

La pasión por Goya en Zuloaga y su círculo

JESÚS PEDRO LORENTE LORENTE*

Resumen

Este artículo reúne dos categorías de argumentos para mostrar que Ignacio Zuloaga fue como artista uno de los más señalados cultivadores de pinturas goyescas en cuestiones iconográficas y estéticas en las que tuvo a su vez seguidores; pero también un peritísimo goyista, quien coleccionó ávidamente obras del aragonés e incentivó a otros coleccionistas sirviéndoles de intermediario, por lo que figuran en lugar destacado en su museo de Zumaya y en tantos otros de todo el mundo.

Palabras clave

Goya, Zuloaga, gusto, coleccionismo.

Abstract

This article proposes two lines of argumentation, in order to show on the one hand that Ignacio Zuloaga was, as an artist, one of the most distinguished cultivators of goyesque paintings both regarding iconography and in aesthetic terms, leading the way to some emulators; but he also was, on the other hand, a knowledgeable expert in Goya, whose works he avidly collected, helping others to do so as well, as a result of which they figure prominently in his Zumaya museum and in others around the world.

Key words

Goya, Zuloaga, taste, collecting.

* * * * *

Uno de los más fascinantes temas de investigación para los historiadores del arte es rastrear la trascendencia de los grandes artistas y sus obras, tanto en lo que respecta a al influjo en otros artistas como en lo relativo a su fortuna crítica entre los estudiosos. Ambos aspectos cuentan ya con importantes aportaciones en el caso de Goya: para lo segundo el libro de referencia —donde curiosamente sólo se nombra de pasada a Zuloaga, uno de los mayores activistas en reivindicar públicamente la memoria de Goya—, sigue siendo el publicado por Nigel Glendinning en 1977, *Goya and His Critics*,¹ mientras que sobre la descendencia artística goyesca sentó

* Profesor Titular en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga en arte de la Edad Contemporánea.

¹ Existe edición española: GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1982. Siguiendo su estela, ha habido importantes aportaciones recientes sobre el tema, entre las que importa aquí destacar, por la gran atención dedicada a Zuloaga, la exposición y catálogo de LOZANO LÓPEZ, J. C., (comis.), *La memoria de Goya (1828-1878)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008.

firmes cimientos la exposición de 1932 *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, en cuyo catálogo, publicado quince años después debido al paréntesis bélico, se incluyó un brillante ensayo sobre “La situación y la estela del arte de Goya”, firmado por Enrique Lafuente Ferrari.² Siendo tan eximio goyista al mismo tiempo el principal biógrafo y estudioso de Ignacio Zuloaga, no es de extrañar que el maestro eibarrés sea la figura más destacada, junto con Gutiérrez Solana, en las páginas del epígrafe final sobre Goya y los pintores del siglo XX; aunque son apenas tres páginas que saben a poco y simplemente dejan apuntada una vía de exploración que no han seguido otros posteriores comisarios de ambiciosas exposiciones en torno al arte y los artistas herederos de Goya.

En cambio, entre los estudiosos de Zuloaga no han dejado nunca de evocarse una y otra vez los paralelismos con Goya, que a decir verdad eran ya un lugar común entre los críticos en vida del artista. Algunos han planteado la comparación en términos artísticos,³ otros se han centrado en detalles biográficos,⁴ y siguiendo esos precedentes se ha planteado este artículo con una doble tesis, que en el futuro me gustaría investigar con más detenimiento. Ojalá en ulteriores publicaciones pueda incluir más fotos de obras de Zuloaga para ilustrar mis argumentos, actualmente resulta muy oneroso el pago por los derechos de reproducción. Pido disculpas por ello a los lectores y doy las gracias a la gentil invitación de Gonzalo Borrás y la revista *Artígrama*, que me han hecho el honor de incluirlo en este monográfico sobre Goya.

Influencias goyescas en la obra de Zuloaga

Resulta habitual para exaltar a Goya destacar la excepcionalidad de su producción en relación con su contexto artístico y lamentar que no tuviera discípulos sino imitadores tardíos.⁵ Entrarían en esta subcategoría

² LAFUENTE FERRARI, E., (Inti.), *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947.

³ QUESADA, M. J., “Goya e Ignacio Zuloaga”, en *Congreso Internacional Goya, 250 años después, 1746-1996*, Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, p. 307-316. Una aportación previa donde también se rastrea la huella de Goya en el lenguaje artístico de Zuloaga, es la de GÁLLEGO, J., “Zuloaguismo y zuloaguesco”, en Martínez, J., (comis.), *Ignacio Zuloaga, 1870-1945*, Bilbao, Gobierno Vasco, 1985, p. 34-50, (Catálogo de la exposición itinerante que recaló en la Lonja de Zaragoza).

⁴ CENTELLAS, R., “Goya y Zuloaga. Raza, regionalismo y burguesía”, en Suarez-Zuloaga, M. R., (comis.), *Zuloaga en Fuendetodos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1996, p. 38-39.

⁵ Quizá sus colaboradores directos, como Agustín Esteve, Asensio Julià, Felipe Abas, Luis Gil Ranz, Antonio Brugada o Rosario Weiss, estarían olvidados si no fuera por lo socorrido que resulta atribuirles goyas dudosos en caso de controversia. Es un tema espinoso, que aún se complica más en lo referente a imitadores románticos como Leonardo Alenza o Eugenio Lucas Velázquez, y sobre

muchos artistas decimonónicos españoles y extranjeros, que explotaron el gusto internacional por las *españoladas* produciendo una iconografía goyesca de torerillos, pisaverdes, majos, manolas con mantilla, penitentes en procesión... Grandes como Manet o Fortuny siguieron esta temática a la moda, que derivó en el *boom* de los *cuadritos de casacón*, algunos de los cuales traslucen no pocos homenajes iconográficos a Goya, que también inspiraron algunos monumentos finiseculares.⁶

Es en este contexto y como culminación de esa cadena de emuladores goyescos, donde a primera vista parecería situarse la influencia de Goya en el arte de Zuloaga y su círculo. Al fin y al cabo, lo que inicialmente llama la atención en la trayectoria del pintor eibarrés es ese muestrario tan goyesco de brujas, manolas con mantilla, toreros, labriegos y marquesas que pueblan tantas de sus obras, cosa muy habitual entre muchos artistas españoles que en el siglo XIX habían triunfado en Francia con pinturas casticistas.⁷ Y en su caso no sólo tenía una habilidad reconocida para encontrar modelos y *atrezzos* goyescos para sus

todo el hijo natural de este último, Eugenio Lucas Villaamil, que fueron soberbios pintores pero cayeron a veces en el pastiche goyesco y que, con no se sabe qué grado de connivencia por su parte, llenaron el mercado internacional de obras que a menudo han sido atribuidas al propio Goya. Afortunadamente, muchos estudios y exposiciones recientes van demostrando que, dejando de lado esos pecadillos, hay en no pocas de sus obras excelentes ejemplos de gran originalidad, donde también puede rastrearse la influencia del pintor de Fuendetodos de forma menos literal, más sutil y creativa. Sobre la influencia de Goya en los artistas decimonónicos cabe citar sobre todo, además de los títulos ya mencionados, el vitriólico ensayo de DE LA PUENTE, J., "Goya decimonónico y los goyescos españoles del siglo XIX", en García de la Rasilla, I. y Calvo Serraller, F., (eds.), *Goya, nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 323-367.

⁶ Es una de las secuelas de un fenómeno internacional bien estudiado en LACAMBRE, G. y TINTEROW, G., (comis.), *Manet-Velazquez: La manière espagnole au XIXe siècle*, París, RMN, 2003, (Catálogo de la exposición, Musée d'Orsay); aunque queda mucho por decir sobre la influencia de Goya en muchas manifestaciones de ese *tropismo español*, ya que incluso hay en estos cuadritos de casacón bastantes que incluyen a don Francisco como testigo y coprotagonista de escenas goyescas: entre ellos no resisto la tentación de citar, por la zuloaguesca combinación de homenajes a Goya y a El Greco en su iconografía, *El estudio de Goya*, cuadro pintado en 1876 por José Casado del Alisal. Hasta algunos de estos artistas devotos del genio de Fuendetodos llegarían a erigirle algunos monumentos *goyescos*: como el que el pintor de escenas de casacón José Llaneces regaló al Estado y fue colocado ante la entrada norte del Museo del Prado en 1904, o el que luego ocuparía ese lugar, concebido originalmente para ser colocado ante la ermita de San Antonio de la Florida, obra de Mariano Benlliure, cuyo pedestal muestra un torbellino de personajes tomados de *Los Caprichos*, *La Maja Desnuda*, etc. Para más información sobre los homenajes de artistas a Goya en forma de retrato véanse los ejemplos y bibliografía citados por REYERO, C., "La configuración de Goya como personaje", en Lozano López, J. C., (comis.), *op. cit.*, p. 15-43.

⁷ Remito a los datos y bibliografía recogidos en LORENTE, J. P., "De Goya a Zuloaga: pinturas y dibujos de artistas decimonónicos españoles en los museos de Francia", en Cabañas Bravo, M., *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 332-342. Sin duda las aportaciones más completas son los libros de GONZÁLEZ, C. y MARTÍ, M., *Pintores españoles en París (1850-1900)*, Barcelona, 1989; REYERO, C., *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889*, Madrid, Universidad Autónoma, 1993, donde hay un capítulo sobre *casacas, mantillas y otros negocios afines* que garantizaban cierto éxito comercial a nuestros artistas en Francia, cosa que también había explicado el mismo autor en un artículo de título elocuente "Soy de España. El casticismo de los pintores españoles en el Salon de París durante el II Imperio", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 8, 1991, p. 314-322.

cuadros, pues cuando Granados preparaba durante la I Guerra Mundial el estreno en París de su ópera *Goyescas* le encargaron a Zuloaga buscar danzarinas españolas, asegurándose de que fuesen *intéressantes et goyesques*;⁸ lo mismo que, años más tarde, le encomendarían ejercer de asesor en varias corridas goyescas.⁹

También recibió el encargo de diseñar dos de los decorados para dicha ópera; pero no se conocen fotos del montaje. Se conservan algunos recortes de prensa de finales de 1919 y principios de 1920 en los archivos de Zumaya,¹⁰ sobre el apoteósico estreno parisino, presidido por la reina de España, en los que se destaca el nombre de Zuloaga, pero desgraciadamente no van ilustrados con fotografías de los decorados: sólo una reseña, sin especificar, lleva una reproducción del boceto para el 2.º acto [fig. 1]. Es lástima que no fotografiasen también el boceto del acto 1.º y, sobre todo, la versión definitiva en el escenario, pues los decorados de *Goyescas* sin duda constituyen el mejor punto de arranque para empezar a comentar la influencia del maestro aragonés en la obra pictórica de Ignacio Zuloaga, a partir de lo más superficial y que primero salta a la vista: un repertorio temático e iconográfico muy evocador de la moda goyesca que reinaba en los ambientes donde saltó a la fama el artista vasco. En ellos era toda una estrella Granados, que también practicaba la pintura y era muy aficionado al arte, de manera que llegó a ser un célebre reivindicador internacional de Goya y de su mundo, desde elementos argumentales y de *attrezzo* a partir de los cuales pretendía trascender a cotas más altas: *en su paso por el sendero de la verdad, se han cebado en los alamares de las vestiduras goyescas una porción de reptiles. Gracias a esos seres tan bajos me voy perfeccionando. Me sirve como punto de*

⁸ MILHOU, M., *Ignacio Zuloaga (1870-1945) et la France*, St-Loubes, Graphilux, 1981, p. 143, y p. 297, (doc. n.º 106 del apéndice documental: carta de Maxime Dethomas a Ignacio Zuloaga del 24 de enero de 1915).

⁹ Como la que organizó y diseñó en Zaragoza, celebrada el 12 de mayo de 1927, donde además reprodujo con serrín de colores en el centro del ruedo el autorretrato de Goya al frente de los Caprichos, volviendo a hacer lo mismo en julio de 1928 en la plaza de toros de San Sebastián para otra corrida goyesca en la que también aconsejó a los matadores y sus cuadrillas sobre los trajes, para que parecieran de época de Goya. Véase CENTELLAS, R., *op.cit.*, pp. 38-39; AROZAMENA, J. M.^a, *Ignacio Zuloaga, el pintor, el hombre*, San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1970, p. 291, y p. 293.

¹⁰ Mi sincero agradecimiento a María Rosa Suárez-Zuloaga por permitirme estudiar en Zumaya (Guipúzcoa) álbumes de fotos y de recortes periodísticos que conserva en su casa y en el museo Zuloaga. En este caso se trata de un recorte sin datación ni procedencia, donde aparece junto a la ilustración el siguiente comentario jocosos: *connaissez-vous la sierra de Guadarrama et les rives du Manzanares? Moi pas. Mais j'en ai la plus belle idée depuis que j'ai vu la magnifique toile de fond de Zuloaga. Il ya dans le ciel limpide des villes à louer, une escarpolette et une tonnelle où l'on doit boire d'excellent cidre de Normandie*. No sabemos nada sobre su autor, aparte de su pasión por la sidra de Normandía y su desconocimiento de España... (otros recortes sobre el estreno pegados en este álbum son reseñas firmadas por el influyente crítico René Simon o con el seudónimo "Le Ménestrier").

*comparación y sin esfuerzo alguno me siento elevarme sobre ellos.*¹¹ Tras estrenar una primera versión de sus *Goyescas* en forma de suite para piano en el Palau de la Música Catalana en 1911, el músico ilerdense revalidó su éxito en 1914 en la sala Pleyel de la capital francesa, y allá le persuadieron de convertirla en una ópera su libretista Fernando Periquet, el cantante Emilio de Gogorza, el compositor norteamericano Ernest Schelling y el propio director de la Ópera de París, donde se programó su estreno para 1914. En ese teatro el director artístico era a la sazón Maxime Dethomas, cuñado de Zuloaga, a quien encargó los bocetos para los decorados del primer y segundo acto, reservándose para sí mismo el del tercero; pero el conflicto bélico mundial retrasó el estreno, que tuvo lugar en el Metropolitan Opera House de Nueva York en 1916, mientras que en París no se presentó hasta finales de 1919, cuando el músico catalán llevaba ya más de dos años muerto, víctima de un ataque alemán al barco en el que regresaba a Francia, tras un periplo por los Estados Unidos de América. Por tanto, no pudiendo ser ni Granados ni Goya recipiendarios directos de las ovaciones del público, éstas fueron acogidas por Zuloaga como un triunfo personal, o al menos así lo vivió y lo contó en sus cartas.¹²

Resulta llamativo este entusiasmo del artista, en contraste con el escaso eco en la historiografía posterior de sus decorados para *Goyescas*, aunque gracias a la estadounidense Alice W. Garret, una gran amiga y mecenas de Zuloaga, se conserva el citado boceto del 2.º acto, un cuadro de 118 x 124,5 cm, en la Evergreen House Foundation de Baltimore [fig. 1].¹³ Posiblemente no llegó a conocerlo directamente Lafuente

¹¹ Cita tomada de CORONAS VALLE, P., "Goya y Granados al unísono", *Filomúsica*, en <http://www.filomusica.com/filo13/grana.html> (Fecha de consulta: 18-II-2011). Allí mismo se recogen también otras citas de Granados muy expresivas, entre las que cabe destacar la siguiente: *me enamoré de la psicología de Goya; de su paleta. De él y de la Duquesa de Alba; de su maja señora, de sus modelos, de sus peticiones, amores y requiebros. Aquel blanco rosa de las mejillas contrastando con blondas y terciopelo negro con alamares; aquellos cuerpos de cinturas cimbreantes, manos de nácar y de jazmín posadas sobre azabaches, me han trastornado (...)*.

¹² Por ejemplo, en una carta escrita el 16 de enero de 1920 a Enrique Rodríguez Larreta: *hace unos días se estrenó en la Ópera de París Goyescas del pobre Granados. / Yo hice las decoraciones de los dos primeros actos, y debo decirle (aunque es tonto y pretencioso de parte mía) que he obtenido un triunfo tremendo. / En el segundo acto, al levantarse el telón (representaba el baile de candil en un patio de posada) se levantó todo el público a aplaudir y gritando de entusiasmo. / Desde entonces no me dejan vivir con proposiciones de todas partes (que rechazo) pues se pierde mucho tiempo (GÓMEZ DE CASO ESTRADA, M., *Falla, Larreta y Zuloaga ante La Gloria de Don Ramiro*, Segovia, 2006, p. 55). También presumió orgulloso de ese éxito en cartas posteriores a su amigo Manuel de Falla, para el que realizó los decorados de *El retablo de Maese Pedro*.*

¹³ Agradezco a Ignacio Suárez-Zuloaga y a Margarita Ruyra haberme puesto sobre la pista de este boceto tan poco conocido, facilitándome el acceso a catálogos de exposiciones estadounidenses en la biblioteca de la Fundación Zuloaga en Madrid. Quiero dar también las gracias a James A. Abbott, director del Evergreen Museum en la Johns Hopkins University, Baltimore (USA), por los datos y foto en color que me ha enviado para apoyar mi investigación.



Fig. 1 Boceto de Zuloaga para el decorado del 2.º acto de la ópera *Goyescas* de Granados, colección de Alice Warder Garrett, 1877-1952 (Cortesía de la Evergreen House Foundation; Evergreen Museum & Library, The John Hopkins University, Baltimore, Maryland, www.museums.jhu.edu). © Ignacio Zuloaga, VEGAP, Zaragoza, 2011.

Ferrari, quien se limitó a comentar que Zuloaga pintó *unos bocetos no demasiado importantes* datando esos trabajos concretamente en 1917.¹⁴ Quizá sólo tuvo acceso a la foto en blanco y negro del álbum de recortes periodísticos arriba mencionado, pues el cuadro conservado —y rara vez expuesto— en aquel museo americano es meritísimo por su colorido, aunque a bote pronto parezca un mero pastiche de conocidas obras de Goya, mezclando algunos de los personajes de los *Caprichos* y de los cartones para la Real Fábrica de Tapices, sobre un paisaje basado en el

¹⁴ LAFUENTE FERRARI, E., *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Revista de Occidente, 1972, p. 119 (ed. orig. San Sebastian, Editorial Internacional, 1950).



Fig. 2 Ángel Díaz Domínguez: Inauguración de la Exposición Hispanofrancesa de 1908 (Zaragoza, Sede central de Cajalón).

del cuadro *La pradera de San Isidro*, donde Zuloaga añadió la ermita de San Antonio de la Florida.

Al valorarlo, no debemos olvidar que se trataba de un encargo de carácter meramente decorativo, que Zuloaga pintó para entretener las miradas errantes del público de la Ópera de París con *citas* de Goya fáciles de reconocer. Era algo muy habitual en ese tipo de compromisos ornamentales, y también ocurrió lo mismo, con el apoyo entusiasta de Zuloaga, en algunos *tapices de pincel* —lienzos pintados al óleo imitando los colores y engalanados festones de la tapicería— inspirados en los tapices de Goya o que los copiaban con más o menos éxito en el parecido, realizados para adornar el Casino Mercantil de Zaragoza.¹⁵ Alguno de los más hermosos los pintó Ángel Díaz Domínguez combinando también *citas* goyescas con el típico estilo de largas pinceladas sinuosas de su admirado Zuloaga —muy parecidas a esas *nubes algodonosas de siluetas redondeadas y curvas, de un blanco plateado* que según Enrique Lafuente¹⁶ eran tan características del vasco—: Así son las que presiden el enorme lienzo pintado para engalanar el *salón rojo* de la institución zaragozana, *Inauguración de la Exposición Hispanofrancesa de 1908*, donde el riojano evocó el célebre retrato del Duque de San Carlos seguido de manolas, casacones, y otros personajes dieciochescos, incluido un retrato del propio Goya con chistera

¹⁵ GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el Centro: un símbolo de modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004. La gran influencia del vasco en otros pintores de decoraciones es un tema por investigar, a escala internacional, incluyendo entre sus admiradores al escenógrafo del Teatro Nacional de Praga, J. M. Gottlieb, pintor y amigo del polaco Jan Matejko; STEPANEK, P., “Ignacio Zuloaga: representante de la Generación del 98 y su recepción en el medio ambiente checo en los primeros años del siglo XX”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XV, 2001, pp. 113-136 (p. 129, nota n.º 49).

¹⁶ LAFUENTE FERRARI, E., “Los paisajes de Ignacio Zuloaga”, *Príncipe de Viana*, IX, 1948, p. 433-466 (la frase citada aparece en la p. 451).

[fig. 2]; pero en 1919 Díaz Domínguez también aunó a menudo inspiración goyesca con rasgos estilísticos zuloaguescos en las pinturas decorativas del salón restaurante, como en el lienzo *Majos y majas a la orilla de un río*. Y otro tanto cabe decir de las muchas *majas* con mantilla y demás personajes goyescos típicos de las pinturas contemporáneas de Gustavo de Maeztu, tanto el tríptico *Iberia* u otras pinturas para el Centro Español de Londres, en Cavendish Square, como sus programas decorativos para locales e instituciones de distintos puntos de España, donde habría que mencionar quizá el hermoso y muy goyesco cuadro *Musa nocturna*, que ahora sirve como imagen promocional de su museo en Estella.¹⁷

No hay duda del carácter de homenajes de buena fe que estos repertorios goyescos de atrezzo tenían para Zuloaga y su *entourage*, sobre todo entre el público francés, al que iban preeminentemente dirigidas las pinturas taurinas y folklóricas de su periodo juvenil de la “España Blanca” antes del cambio de siglo, o incluso entre sus mecenas norteamericanas de los años veinte, que tanto gustaron de posar como manolas con mantón, mantilla, peineta, castañuelas, y abanico.¹⁸ Ahora bien, en algún caso concreto se adivina cierto humor socarrón en determinadas *citas* de figuras u otros elementos tomados de famosas obras de Goya, como la *Maja Desnuda* que inopinadamente decora el abanico colocado en la mano de la anciana y enlutada *Doña Rosita Gutiérrez* de 1915 (Museo de Bellas Artes de Bilbao), que vuelve a aparecer en manos de *La Marquesa de Casati* de 1923 (Castillo de Pedraza). ¿Era este abanico adornado con el desnudo goyesco un símbolo de vanidad, un rasgo de hispanofilia en manos de dos mujeres extranjeras, una cita-homenaje a una de las obras favoritas de Zuloaga, o un sarcasmo goyesco-zuloaguesco?

Algunos comentaristas han hecho particular hincapié en la sorna, tan típica en Goya, de esa iconografía. Tradicionalmente se pensaba que el primero de estos dos ejemplos era el retrato de una vieja celestina de Montmartre, pero recientes interpretaciones lo identifican como el retrato de una rica argentina, nieta del general San Martín y casada con el diplomático mexicano Fernando Gutiérrez de Estrada: Mme Gutiérrez era una dama viuda muy respetable entre la alta sociedad parisina, y sin duda Zuloaga admiraba sus obras filantrópicas, especialmente su generosidad con asilos y hospitales durante la I Guerra Mundial, que le valieron una

¹⁷ Doy las gracias a Camino Paredes, directora del Museo Gustavo de Maeztu, por corroborarme la devoción de este admirador de Ignacio Zuloaga por el maestro aragonés, que le había llevado antes a dibujar al carbón un retrato de Goya con sombrero de copa basado en el autorretrato de *Los Caprichos* (PAREDES GIRALDO, C., *Gustavo de Maeztu*, Pamplona, Caja de Horros Municipal de Pamplona, 1995, p. 408).

¹⁸ KAGAN, R. y SUÁREZ-ZULOAGA, I., (dir.), *When Spain Fascinated America*, Madrid, Fundación Zuloaga, 2010.

condecoración del gobierno francés, a pesar de lo cual le hizo un retrato casi caricaturesco, contrastando la lozanía de la *Maja Desnuda* con su vejez y colocándole al lado un perrito faldero que remeda su pose, detalle que demuestra *las dotes de Zuloaga para la crítica soterrada de sus modelos, como el mismo Goya hiciera*.¹⁹ En cuanto a la marquesa de Casati, era una judía alemana casada con un millonario italiano que en el París de la *Belle Époque* era una musa y amante de artistas, famosa por sus fiestas y sus estrafalarios atavíos, pues cuanto más envejecía y se marchitaba su legendaria belleza más se iba maquillando y emperifollando: resulta inevitable la comparación con tantas coquetas representadas por Goya, que sin duda tuvo muy presentes el retratista, así que *Zuloaga, siempre aficionado a lo extraño y espectacular, encontró entonces en ella el modelo cabal contra quien ejercer su vena satírica*.²⁰

¿Pero es claramente una sátira? Adornar con el cuerpo joven y desnudo de la maja goyesca los retratos de estas mujeres tan envejecidas y tan arropadas era una decisión arriesgada, y no es de extrañar que ninguna de las dos retratadas se hiciese con su respectivo cuadro, si es que Zuloaga llegó a mostrárselos o había contado con ellas como destinatarias. Sin embargo, nada nos induce a interpretar necesariamente en clave humorística este contraste iconográfico, que también puede ser una metáfora de *vanitas* y un respetuoso homenaje histórico-artístico. Ambas obras las tenía en mucha estima su autor, que vendió la primera al Museo de Bellas Artes de Bilbao el mismo año en que la pintó, y conservó para su colección la segunda, que ocupa lugar destacado en su museo de Zumaya. Son cuadros de museo, que encierran una lección moral para la posteridad, sobre todo si se realiza por la vecindad de otros cuadros afines de maestros históricos. En todo caso, en la consideración de Zuloaga no había necesariamente intención mordaz cada vez que trazaba paralelismos entre figuras femeninas y las Majas de Goya, que él tanto admiraba. Buena prueba es la foto de su álbum familiar, tomada en febrero de 1902 en su estudio madrileño de la calle Villanueva, cuyas paredes están profusamente decoradas por reproducciones de sus cuadros más idolatrados, figurando entre ellos la *Maja Desnuda*, debajo de la *Olympia* de Manet, sobre los que hay colgada una copia a tamaño natural de la Maja Vestida, a la cual remeda su querida esposa Valentine posando para el fotógrafo semirrecostada en un diván, seguramente por indicación del propio artista [fig. 3].

¹⁹ Palabras tomadas de la ficha catalográfica de este cuadro para la exposición de Díez GARCÍA, J. L., (comis.), *Pintura española del siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo. Obras maestras del Museo del Prado y colecciones españolas*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 198-199, n.º cat. 58.

²⁰ Comentario de Mayi Milhou en la ficha catalográfica de este cuadro para el catálogo de la exposición SUÁREZ-ZULOAGA, M. R. y DUCOURAU, V., (comis.), *Ignacio Zuloaga, 1870-1945*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1990, p. 220.



Fig. 3 La esposa de Ignacio Zuloaga fotografiada en el estudio madrileño del artista en febrero de 1902.

En efecto, son muchísimos los cuadros de Zuloaga protagonizados por mujeres medio tumbadas, algunos de un erotismo que supera en procacidad a las majas de Goya, como el *Desnudo de mujer* de fecha indeterminada (Museo de Bellas Artes de Bilbao), que quizá debería figurar expuesto al lado del retrato de Mme. Gutiérrez. Con algunos desnudos femeninos se inscribe Zuloaga en una genealogía histórica que le hace heredero de Tiziano, Velázquez y Goya, así como de Manet u otros artistas decimonónicos fascinados por este patrón iconográfico de “mujeres en el diván”, como inspiradamente las ha denominado Francisco Calvo Serraller.²¹ Muchas de las que posaron para Zuloaga no serían conscientes de estar tumbadas ante un pintor-psicólogo que no sólo retrataba su físico y que las inmortalizaba con aparente espontaneidad pero siguiendo cultas tradiciones artísticas. Y no es casual que Zuloaga las pinte frecuentemente tendidas con el cuerpo de lado, apoyándose en un codo y recostando la

²¹ CALVO SERRALLER, F., “Mujeres en el diván, majas y marquesas”, en Checa, F., (intr.), *Goya*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado-Caja Madrid-Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2001, pp. 151-162. Doy las gracias a Lucía Cabezón, del Museo de Bellas Artes de Bilbao, por la documentación que me ha proporcionado al respecto.

cabeza sobre una mano, como por ejemplo retrató en 1915 a Marcelle Souty y en 1927 a la Sra. de Escardó, pues con esta pose relacionada con la iconografía de la melancolía había pintado Goya el retrato de la Condesa de Baena que, como quedará destacado en la segunda parte de este artículo, era el primer goya adquirido por Zuloaga y una de sus piezas favoritas. Otras veces las pinta sentadas en un espacio indeterminado, como la Condesa de Chinchón en una de las pinturas más cultas de Goya —que la retrató como Ceres, con un tocado de espigas, aludiendo a su embarazo—, a la que dedicó muchos elogios Zuloaga, autor también de una *mitología moderna* en sus retratos épicos de personajes prosaicos. Por otra parte, entre sus retratos de figuras femeninas en pie abundan los homenajes a uno de los cuadros de Goya que más le cautivó, el retrato de la duquesa de Alba que hoy día es una de las joyas de la Hispanic Society of America, donde bien podría figurar al lado del soberbio cuadro que poseen pintado por Zuloaga en 1923, retratando a Millicent Veronica Wilson, la esposa de William Randolph Hearst, también con peineta y mantilla negra, un brazo en la cintura y el otro dirigido al suelo, apuntando con un pie hacia delante y el otro hacia un lateral.

Los paralelismos con Goya son abundantes también en otro tipo de temáticas, y si bien es cierto que, a diferencia del pintor aragonés, Zuloaga no fue nunca un gran retratista de niños, no le fue a la zaga en otros géneros como el bodegón o el paisaje, siendo en esto último donde mejor partido sacó a las lecciones de modernidad aprendidas en los parajes bucólicos y, sobre todo, en los eriales sublimes pintados por Goya. Muchas figuras con fondo de paisaje pintadas por el eibarrés remedan, con el horizonte muy bajo o muy alto, esquemas compositivos del autor de las *pinturas negras*, e incluso su expresionismo grotesco, como hizo a su manera en *Las Tres Parcas*, un cuadro de 1911 protagonizado por tres viejas hilanderas frente a un paisaje árido, cuadro que fue luego troceado y se dispersó.²² Quizá Zuloaga no fuera consciente de que, como hoy sabemos por análisis científicos, en la Quinta del Sordo las intrigantes figuras

²² Dos de esos tres cuadros figuraron en la exposición de TUSELL, G. y VALLEJO, I., (comis.), *Ignacio Zuloaga. Los talleres de Pedraza y Zumaia (1898-1945)*, Murcia, Fundación Caja Murcia, 2005, págs. 56-59, n.º 7 y 8 de cat. Doy las gracias a mi amiga Lola Jiménez-Blanco por prestarme ese catálogo. Otra composición con posibles reminiscencias de las *pinturas negras*, dando la réplica a la monja bigotuda embarazada y demás *freaks* representados por Goya en *La procesión del Santo Oficio*, sería *Procesión diabólica roja*, un proyecto nunca realizado en el que Zuloaga habría fustigado la barbarie del bando republicano durante la Guerra Civil representando *una especie de bacanal de revolución con orgía, muertos y sangre, terrible cuadro que hubiera puesto a Zuloaga en la línea del Goya de los fusilamientos*, según Enrique Lafuente, quien encontró en los cuadernos del artista algunos bocetos y las siguientes líneas. Cielo negro, terrible (convencional). No preocuparme del natural. *Hacerlo completamente cerebral*, algo alucinante [LAFUENTE FERRARI, E., “Las ideas estéticas de Ignacio Zuloaga”, *Revista de Ideas Estéticas*, 26, VII, 1949, pp. 136-137, 20-21].

agonistas —por decirlo en términos unamunianos— eran un añadido muy posterior sobre los bucólicos paisajes iniciales; pero quedó fascinado por tan marcado contraste entre potentes actores delante y escenográficos paisajes al fondo. De hecho, uno de sus esquemas compositivos más exitosos, y más imitados por algunos de sus seguidores, como Evaristo Valle, Gustavo de Maeztu o William Laparra, fue presentar en primer término personajes con rasgos fisionómicos muy marcados, que evocan una densa historia vital, sublimados por paisajes arquetípicos, carentes de narración, como un artificioso decorado de fondo. Eso sí, Zuloaga, como Goya, prefería no localizar con precisión la topografía, despistándonos con detalles inventados o que no se corresponden con lugares concretos, haciendo que nuestra mirada se extienda por vastas composiciones en forma de *v* descentrada, presididas por elevadas muelas, a menudo coronadas por catedrales o castillos que parecen terrizas *excrecencias naturales*.²³

Otras influencias de Goya en Zuloaga están todavía por estudiar. Uno de los enigmas que quedan aún por resolver es hasta qué punto la transición del pintor vasco desde la paleta alegre y colorida de su etapa llamada de la “España Blanca” a los tonos sombríos de la “España Negra” tuvo que ver con su descubrimiento de Goya, a quien da la sensación de que no había estudiado demasiado en sus años mozos. O al menos le miró a partir del año 1900 con otros ojos, cada vez menos interesado en el casticismo goyesco, y más atento al expresionismo trágico del aragonés, lo cual le ayudó a renegar de sus escarceos juveniles con los impresionistas franceses para enarbolar en el nuevo siglo una estética fuliginosa, aún cuando él no comulgase con el decadentismo simbolista ni con la melancólica congoja de otros cultivadores de la bilis negra.²⁴ Personalmente siguió siendo enérgico y vitalista, pero sí se tiñeron de oscuro sus figuras y paisajes, aunque en su vejez Zuloaga redescubriría de nuevo al pintar vistas de Madrid la luz y los tonos azules.

En todo caso, la identificación personal y estilística del pintor vasco con el aragonés se hizo tan patente, que muchos veían en él su sucesor artístico. De ahí que incluso recibiese del Museo de Bellas Artes de

²³ Son palabras de CHUECA GOITIA, F., “Goya y el paisaje”, en García de la Rasilla, I. y Calvo Serraller, F., (eds.), *Goya, nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1987, pp. 155-167. Sobre los caminos abiertos por Goya hacia una moderna visión del paisaje véase BOZAL, V., *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

²⁴ *El paisaje tiene que ser siempre monocromo, como los cuadros de figuras (...) Los árboles, negros; la arquitectura, ocre y gris verdoso; los verdes del primer plano, verdes negros. En fin, de todo menos de esa cocina impresionista donde todas las salsas están hechas de azul* [palabras de Zuloaga citadas por Chus Tudelilla en GALÁN MARTÍN, B. y TUDELILLA LAGUARDIA, C., *Pinturas de Zuloaga en las colecciones del MNCARS*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 53]. Sobre este tipo de contexto estético remito a BOLAÑOS, M., *Paisajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*, Gijón, Trea, 2010.

Bilbao el encargo de repintar el retrato realizado por Goya de la reina María Luisa de Parma. En él se había sustituido la cabeza original por un retrato de Amalia de Sajonia, esposa de Fernando VII, con motivo de una visita del rey a Guipúzcoa en 1828; pero en 1919 el pintor Manuel Losada, director del Museo, decidió repintar la cabeza con el retrato de María Luisa, aunque el parecido no debió de ser muy satisfactorio, pues en 1930 se le pidió a Zuloaga que retocase la cara. Luego el cuadro ha tenido otras restauraciones, pero el Museo ha considerado siempre, con buen criterio, que la intervención de Zuloaga debía conservarse, como un bien patrimonial en sí mismo.²⁵

Por último, cabría citar un trabajo semejante que le llegaron a proponer, aún más ambicioso, pero que no se llevó a cabo porque la Guerra Civil paralizó el proyecto. La Casa de Alba, a instancias del Prof. Elías Tormo, rector de la Universidad de Madrid, le propuso a Zuloaga responsabilizarse de restaurar el mausoleo original de Cayetana de Alba en su emplazamiento original de la iglesia de los jesuitas en la calle Noviciado de Madrid, que era entonces utilizada como paraninfo de la Universidad Central. La cámara sepulcral había sido decorada por Goya con unas figuras en grisalla que depositaban el cadáver en la tumba; pero esa ornamentación se había destruido al poco de la desconsagración de la iglesia y el consiguiente traslado en 1842 de los restos de la duquesa al cementerio de San Isidro. Zuloaga sólo conocía las pinturas de Goya por descripciones o unos bocetos, y a su vez sólo se conservan bocetos de su irrealizado proyecto, que concibió como un ambicioso homenaje a don Francisco, pues imitaba su composición original y además pensaba colocar el retrato del pintor aragonés con su chistera presidiendo la escena, así como unas figuras de majas, unos estudiantes asomados desde una barandilla, etc.²⁶ Como en seguida veremos, sí llevó a cabo otros muchos homenajes a Goya, que merecen epígrafe aparte.

Zuloaga como influyente goyista

Al margen de su labor pictórica, Zuloaga manifestó su admiración por el gran artista aragonés en muchas otras formas, sobre algunas de las cuales existe ya numerosa bibliografía. Son muy conocidos algunos

²⁵ RODRÍGUEZ TORRES, M.^a T., "Retrato de M.^a Luisa de Parma. Un cuadro de Goya postergado y otras observaciones sobre el pintor", *Urtekaria-Anuario 1994*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1995, pp. 43-72. Mi agradecimiento a Jasone Aspiazú por enviarme la ficha con los datos sobre este cuadro.

²⁶ EZQUERRA DEL BAYO, J., *La Duquesa de Alba y Goya. Estudio biográfico y artístico*, Madrid, Aguilar, 1959, láminas LIV, LV y LVI; AROZAMENA, J., *op. cit.*, 1970, p. 293; LAFUENTE FERRARI, E., *op. cit.*, 1972, pp. 233-234.

homenajes públicos a Goya en los que Zuloaga tuvo un papel relevante, particularmente dos temas objeto de estudios monográficos a los que poco puede añadirse aquí. El primer caso se remonta a 1907, cuando pagó por su cuenta la placa de mármol que, para señalar el último domicilio de Goya, hizo colocar en Burdeos al cónsul español en aquella ciudad, y tras varios polémicos cambios de emplazamiento hoy está en el interior del centro cultural *Casa de Goya*.²⁷ El segundo hito serían sus sucesivas iniciativas relacionadas con la casa natal de Goya en Fuendetodos: en 1913 adelantó dinero para la colocación de una lápida conmemorativa que fue diseñada y regalada por el escultor Dionisio Lasuén, en 1915 adquirió la casa, junto a la cual hizo construir una escuela que inauguró en octubre de 1917 lo mismo que la *casa-museo de Goya*, pagando al año siguiente la edición de una cartilla infantil sobre el ilustre fuendetodino, cuyo texto encargó a José Valenzuela la Rosa, y por fin levantó un monumento a Goya en un altozano del pueblo, junto a la iglesia parroquial, que consiste en un hermoso busto escultórico obra de Julio Antonio sobre un alto pedestal donde se lee: *Erigen este monumento Ignacio Zuloaga y sus amigos. 19 de octubre de 1920*.²⁸

Entre esos amigos no sólo había artistas, sino también anticuarios y coleccionistas aragoneses, o los habitantes de Remolinos, contentísimos por las declaraciones de Zuloaga corroborando la atribución a Goya de las

²⁷ Fue colocada en la fachada del n.º 39 del Cours de l'Indendance, que era según las fuentes escritas la dirección de la última residencia de Goya; pero un erudito local alertó en 1912 de que a mediados del siglo XIX había habido un cambio en la numeración y que en realidad la casa donde había muerto el pintor era la número 57 donde, previo permiso del propietario, el alcalde de la ciudad hizo trasladar inmediatamente la placa conmemorativa. Allí estuvo hasta que en junio de 1920 fue sustituida por un medallón en bronce con un excelente retrato de Goya ofrecido por Mariano Benlliure, quien no era precisamente un buen amigo de Zuloaga, así que éste no asistió a la inauguración del nuevo memorial por más que porfiaron en invitarle al acto desde la municipalidad bordelesa, a lo cual él replicó que no veía porqué su placa no podía seguir en la fachada. Así se lo prometió el alcalde, pero el dueño del inmueble se opuso a que le abarrotasen de memoriales el exterior del edificio, de manera que el *affaire* no se solucionó hasta junio de 1928 que, tras barajar otras posibilidades, como devolver a Zuloaga su placa, o depositarla en el *Musée des Antiquités* de la ciudad, Zuloaga y el entonces alcalde convinieron con el propietario de la casa colocarla en el interior del zaguán (un espacio privado, donde sólo sería vista por quienes franqueaban el portal, hasta que en 1981 se inauguró allí el Centro Cultural hispano-bordelés *Casa de Goya* con lo cual el edificio se abrió al acceso público) [MILHOU, M., *op. cit.*, 1981, p. 32-33; FAUQUE, J. y VILLANUEVE ETCHEVERRÍA, R., *Goya en Burdeos, 1824-1828*, Zaragoza, Ediciones Oroel, 1982, pp. 240-244].

²⁸ Los estudiosos que han escrito sobre estos homenajes, han comentado muy oportunamente que se enmarcan dentro de una fecunda relación de Zuloaga con Aragón, donde desempeñó un rol de liderazgo en nuestra escena artística, que podría rastrearse a través de sus generosos préstamos y donaciones de obras, del cariño con que le aclamaba la prensa y el público, o de la ascendencia que ejerció en buen número de nuestros artistas, que a su vez le hicieron descubrir hermosos paisajes aragoneses que él plasmó en cuadros de paisaje. Remito a las informaciones y a la bibliografía citados en SUÁREZ-ZULOAGA, M. R., (comis.), *op. cit.*, Zaragoza, 1996 (Catálogo de la exposición, con textos de Manuel García Guatas, Ricardo Centellas, Elisa Picazo, Chus Tudelilla y José-Carlos Mainer); también es muy pormenorizado el relato de todos esos homenajes a Goya liderados por Zuloaga de LOZANO, J. C., *op. cit.*, 2008, p. 83-113.



Fig. 4. Trozo de la capa donde estaba envuelto el cuerpo de Goya, expuesto en un relicario barroco (Zumaya, Museo Zuloaga).



Fig. 5. Fotografía del panteón de Goya en Burdeos y rosario encontrado en el féretro, expuestos en un relicario barroco (Zumaya, Museo Zuloaga).

pechinas en su iglesia parroquial. Esa labor de búsqueda y expertización de goyas es la pista que aquí interesa seguir. Parafraseando una atinada distinción entre *goyesco* y *goyista* acuñada por Manuel García Guatas, cabría subrayar que el eibarrés había pasado de emular temas y cuadros de Goya a ser un reconocido experto en su pintura. Pero esto último no a través de conferencias o publicaciones u otras vías académicas, que tantos pintores de cualquier época han demostrado usar igualmente con no menos maestría que sus pinceles, sino a través de su brillante habilidad como conversador, de sus provocadoras declaraciones a la prensa, de sus numerosísimas cartas y, sobre todo, de su *expertise* como coleccionista y asesor de coleccionistas. También en esta faceta todo lo relativo a Goya le interesaba, tanto si eran pinturas, grabados y dibujos, como cartas u otros objetos personales.

En algunos casos se trata de meras *reliquias* de un predecesor ilustre, como el trozo de la capa y unas cuentas del rosario con los que fue enterrado Goya, que en la casa-museo de Zumaya se guardan (ya no están en las cajas metálicas originales, sino en unos relicarios barrocos reutilizados, que a veces colocan junto a los goyas, pero no siempre están expuestos, pues son materiales frágiles a la luz) [figs. 4 y 5]. Es aún un misterio cómo

llegaron a manos de Zuloaga estas *reliquias* que tanto veneraba, a pesar de lo cual llegó a ofrecer en 1927 como regalo un pedazo de la capa mortuoria de Goya al Museo de Zaragoza. Fue uno de sus muchos gestos generosos en su papel de flamante vocal de la Junta del Centenario de Goya en Zaragoza, puesto al que sin duda fue promovido para animarle a participar en los actos con sus propias pinturas y con sus colecciones, además de estimular a otros insignes amigos suyos para hacer otro tanto o contribuir de otra manera. Quizá por eso mismo también contaron con él los organizadores del mismo centenario en Burdeos, igual que en muchos otros lugares se acordaron de Zuloaga para iniciativas que tuvieran que ver con Goya, hasta el punto de que cuando la Dirección de Bellas Artes pensó en encargar a su rival Sorolla la decoración de la capilla sepulcral del maestro aragonés en Madrid, desde un diario de la capital protestaron: *¿cómo es posible que vaya a hacerse nada en San Antonio de la Florida sin contar con Zuloaga que es el que más sabe de Goya, que es el Goya de nuestros días?*²⁹.

Así pues, se le tenía por un *connoisseur* en todo lo referente a don Francisco, y ciertamente estuvo muy al día de las publicaciones sobre el maestro aragonés, a juzgar por los libros sobre nuestro paisano que se conservan en la casa-museo de Zumaya, donde también hay dos cartas manuscritas del artista de Fuendetodos. Pero además Zuloaga era reputado como experto en rastrear goyas y se preciaba de autentificarlos a simple vista mejor que algunos eruditos.

Lo cierto es que en esto tuvo la suerte del principiante, pues dio en el clavo nada más empezar en serio su pasión por Goya, cuando vino ex profeso desde Francia a Madrid para visitar la gran exposición de obras de este artista montada en 1900 en el recién creado Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, que señaló un hito histórico en tantos sentidos:³⁰ Lo fue, desde luego, para Zuloaga, no sólo porque pudo apreciar piezas de colecciones privadas muy distintas a las que había visto previamente en el Museo del Prado, incluyendo algunos cuadritos de *veta brava* y también retratos de gamas oscuras, sino además porque se enteró de que los

²⁹ Citado (sin precisar el nombre del autor del artículo, ni del diario madrileño, ni la fecha, que presumiblemente será 1919) en AROZAMENA, J., *op. cit.*, 1970, p. 162. El paralelismo Goya/Zuloaga, era un *leit motiv* repetido por muchísimos comentaristas; lo que importa aquí destacar, es que se reconocía a Zuloaga como *el que más sabe de Goya*.

³⁰ Remito a *Goya 1900, Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, con estudios de Nigel Glendinning, Eduardo Segovia, Teresa Zaragoza, Alicia García Medina y Jesusa Vega en el tomo I y la edición crítica del catálogo de esa exposición por Jesusa Vega en el tomo II. Sobre las colecciones de Zuloaga véase DÍAZ PADRÓN, M., "Ignacio Zuloaga: coleccionista", en Suárez-Zuloaga, M. R., y Ducourau, V., (comis.), *op. cit.*, 1990, p. 94-131.

organizadores habían rechazado como falso un retrato de la Condesa de Baena, cuya propietaria estaba dispuesta a desembarazarse de él por poco dinero, y Zuloaga se lo compró, en la convicción de que era auténtico. Luego muchos expertos le darían la razón, cuando pasó a ocupar un lugar preeminente en su colección, pues el pintor estaba fascinado por los ojos negros de la retratada y por su pose recostada sobre un codo, que imitó en muchos cuadros. También comenzó ahí su particular cruzada por deslindar goyas auténticos de las falsas atribuciones.

Al respecto hay muchos comentarios en la copiosa correspondencia que mantuvo entre 1901 y 1912 con Paul Lafond, conservador del Museo de Pau, quien preparaba un libro sobre Goya, sobre cuyas obras auténticas o falsas en el mercado le dio Zuloaga abundante información, e incluso le prestó una plancha de cobre inédita atribuida al maestro aragonés que había comprado a un librero de viejo; pero también le habló varias veces con orgullo de su cuadro de la Condesa de Baena, y de otro que en 1903 compró al marchante Mointignac, un retrato de Palafox pintado por Goya, que le había dejado arruinado... Todo ello aparece en la publicación de esas cartas por Mayi Milhou,³¹ donde sin embargo no hay mención alguna al retrato de un sacerdote procedente de la colección de la Condesa de Quinto,³² a un dibujo del Cuaderno F,³³ y a otros goyas más dudosos que compró en 1908 en la subasta parisina de la colección de su amigo Sergei Stchoukin: una serie de diez cuadritos de temas violentos.³⁴ En cambio, en un artículo sobre la colección de Ignacio Zuloaga el propio Lafond mencionaría casi todos ellos y otros más.³⁵ La compra del retrato de Pa-

³¹ MILHOU, M., *op. cit.*, 1981, p. 252-272. Los comentarios ufanos sobre su retrato de la condesa de Baena comienzan en una carta fechada el 30 de agosto de 1901: *j'ai aussi un Goya (le plus beaux qui existe). Selon moi; c'est peut-être son chef-d'oeuvre. Il représente une maja en noir étendue sur un canapé rouge (...)* y se retoman en otra del 14 de junio de 1907: *I est signé Goya 1813. C'est un tableau de l'époque de ses choses noires (c'est à dire la plus Belle)*. No menos complacido se mostraba el 26 de julio de 1903 sobre el retrato de Palafox: *I lest magnifique, il m'a ruiné*. Sobre estos dos y los demás goyas de la colección de Zumaya véase DÍAZ PADRÓN, M., *op. cit.*, pp. 111-113.

³² Solía identificarse como un retrato del hermano clérigo de Goya, Camilo de Goya y Lucientes, y como tal aparece catalogado en RICO, P., (comis.), *Goya 1746-1828*, Milano, Electa, 1989, (Catálogo de la exposición, Ca' Pesaro, Venecia), p. 120-121 (n.º 32 de cat.); pero Arturo Ansóñ propuso como más probable que el retratado fuera Antonio Arteta de Monteseuro, y esa identificación fue asumida por DÍAZ PADRÓN, M., *Realidad e Imagen: Goya, 1746-1828*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, (Catálogo de la exposición, Museo de Zaragoza), 1996.

³³ Un hombre rústico que se sube los pantalones después de defecar. Lo dio a conocer LAFUENTE FERRARI, E., "Un dibujo inédito de Goya de la serie Sepia", *Goya*, 148-150, 1979, pp. 206-209.

³⁴ Zuloaga revendió la mayoría de estos cuadritos a coleccionistas de diferentes lugares del mundo y sólo se quedó tres, que figuraron en RICO, P., (comis.), *op. cit.*, Electa, 1989, p. 138-143 (n.º 41-43 de cat.), aunque uno de ellos, *El monje colgado*, no coincide con las fotos del catálogo de Gassier y parece una versión de un cuadro sobre el mismo tema conservado en el Chicago Art Institute.

³⁵ Menciona también entre los goyas de Zuloaga un retrato de la reina María Luisa, esposa de Carlos IV, con un lunar pintado en la frente y un gran sombrero [LAFOND, P., "La Collection de M. Ignacio Zuloaga", *Les Arts*, 14, febrero 1908, pp. 22-30].

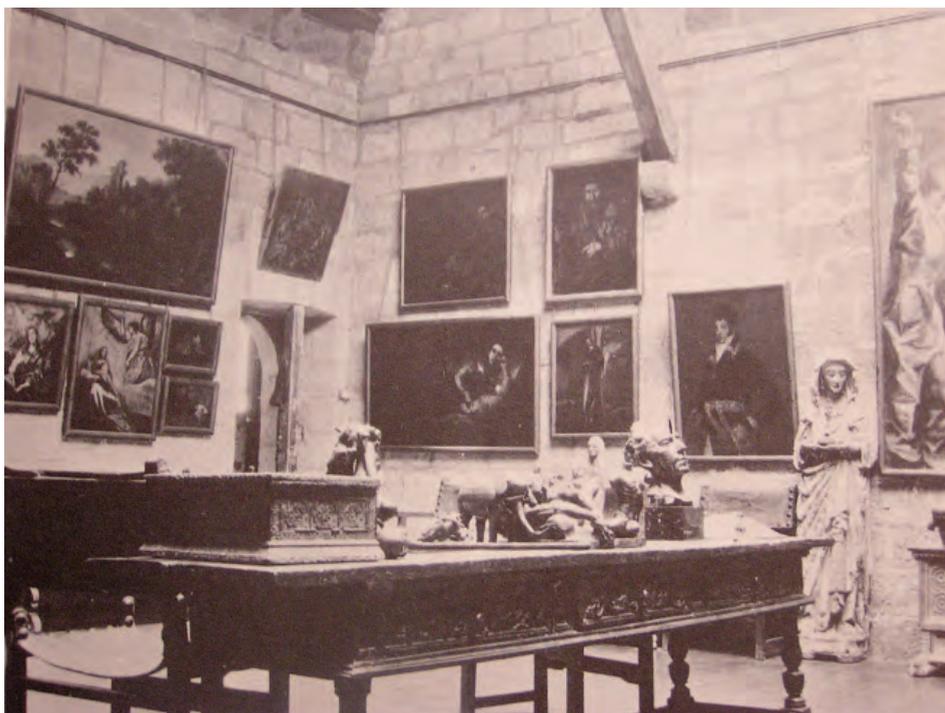


Fig. 6. Vista del Museo Zuloaga publicada en 1925: en el muro estaban colgadas (de dcha. a izda.) los retratos de un eclesiástico, de Palafox y de la Condesa de Baena por Goya, intercalados entre un santo y el famoso Apocalipsis del Greco, mientras que en la pared al otro lado de la entrada estaban dos de los cuadritos de la subasta Stchoukin atribuidos a Goya.

lafox también la comentó en una carta a su tío Daniel Zuloaga publicada por María Jesús Quesada, quien ha documentado otras transacciones con marchantes y coleccionistas en esa época de auge del mercado artístico donde él supo moverse; aunque no siempre con éxito, pues en 1913 dio cuenta a su tío Daniel de otros goyas que se le escaparon por demasiado caros y de su labor de intermediario en la venta a unos americanos del *Autorretrato de Goya con su médico Arrieta*, enfrentándose con *notabilidades* que lo declararon falso.³⁶ Por parecidas discrepancias sobre la atribución de goyas también tuvo en 1919 discusiones epistolares con Aureliano de Beruete, y en 1922 con el escultor bilbaíno Paco Durrío, con quien prefirió poner en jaque su larga amistad antes que autentificarle un goya falso, por el que le ofrecía cobrar la mitad del precio de venta.³⁷ No le gustaba que

³⁶ QUESADA, M. J., *op. cit.*, 1996, pp. 314-315.

³⁷ TELLECHEA IDOGORAS, J. I., "Pinceles y cinceles. Amigos escultores de Zuloaga: Epistolario", *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, 2 abril 2010, pp. 61-127, espec. pp. 63, 70-71.

pusieran en cuestión su buen ojo, sobre todo tratándose de sus maestros favoritos, el Greco y Goya, cuyas obras eran para él lo más preciado en su gran colección de arte, que desde joven tuvo parcialmente expuesta al público para disfrute general y para que los expertos pudieran comprobar la autenticidad y calidad de sus piezas.³⁸ En sus muros los goyas y grecos, estaban colgados juntos, en compañía de un rodin y otras piezas dilectas [fig. 6], y todavía hoy siguen ocupando lugar de honor.

³⁸ Parece que en enero de 1907 Zuloaga alquiló una tienda debajo de su casa en Montmartre para mostrar al público sus propias pinturas y algunos de los tesoros de su colección, pero no se trataba de una iniciativa comercial, como la tienda de su admirado Whistler en Londres, sino de una exposición cambiante de obras que no estaban a la venta, a la que tuvo que poner fin en 1909. Al año siguiente compró una finca en Zumaya, donde construyó una casa, Santiago-Etxea, adonde se trasladó con su familia en 1914, restaurando luego la ermita de Santiago, que reabrió al culto en la Navidad de 1921, aprovechando la casa del ermitaño para albergar su archivo y peña taurina, y el antiguo hospital de peregrinos para un museo de su colección artística. GARCÍA ZABALETA, I., "Una gran obra de Zuloaga, Santiago-Etxea", *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, 1, 1995, pp. 91-102; VALLEJO, I., "Zuloaga: El Estado de Zumaya y sus puertas abiertas (1910-1945)", en Tusell, G. y Vallejo, I., (comis.), *Ignacio Zuloaga...*, *op. cit.*, pp. 29-41. Era el equivalente al *Cau Ferrat* de su amigo Rusiñol en Sitges, y tan orgulloso estaba de él que en 1928 presumió de *museito* en una carta a Archer M. Huntington, el fundador de la Hispanic Society en Nueva York [MULLER, P., (comis.), *De Goya a Zuloaga, La pintura española de los siglos XIX y XX en The Hispanic Society of America*, Madrid, BBVA, p. 23].

