicólogos es posición propicia al pensamiento (4). En el retrato de Pérez de Ayala (Lám. 98 de mi obra), lo que caracteriza mejor al personaje no es la fidelidad de los rasgos, mero paralelismo mecánico en el que no reside nunca el parecido, sino su gesto impávido e irónico, tan personal, y su encaramiento realista con el entorno, unidos a un cierto aplomo que expresa la confianza en sí mismo. Si se enfrenta con aristócratas como el **Duque de Montellano** o el **Marqués de Aycinena** (lámina 137), observaremos que, en el mero estar en pie del personaje, ambos dominan ese arte difícil de la actitud sin afectación y de la distinción en el porte que la herencia y un largo entrenamiento llegan a imponer al propio cuerpo. En cada uno de estos casos, la actitud y el gesto están calificados por la energía peculiar del personaje, la que es propia de su personalidad y de

(4) Aun se observa mejor este gesto en la efigie del filósofo incluida en el cuadro, no terminado, Mis amigos.

su hábito. Pues incluso en el más extremo caso, en aquel **Valle Inclán sentado** (Lámina 107), con su único brazo sobre el pecho, en actitud de estar como metido en sí, los ojos expresan con cierta irradiación peculiar esa energía de la imaginación que caracterizó al gran escritor gallego. Por ello mismo, Unamuno, hombre de gesto más seco y compuesto, fué para Zuloaga modelo más difícil; el íntimo lirismo de don Miguel y aquella su impresionabilidad que se manifestaba en la afición a las paradojas eran, por demasiado cerebrales, menos aptas para ser traducidas en gesto y actitud; creo que en ello estriba la menor excelencia de su retrato, en comparación con otros de Zuloaga.

La actitud del pintor ante el retrato de mujer, sin ser, en fin de cuentas, distinta, tiene matices peculiares. Buen español al fin, Zuloaga hace de las mujeres capítulo aparte. Todas ellas son para él igualmente atractivas: quiero decir, que al menos, en tales modelos Zuloaga se despreocupa en absoluto de la condición social o el ambiente. La calidad diferenciativa de la personalidad de la mujer no está en tales requisitos de posición o de cultura, ni en reconditeces de complicada psicología, sino precisamente en el grado y tensión de su energía, en su vitalidad, siempre más a flor de piel que en el hombre. En las mujeres, valga la paradoja, lo personal es menos individual que en el hombre; pero su fuerza y su carácter se duplican —y ello es lo que más interesa a Zuloaga—, con lo que derivan de su genérica feminidad. De aquí la arbitrariedad de la indumentaria con que Zuloaga las retrata, rasgo típico de aquellas mixtificaciones zuloaguescas de que habló Maeztu. Para Zuloaga, como para Goya, todas las mujeres son iguales: duquesas, millonarias americanas, cantantes internacionales, bailarinas españolas, modelos profesionales o gitanas. A todas les sientan bien unos trapos arbitrarios que animen su silueta, unos mantoncillos de seda que ciñan su cuerpo, unos volantes que subrayen sus caderas o unas flores y unas mantillas sobre el pelo. Para Zuloaga, la moda no existe, y quizá ésto haga vivir más larga vida a sus retratos de mujer. A la puerta de su estudio, Zuloaga, utilizando como varita mágica las blondas de unas mantillas, los mantones de flecos o las faldas de volantes, opera el milagro de convertir a todas las mujeres que van a posar ante él en habitantes de un mundo arbitrario y feliz en el que no existen clases sociales y el tiempo

queda abolido. Con este golpe de varita, Zuloaga se ha creado su mundo, especialmente habitado por mujeres; el artista se hubiera ofendido consigo mismo si hubiera entre ellas, como tales mujeres, distinguido por motivos ajenos a su propia e íntegra feminidad. Sobre ella, Zuloaga modula sus variantes, no sólo de belleza, naturalmente, sino de intención, de atractivo o de garabato. Es ésta tan española palabra de garabato la que define mejor el elemento plástico con que Zuloaga ayuda a manifestarse el quid de cada mujer, expresado, más que por sus rasgos o sus vestidos, por el gesto total; por su estar, su plantar y su mirar. Zuloaga hace conscientes a sus mujeres de esa sabiduría no aprendida que las advierte hasta qué punto cada uno de sus movimientos puede cargarse de una electricidad de la que su cuerpo es el vehículo.

De aquí el valor que en Zuloaga tienen esos detalles expresivos en los que él pone tanto acento: un sesgo de mirada, un mohín de labios, una inflexión de cadera, un pie que avanza. El pintor utiliza estos recursos, que varía con oportunidad y con arte, para componer y para expresar, a la vez, en sus retratos femeninos. En ellos, la vitalidad y la energía del modelo toman con frecuencia un matiz de encaramiento irónico y atrevido, de retardora coquetería, de seguridad confiada que afirma su voluntad de dominar por el atractivo y la feminidad alerta, jovialmente agresiva y como en guardia. Lejos, pues, de estas hembras de Zuloaga toda complicación de psicología y de mundo interior que al pintor no interesa; lejos también aquel descuido abandonado, aquel gesto animal con que el misógino Degas parece haber visto a las mujeres, delatadas más que sorprendidas, como entrevistas por el agujero de la cerradura. Zuloaga canta en la mujer el carácter peculiar de su feminidad total; registra el reto que le transmiten y lo acepta al pintarlas.

En ese movimiento con que Zuloaga expresa o acompaña la personalidad de sus modelos femeninos, los matices son muy varios; en la **Duquesa de Alba** (Lámina 76 de mi libro), es el paso noble y rítmico con que parece avanzar por un parque irreal; en la **Mrs. Garret** (Lám. 95) del manguito, la mundana sonrisa intencionada o el aire decidido y resuelto en la figura de **Mrs. Lydig** (Lám. 50). Y de estos ejemplos llenos de distinción podemos saltar al extremo del rompe y rasga de la **Agustina** o de

Antonia la bailaora. Aún en el desnudo, esta matización es posible; lo vemos al comparar el azorado y modesto continente de la doncella italiana de **Mrs. Garret** (Lám. 97) con la aplomada exhibición profesional de **La Vienesa** (lám. 123). De aquí la preferencia de Zuloaga por las actitudes dinámicas movidas en los retratos femeninos. Sus mujeres andan, pasan o avanzan por el campo del cuadro con una autoridad impresionante. Ya desde su época sevillana, el retrato de la mujer de Alcalá de Guadaíra (lámina 2), la silueta parece dibujar un esquema de marcha que Zuloaga practicó mucho en esta época de su vida. El retrato de **Mrs. Fearing** o el de la **Condesa Pusłowska** (**Fig. 6**), obras de 1908, marcan bien claramente este movimiento de avance, que parece en muchos casos subrayado por el viento que agita algún trozo de su vestidura o que empuja las nubes de los fondos. El acierto de composición del retrato de **La Breval en Carmen** es, precisamente, ese felino recogimiento que subraya coquetamente su paso menudo, y esta descripción del movimiento llega hasta la exageración en retratos como el de la **Señora de Antucha**, en blanco, o en el hirviente grupo que forman las tres primas en el cuadro del Museo de Barcelona. El procedimiento compositivo, tan frecuente en Zuloaga, de descentrar la figura dejando vacía la mayor parte del cuadro, tiene un ejemplo bien saliente, no sólo en el cuadro último mencionado, sino en el retrato de la **Señora de Quintana** (**Fig. 13**), del Museo de Bilbao; la ceñida figura del amplio sombrero parece, en efecto, que se dispone a recorrer el espacio del lienzo y que de un momento a otro su paso va a acortar las distancias. Esta actitud de andar de sus figuras femeninas la conserva hasta los últimos años de su vida; basten los ejemplos de los retratos de la **Señora de Garay** (lám. 143), de **Blanca Zurjena** (lám. 153) o la **Señora de Larra-goiti** (lám. 154). En muchos casos, sus figuras vienen hacia nosotros avanzando un pie, con aire resuelto, como queriendo salirse del cuadro; así la **Duquesa de Alba**, la **Señora de Santamarina** o la **Condesa de Velayos** (lám. 114). Pero incluso en los retratos de medio cuerpo, en que la expresión del movimiento de avance es más difícil, queda éste confiado, reforzando su violencia, al busto de la dama, como puede observarse en los retratos de **Mrs. Lydig** (lám. 50), de **Mine. Gilly** (lám. 51) o de **Aga Lahowska** (lám. 75). Cuando Zuloaga representa su modelo detenido, en

actitud de estar, sin gesto de avance, entonces el pintor se ingenia para expresar la tensión y el movimiento por medio de un retorcimiento que pudiéramos llamar salomónico, bien haciendo que su cabeza se vuelva, movida respecto del torso y la cintura: retratos de **Mrs. Hoyt, de Micaela Aramburu (Fig. 21)**, de **Miss Kahn**, o bien confiando este retorcido movimiento al mismo vestido de la representada, como en el retrato de la pianista **Rigalt**. La energía contenida queda muy bien expresada por estos movimientos aparentemente contradictorios, como en la **Merceditas** de la mantilla, una obra maestra del pintor (lám. 42). En los casos de figura estática, con su modelo plantada, en pie, nunca falta un gesto de mano o de abanico, o esa actitud de poner una mano en la cintura que parece simbolizar una firme decisión de movimiento inmediato que puede observarse en **Cándida** (lám 61) o en algún **Agustina** (lám 70). Esta tensión y esta energía vienen a ser subrayadas por los fondos de los cuadros; ya hemos dicho hasta qué punto la figura o aun la cabeza del personaje se convierte muchas veces en centro nuclear de una agitación de órbita que las nubes parecen desarrollar en torno a este núcleo (retrato de **Larreta**, o retrato de la **Duquesa de Arión** láms. 57, 72).

En los retratos de mujeres no le interesa a Zuloaga solamente la exactitud respecto del modelo, sino también las variantes de expresión, los cambios que la hora, el momento o la vanidad pueden traer a su rostro y a su gesto, variantes y matices que pueden tener por mera causa un vestido original, una rica mantilla o una **pose** atractiva. Todo eso le atrajo también a Zuloaga, y ello es lo que explica que el pintor no se canse nunca de pintar una y otra vez los mismos modelos; Agustina, mademoiselle Souty, Angustias y, sobre todo, las primas: Cándida, Esperanza y Teodora, por este orden de mayor a menor, fueron para él inagotables modelos, en cuyo rostro sorprendía esos cambiantes que hacían de cada retrato un cuadro distinto. Las tres primas de Segovia son y serán siempre consustanciales con la obra de Zuloaga; ellas fueron, en cierto modo, sus maestras, maestras de feminidad y de garbo, que, puestas al servicio del arte de Ignacio Zuloaga, le enseñaron, en cierto modo, a pintar, a expresar y, sobre todo, a definir su estilo. La extensa serie de retratos de las hijas de don Daniel son, en la obra de

Ignacio Zuloaga, un fecundo ejemplo de lo que en música llamamos variaciones sobre un tema. Con sus primas como modelo, Zuloaga estudia gustosamente en ellas las variantes de la actitud, el peinado, el gesto o la composición, y con la comodidad que da el modelo conocido, ensaya técnicas y luces, frotados y empastes, siluetas y escorzos. En definitiva, ellas le ofrecen la posibilidad de escapar de la esclavitud del natural a la libertad explorativa de la composición y de la creación. Es el salto, tan difícil para otros, del **retrato**, como mera transcripción del modelo, al **cuadro** que se libera de toda servidumbre fotográfica. Por ello los retratos de las primas podrán, en la obra de Zuloaga con muy pocas excepciones, figurar siempre entre lo mejor, en una antología definitiva de su obra. Cándida, especialmente, brindó a Zuloaga la ocasión para algunas obras maestras dentro de su pintura; acertó siempre que pintó a Cándida de cuerpo entero; pocas figuras de nuestra pintura moderna tendrán la belleza y empaque de la **Cándida** con mantilla y abanico de 1914 (**Fig. 15**), y en composición bastante distinta no quedan muy por debajo la de las colecciones Faltis o Fuller (5). Cultivó, no obstante, con estos modelos el cuadro de mujer de busto; las primas aparecen en ellos con mantilla blanca o negra (**Fig. 7**), o envueltas en pañolones chinescos, obras con las que define la pintura de Zuloaga un tipo preciso y personal de cuadro, en el que triunfa la habilidad técnica del artista al servicio del eterno femenino, merced a la gracia, la bondad y el atractivo complaciente de sus dóciles y encantadores modelos, las mocitas morenas que animaron con brío sin igual, en sus años juveniles, las piedras románicas de San Juan de los Caballeros.

Para la **mise en cadre** de sus retratos, Zuloaga tiene unos cuantos tipos fijos, unos esquemas (6) definidos que, con pocas variantes, le sirven para todas sus obras posibles de este género. Empecemos por los retratos varoniles. Para el retrato en pie, tiene Zuloaga fórmulas varias; una es la del cuadro de aparato,

(5) Números 302 y 303 de nuestro catálogo.

(6) Alguna vez, en cuadernos antiguos del artista, hemos hallado croquis o dibujos para resolver estos tipos a priori de retratos. Que se hacían en abstracto, sin vistas a un encargo preciso, lo prueban las anotaciones escritas que suelen llevar: hallamos un retrato de una señora con perro; un retrato de caballero del siglo XVIII, sentado; un proyecto de retrato de una madre con dos hijos; otro proyecto de retrato de hombre: literato, médico, etc. Este último esquema, por ejemplo, corresponde, en líneas generales, con el que siguió en los retratos del doctor Marañón o de Azorín.

en el que trata de dar, al paso que la efigie, la evocación de una posición social, de una jerarquía de rango, como en el retrato del **Duque de Alba**; este género, tan afecto a otros retratistas, no fué el más tentador para el pintor vasco. En cierto modo, podría relacionarse con este concepto el retrato de Paderewski que trata de presentar la doble personalidad del gran pianista polaco; la de músico, con su mano apoyada sobre el piano de cola, y la del patriota, con el trozo de bandera que deja ver el águila emblemática y el paisaje del fondo que nos habla de la Polonia natal. De este retrato de hombre en pie y en hábito civil, la transición nos la ofrecen los retratos del **Duque de Montellano** o del **Marqués de Aycinena** para pasar a la más sencilla y burguesa concepción del tipo cuyos ejemplos más notables serían los de **Sota**, el **Conde de Aresti** o **D. Venancio Echevarría**. En el retrato de medio cuerpo, Zuloaga usa dos formatos: uno, más ancho y apaisado, en el que la personalidad del retratado requiere dar mayor importancia a lo ambiental (**Marañón, Unamuno, Azorín, Cambó**), o el tipo más íntimo de figura sentada y actitud familiar (**Ayala**, segundo retrato del **Duque de Alba, Beobide**).

Para el retrato de mujer, las fórmulas son más variadas; en el retrato femenino en pie, la diferencia esencial está entre la actitud con que la figura plantada se encara con el espectador: figura en reposo (**Cándida, 1914; Margarita Kahn, Mrs. Garret**, de amarillo, láminas de mi libro 61, 82 y 95, respectivamente; **Micaela Aramburu (Fig. 21)**, o bien en actitud de marcha y avance, con gesto frontal que parece traer la figura hacia el espectador (**Duquesa de Alba** (lám. 76); **Señora de Santamarina; Mrs. Hearst, (Fig. 17); Lucía Zuloaga**, de blanco, etc.). Este retrato tiene una variante cuando la figura no viene, sino que pasa (**Señora de Atucha; Señora Quintana de Moreno; Condesa de Velayos; Blanca Zurgena; Señora de Larragoiti**). Otro tipo de retrato apaisado, con figura sentada o tendida, en este último caso de cuerpo entero, está representado en un primer término por el retrato de **Mrs. Lydig, Mme. Gilly** y, en el segundo caso por la **Condesa de Noailles, la Señora de Garay (Fig. 26)**, la **Marquesa del Mérito** o **Mrs. Cimbel, (Fig. 20)**. De aquí, por último, pasamos al retrato más sencillo y familiar, de busto y formato más reducido, que no es sino la trasposición al retrato de la in-

agotable serie de figuras femeninas de medio cuerpo, gitanas, mujeres de mantilla, Angustias o Agustinas y, en definitiva, la larga hilera de retratos de sus primas o el retrato de Tórtola Valencia que aquí se publica en la **Fig. 16** (7).

Estos tipos se desarrollan de manera diversa a lo largo de la vida del artista, con variantes, preferencias técnicas o compositivas que no siguen nunca, como antes hemos indicado al tratar del proceso general de la pintura del artista, una línea recta. La carrera de retratista de Zuloaga comienza en plena juventud. El busto de **D. Plácido Zuloaga**, que aquí se reproduce en la **fig. 3**, con la simplicidad de su técnica plana y el acorde de sus grises, es ya obra de un retratista nato. A esta época de su iniciación juvenil, cuando se siente atraído por la paleta gris de Whistler o Degas corresponden los retratos de **don José Orueta** y su esposa **Figs. 1 y 2**. La recortada silueta, la nitidez y realismo, la entonación en grises y el efecto atmosférico, nos llevan a pensar, en efecto, en la sugestión del maestro de las bailarinas. Este retrato del autor de las **Memorias de un bilbaíno** así como el de su esposa (8), están muy próximos en técnica y en concepción de las pinturas del Casino de Bermeo. Una vez más diremos que retratista Zuloaga lo fué siempre, como casi todo buen pintor español, pues en sus cuadros de figura o de composición, el modelo le sujeta lo bastante para transcribirlo con esencial fidelidad; pero su carrera de retratista especializado tiene, en realidad, una fecha; es en 1908, cuando caen sobre Zuloaga una serie de encargos seguidos que parecen orientarle hacia el retrato como género profesional. Cosa notable, el grupo inicial de estos encargos viene de clientes norteamericanos, los que, a lo largo de su vida, han de contribuir más poderosamente a fomentar y mantener el prestigio internacional de Zuloaga como retratista. La serie de retratos de los Fearing produce una sola obra importante, el de la esposa de Fearing hijo (lám. 28 de mi libro). En este cuadro, Zuloaga adapta al retrato una fórmula que ya

(7) Por cierto que en mi libro se dice por lo que consta en el catálogo familiar de las pinturas del artista que este retrato se pintó en 1916; la propia Tórtola Valencia me afirma que se pintó en 1912. Debo agradecer aquí esta rectificación así como la fotografía del cuadro reproducida en estas páginas a la amabilidad de la artista.

(8) Debo el conocimiento de estas pinturas y las excelentes fotografías que aquí se reproducen, a mi buen amigo D. José E. Uranga, a quien quiero expresar aquí mi agradecimiento.

ha utilizado y que consagró definitivamente en su cuadro **Las tres primas**, del Museo de Barcelona. Es la figura que pasa; parte de su vestido está todavía cortado por el borde del lienzo, como si el campo de la tela fuese un pequeño escenario en el que la figura hace su aparición. Pienso una vez más si será éste un resabio de las imprevistas soluciones que su maestro Degas daba a la **mise en cadre** de sus asuntos, aunque Zuloaga, nada impresionista ni fotográfico, compone esencialmente con una intención decorativa o rítmica. Mrs. Fearing marcha hacia el centro del cuadro, apenas alcanzado por la punta de su pie; su paso a través del parque viene subrayado no solamente por la **écharpe** flotante, sino por el busto avanzado respecto al resto de su cuerpo. Con ello, el cuadro puede quedar dividido por una diagonal en dos trozos, de tal modo que sólo una pequeñísima parte de la figura entra en el campo del triángulo bajo e izquierdo, o sea que esta mitad del cuadro viene a quedar casi enteramente vacía; para componer, Zuloaga utiliza el recurso de la balastrada de hierro, de un diseño tan francés en esta ocasión. Muy semejante es el retrato de la **Condesa Pusłowska Pignatelli** reproducido aquí en la Figura 6.

Aparte los de sus primas y alguna obra de compromiso, pocos retratos importantes encontramos, excepto la efigie del **Cónsul Congosto**, hasta 1910, en que pinta el curioso retrato de **Mme. Gilly** de busto, descentrado también y sometido a la inquieta ondulación de unas líneas curvas, de modo que la figura de la dama parece arrebatada en torbellino diagonal, el mismo que agita las nubes del fondo. En el retrato de **Mrs. Lydig**, esta tempestad se ha encalmado un tanto; pero el gesto de avance del busto y la tendencia diagonal de la composición están perfectamente acusados; nótese además que Zuloaga lanza aquí la luz, no de frente, como en el retrato de **Mme. Gilly**, sino lateralmente, en el mismo sentido que el avance de la dama. En todos estos casos, la estilización es patente, como lo es, en composición muy distinta, en el colectivo retrato **La familia del tío Daniel**, también de 1910. Los rostros (**Fig. 11**) reciben también en este gran lienzo la luz de frente, y las siluetas principales se organizan con la ondulación acusada por el esquema salomónico del cuerpo, cargado de intensa vibración, especialmente en la figura de Cándida, verdadero eje, aunque descentrado, de la composición. Los re-

tratos de **Larreta** y de **Barrés**, de 1912 y 1913, vuelven a poner a Zuloaga en el plano tan gustoso para él, del cuadro de composición, aunque dando a ella soluciones distintas; Larreta, tendido en inclinación que marca de manera rigurosa esa diagonal que deja medio cuadro vacío, es en realidad la figura en torno a la cual giran su danza lineal las siluetas de las nubes, que empalman con las murallas de Avila, asidas en corro en torno a la ciudad; murallas y nubes son como el curvo comentario plástico destinado a resaltar la figura del escritor argentino, especialmente su busto, y sobre todo la espléndida cabeza, verdadero foco lateral del cuadro todo. Barrés, en cambio, en posición más erecta, situado, como las primas del Museo de Barcelona, en un extremo del cuadro, justifica el descentramiento que relega el trozo principal, es decir, la cabeza, casi al ángulo izquierdo superior de la composición, porque en este caso el fondo de paisaje es la suculenta pieza de meditación ofrecida a las fiebres del escritor francés.

Entre tanto, Zuloaga ha ido cuajando un tipo de cuadro de mujer en pie, que llega a ser canónicamente definido en la **Mlle. Souty** con el bastón (Rep. en la lámina 63 de mi libro), para inmediatamente aplicar esta fórmula a retratos como el de **Mrs. Garret**, obra de 1916. La tensión de las curvas ha cedido, tanto en éste como en otros cuadros de la misma época, y aunque se indican los celajes del fondo o las masas de bosque de parque, el pintor trata de deshacer sus líneas con toques verticales, que parecen destinados a contrarrestar el excesivo rigor lineal que ostentaban las nubes de **Larreta**. De nuevo el viento empuja a la figura en el retrato en blanco de **La señora de Atucha** (1917) y gira en torbellino de nubes estelares, que nos recuerda los cielos de noche de Van Gogh, en el retrato, menos afortunado de silueta, de la **Duquesa de Arión** (Rep. lám. 72), figura plantada en actitud poco graciosa, con los pies excesivamente paralelos; colocación equivocada de la que supo huir en el retrato de la **Duquesa de Alba** (lám. 76), pintada tres años después; en este cuadro, las nubes plomizas, tormentosas, han encalmado su giro; la figura, en cambio, se ha vuelto a poner a andar. Del recurso zuloaguesco de avanzar el torso para cargarlo de esa energía de movimiento que le es grato al artista, encontramos una curiosa variante en el retrato de **Aga Lahowska** (Rep. lám. 75), una de

las más bellas creaciones de Zuloaga en el retrato femenino. Su cuerpo, sentado y recogido, no tiene una silueta demasiado graciosa; pero, en cambio, estas curvas contribuyen poderosamente a concentrar el interés en el rostro avanzado hacia el espectador y apoyado sobre una mano en extraña posición, que, no obstante, contribuye a lo que es verdaderamente importante en el cuadro: la lograda intensidad y la hondura expresiva de la cabeza. En el fondo del cuadro encontramos empleados recursos contradictorios; las nubes inician su giro de aureola en torno a la bella polaca; pero quizá para no restarle interés, el propio Zuloaga deshace lo que puede la acusada linealidad con pinceladas oblicuas que peinan la pasta del color.

En 1923, los clientes americanos se agolpan de nuevo en el taller de la Rue Caulaincourt. En este grupo de retratos hay obras estimables, como la de **Mrs. Hoyt**; pero la indudable obra maestra digna de espigarse entre la docena de obras más logradas de Zuloaga está en el retrato de **Miss Khan** (lám. 82 de mi libro), con fondo de Toledo, en el que, como nota curiosa, anotaremos que la línea de la falda dibuja casi literalmente la famosa diagonal de que hemos hablado; pero de tal modo queda esta dirección contradicha por el opuesto movimiento del busto, que éste con la cabeza viene a quedar a un lado, y el resto del cuerpo, al otro de la indicada y forzosa diagonal; al fondo, esa misma lucha y contradicción entre dos técnicas distintas: la lineal, que intenta redondear el perfil de las curvas nubes, y la pincelada que, oponiéndose a esta tendencia, la corrige desdibujando. La réplica, en cierto modo, de este retrato femenino, compuesto según los mismos principios, es decir, partiendo el cuerpo en dos por la diagonal del cuadro, la encontramos en el retrato de **Belmonte**, en plata, obra de 1924.

En el retrato de la **Condesa de Noailles**, pintado al mismo tiempo que el de **Barrés** en 1913, las fórmulas de composición son éstas: curva horizontal del cuerpo; embocaduras laterales en las cortinas y verticalidad de cuello y cabeza, ésta última delimitada por las curvas del extraño peinado de la dama, que vienen a ser también comentadas por las nubes del fondo. Este principio de figura en primer término, bastidores laterales y fondo recuadrado, es recurso que el maestro, ya lo hemos visto, empleaba con frecuencia en desnudos y en cuadros de compo-

sición. Una versión del retrato de mujer tendida, más atento a los principios de la diagonal, pero sin perder las embocaduras laterales y el paisaje de fondo con su aire de telón teatral, lo encontramos en el retrato de **Mrs. Gimbel (Fig. 20)**, obra pintada en Zumaya en 1925 y que, como el retrato de la Noailles, está, en cierto modo, sometido a las recetas o, si queréis, a las leyes del desnudo zuloaguesco. En esta línea es obra extraña y equívoca el retrato tendido de la **Señora de Escardó**, con fondo de palacio, pintado en París en 1927, del que aquí publicamos una primera idea, a lápiz (**Fig. 19**). El crédito de retratista de Zuloaga ha ido aumentando hasta el punto de que no puede, en modo alguno, acometer en cada retrato problemas de composición tan importantes como los que se perciben en la mayor parte de los ejemplos antes indicados. Adopta entonces fórmulas más sencillas, cuando no pone un excesivo interés en la figura; ejemplo: el retrato de pie de **Lucrecia Bori** o los múltiples retratos de media figura que pinta por esta época (**Marquesa de Mac Mahón, Mrs. Kerrigan, Carmen Marañón Fig. 23**, etc.). De 1928 es su excelente retrato de **Micaela Aramburu**, en el que la figura, magníficamente plantada, tiene una vivacidad que indica que el maestro trabajó a gusto. Anotemos que por estos años Zuloaga se siente interesado por las paletas claras y los blancos, que vuelve a utilizar en el retrato de mantilla de **Mrs. Garret** (lám. 102). Las fórmulas más sencillas se le imponen también en los retratos masculinos. Es por eso curioso, ante el retrato del **Duque de Montellano** de 1928, el cortesano caballero de frac, comprobar cómo, ante este modelo de gran linaje, Zuloaga sabe impregnar la figura con esa contenida distinción de que antes hablábamos, y que resalta más si ponemos este cuadro al lado de sus modelos de Ultramar, representados también a veces con traje de etiqueta. De esta tarea un tanto fatigosa descansa de vez en vez, ambicionando algo más complejo; pero estas ocasiones no se presentan siempre, y por eso Zuloaga las aprovecha gustoso cuando llegan; tal es el caso del primer retrato ecuestre de la hija del Duque de Alba, obra de 1930. De nuevo las nubes amoratadas, preocupación acaso excesiva de Zuloaga en este cuadro, vuelven a formar en torno a la cabeza de la niña como un halo aureolado. La figura queda casi enteramente también de un lado de la diagonal famosa, mientras la cabeza del caballo, los animales y los juguetes sirven

para llenar la otra mitad sesgada del lienzo. Este modelo le proporcionaría, años después, siendo mujer la ya **Duquesa de Montoro** (lám. 135 de mi libro), pretexto para una de las grandes composiciones de su vida, o al menos el último gran retrato; es otra efigie ecuestre, excelente en la figura, aunque acaso un poco excesivamente divorciada del paisaje del fondo.

En general, en los últimos quince años de su vida, su paleta tiende a hacerse más clara; sus preocupaciones estilizadoras, menos ostensibles, y en los mejores momentos, su arte entra en una vía de mayor sencillez, que acaso indique cansancio o acaso, también, el aprovechamiento de una experiencia que ya no cotiza tanto el énfasis de la juventud. En esta línea sencilla están concebidos retratos como el de **Ramón Pérez de Ayala**, o el autorretrato de época final con fondo azul (Rep. en color en una lám. de mi libro), de una intensidad de esmalte que muestra, de modo curioso, en qué había venido a parar la preocupación colorista del maestro, que, aun intentando renovar su técnica, sigue fiel a **sus lacas de coromandel**, como dijo Blanche. Pero en lo que no cede su arte es en su pasión por el carácter, en su ambición de captar los rasgos personales que definen esa parcela de personalidad que a él le interesa, la que quiere expresar, por ejemplo, en la consumida cabeza de Falla, místico del arte, asceta apasionado que concentra el gesto de su rostro y de sus manos en una rica y maravillosa vida interior. Como carácter, lo posee tremendo la cabeza aguileña de Mr. Cunninghame Graham, en torno a cuya faz de mosquetero vuelven a iniciar su giro las nubes tormentosas y barrocas, menos rotundas en silueta que las de los tiempos juveniles, pero más exacerbadas y vehementes. De vez en vez, en la tarea de retratista de Zuloaga, como en las tardes tormentosas del verano, hay un instante de íntima concentración, un momento de suspensión y de calma, de olvido de todas las preocupaciones deformadoras del estilo, para entregarse a la pura tarea de pintar y de adentrarse en el modelo; acaso el ejemplo más notable de estas calmas de la obra zuloaguesca sea el retrato de su buen amigo Beobide, el escultor de Zumaya, obra ejecutada en los días de octubre de 1936 en la **détente** de los temores e incertidumbres de la guerra, que había pasado por Zumaya pocos días antes, sin dejar, por fortuna, rastro de destrucciones graves en el pueblo costero. Pero en

la calidad de la pintura, en la sobriedad de la ejecución y en la captación del carácter, creo que Zuloaga rebasó pocas veces lo que consiguió en los retratos de D. Juan March y su esposa (láms. 139 y 138 de mi libro); el de March es un prodigio de sencillez y de carácter; pero el de la señora es el ejemplo más maduro de la técnica de pintar de Zuloaga; sus mejores y más felices momentos quedan aquí rebasados y superados en una excepcional fuerza de ejecución, sin alarde en la notación y en el empaste, con una intensidad de vida y una despreocupación por el asunto que llegan a poner este retrato, en mi opinión, al nivel de las buenas e inolvidables efigies de Goya. Citaré al lado de estos retratos y entre los más fogosos y atrevidos de su última época, el del sacerdote **D. Basilio Iraizoz**, cura de Igueldo, que en este artículo se reproducen (**Figs. 35 y 36**). La energía de la caracterización, la técnica desenvuelta y la desenfadada manera de hacer destacar cuerpo y rostro sobre un fondo de nubes borrascosas con horizonte bajo, está entre lo más enérgico que produjo el pintor en sus últimos años.

Después, todo lo más que nos quedaría por comentar serían algunos aciertos de silueta y, sobre todo, esa fidelidad a sí mismo, sin cansancio, a la vez, en sus fórmulas, que se manifiestan en retratos femeninos tan gráciles como el de la **Señora de Garay** o, sobre todo, en el de Blanca Zurgena, con la calidad de su toque, su manera de tratar la epidermis del modelo, mucho más delicada que suele serlo en tantos retratos de Zuloaga, que propenden un tanto al acartonamiento, y sobre todo en el aire grácil de avance y de silueta. Recomendando así, pues, al lector que para comprobar a la vez el avance y la firmeza de la obra de Zuloaga, a través de cuarenta y cuatro años de pintar, contemple sucesivamente la mujer de Alcalá de Guadaíra (reproducida en la lámina 2 de mi libro), obra de 1896, y este retrato de **Blanca Zurgena**, pintado en 1940. A través de una carrera tan rica en obras, vuelve a su vejez Zuloaga a las más sencillas y mejores fórmulas de su juventud; pero, naturalmente, aprovechando la experiencia de sus cincuenta años de pintura y vertiéndolos en maestría, una maestría que podrá ser discutida por los pintores antirrepresentativos o por los secuaces a ultranza de lo abstracto, pero que espero todavía tendrá admiradores bastantes

años o siglos después de haberse olvidado las escuelas de la abstracción.

No tenía Zuloaga un método preciso y uniforme para la ejecución de sus retratos; pero no era infrecuente que para ejecutarlos partiese de un ligero apunte y un dibujo más detallado de la cabeza de su modelo. Como siempre, ante un encargo de retrato, Zuloaga pensaba en el cuadro, es decir, en el encaje de la figura en la composición, en las líneas esenciales, y para resolverlas, apenas necesitaba Zuloaga del modelo presente, o todo lo más se satisfacía con un croquis ligero. En este croquis, lo que le interesaba era fijar la actitud y la silueta del modelo; por ello es frecuente encontrar en los carnets del artista estos ligeros esbozos, ejecutados con un lápiz seguro y una esquematización voluntaria, en los que lo único que queda en blanco, sin indicar, es el rostro del modelo; ejemplo de ello es el apunte o el esbozo de Ramón Pérez de Ayala (véase pág. 174 de mi libro), primera idea del retrato del escritor español, que Zuloaga pensó de cuerpo entero y en pie, y que, en definitiva, ejecutó sentado. Este ejemplo nos da a entender que, como en sus cuadros de composición, el retrato pasaba en la mente de Zuloaga por una fecunda elaboración mental antes de acometerse propiamente. Los casos son muy varios, pues en la tarea de retratista de Zuloaga hubo grados de interés y de preocupación. En la obra de Zuloaga, como en la de Goya, podríamos encontrar, sin ofender con esto la memoria del artista, obras más flojas que caen de lleno dentro de lo que Vargas Ponce, refiriéndose a los retratos de Goya que el aragonés pintaba de mala gana y por puro compromiso, llamaba **carantoñas de munición**. En la obra de los artistas más grandes, si exceptuamos a tan raros ejemplos como Velázquez, hay ciertamente de estas carantoñas, y Zuloaga no fué una excepción.

Fué en cambio nuestro artista uno de los pintores más conscientes de sus capacidades como de sus límites; él sabía muy bien los peligros de un retrato y el género de encargos y de modelos que no convenían a su arte y a sus pinceles. Por los periódicos franceses se insinuó la noticia, no sé si cierta o inexacta, de que, al regreso de su excursión triunfal por América, Zuloaga iba a pintar a la reina Victoria. Algún periodista indiscreto dejó constancia de las reservas del artista cuando se le preguntaba

por la posibilidad de tal encargo. El pintor alegaba que siempre que había tenido que pintar inglesas había terminado mal, y que sería desagradable que le ocurriera lo mismo con la Reina de España. Decía Zuloaga que la reina era una belleza inglesa, género que—confesaba—no iba bien a sus pinceles, acaso por lo que de perfecta corrección y canon arquetípico tiene la belleza de la mujer británica; «¡Si fuera americana—decía Zuloaga—ya sería otra cosa!». Al menos Zuloaga, para quien las mujeres yanquis eran frecuentes y entusiastas modelos, sabía bien como interpretar a las mujeres del nuevo continente, satisfechas con el gesto de resolución y self-assertion con que el pintor las representaba. En cuanto al Rey, Zuloaga, no satisfecho con el retrato que había hecho a D. Alfonso en 1919 (**Fig. 14**) tuvo siempre intenciones de volver a intentarlo (9). En la misma crónica a que nos referimos, Zuloaga hablaba al periodista francés con gran simpatía de Don Alfonso XIII. Era un hombre, según el artista, encantador y valiente; pero era mal modelo por su nerviosa movilidad. Todo esto quiere decir que Zuloaga sentía su responsabilidad en estos encargos de tanto compromiso. Uno de los que más le obsesionaron fué el retrato del Duque de Alba, aquel que inauguró su carrera de gran retratista en la sociedad de Madrid. En los carnets de Zuloaga encontramos huella de la preocupación que durante meses sintió ante la oportunidad de pintar al Duque. Apuntes escritos y croquis dibujados nos dicen cuántas ideas pasaron por su mente, en su deseo de componer un gran cuadro significativo. Alguna vez pensó en rodearlo de los recuerdos de su ilustre antepasado el gran duque don Fernando, conservados en el palacio de Liria; hizo un viaje a Alba de Tormes pensando otra vez en emplear, como fondo, los restos, ya tan parcos y desmantelados, del castillo matriz de la casa (10). Ideas sobre actitudes, sobre uniformes, sobre la *mise en scène* de este retrato, hemos hallado en los cuadernos de Zumaya. Su deseo de lograr el cuadro, y no simplemente la mera efigie social o cortesana, es lo que se refleja en todos estos ensayos y titubeos. Acaso, cansado de dar vueltas a sus ideas,

(9) A este posible retrato alude expresamente el Duque de Alba en el prólogo al libro de Sánchez Cantón *Los retratos de los Reyes de España*, Madrid, 1949.

(10) Hay croquis de paisaje de Alba de Tormes, con el castillo, en un cuaderno de apuntes conservado en Zumaya.

adoptó la más sencilla: el uniforme de maestrante con el palacio de Liria al fondo.

En estos casos, lo importante para Zuloaga era ese problema de la silueta al que antes nos hemos referido; una vez resuelta ésta, se limitaba todo a un apretado estudio de la cabeza y, si acaso, a algunos apuntes previos para resolver detalles importantes. En una de las ilustraciones de mi libro (Lám. XXXVIII), en efecto, la cabeza de una de sus modelos de retrato, perfecta resolución del rostro de la dama, tal como fué llevado al cuadro, mientras en otro apunte de un cuaderno hemos encontrado, aisladamente, la resolución de la figura sentada, sin detallar el rostro, de acuerdo también con la composición definitiva del retrato. En un carnet de apuntes, hallé también un rudo y enérgico esbozo de la cabeza de Belmonte, que he publicado, con destino, sin duda al retrato de torero, con capa y de frente, que pintó en 1924. Si comparamos esta cabeza con el cuadro definitivo, veremos que ha cambiado la dirección del rostro, que en vez de estar dirigida hacia la izquierda, lo está hacia la derecha en el cuadro; pero, excepto esta pequeña modificación, este apunte resolvió, pudiéramos decir, lo más importante. Para este mismo retrato tomó unas notas, quizá ante el natural, de su amigo vestido de torero, detalle que luego vino a coincidir con lo que realizó en el cuadro; me refiero al retrato de Belmonte que publico en mi libro. Otras veces decide en líneas generales lo que ha de ser la silueta en el retrato, pero necesita apurar, mediante un ligero croquis en un cuaderno, algún detalle o alguna pequeña variante para decidir una parte secundaria de su cuadro; existen, por ejemplo, dos apuntes para el retrato de Blanca Barrimore, vestida de Hamlet, en los que se apunta una duda sobre la manera definitiva en que habían de resolverse las piernas en el dicho retrato.

Muy pocos casos hemos hallado en nuestra revisión de los carnets del maestro en que Zuloaga detallase ante el natural pormenores del modelo; uno de los ejemplos más salientes es el retrato de la **Señora de D. Ramón de la Sota** (Lám. XXXII), elaborado dibujo que no llegó a pintar, en el que Zuloaga trabajó con un cuidado y cariño no frecuentes; una hoja del álbum (apunte publicado en la Lám. XXXIII de mi libro) nos hace ver con qué respetuoso cuidado estudió la silueta de la Sra. de Sota,

sentada en un sillón, y cómo ensayó diversas actitudes para las manos, adoptando finalmente, en la obra definitiva, la solución más feliz.

No es infrecuente el caso de que un retrato de Zuloaga tenga rectificaciones e incluso arrepentimientos; uno de los ejemplos más notable fué el lienzo en que quiso representarse a sí mismo pintando a su familia. Desde muy joven tuvo la idea de realizar una gran composición que agrupase a su mujer y a sus hijos. Nuestro pintor que, una vez resueltas sus composiciones, solía llevarlas con gran firmeza y rapidez al lienzo, pensó a veces durante años enteros algunos de sus cuadros, y, en ocasiones, algunas de las pinturas que más le preocuparon no fueron realizadas nunca. En la lám. XXXV de mi libro reproduce un ligero croquis, que no es otra cosa que un apunte sumario de una idea, al parecer la primera, del retrato de la familia. A un lado y en segundo término, el pintor, con sombrero de alas y acaso envuelto en capa, como en el juvenil autorretrato de Moscú, tiene ante sí un lienzo, en el que pinta a la familia reunida en una terraza frente al mar, sin duda en Zumaya (11). Junto al caballete, su esposa en primer término, sentada en un sillón; ante sí, una mesa en la que se apoya su hijo mayor, entonces un niño, en actitud de escribir o dibujar, mientras a la izquierda, una esquematizada figura que debe corresponder a su hija Lucía, niña también, tiene en los brazos una muñeca; al fondo, paisaje de mar con barcos y nubes de onduladas curvas. Probablemente esta idea no pasó de ser un informe esbozo, tal como se publica en nuestra ilustración. Habían de pasar muchos años antes de que Zuloaga realizase esta obra, tantos, que su hijo mayor es un hombre hecho y derecho, el matrimonio peina canas y la hija se ha casado ya; esto quiere decir que el cuadro se abordaría lo más pronto por 1930; pero ya llevado al lienzo y en trance de ejecución, el cuadro sufrió todavía rectificaciones que lo cambiaron totalmente. En el dibujo que publiqué, el pintor, en pie, trabaja en el lienzo de gran tamaño y formato apaisado; a la derecha se concentra el grupo de las cuatro figuras, con su mujer y su hijo Antonio sentados, y detrás Lucía y su esposo, Enrique Suárez. En la versión que ahora comentamos, el joven

(11) También pensó alguna vez en pintar el cuadro de su familia con fondo de Montmartre; en un cuaderno se halla la idea.

matrimonio, reciente entonces, según creo, aparece en una actitud que luego cambió: Enrique Suárez coge del brazo a su esposa; entre él y Antonio Zuloaga extiende su bella silueta animal el perro lobo, que en una versión posterior vino a ocupar el espacio de primer término, entre el pintor y el grupo de su esposa y su hijo. Zuloaga quería expresar que la obra se había realizado en su estudio, en un interior, por tanto, con el muro de fondo, en el que colgaba un gran paisaje de Toledo, bajo el cual varias pinturas, mostrando su bastidor de cara a la pared, servían asimismo de referencia de término. En la pintura ya ejecutada, el muro y el paisaje continúan, han desaparecido los lienzos cara al muro y el perro ha cambiado ya de lugar, mientras que las figuras de Lucía y Enrique Suárez aparecen aisladas, con rectificaciones de la primera actitud. Sin duda, al artista no le satisfizo esta composición, y años después la transformó hasta llevarla al estado en que ahora la conocemos. El pintor, ya más viejo, aparece sentado y vuelto su rostro hacia el grupo familiar. La referencia espacial al fondo es vaga e indeterminada; no hay cuadros ni lienzos en el suelo, ni nada que distraiga de las figuras mismas. ¿Ganó o perdió la composición con estas reformas? No puede afirmarse sin haber conocido el cuadro en el estado anterior; pero es evidente que las figuras parecen quedar en el estado actual un tanto imprecisamente determinadas con respecto al ambiente, si bien es cierto que sus siluetas se recortan con nitidez de la cual Zuloaga no quiso distraernos con referencias al plano del fondo.

En muchos casos sabemos que Zuloaga trabajó sus retratos con el mínimo tiempo de **pose** del modelo. En 1941 pintó, por ejemplo, el retrato de **Azorín**. Durante una mañana, la mañana del día 30 de abril de 1941, exactamente, el escritor, sentado frente al mirador de las Vistillas, posó ante el maestro, que dibujó del natural la espléndida cabeza, en una hoja de su álbum. Por la tarde, lejos ya del modelo y sólo con su dibujo, Zuloaga pasó, interpretando y abreviando hasta la síntesis, el dibujo al lienzo, en blanco, dispuesto para ejecutar la pintura. No estoy muy seguro de ello; pero es probable que Azorín no pasara muchas más horas ante el artista y hasta es posible que aquella breve sesión de la mañana bastase al maestro para terminar definitivamente el cuadro; si esto no ocurrió así en este caso, algunas

veces sucedió, en efecto, y Zuloaga, que no era hombre vanidoso, pero que podía con justicia enorgullecerse de su memoria visual, realizó hazañas semejantes, que alguna vez se complacía en relatar. De sus propios labios oí la que sigue: Un día, en su estudio de París presentóse, a hora conveniente, un personaje norteamericano, ya conocido de Zuloaga o amigo de amigos, que acudía a saludarle y a expresar su deseo de tener un retrato suyo pintado por el artista vasco. Zuloaga le escuchaba mostrando la aquiescencia vaga que espera oportunidad concreta y compromiso definitivo para la ejecución. Por ello, al decirle que con mucho gusto pintaría la obra, hubo de sorprenderse cuando nuestro expeditivo americano afirmó que no solamente estaba decidido a que Zuloaga le retratase, sino que venía a ello porque embarcaba al día siguiente para su país. Zuloaga, que no gustaba de coacciones ni de prisas, hubo de aceptar la cosa como se le presentaba; hizo sentar a su modelo y, tras una sesión no muy larga, porque el viaje inmediato no permitía muchos ocios al modelo, quedó fijada por el lápiz del artista la cabeza del hombre de negocios y la silueta de su actitud en el retrato; ante aquel dibujo y sin más contacto con el natural, el artista pintó después su cuadro, con éxito pleno y gran satisfacción del retratado. Probablemente no fué éste uno de los casos más ingratos para el artista, que prefería siempre que se le dejase en libertad para esa final tarea de encajar y componer un retrato sin la tiránica y a veces molesta presencia del modelo; no en balde recordaba siempre Zuloaga aquel dicho de su maestro Degas cuando decía que si el modelo estaba en el tercer piso, había de tener el estudio en el quinto. Entre uno y otro, la tiranía del natural se esfumaba y el pintor quedaba en mayor libertad para la creación.

Esta anécdota nos lleva a recordar otra muy curiosa que he conocido recientemente y que muestra la penetración y la doble vista de Zuloaga, a la vez que su intensa concentración en su modelo cuando pintaba un retrato. Posaba ante él un famoso ingeniero inglés, Mr. Parshall, que después de haber realizado famosas obras hidráulicas en todo el mundo, tales como el famoso **barrage** del Nilo, junto a la primera catarata en Assuan, había venido a residir en España por estar asociado a importantes compañías extranjeras que proyectaban embalses en los Pirineos. El ingeniero posó sin prisa ante Zuloaga y el retrato

avanzaba; un día, el pintor, con pretextos lo interrumpió y, al parecer, no volvió a trabajar en el cuadro, al menos con el modelo delante. El maestro hubo de ser obligado, en la intimidad, a dar una explicación de su aparente arbitrario capricho. «Me era imposible seguir pintando a ese hombre—dijo D. Ignacio—. He visto la muerte en su rostro». El modelo, en aparente buena salud cuando posaba para el cuadro, moría poco después de rápida e inesperada enfermedad (12).

Muy diversos eran los procesos seguidos por Zuloaga para la elaboración de un retrato. Era muy frecuente que el artista se pusiera á dibujar directamente sobre el lienzo, realizando previamente al carbón la composición toda, al menos en sus líneas generales. Otras veces le bastaba un estudio detallado de la cabeza, que pasaba al lienzo al propio tiempo que indicaba las líneas generales de la composición. En algunos casos, no frecuentes, realizaba en una hoja de álbum un rápido apunte de lo que la obra iba a ser (**Fig. 19**). El retrato del pintor Arango fue ensayado a lápiz en varios esbozos hasta que ante uno de ellos sintió la composición resuelta y así la llevó al lienzo (**figura 30**). En ocasiones, como en el retrato de la Princesa Pío de Saboya unas ligerísimas rayas de lápiz trazadas en un papel decidieron desde el primer momento la silueta de la figura (**Figuras 27 y 28**). Son raros los apuntes íntimos de retrato, como el de su esposa que aquí se publica en la **Fig. 37** que no llegó a ejecución definitiva, aunque una porción de apuntes de su amigo Carlos Beistegui están en este caso (**Fig. 32**). En cambio conforme avanzaron los años Zuloaga fué más dado a la ejecución de retratos, generalmente de busto y en tamaño natural que el artista realizaba al carbón sobre papel o sobre lienzo, efigies de amigos que dejaba así sin color y que consideraba, después de fijados, como obras definitivas; citaremos como ejemplo los retratos de **Antonio Sánchez, José María Cossio, Cañábate, Ortega, Belmonte** y tantos otros. Un ejemplo lo tenemos en la **Figura 29**. Era, no obstante frecuente que Zuloaga realizase al óleo y del natural la cabeza de alguno de sus modelos, bien para

(12) Así me lo contó un aristócrata francés cuyo nombre se me ha escapado, persona que conoció a Parshall y a Zuloaga y que me refirió el caso en una reunión en casa del político egipcio Ata Afifi Bey, cuya esposa es española, en El Cairo y en marzo de 1950.

ejecutar ante ella el retrato definitivo o bien para quedarse con este primer documento vivaz y directo después de ejecutado y entregado el retrato; así conservó en su taller las cabezas de retratos famosos como la Condesa de Noailles, la Duquesa de Montoro o el apunte de la cabeza de D. Santiago Gutiérrez Mier que le sirvió para el cuadro del conquistador Valdivia (**Fig. 38**).

En todo caso, Zuloaga se resistió siempre a ser un especialista del retrato. En una entrevista con un periodista de los Estados Unidos que le hacía preguntas más o menos intencionadas o indirectas sobre las intimidades de un retratista de fama, Zuloaga contestó, como contestaba siempre, torciendo el gesto ante la palabra **retrato**. El no gustaba de los retratos, y, en todo caso—afirmó—, para hacerlos necesitaba todas las ventajas económicas que estos encargos podían llevar consigo. Creemos que en esto Zuloaga era sincero. Para reforzar su actitud, Zuloaga recordó en aquella ocasión, y no fué la única, que Sargent, el gran pintor norteamericano, amigo del eibarrés, le había dicho alguna vez que se independizara de los retratos, pues su experiencia personal le decía a él, Sargent, que los retratos que le habían dado fama y millones le habían agotado como pintor.

A la luz de estas confesiones creo que puede explicarse mejor por qué Zuloaga, hasta el fin de su vida, tuvo siempre sobre su caballete obras de libre iniciativa espontánea: sus gitanas, sus desnudos, sus toreros, las obras que pintaba por puro gusto y pura satisfacción, no prescindiendo, ciertamente, del modelo, pero interpretándole con entera libertad, que refrescaba su pincel y le liberaba de la peligrosa servidumbre del retratista. Pero digamos, por último, que estas reservas respecto del retrato, en Zuloaga tenían un valor limitado y concreto, pues una vez más advertiremos que, a pesar de su afán de estilo, preocupación esencial de su generación y de su juventud, a pesar de su busca del carácter y de su libertad en la deformación de sus modelos, Zuloaga fué fiel a la tradición española de adentrarse siempre en el modelo humano, de tal forma que hasta los más libres cuadros de composición venían a ser, en definitiva, retratos, aunque no en el bajo sentido comercial y mundano que ha puesto en peligro tantas veces magníficos temperamentos de pintor entre nosotros. Tanto en los cuadros de composición como en los re-

Fig. 1



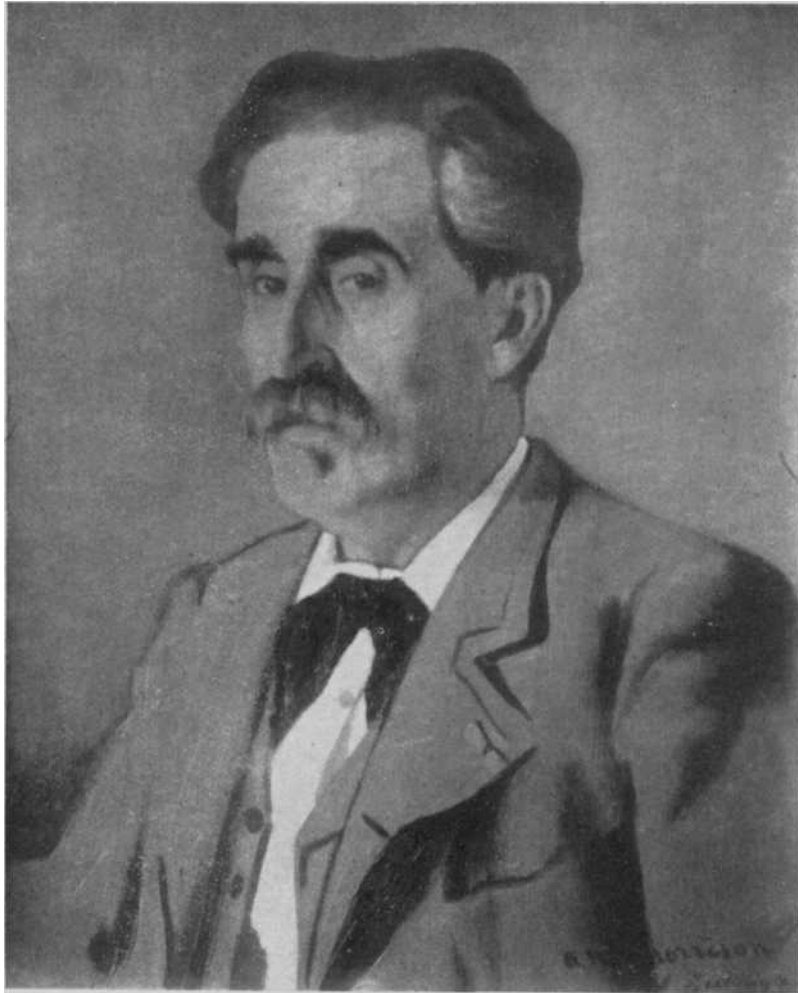
D. José Orueta Pérez de Nenín (1897)

Fig 2



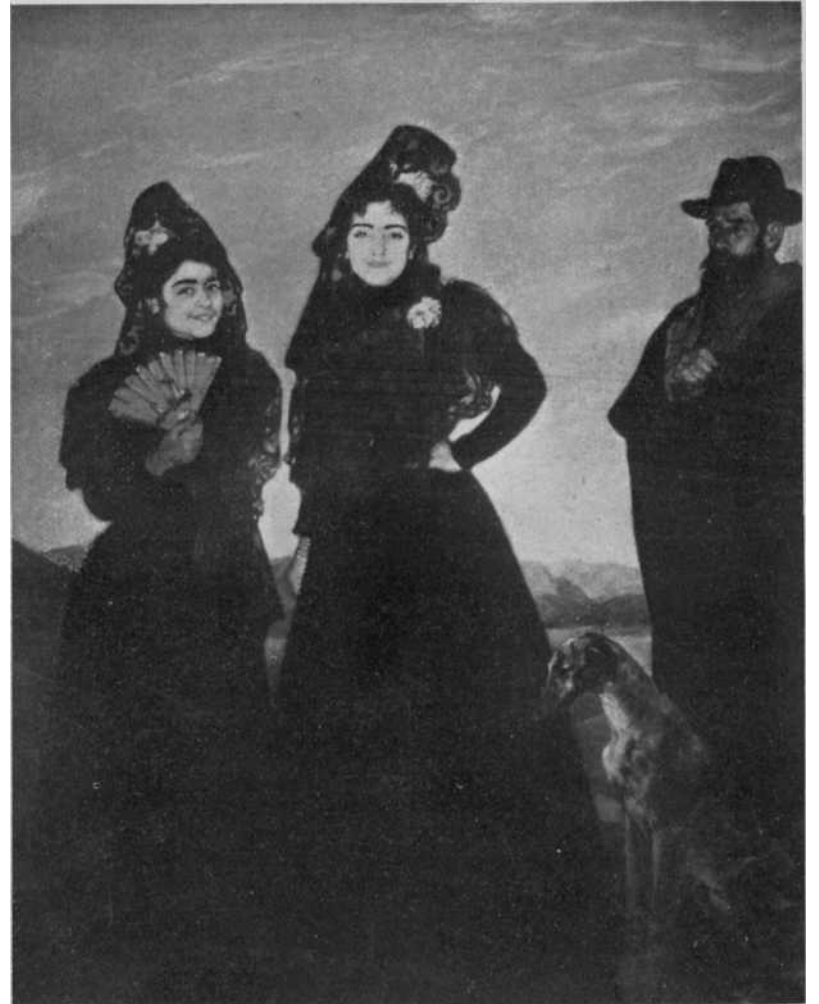
D. Aurora Rivero de Orueta (1897)

Fig. 3



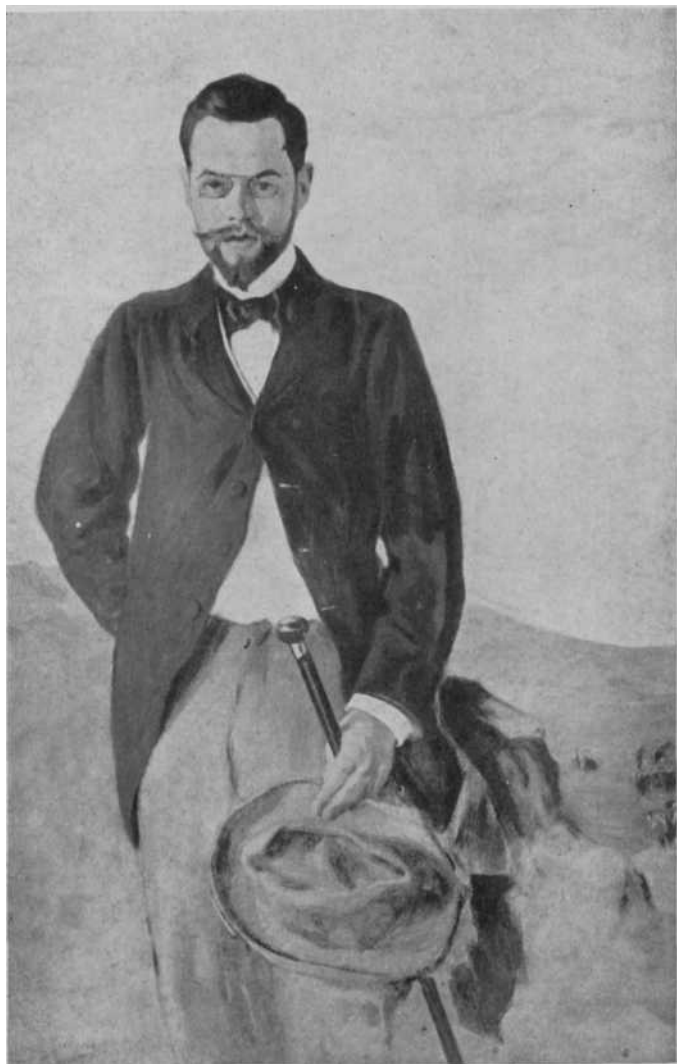
D. Plácido Zuloaga (1893)

Fig 4



«Mi tío y mis primas» (1898)

Fig. 5



Ivan Schutkin (1899)

Fig. 6



La condessa Puslowska - Pignatelli (1908)



«Retrato de mi prima» (1906 - 7)



Retrato de la hija del artista (1906)

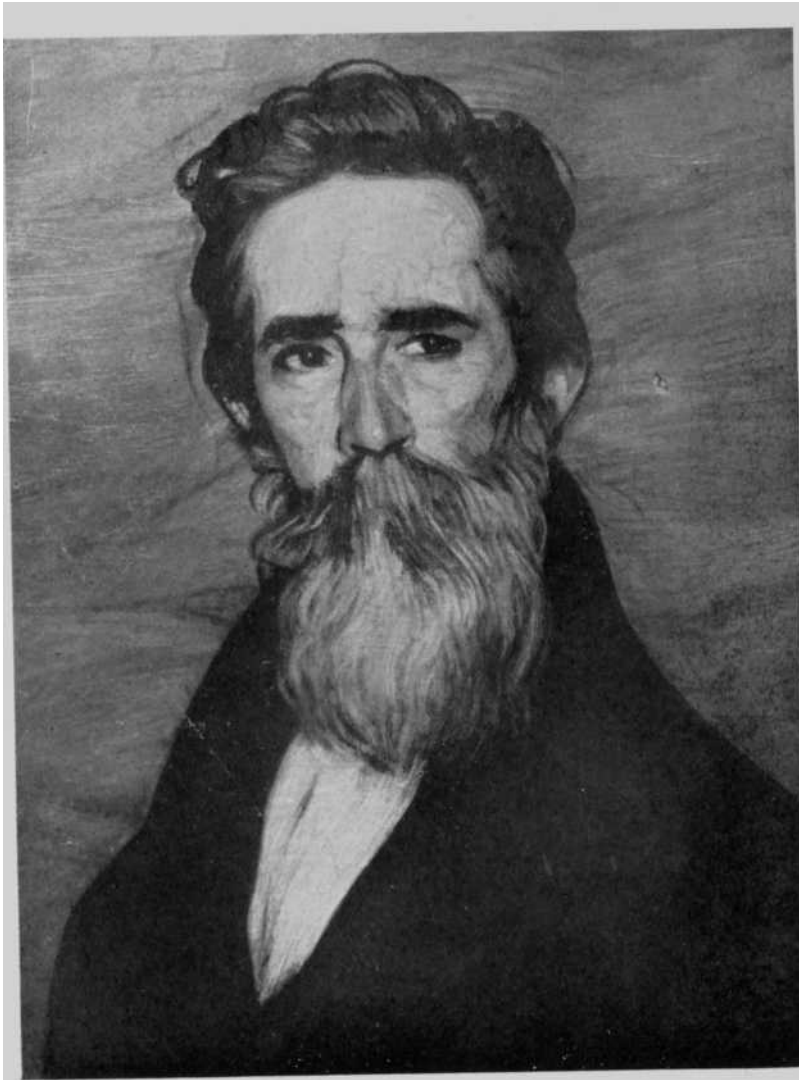


René Maizeroy (1909)



Lucienne Brevel (Detalle) (1909)

Fig. 11



Daniel Zuloaga. Fragmento del gran cuadro del Museo de Boston. (1910)

Fig. 12



El Duque de Veragua (1910)

Fig. 13



Retrato de la Sra. de Quintana Moreno (1910)

Fig. 14



Don Alfonso XIII con hábito de maestre de las Ordenes Militares. (1919)

Fig 15



Cándida (1914)

Fig. 16



Tórtola Valencia (1912)



Retrato de Mrs. W. S. Hearst (1923)



El Duque de Berwick y Alba (1912)

Fig. 19



Apunte para el retrato de la señora de Escardó (1927)

Fig. 20



Retrato de Mrs Gimbel, con fondo de Cuéllar (1925)

Fig. 21



Micaela Aramburu (1929)

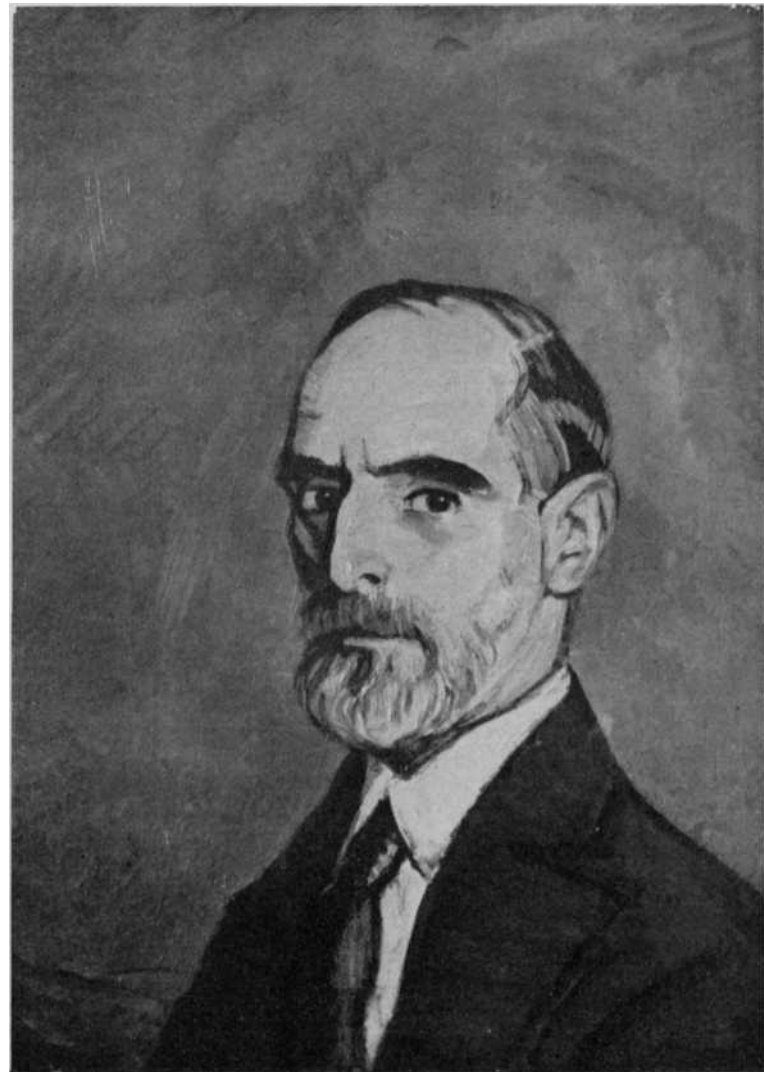
Fig. 22



José M.ª Huarte con hábito de la Orden de Malta. (1937)



Carmen Marañón. (1931)



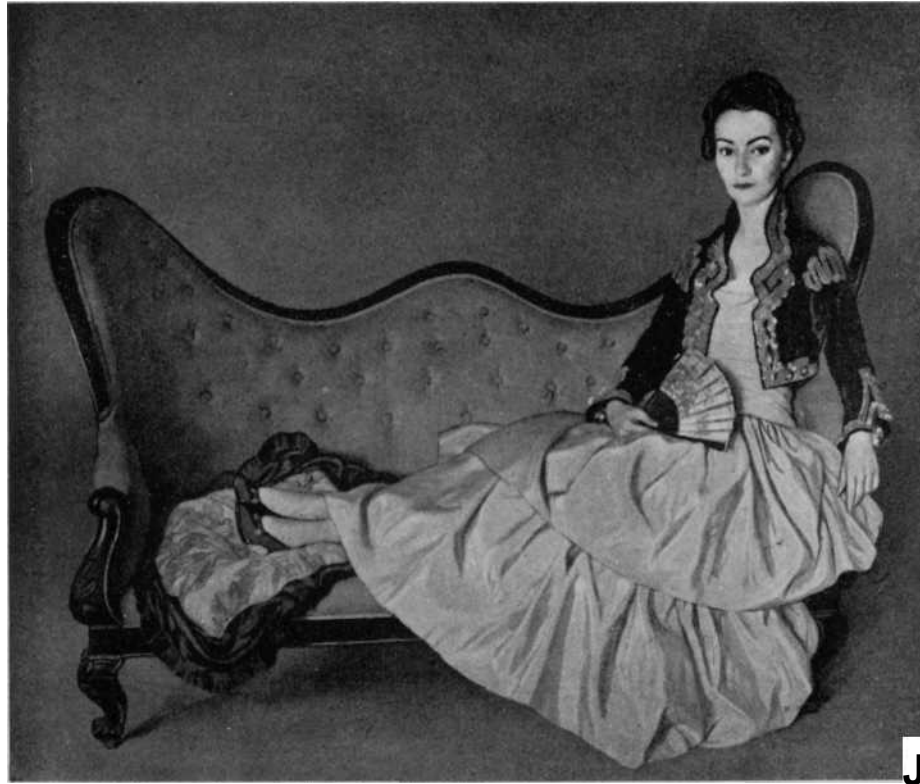
Don Francisco Cambó Estudio (1932)

Fig. 25



Retrato de Mr. A. T. Fuller.

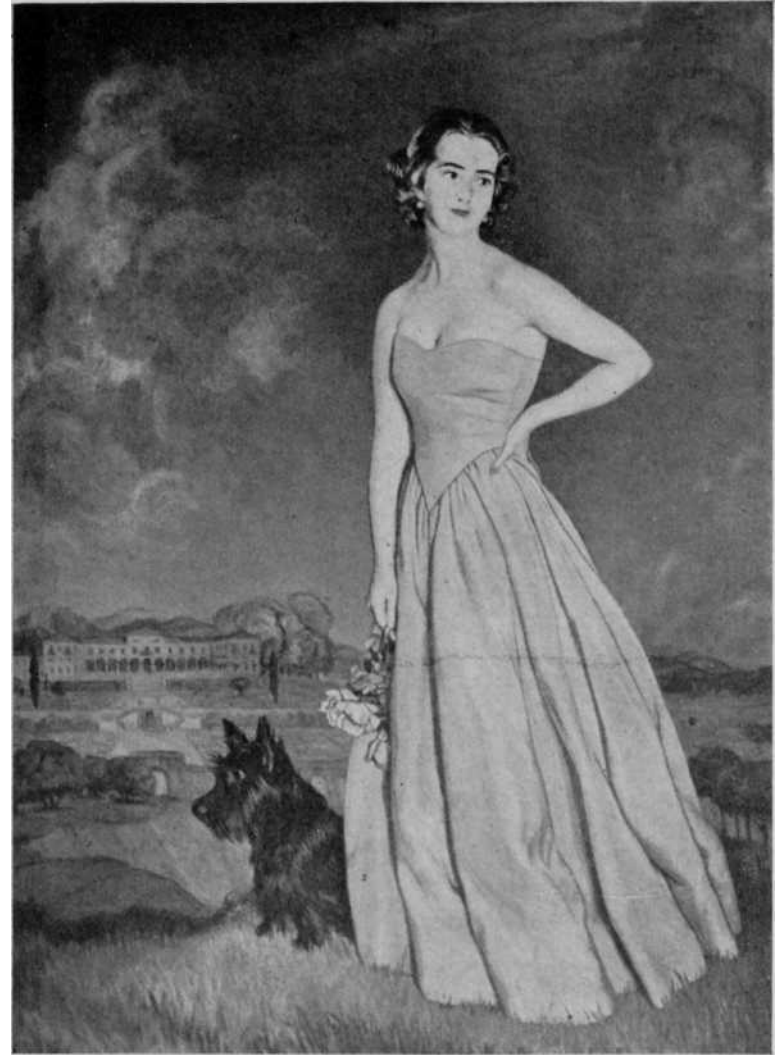
Fig. 26



Retrato de la señora de Garay. (1938)

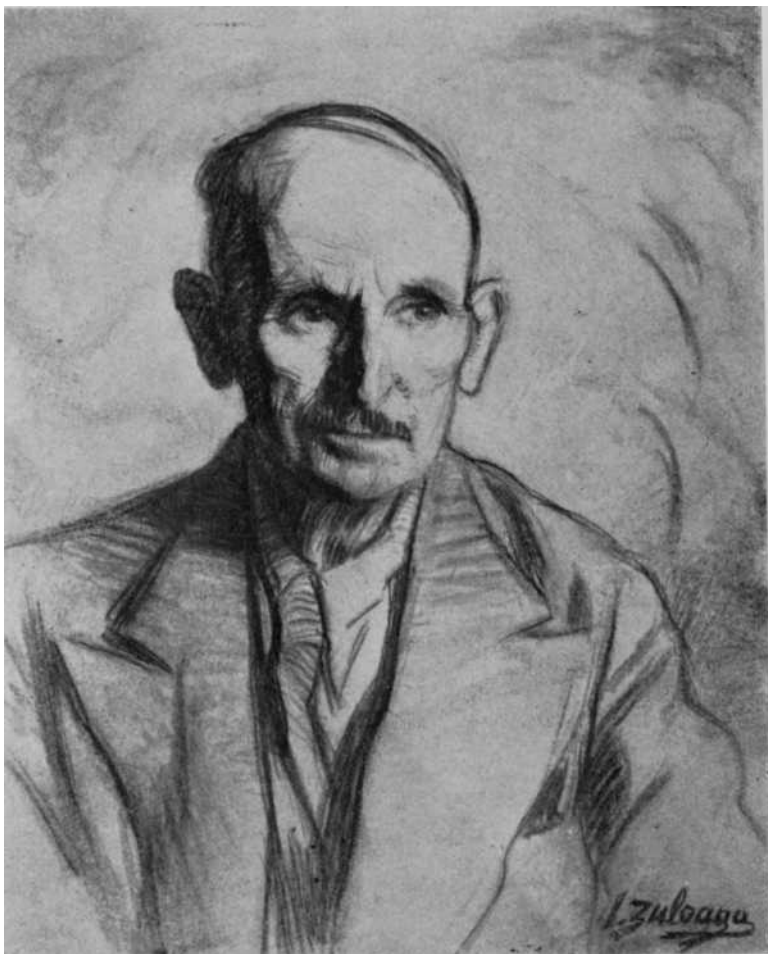


Apunte a lápiz para el retrato de la Princesa Pío. (1938)



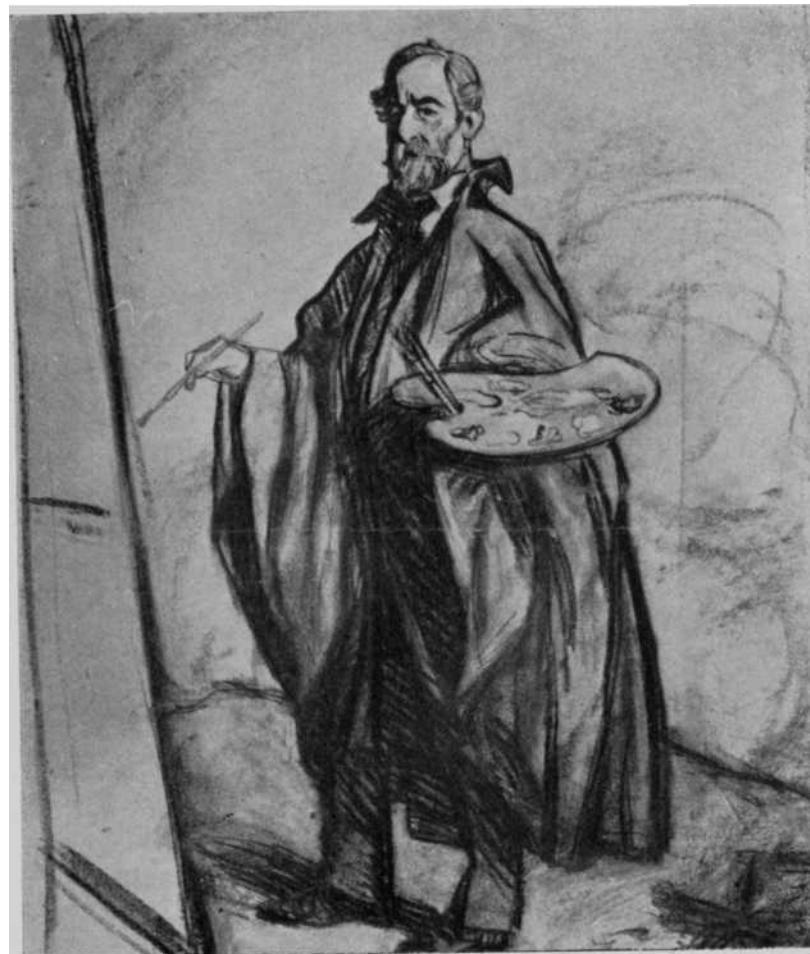
La Princesa Pío de Saboya. (1938)

Fig. 29



Retrato al carbón del escultor Beobide.

Fig. 30



Estudio para el retrato de Arango.

Fig 31



Rafael Albaicín. (1941)

Fig 32



Carlos Beistegui (1931)

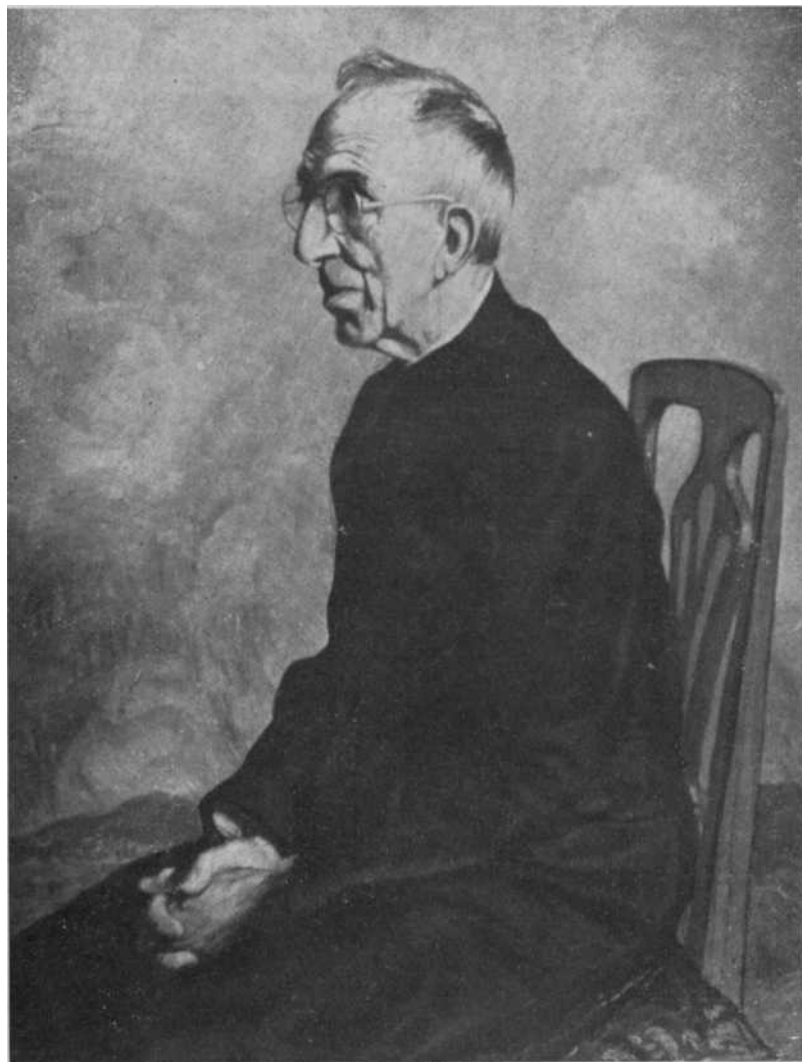


Retrato de la Sra. de Patini
(Cristina Borbón)



Manolete.—Primeros rasgos sobre el lienzo de un **retrato**
que así quedó a la muerte de Zuloaga.

Fig. 35



D. Basilio Iraizoz

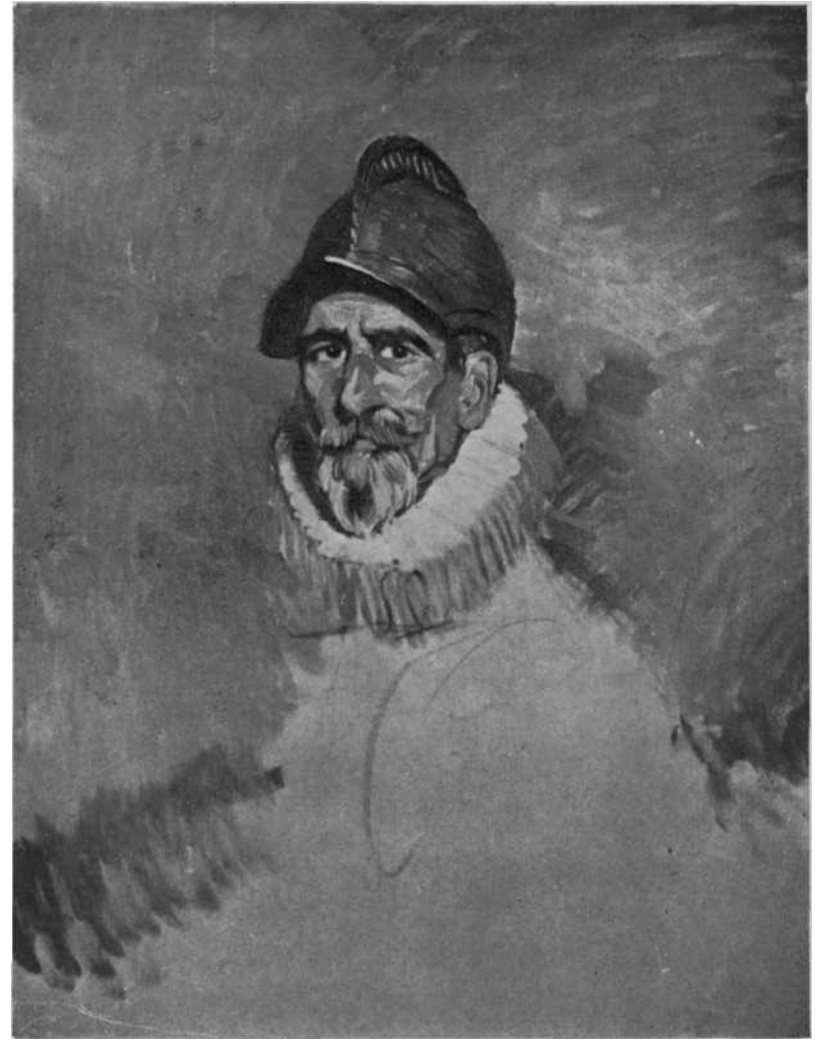
Fig. 36



D. Basilio Iraizoz (Detalle)



Apunte íntimo a lápiz de la esposa del artista.



Apunte para la figura de Valdivia (1941)
(retrato de D. Santiago Gutiérrez Mier)

tratos mismos, Zuloaga tuvo para pintar un aliado maravilloso, su memoria visual; pongamos un ejemplo: en el Madrid de sus últimos años, muy en contacto con la vida de los toros, como siempre Zuloaga lo estuvo, el artista deseó llevar al lienzo una excepcional y ya, en el recuerdo, trágica figura de lidiador español que, muerto en pleno triunfo y en plena juventud, ha dejado tras sí una estela de dramática leyenda. **Manolete**, el torero más ensalzado y discutido de los últimos años de la vida de Zuloaga, con su seria y melancólica figura de hombre predestinado, interesó, desde luego, a don Ignacio que quiso pintarle. Parece ser que el torero no acogió con el apresuramiento que debía la honrosa proposición de Zuloaga, acaso porque el artista se movía en círculos más bien hostiles a su persona o al menos a su estilización tan personal del toreo. Pero la voluntad de Zuloaga no podía detenerse ante este leve obstáculo; escogió un lienzo del tamaño que a él le parecía conveniente y, sin necesidad de modelo, sin apuntes previos—no los he hallado en los cuadernos de Zumaya—, empezó un cuadro en que **Manolete (Fig. 34)** era representado de cuerpo entero y tamaño natural. La muerte sorprendió al artista sin haber hecho más que esbozar, con leves y rápidas líneas sobre un lienzo apenas manchado de ocre, la figura del famoso torero, que en plena juventud había de tardar tan poco tiempo en seguir al pintor en su camino hacia la muerte. Creo que es éste el ejemplo **record**, diríamos, del Zuloaga pintor de retratos, y esto cuando, con el pleno dominio de sus facultades que este caso demuestra, tocaba a su fin la carrera del artista.

Enrique LAFUENTE FERRARI