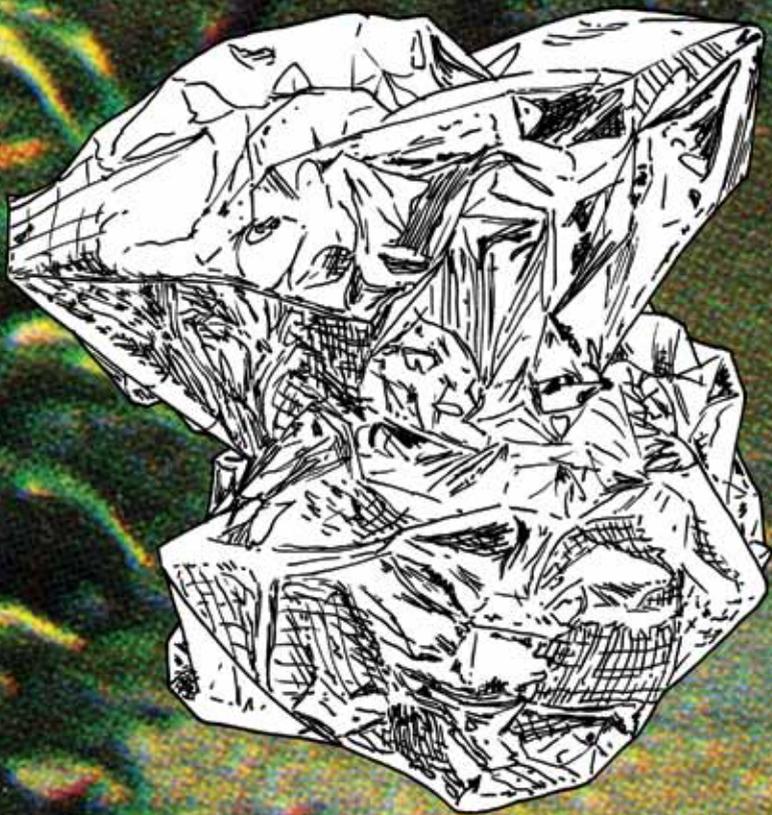




DE ARTE



ENRIQUE PATERNINA: DESCORRIENDO EL VELO DEL OLVIDO

JORGE DÓNIGA MARTÍNEZ

La situación marginal de La Rioja dentro del ámbito artístico y cultural español del siglo XIX no propició el desarrollo de experiencias formativas, creativas o expositivas estables ni la aparición de grandes figuras de talla nacional, con lo que la atención de los aficionados e investigadores por los esfuerzos artísticos llevados a cabo en nuestra región, o más concretamente, por artistas riojanos, que de manera sistemática tuvieron que abandonar su tierra para formarse y trabajar, ha sido escasa y bastante superficial. Solo en los últimos años ha aflorado el interés por la recuperación historiográfica de estos pioneros y, lo que es más importante, por la búsqueda y puesta en valor de su obra, a través de publicaciones y exposiciones.

Con motivo de la celebración de la exposición “La Rioja Tierra Abierta. Haro. Luces de la Modernidad” ha vuelto a saltar a la palestra (si alguna vez lo estuvo) la figura del pintor riojano más relevante de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, Enrique Paternina (1860-1917). Esta cita ha posibilitado la recuperación, descubrimiento y difusión de una parte muy importante de nuestro patrimonio cultural a través de la obra pictórica y fotográfica del artista jarrero.

La oportunidad de contemplar en conjunto el desarrollo de su producción suscita algunos interrogantes acerca de la escasa valoración histórica y artística de la misma, así como de la fortuna que la figura del pintor sufrió tras su muerte. Es difícil entender como el velo del olvido pudo caer sobre su vida y obra, tratándose de un artista con una sólida formación nacional e internacional, con una



trayectoria creativa desarrollada a lo largo de algunos de los principales focos artísticos del país (Sevilla, Barcelona o País Vasco por ejemplo), bien relacionado y con estrechas amistades en el mundo artístico (Ignacio Zuloaga, Darío de Regoyos, Mariano Barbasán, etc.) y que, como atestigua la prensa de finales de siglo XIX, cosechó cierta fama gracias a la más célebre de sus obras: *La visita de la madre* (1892), que hoy podemos contemplar en el Museo de Bellas Artes de Badajoz, cedida por el Museo del Prado¹.

Quizás su trascendencia histórica y artística ha sido víctima de su propio apellido. La tendencia a asociar su figura con el mundo del vino y de las bodegas no carece de fundamento si se tiene en cuenta su perfil de propietario agrícola e inversor en la industria vitivinícola. No debemos olvidar cómo Enrique recibió las participaciones de su tía y mentora, Saturnina García-Cid, en la Sociedad Rioja Alta, de la que fue una de las fundadoras. De hecho, en alguna ocasión el propio Enrique llegó a actuar a modo de comercial de la marca como atestigua su correspondencia con Zuloaga. Así, aunque esta visión está justificada, su relación familiar con su pariente cercano Federico Paternina, con el que incluso se le ha llegado a identificar erróneamente, ha oscurecido la reputación y fama que el pintor se fraguó a lo largo de su vida.

En el acervo popular de Haro quedan recuerdos de su figura y de su familia, sobre todo a través de edificios como el Palacio Bendaña (una de sus residencias antiguamente también conocida como Palacio Paternina) o el Asilo García-Cid Paternina, actual sede de los juzgados y mandado edificar por su hermana para, entre otras funciones, albergar la obra de Enrique. Sin embargo, su trabajo como pintor es mucho menos conocido ya que salvo aquellas personas que poseen alguna de sus obras, en la memoria visual de los jarreros casi todo el mundo de cierta edad recuerda solo uno de sus lienzos: *Costumbres jarreras* (principios del

1. El lector interesado puede ampliar y hallar referencias a toda la información manejada en el presente artículo consultando el catálogo de la muestra, que además de desarrollar las ideas aquí apuntadas cuenta con una extensa sección bibliográfica y documental.



La visita de la madre

1892, óleo sobre lienzo, 155 x 225 cm, Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Badajoz. (Imagen del archivo de la Fundación Caja Rioja).

siglo XX), conocido popularmente como “Los borrachos del pueblo” y colgado de los muros del bar Obarenes, después llamado Oñate. Curiosamente es una de las creaciones más extrañas dentro de su producción, una especie de rareza pictórica por su estilo y ejecución que aunque sí conecta con ciertos resortes temáticos presentes en el resto de su obra no encuentra parangón con el resto de sus pinturas, resultando así poco representativa en el conjunto de lo que pictóricamente aportó la labor del jarrero.

Las razones que explican este fenómeno son variadas y complejas, entre ellas se imbrican consideraciones de carácter estrictamente plástico o artístico y otras de carácter cultural, social e histórico que nos llevan a comprender algo mejor cómo es posible que una figura como la de Paternina haya pasado tan desapercibida hasta el presente. Para intentar dar un poco de luz sobre este complicado asunto es necesario analizar la curiosa simbiosis que existió entre su exuberante periplo vital y la pintura resultante. El jarrero supo hacer de su pasión un motor de vida pues la práctica pictórica supuso para él, al menos durante gran parte de su existencia, una forma única de ver, entender y articular la misma.

Las inquietudes personales de Paternina se forjaron muy pronto, desde sus primeros estudios en Haro, y con los jesuitas de Orduña después. El joven, un ávido y curioso lector, decidió que tenía que conocer de primera mano todas las posibilidades que el mundo le ofrecía, pues las lecturas no le bastaban ya que consideraba la experiencia propia como insustituible; este espíritu científico de búsqueda estuvo muy presente a lo largo de su vida, no en vano antes de dedicarse por completo al estudio de la pintura se matriculó en Ciencias en la universidad. Este afán por conocer le llevó a convertirse en un viajero incansable, siempre ansioso por estar a la última en todos los aspectos: corrientes artísticas y literarias, moda de vestir, avances científicos, etc.

En este sentido, Paternina no fue diferente a muchos otros jóvenes de su época procedentes de familias acomodadas que, tras recibir una formación esmerada, necesitaban abandonar su lugar de origen para satisfacer sus aspiraciones intelectuales o creativas. Los gastos ocasionados los sufragaban con el apoyo económico



Costumbres jarreras

C. 1890-1916, óleo sobre lienzo, 222 x 116 cm, Colección Oñate, Haro. (Imagen del archivo de la Fundación Caja Rioja).



de sus familias, cuya riqueza se sustentaba en la propiedad, gestión y cultivo de importantes extensiones de parcelas agrarias, más que con los recursos producidos por su propia actividad creadora, si es que la había.

Este hecho fue común entre los artistas riojanos de la época, como el propio Paternina, Arturo del Campo, Baldomero Sáenz, por citar solo algunos. Aquí reside en parte la explicación del reducido impacto mediático que tuvieron sus obras así como la dificultad de localizarlas fuera del ámbito familiar. Está claro que la capacidad financiera de sus familias determinó en buen grado la duración de las experiencias creativas y, por tanto, la evolución y los logros de los citados artistas, que por esta u otras razones dejaron de producir siendo aún muy jóvenes. Paternina, integrante de este grupo de autores “exiliados” para formarse y trabajar, por fortuna, pudo mantener su actividad pictórica durante mucho más tiempo compaginándola con la administración de sus propiedades. En consecuencia, su producción fue más amplia y variada que la de otros pintores riojanos contemporáneos.

Al hilo de esta cuestión conviene considerar otro hecho relevante sobre la cantidad de obra conocida de Paternina, ya que aunque se puede enfocar como una mera cuestión cuantitativa el que estuviera activo más tiempo y por lo tanto pintara más, lo realmente importante es cómo ese *corpus* de obras se mantuvo unido, conservándose así hasta ahora, posibilitando su estudio posterior. Además, este fenómeno también ayuda a explicar la limitada repercusión de su obra fuera del ámbito local, a escala regional y por supuesto a escala nacional.

En primer lugar, aunque el jarrero hasta muy avanzada su vida siempre pretendió presentarse a sí mismo como pintor y como tal se comportaba en público, no terminó de ajustarse a los cánones de lo que sería un artista típico de finales del siglo XIX. Muchas de las decisiones concernientes al desarrollo de su carrera que Paternina tomó fueron similares a las de cualquier otro joven pintor: los viajes formativos a Italia y París, la participación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, el auténtico escaparate de los artistas emergentes del momento, las estancias creativas en Andalucía, la elección de sus modelos plásticos y te-



Una mañana en la laguna de Venecia

C. 1893, óleo sobre lienzo, 145 x 200 cm, Colección Hogar Madre de Dios, Haro. (Imagen del archivo de la Fundación Caja Rioja).



máticos, siguiendo a Gonzalo Bilbao, a Ignacio Zuloaga y a otros. Sin embargo parece ser que de manera totalmente voluntaria el jarrero renunció a integrarse en el mercado artístico, quizás porque deseaba mantener su libertad creativa, aunque, al fin y al cabo, se plegaba a los gustos de su público potencial, y más seguramente porque no necesitaba vender sus obras para vivir, puede ser que dentro de su propia familia y del círculo de amistades de la misma la posibilidad de tener que cobrar por ceder una de sus obras, sin que fuese un regalo o una donación, que los hubo, estuviese mal vista.

La percepción de que podría ganarse la vida con una actividad que posiblemente se consideraba como no adecuada para un joven de su posición social, lo que a su vez implicaría el abandono de sus deberes como propietario agrícola, no podía ser consentida. Probablemente en su círculo más cercano la pasión de Paternina por la pintura fuese vista como un pasatiempo, al igual que la fotografía, ambas muestra del carácter caprichoso o incluso excéntrico del muchacho. Este es el motivo principal por el que la mayoría de su obra quedó bajo su propiedad.

En segundo lugar hay que atender al propio desarrollo de la carrera artística de Paternina que, progresivamente, se fue “ensimismando”, abandonando los resortes, influencias y recursos propios de la evolución de la plástica española de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX y perdiendo, en parte, el interés por la continua búsqueda de un modo de expresión válido o definitivo en sus creaciones. A pesar de que su éxito inicial en la Exposición Nacional de 1892 con *La visita de la madre*, pintado durante su estancia en Roma, y la repercusión mediática obtenida auguraban un prometedor futuro para el joven pintor riojano, este no terminó de despuntar en su siguiente participación en este certamen en 1895. A esa cita concurrió con *Cigarreras Sevillanas* (1895), un lienzo realizado durante sus estancias creativas en Andalucía y muy influenciado por la producción de Gonzalo Bilbao y otros pintores andaluces de la época, aunque tuvo cierta repercusión mediática, su popularidad se fue diluyendo.

A partir de este momento sus apariciones en la prensa y en las muestras públicas de importancia se fueron espaciando, de hecho en la Exposición Nacional de



La gitana

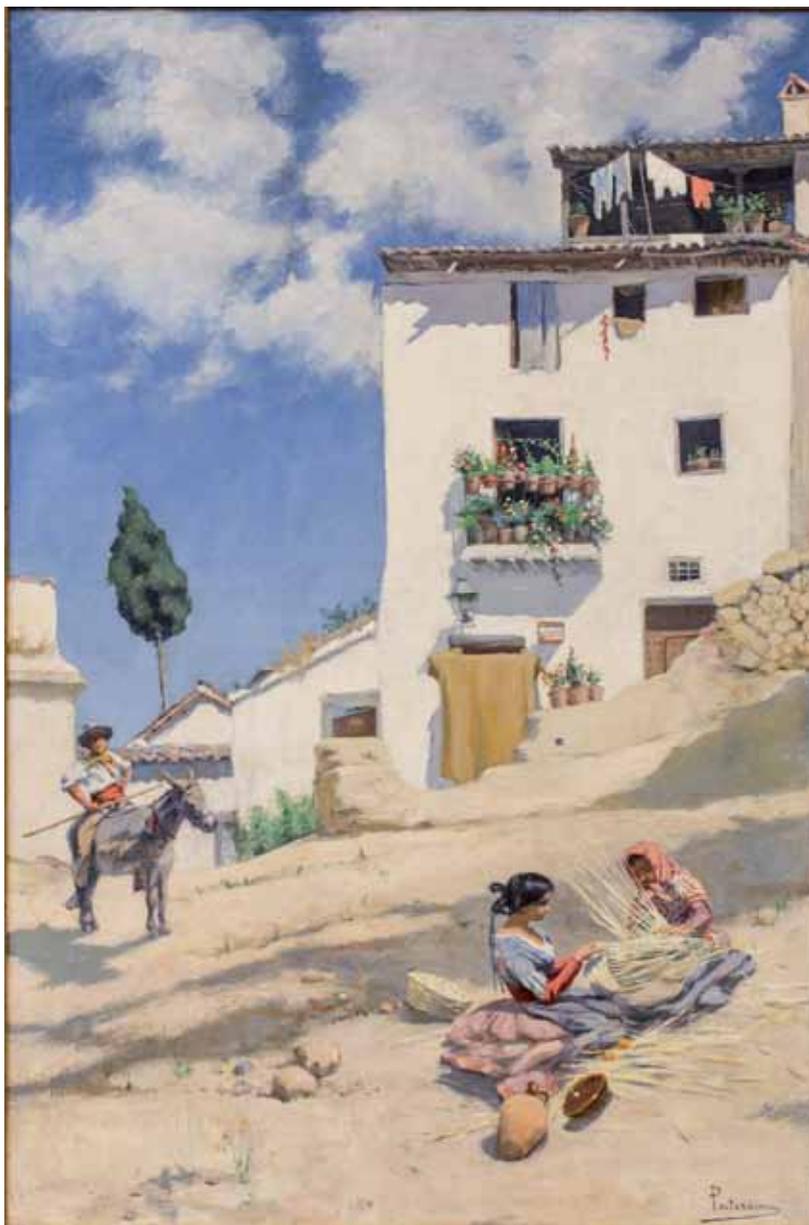
C. 1894-1899, óleo sobre lienzo, 95,5 x 60 cm, Colección Sáenz de Cenzano, Logroño. (Imagen del archivo de la Fundación Caja Rioja).



1899 optó por enviar un cuadro realizado tiempo atrás, *Una mañana en la Laguna de Venecia* (1893), que no era representativo del tipo de pintura de gusto popular y folclórico que entonces estaba practicando. Aunque entre 1902 y 1904 estuvo especialmente activo en Sevilla, desde donde envió cinco grandes obras de temática andaluza a la Exposición Nacional de 1904 y también participó en una muestra relevante en Bilbao en 1903, su repercusión mediática y el interés de la crítica se fueron diluyendo.

Este proceso se aceleró con su alejamiento de los grandes centros artísticos del país desde que, a mediados de 1904, volvió definitivamente a su Haro natal. Este hecho propició un progresivo abandono de los géneros y formatos que demandaban las instituciones y su público potencial, con lo que sus creaciones se hicieron mucho más personales. A pesar de la participación de Paternina en la Bial de Venecia de 1905 y en la Exposición Internacional de Bruselas de 1910, gracias a los ánimos y al apoyo de Zuloaga, tras su aparición en la Exposición Nacional de ese mismo año con *Leguleyo* (1910), a la postre la última, las obligaciones derivadas de la gestión de sus activos financieros y agrícolas, afectados por la llegada de la filoxera a La Rioja, finalmente le hicieron abandonar este tipo de creaciones. A partir de ese momento la pintura se convirtió para él en una práctica mucho más liviana, personal y libre centrada en la realización de paisajes de su entorno.

En tercer lugar, la situación personal y familiar del pintor fue también determinante para conseguir mantener unida su obra. Los gemelos Paternina tras la temprana muerte de su madre y ante las segundas nupcias de su padre (1870) quedaron bajo la tutela y el cuidado de su tía materna Saturnina García-Cid, con la que formaron un núcleo familiar sólido. Saturnina una mujer emprendedora, preparada, culta y de buena familia se encargó de la educación de los muchachos así como de la gestión de la amplia fortuna familiar. A medida que se fue haciendo mayor, Enrique fue adquiriendo más responsabilidad en la gestión de los activos familiares, mientras su hermana Dolores se encargaba del cuidado de la tía. Durante los últimos años de vida de Saturnina y tras su fallecimiento en 1911, Enrique tuvo que asumir toda la responsabilidad administrativa de sus



Canasteros

C. 1894-99, óleo sobre lienzo, 80 x 53 cm, Colección Hogar Madre de Dios, Haro. (Imagen del archivo de la Fundación Caja Rioja).



bienes. Dolores en aquel momento pasó a dedicarse al cuidado de su hermano, ya que ambos permanecieron solteros y no formaron familia propia. En consecuencia, a pesar de contar con hermanastros y otros familiares lejanos, en el momento de la muerte de Enrique en 1917, Dolores resultó la única heredera de toda la fortuna familiar y del mayor conjunto de la obra conservada de su hermano.

Por último, hay que tener en cuenta qué sucedió con este conjunto de obras tras la muerte del pintor. Aunque unos diez años después de su desaparición, en 1927, Paternina recibió el homenaje de sus vecinos con una exposición de sus cuadros en los salones de la Sociedad Unión Artesana de Haro, sus pinturas y dibujos se mantuvieron en su casa y poco a poco cayeron en el olvido. No habrá muchas más noticias hasta 1942 a raíz del fallecimiento de su hermana “Lola”, que se había encargado de los negocios y de la salvaguarda de la colección familiar. Al morir sin descendencia y sin otros herederos directos, Dolores estableció en su testamento la creación de una fundación benéfica. Mientras se cumplía la última voluntad de su hermana, Paternina recibió un homenaje en la Exposición Provincial de Arte de 1949. Fue la única oportunidad de contemplar su obra hasta que se materializó la construcción del Asilo García-Cid Paternina (1952), que tardó algunos años más en entrar en funcionamiento. En los estatutos del patronato del asilo quedó expresamente recogido que una de las funciones del mismo era la conservación y exposición permanente del conjunto de obras del hermano de la fundadora y allí quedaron efectivamente custodiadas. Esta decisión derivada del cumplimiento del testamento de su hermana fue determinante para que el corpus de obras no se disgregase y permaneciese unido hasta la actualidad. Sin embargo, este hecho también ha propiciado la limitada difusión de la misma y la tardía atención sobre la misma por parte de los investigadores y del público en general.

A principios de la década de los sesenta del pasado siglo la poca adecuación del edificio del asilo para cumplir con su función asistencial provocó su rápido cierre, con lo que la obra quedó allí almacenada en unas condiciones de conservación bastante deficientes. La situación no varió hasta 1964-65, cuando se



Lección de baile

C.1904, óleo sobre lienzo, 200 x 235 cm, Colección Hogar Madre de Dios, Haro. (Imagen del archivo de la Fundación Caja Rioja).



planteó en Haro la necesidad de concentrar los servicios de asistencia social presentes en la ciudad, pues había demasiadas instituciones y era difícil y muy costoso mantenerlas todas en funcionamiento. Así se produjo la fusión de cuatro entidades preexistentes, entre las que se encontraba la “Fundación benéfico-particular García-Cid Paternina”, para crear la “Fundación Hogar Madre de Dios Centros Benéficos Reunidos” que se ubicaría en un amplio terreno en lo que entonces eran las afueras de Haro, donde se construyó un moderno edificio que no entró en funcionamiento hasta principios de la década de los setenta.

En aquel momento la colección, que todavía se conservaban en el edificio del Asilo García-Cid Paternina, se trasladó a esta nueva ubicación, pero las condiciones de conservación no mejoraron sustancialmente con lo que continuó el progresivo deterioro de pinturas y dibujos. A finales de los años ochenta, los responsables de la institución decidieron adecentar la colección para asegurar su salvaguarda y poder mostrarla de un modo digno. Así, en 1993, tras la limpieza y adecuación de algunas obras el conjunto quedó parcialmente expuesto en las dependencias de la citada fundación, coincidiendo con los actos de inauguración de una calle dedicada a los hermanos Paternina en Haro. A pesar de que la apertura de esta muestra permanente de su obra pudo suponer la recuperación definitiva de la figura del pintor, la Fundación no pudo afrontar el esfuerzo que suponía mantener la colección abierta. Al no poder garantizar el libre acceso a las obras para su estudio y contemplación, se acentuó el proceso de olvido de este conjunto patrimonial no solo a escala regional sino también local.

Estas consideraciones sobre la obra disponible de Paternina no son una cuestión menor para entender la repercusión posterior del pintor. El papel que los investigadores han jugado en este proceso es determinante porque su atención, o la falta de ella, sobre este periodo y sus creadores es lo que marca la posibilidad del público de acceder al conocimiento del mismo. Así, uno de los principales escollos con los que se encuentran a la hora de estudiar esta época en La Rioja es la escasez de documentación disponible, un vacío que solo la prensa histórica puede cubrir parcialmente, pero sobretodo es la dificultad de acceder a la obra conservada, que es la fuente primordial de conocimiento, lo que ha marcado



Carta amorosa / Declaración de amor

C. 1905, óleo sobre lienzo, 180 x 150 cm, Colección Hogar Madre de Dios, Haro. (Imagen del archivo de la Fundación Caja Rioja).



la fortuna de la misma la hora de ser divulgada. Afortunadamente en las últimas décadas el trabajo de muchas personas ha contribuido a mejorar substancialmente el conocimiento del devenir artístico de La Rioja en el siglo XIX y comienzos del siglo XX. Gracias a la labor de autores como García Loranca y García-Rama, Rodríguez Arnáez o Gil-Díez Usandizaga, que pudieron acceder a la obra, a veces solo de forma parcial, el término Paternina se ha llenado de contenido artístico, pasando de ser solo un nombre más en el listado de pintores riojanos de la época a ocupar un puesto relevante dentro del desarrollo de la plástica regional. Su trabajo ha posibilitado que las autoridades competentes, los responsables del legado Paternina y algunos propietarios privados de sus obras se hayan concienciado de la necesidad de conservar, restaurar, exhibir y seguir investigando este conjunto de obras tan especial que constituye la columna vertebral de la muestra referida al comienzo.

Aunque las peculiaridades que se observan en la producción de Paternina y en el devenir histórico e historiográfico de su legado artístico son determinantes para entender la escasa trascendencia posterior de su trabajo, no hay que olvidar otras consideraciones de carácter plástico que refuerzan todo lo comentado anteriormente.

Para empezar, es difícil situar a Paternina dentro del complejo panorama pictórico español de finales del siglo XIX y comienzos de siglo XX. El hecho de que no se pueda adscribir al jarrero dentro de una corriente definida, si es que las hubo, limita su impacto en el público interesado, quedando este reducido a un pequeño círculo de especialistas. A pesar de que, como hemos visto, Paternina se comportó como cualquier otro pintor de su época, su afán constante de búsqueda y experimentación le llevó a probar con las diferentes tendencias artísticas que convivían en la Europa del momento. Sus referentes creativos fueron múltiples y variados así pasó de practicar un preciosismo aprendido de Mariano Fortuny en su etapa de formación académica a introducirse dentro de la pintura realista que marcó la mayor parte de su carrera. Esta nueva tendencia, que triunfó en el último tercio del siglo, desbancó al género histórico de gusto tardo-romántico de la pintura oficial; incluso surgieron subgéneros que Paternina cultivó con



Leguleyo

C. 1910, óleo sobre lienzo, 180 x 90 cm, Colección Hogar Madre de Dios, Haro. (Imagen del archivo de la Fundación Caja Rioja).



cierto éxito como la “pintura de hospital”, muy en boga en la Europa finisecular preocupada por las consecuencias de la industrialización.

Posteriormente se centró, sin abandonar el realismo, en una pintura menos social y más de gusto folclórico y popular en la que empezó a incorporar algunas novedades plásticas provenientes de la pintura impresionista y postimpresionista francesa. El conocimiento directo de este tipo de pintura en París fue determinante en la evolución de su pintura hacia una mayor libertad creativa, haciéndose cada vez más inclasificable. Por otro lado su relación con Ignacio Zuloaga o Darío de Regoyos lo introdujo en el mundo de la “España Negra”, en el que su gusto por lo popular se tornó más austero y su interés por la luz y el mundo andaluz dejó paso en su obra al estudio de su entorno más cercano, en el que Haro, sus alrededores y sus paisanos se convirtieron en arquetipos de la España que lucha por recuperar su dignidad perdida.

Finalmente, tras una vida consagrada a la búsqueda de una forma de expresión válida y sin terminar de encontrar un catalizador adecuado para sus inquietudes creativas, la propia evolución vital de Paternina y de su pintura, marcada por la obligación de abandonar la práctica más profesionalizada de la misma, le llevó a dar con su estilo más personal. Los paisajes realizados en las inmediaciones de Haro, a pesar de contar con claras referencias a la obra de otros autores como su amigo Fernando de América, e incluso de manera más lejana al propio Sorolla, constituyen el mejor ejemplo de la libertad creativa alcanzada por el jarrero. De la fusión de las influencias recibidas a lo largo de su carrera y de sus inquietudes lumínicas surge un estilo más personal que se materializa en algunas de sus obras más originales y logradas.

A pesar del interés de Paternina por mantenerse informado y en contacto con las corrientes renovadoras del mundo pictórico de su época, su evolución personal y pictórica, que quedó totalmente desconectada de las corrientes de la Vanguardia parisina, también contribuyó a dejar su producción relegada a un papel muy secundario dentro de las transformaciones plásticas que se produjeron en las primeras décadas del siglo XX. Aunque a escala nacional la incorporación de



Sierra del Toloño

C. 1905-1917, óleo sobre lienzo, 29 x 44 cm, Colección Hogar Madre de Dios, Haro. (Imagen del archivo de la Fundación Caja Rioja).



las rupturas vanguardistas fue tardía finalmente acabó marcando el desarrollo de la pintura del siglo, y por ende del mercado, con lo que la obra de Paternina, cuya evolución se detuvo, quedó visualmente más relacionada con los parámetros plásticos del siglo XIX. Su pintura se convirtió en una mera anécdota del pasado, quedó totalmente ajena a la idea de contemporaneidad que transmitía la producción posterior de algunos de los autores que compartieron experiencias vitales e inquietudes plásticas con el jarrero.

Así pues, la extraña fortuna que ha sufrido la memoria de Paternina, más concretamente la de su vida y su obra, se puede justificar en parte por sus especiales condiciones de vida: el mantenimiento de la doble ocupación pictórico-administrativa con la dependencia económica de su tierra natal que esto suponía, y la exigencia cada vez mayor de la segunda actividad finalmente le obligó a abandonar la pintura. Si a esto le sumamos su progresivo alejamiento de los postulados de la pintura oficial del momento encontramos las razones determinantes que justifican que su obra se mantuviera agrupada y prácticamente oculta. Además la propia evolución plástica de su pintura, totalmente apartada de los derroteros por los que se desarrolló la pintura posterior, es una clave más, que junto con las anteriores explican la poca atención que este pintor y su obra han recibido por parte de los especialistas, las instituciones y, en consecuencia, del público en general.

Por fortuna, gracias a estas mismas peculiaridades, no es demasiado tarde para poder recuperar, estudiar y valorar una parte importante de nuestro patrimonio, que nos habla de la particular situación económica, social y cultural de una región periférica que intentaba no perder el tren de la modernidad.



Damas en el río

C. 1905-1917, Óleo sobre tabla, 21 x 13 cm, Colección Hogar Madre de Dios, Haro. (Imagen del archivo de la Fundación Caja Rioja).

