

POLÍTICA Y ARTE: UNA VISIÓN DEL 98*

Valeriano Bozal

1

El 4 de febrero de 1911, Manuel Azaña pronunciaba en la Casa del Pueblo de Alcalá de Henares una conferencia titulada *El problema español*. En ella, entre otras cosas, decía: «Pertenezco a una generación que está llegando ahora a la vida pública, que ha visto los males de la patria y ha sentido al verlos tanta vergüenza como indignación, porque las desdichas de España, más que para lamentarlas o execrarlas, son para que nos avergonzemos de ellas como de una degradación que no admite disculpa»¹.

Años después, en 1923, al hablar de la Generación del 98, señala que sus componentes han descrito mejor y más cabalmente que nadie esos males: «en el museo de las ruinas no falta ni una pieza»². Sin

* Este texto ha sido publicado en el catálogo de la exposición *Los 98 ibéricos y el mar*, celebrada en el Pabellón de España en la Exposición Universal de Lisboa (agosto y septiembre, 1998).

¹ Manuel Azaña, *El problema español*, Alcalá de Henares, Casa del Pueblo de Alcalá de Henares, 1911, 1.

² Manuel Azaña, «¡Todavía el 98!», en *¡Todavía el 98! El Idearium de Ganivet. Tres generaciones del Ateneo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, 43 (Intr. de Santos Juliá).

embargo, la posición de Azaña diverge claramente de la que, en su opinión, fue propia de los miembros de la Generación. Lo señala ya en el comienzo de su exposición: «si algo significan en grupo (la obra personal los ha diferenciado, jerarquizándolos, como es justo) débese a que intentaron derruir los valores morales predominantes en la vida de España. En el fondo, no demolieron nada, porque dejaron de pensar en más de la mitad de las cosas necesarias (...). A los principiantes de la generación del 98, el tema de la decadencia nacional les sirvió de cebo para su lirismo (...). La generación del 98 se liberó, es lo normal, aplicándose a trabajar en el menester a que su vocación la destinaba. Innovó, transformó los valores literarios. Esa es su obra. Todo lo demás está lo mismo que ella se lo encontró»³.

Lo necesario, las *cosas necesarias* en las que no pensaron son las políticas, la únicas que permiten responder a la pregunta formulada en la conferencia de 1911: «¿Podrá España incorporarse a la corriente general de la civilización europea?»⁴. Azaña cree posible contestar afirmativamente, mas para ello es necesario prescindir de la «bisutería histórica» con la que se explica la condición del país y emprender una acción educativa, social y política que pueda transformarla. Entre 1911 y 1923, el pensamiento de Azaña se radicaliza, ahora las preguntas giran en torno a cuestiones políticas muy concretas: ¿de quién será la tierra?, ¿quién regentará la escuela?, ¿quién ha de costear el pan y la obras? Sin abordar estas cuestiones no parece posible la acción necesaria para «incorporarse a la corriente general de la civilización europea».

Azaña estaba mucho más cerca de Ortega en 1911 que en 1923, aunque tampoco en 1911 podía identificarse el pensamiento de ambos. Los dos entraban en diálogo y respondían a algunas de las preocupaciones expuestas por Costa y Ganivet, también con Unamuno, con el que el diálogo será mucho más matizado.

El 12 de marzo de 1910, Ortega había leído en la sociedad bilbaína «El Sitio» su conferencia *La pedagogía social como programa político* —y es

³ *Ibid.*, 41-42.

⁴ *Ob. cit.*, 10.

Valeriano Bozal (1940) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus últimas publicaciones: *Pinturas negras de Goya* (1997).

posible que Azaña conociera su contenido, pues la conferencia de 1911 aborda muchas de las cuestiones tratadas por Ortega, al que, indirectamente, parece aludir—. *La pedagogía social como programa político* es un texto relevante en el que encontramos muchos de los tópicos que enmarcarán luego las interpretaciones habituales del 98: la amargura de los españoles (que no su pesimismo), España como problema, la condición del patriotismo, la identificación entre regeneración y europeización («apenas se comienza a hablar de regeneración se empieza a hablar de europeización») y, lo que ahora más importa, la transformación de la realidad social, para la que es preciso un instrumento: la política⁵.

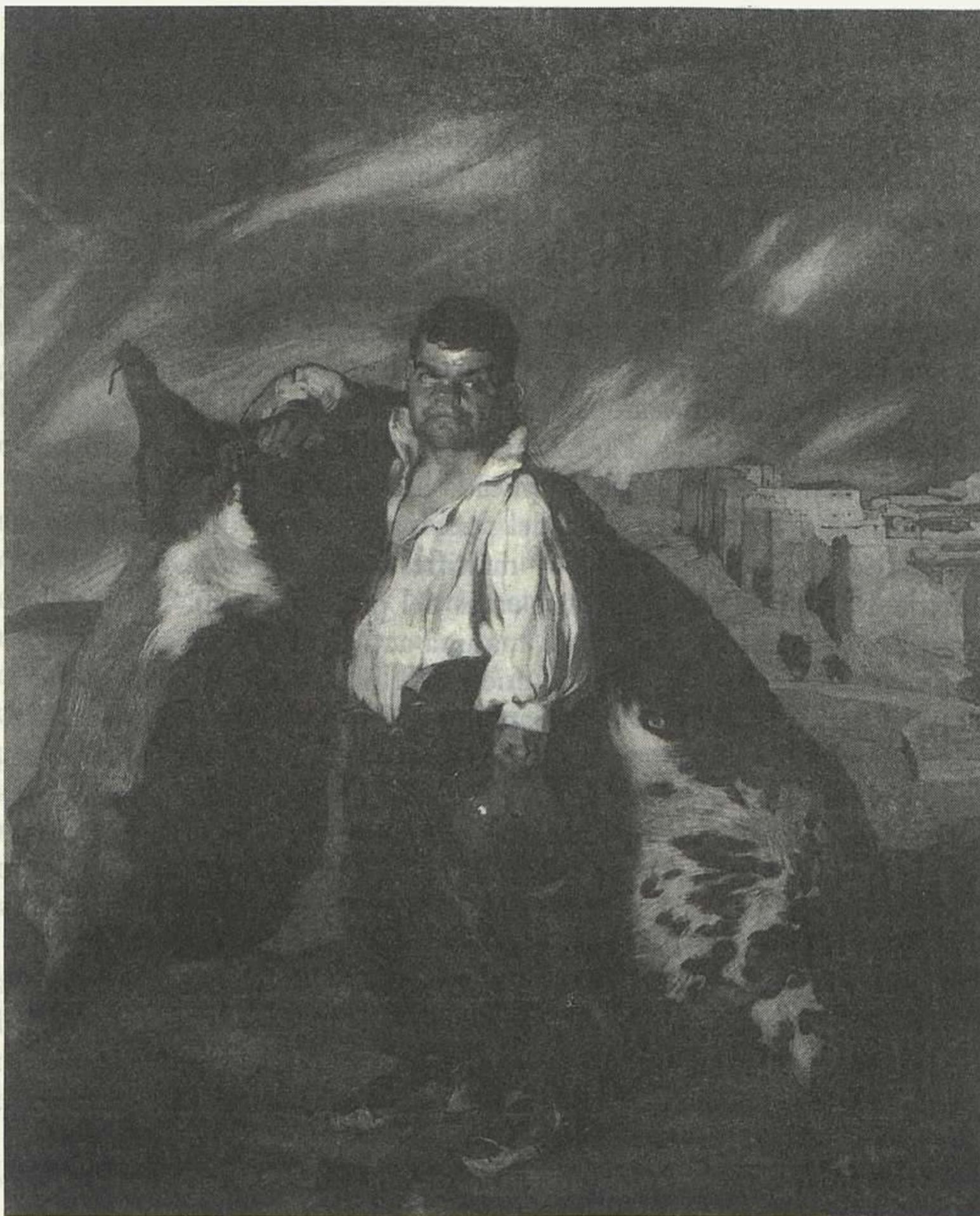
Ahora bien, aunque ambos hablan de política y de educación, sus posiciones son distintas. Para Azaña, la política es ante todo un problema de democracia⁶, lo que implica la lucha contra la corrupción y el caciquismo, y la configuración del pueblo en cuerpo de votantes, que así se configura como pueblo y manifiesta su soberanía. Ortega no aborda estos problemas, los problemas del poder político. Para el filósofo, la educación es ya en sí misma una actividad política, y ésta, que también es idea propicia al pensamiento de Azaña, no entra en la cuestión del poder. Es cierto, sin embargo, que Ortega reivindica la «escuela laica», y con ello entra en uno de los terrenos más ásperos de la polémica política, pero no pasa de los principios generales⁷. La reflexión de Ortega tiene, en esta conferencia y en otros textos a los que de inme-

⁵ J. Ortega y Gasset, «La pedagogía social como programa político», *Obras Completas*, Madrid, Alianza, 1993, I, 503-521.

⁶ «En lo político necesitamos, como una condición indispensable, la revisión de todas las instituciones democráticas en nombre de su principio de origen, limpiándolas, purificándolas de todos los falsos valores que sobre ellas o a sus expensas se han creado (...). ¿Democracia hemos dicho? Pues democracia. No caeremos en la ridícula aprensión de tenerla miedo: restaurémosla o, mejor, implantémosla, arrancando de sus esenciales formas todas las creencias que la desfiguran. No odéis ni os apartéis de la política, porque sin ella no nos salvaremos», *El problema español*, cit., 28.

⁷ «Lo que ciertamente es antisocial es la iglesia, la religión particularista (...) Para mí, escuela laica es la instituida por el Estado (...) Para un Estado idealmente socializado lo privado no existe, todo es público, popular, laico. La moral misma se hace íntegramente moral pública, moral política: la moral privada no sirve para fundar, sostener, engrandecer y perpetuar ciudades; es una moral estéril y escrupulosa, maniática y subjetiva. La vida privada misma no tiene buen sentido: el hombre es todo él social, no se pertenece; la vida privada, como distinta de la pública, suele ser un pretexto para conservar al fiero egoísmo...», *O.C.*, I, 519.

En un comentario a la novela de Ramón Pérez de Ayala *A.M.D.G.*, que Ortega escribe a finales de 1910, solicita la supresión de los colegios de jesuitas «por una razón meramente administrativa: la incapacidad intelectual de los RR. PP.», *O.C.*, I, 535.



Ignacio Zuloaga, *El enano Gregorio el botero*, 1907, San Petersburgo, State Hermitage Museum.

diato aludiré, otras ambiciones: el papel del individuo, su sociabilidad, su lugar en el tejido social, la disyuntiva religión-cultura, etc.

Parece que estamos muy lejos de la pintura y de la escultura, de las artes plásticas. No lo estamos tanto, el propio Ortega indica la conexión en un artículo bien conocido de 1911, «La estética de 'El enano Gregorio el Botero'»: «Sabido es que Zuloaga se ha declarado enemigo de la doctrina europeizadora que en formas y tonos diferentes defendemos algunos. Por tanto, es Zuloaga nuestro enemigo», escribe. Y continúa: «Mas ahora no se trata de discutir doctrinas. Ante la obra de arte, las discrepancias teóricas sobre historia y política deben enmudecer. Sin embargo, la doctrina europeísta ha tenido, aparte su acierto o su error, una utilidad indiscutible: la de que se ponga en su fórmula extrema el problema de España. Unos y otros convienen en lo siguiente: es la española una raza que se ha negado a realizar en sí misma aquella serie de transformaciones sociales, morales e intelectuales que llamamos Edad Moderna»⁸.

Dejemos ahora eso de que «ante la obra de arte, las discrepancias teóricas sobre historia y política deben enmudecer» —que no enmudecen en el texto de Ortega, bien al contrario—, y vayamos a la idea principal: la raza española se ha negado a realizar las transformaciones en las que consiste la Edad Moderna..., y Zuloaga ha representado esa raza en su lucha contra el destino, con la grandeza que es propia de la tragedia en que tal lucha se convierte, un tema trágico y necesario: «Zuloaga es tan grande artista porque ha tenido el arte de sensibilizar el trágico tema español»⁹.

Cuando Ortega habla de la raza española se refiere al pueblo español tomado en su sentido fuerte, transcendente, hecho esencialmente en su historia, sustancia que de ella resulta, caracterizado por «¡un ansia indomable de permanecer, de no cambiar, de perpetuarse en idéntica sustancia! Durante siglos sólo nuestro pueblo no ha querido ser otro de lo que es; no ha deseado ser como otro»¹⁰. Un pueblo del que Gregorio el Botero es expresión y símbolo, de ahí su verdad, el carácter verdadero del cuadro, que nos asalta y golpea con violencia, como un vendaval. Que se produzca, sin embargo, una experiencia de verdad —el viento irresistible, aterrador, bárbaro, el aliento caldeado, que parece llegar de

⁸ O.C., I, 542. Sobre la identidad de Gregorio, cfr., E. Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Barcelona, Planeta, 1990, 100.

⁹ O.C., I, 543.

¹⁰ O.C., I, 543.

inhóspitos desiertos, o frígido, como si descendiera de ventisquero, que, en palabras del filósofo, es rasgo de algunas pinturas, las mejores, de Zuloaga— no confirma que el objeto de tal experiencia sea verdadero (el objeto, lo en ella representado en el modo de su representación). Tal es la paradoja, pues, ¿cómo la ficción puede dar lugar a una experiencia de verdad? Quede la pregunta para más adelante.

¿Cuáles son los elementos plásticos que hacen de Gregorio símbolo y verdad? El texto de Ortega no es, en modo alguno, contenidista. El filósofo se enfrenta a la pintura de Zuloaga y la analiza en términos plásticos. Para ello parte de la diferencia entre el modo de pintar el paisaje y el modo de pintar al personaje, así como de la relación entre ambos —motivos y modos de pintarlos—. El lector interesado deberá acudir al texto, aquí sólo la conclusión: la verdad de Gregorio el Botero nace en su identificación con la *tierra* que pisa y en la que se encuentra, una tierra que no es mero lugar, *su* tierra. No una tierra anecdótica, ésta o aquélla, sino madre, áspera, cruda, cabría, erial, putrefacción, ruina, tonsurada, reseca, pedregosa, reverberante..., sobre la que se alza, hincan los pies, haz de músculos bravos, Gregorio, naturaleza él mismo¹¹. La sustancia de esa historia es la tierra, de la que el personaje está hecho. Historia, pueblo, tierra van mucho más allá de la anécdota que entretiene o interesa, son manifestaciones de verdad.

En este punto es posible volver a Azaña. También él se refiere a la historia de España y destaca la resistencia a la modernización, pero su talante es diferente: el punto de partida de la transformación de la sociedad es, en el siglo XVI, el mismo que el de otros países europeos, las razones de la progresiva decadencia tienen una explicación histórica, política, económica, causas que afectan a las guerras de religión, a la bancarrota financiera, al hundimiento social y militar, a la falta de libertad —de hacer, decir y pensar—, a la credulidad y al fanatismo... Causas que no pertenecen a la «raza» —aunque «raza» es término que también usa en algún momento Azaña—, que no son sustancia del pueblo sino consecuencias de la historia: política, económica, social, cultural. La miseria intelectual y moral no es consustancial al pueblo, no es rasgo natural: posee unas causas que pueden ser combatidas... políticamente.

¹¹ O.C., I, 544. Azorín se había ocupado de Zuloaga en «La pintura de Zuloaga», *ABC*, 27-3-1912, y «La realidad española», *ABC*, 3-4-1912. Con una retórica más pausada, y refiriéndose a otra pintura, hablará Azorín de Zuloaga en términos ideológicamente semejantes en «Una visita: en casa de Zuloaga», en *Pintar como querer*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, 134-135.

Ahora viene a cuento, ya con más claridad, lo que Azaña había dejado dicho: «en el fondo, no demolieron nada [los hombres del 98], porque dejaron de pensar en más de la mitad de las cosas necesarias».

2

Dos actitudes sobre la condición de la política y la naturaleza de la historia, también sobre la contextura de la identidad (nacional). Se posee una identidad, se pertenece a un medio: mineralizado en un caso, concebido dinámicamente, con posibilidades de cambio, aquél otro que la política puede transformar. Si la figura de Gregorio el Botero es verdadera –en el sentido de verdad que Ortega atribuye a Zuloaga–, entonces la pretensión de crear un cuerpo de votantes parece inútil, fuera de lugar: la raíz del «mal» es más profunda, de más honda consistencia. Que Gregorio sea verdad o no, no es, por tanto, banal.

La sustancialización de la tierra y el pueblo abre camino a la interpretación conservadora –también la más convencional– de la Generación del 98, la que expuso con detenimiento, y notable éxito, Pedro Laín Entralgo. Una idea clave en esta interpretación es la de intra-historia, que Laín recoge directamente de Unamuno¹²: la historia que discurre, valga la paradoja, por debajo de la historia, más allá, en un nivel más profundo, no sometido al tiempo, fundamental o, por decirlo así, fundante. La intra-historia se manifiesta en el «paisaje auténtico», en la hondura de sus pobladores, en la consistencia de la raza o, como escribirá Laín, del alma española, en la unidad y destino del pueblo todo.

La historia no es sino un obstáculo para que esa autenticidad, propia de poetas, de pintores como Zuloaga, se manifieste. Cuando Laín resume la historia reciente de nuestro país, no hace sino llamar la atención sobre la parodia democrática de la Restauración, el turno de los partidos, el caciquismo, etc. Pero las consecuencias que extrae no siguen una secuencia lógica: la crítica de la parodia por una democracia verdadera, tal como argumenta Azaña, la eliminación del caciquismo y el turno de los partidos, dos medidas políticas. No, la regeneración que contempla no pasa tanto por la democratización de la sociedad española cuanto por la transformación de ese pueblo sustancializado: «Faltaba en el alma de los espa-

¹² Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* (1895). Edic. actual: Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, prólogo de Jon Juaristi, que analiza con lucidez y rigor el concepto de «intra-historia».

ñoles la conciencia de un posible destino histórico y la firme voluntad de adquirir un nivel estimable y una fecundidad eficiente entre los pueblos que con su concierto y su desconcierto deciden la Historia Universal»¹³. La europeización se ha convertido ahora en Historia Universal, la modernización en conciencia de un destino histórico... La Generación del 98 conecta, así, con Menéndez Pelayo, que se perfila, en esta interpretación conservadora, como su más preclaro antecedente (y ello en contra de la opinión expresa del propio Unamuno, tal como puede leerse en el primer ensayo de *En torno al casticismo*).

La intervención que ha de hacerse para solucionar tal estado de cosas, y alguna ha de hacerse –mejor dicho, cuando Laín escribe se ha hecho ya: el levantamiento militar, la Guerra Civil y el nuevo régimen¹⁴–, la intervención, digo, se ejercerá sobre aquella sustancia, en el nivel de la intrahistoria, «dotando» a la nación, al pueblo, a la raza, de un destino universal...

Tantas veces hemos oído esos tópicos que nos parecen moneda corriente. Pero no lo son. A ellos se enfrentó en alguna medida Ortega y, sobre todo, Azaña. Éste en su devastador, riguroso y ejemplar análisis del *Idearium* de Ganivet, sobre el que aquí ni puedo ni deseo extenderme, pero sobre el que deseo llamar la atención: 1) no hay metahistoria, no hay «español metahistórico» («la hispanidad resulta del trazo marcado por nuestra presencia en el tiempo»); 2) los españoles no somos una «raza»; 3) conceptos como el de «tierra» pueden, además de llevarnos a inocentes perogrulladas, imponer tensiones violentas a los datos más patentes de nuestra historia; 4) es preciso analizar con rigor historiográfico el pasado de nuestro país, todo él, y de forma muy especial el punto de partida de las transformaciones más profundas de la modernidad. Por ello, tal como afirma en *Tres generaciones del Ateneo* (1930), ninguna obra puede fundarse en las tradiciones españolas, sino en la categorías universales humanas¹⁵.

¹³ Pedro Laín Entralgo, *La Generación del 98*, Madrid, Espasa Calpe (Austral, núm. 405), 1997, 113.

¹⁴ Tal fue, por ejemplo, el planteamiento de F. Pérez Embid en el debate sobre «el problema de España» que tuvo lugar en los primeros años cincuenta: *Ambiciones españolas*, Madrid, Editora Nacional, 1953. El propio Laín Entralgo matiza su posición inicial, expuesta en la primera edición de *La generación del 98* (1945), y plantea la posibilidad de un «problema español» no resuelto: «Excluyentes y comprensivos» y «España, una y diversa», dos artículos publicados en *Revista* (13 y 27. 11. 52).

¹⁵ M. Azaña, *¡Todavía el 98! El Idearium de Ganivet. Tres generaciones del Ateneo*, edic., cit., 73, 79, 97 y ss, 133 y 182, respectivamente.



Joaquim Mir, *La catedral de los pobres*, 1898, colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

No estamos tan lejos de la pintura como podía pensarse. La contraposición entre las tradiciones españolas y las categorías universales a las que alude no se acaba en la práctica política, tienen mucho que ver con la práctica artística. La representación de la tierra y el pueblo sustancializados, así como de otros motivos tradicionales españoles encuentra en Zuloaga su manifestación radical (no la única). Pero también produce una cerrazón y un agotamiento del que es testimonio la obra de muchos de los artistas que se van, de los que necesitan otros aires para poder trabajar, los Picasso, Regoyos, González, Manolo, Gris ..., también los que se quedaron, Rusiñol, Nonell, Mir, Sunyer ..., todos los cuales están en el origen del arte de nuestro siglo, que representan temas españoles, pero que se mueven en el marco de las categorías universales y evitan la transformación del tema en tópico¹⁶.

Los problemas de identidad nacional no se han originado en el campo de las artes plásticas, pero es ahora cuando alcanzan en él una radicalidad mayor. La reflexión sobre la condición propia de lo español que los acontecimientos han suscitado –y, sobre todo, la falta de reacción ante esos acontecimientos¹⁷–, pone en primer plano esa cuestión. El romanticismo peninsular la había abordado en el marco del costumbrismo y del sabor local, y es ahora, en el filo del siglo, cuando la anécdota se transforma en motivo transcendente. El análisis orteguiano del cuadro de Zuloaga tiene buen cuidado en señalar la distancia entre una y otro.

La preocupación de Ortega y Lafuente Ferrari se centra en los peligros del anecdotismo, el cual, en su opinión, mira al pasado, al costumbrismo romántico más tópico –también, cuando ello es posible, al naturalismo sentimental más tópico–. Quizá no son conscientes de que no por transcendentalizar la anécdota se ahuyenta el pasado. Como

En este punto son de obligada mención dos libros recientes que abordan, con menor o mayor extensión, la problemática de la Generación del 98 en el contexto de la «invención de España»: Philip W. Silver, *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España* (Madrid, Cátedra, 1996), e Inman Fox, *La invención de España* (Madrid, Cátedra, 1997).

¹⁶ A la diferencia entre temas y tópicos españoles me he referido en «Temas españoles», en el catálogo de la exposición *España. Siglo XX. Obras del Museo Nacional Reina Sofía*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1997.

¹⁷ «Esta situación de marasmo, y no la derrota, que ya se daba de antemano por descontada, es lo que exacerbó el patriotismo crítico de la minoría que había fiado en una crisis súbita, semejante a la experimentada por Francia», Vicente Cacho Viu, «Francia 1870-España 1898», *Revista de Occidente*, 1998, núms. 202-203, 21

veremos más adelante, la transformación de la anécdota en categoría no es rasgo exclusivo del pintor vasco, es nota propia del momento.

En su estudio sobre Zuloaga, Lafuente Ferrari señala que es en 1904, cuando el artista abandona el pintoresquismo del género andaluz, una etapa que marcaba un rumbo peligroso: «el de hacer del artista un seguidor del género pintoresco español para la exportación»¹⁸. Su marcha a París, primero, su vuelta e instalación en Segovia, después, marcan los cambios fundamentales de su estilo. Los cuadros que pintó en 1907, *Las brujas de San Millán* (Buenos Aires, M. de Bellas Artes), *El enano Gregorio el Botero*, y 1908, *La Breval en «Carmen»* (New York, Hispanic Society), marcan la cumbre de su éxito, de su redescubrimiento en el Salon de París el año 1908. La reflexión de Lafuente distingue entre el pintoresquismo casticista, de naturaleza profundamente anecdótica —el «rumbo peligroso»—, y esta pintura más recia, más profundamente española.

Pero, en mi opinión, ni la aspereza, ni siquiera la dureza son suficientes para hacer desaparecer el tópico, que ahora se hace presente, en la obra de Zuloaga, con otros rasgos: cierra el camino, no lo abre. (Para hacernos una idea justa de la situación, bueno será recordar que en aquellos años habían pintado Matisse y Picasso algunas de sus obras maestras, con poco éxito en el Salón o ignoradas por completo, obras que abrían caminos nuevos para el arte de nuestro siglo.)

Ahora bien, Zuloaga no está solo en ese trayecto, no lo está en Castilla, pero, ante todo, no lo está fuera de Castilla. Si Ortega, primero, Azorín después, apuestan por el Zuloaga que expresa el alma de España, y España es aquí Castilla, en otros lugares de la Península hay apuestas diferentes pero no disímiles. Y ahora es obligado referirse a un artículo célebre, el que Joan Maragall dedicara a Sunyer, en el que podemos apreciar las diferencias y las similitudes¹⁹. Por lo pronto, parecida concepción de la experiencia estética en tanto que experiencia de verdad, pues también Maragall, como Ortega, siente la «mayor intensidad de vida» y, con ello, la convicción, el sentimiento, de lo artístico de la pintura, una evidencia de la que no puede dudarse. Y también la relación de la figura, ahora femenina, con el paisaje, no ya agreste y duro sino claro y catalán, *clar i català*, y el alma colectiva, y el estar, y la solidez:

¹⁸ E. Lafuente Ferrari, ob. cit., 97.

¹⁹ Joan Maragall, «Impresión de la exposición Sunyer. A un amigo», *Museum*, VII, 1911. El artículo ha sido reproducido en el catálogo de la exposición *Joaquim Sunyer 1874-1956*, Madrid, Sala de exposiciones de la Caja de Pensiones, 1983.

«Así llegué delante de aquella *Pastoral*, donde me pareció ver resumida, aclarada y sublimada toda la obra del artista. Me pareció encontrarme en una encrucijada de nuestras montañas, de estos montículos tan característicos de nuestra tierra catalana, áspera y suave el mismo tiempo, simplemente enjuta, como nuestra alma. Y que el aire estaba tan limpio que el paisaje parecía sin atmósfera, sin distancias, y que por tanto todo parecía tocarse: el sentido del tacto parecía transferido a los ojos: ver las montañas era tocarlas, el relieve del suelo se nos metía en el alma, y nos sentíamos dentro la caricia de sus líneas, la morbidez de su masa y hasta el vaho del terruño. Y como sucede siempre que tenemos una sensación así fuerte de un paisaje, que sentimos en seguida la misteriosa afinidad de nuestra naturaleza con la de la tierra y empezamos a amarla con voluntad creadora, y quisiéramos que se hiciera cuerpo de mujer, y ya nos lo parece, para crear en ella, he aquí que de pronto la mujer aparece en nuestra imaginación, y si somos artistas aparece en la realidad de nuestra obra. He aquí la mujer en la *Pastoral*, de Sunyer: es la carne del Paisaje: es el paisaje que, animándose, se ha hecho carne...»²⁰.

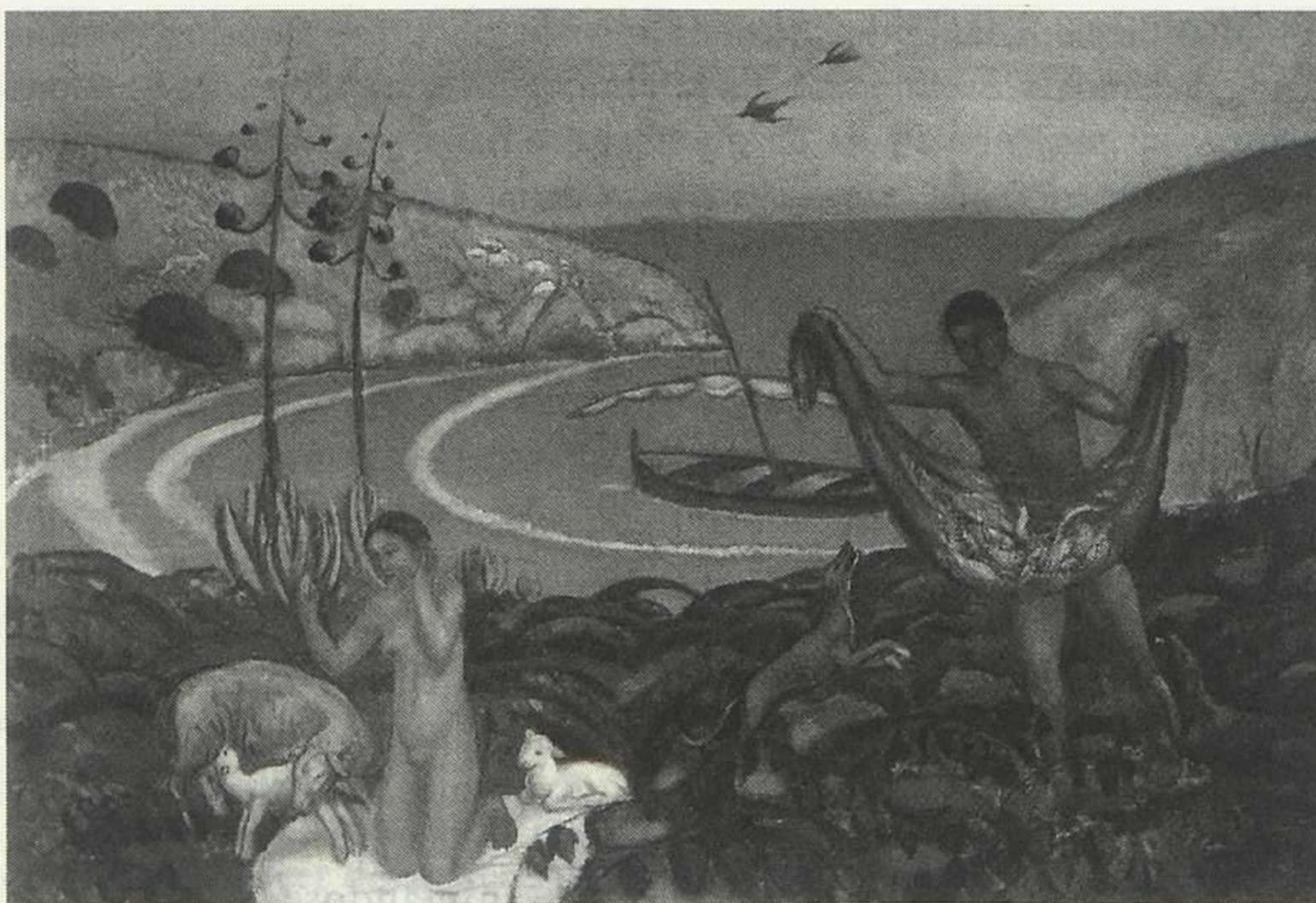
Sensación de catalanidad, del alma catalana. Semejante, pero diferente de lo que había afirmado Eugenio d'Ors. Ya en 1906 había marcado d'Ors la distancia respecto de Maragall, a propósito de la obra de éste último, *Enllà*²¹. *Enllà* es, escribe d'Ors, la nota más aguda, más estridente, del romanticismo latino, puede serlo del romanticismo de todo el mundo²², mientras que el latido de los tiempos, continúa, marca el fin del romanticismo y la presencia cada vez más pujante de un nuevo clasicismo.

²⁰ Edic. de 1983 cit., 163.

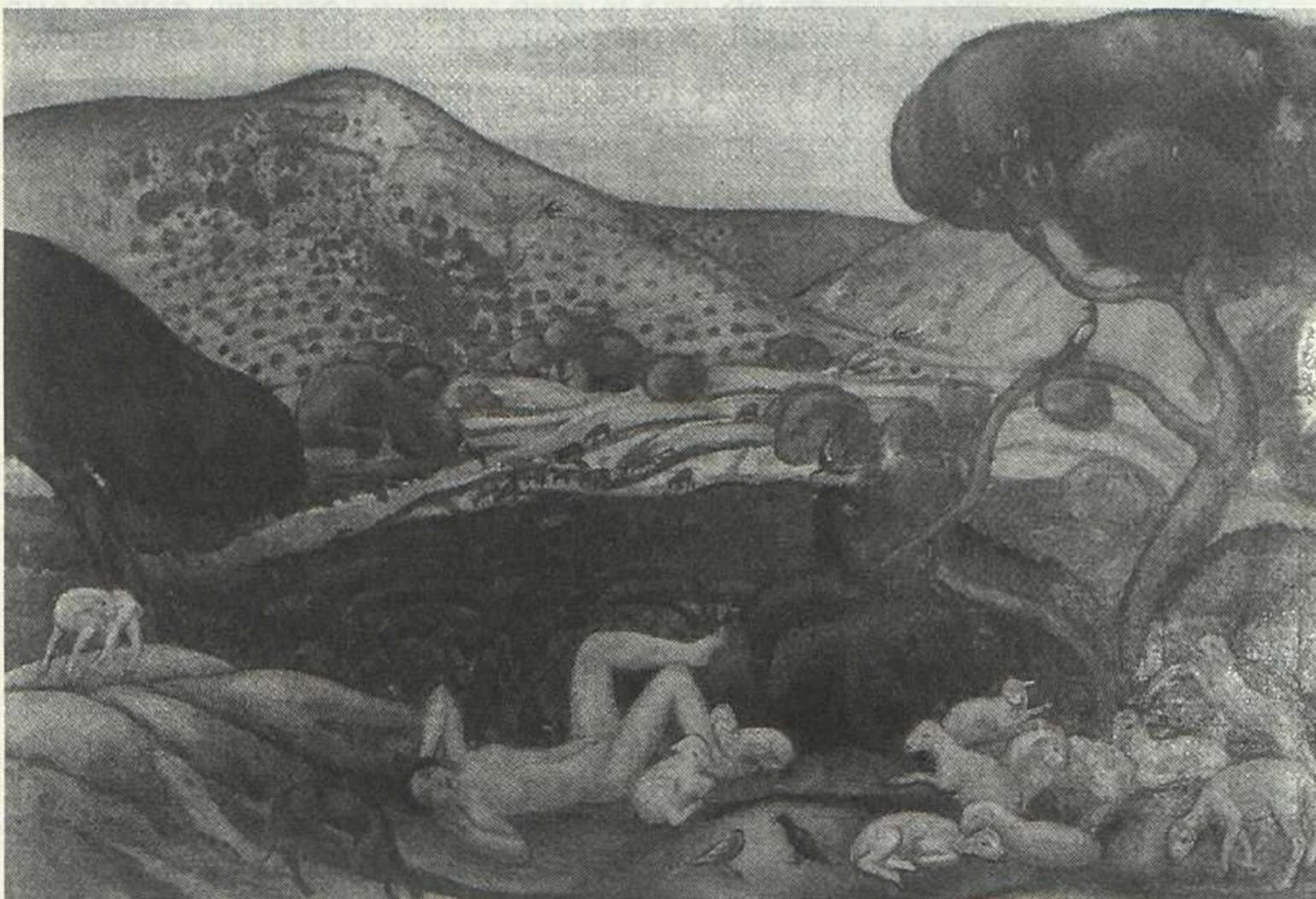
²¹ En las glosas «Dos llibres», «*Enllà* i la generació noucentista» y «En resum...», en *Glosari*, Barcelona, Edicions 62, 1982 (edic. de Josep Murgades).

²² *Ibid.*, 31. El análisis maragalliano de la pintura de Sunyer, aunque no se centra explícitamente en el clasicismo, sí alude a algunos aspectos clásicos: la tactilidad, la presencia y solidez, incluso la identificación con el paisaje, son otros tantos rasgos clásicos, como lo es, sobre todo, la *claridad* que define a lo catalán. En este sentido, podemos decir que estamos lejos del romanticismo.

Aunque distintos en muchas cosas, Ortega, Maragall y d'Ors coinciden en aspectos sustanciales de la interpretación de la obra de arte en relación con la identidad nacional. Al debate sobre la cuestión no son ajenos los tópicos sobre el «hombre nórdico», el «hombre mediterráneo», etc., que Ortega expone en *Arte de este mundo y de otro* (1911). Cfr., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1987.



Joaquim Sunyer, *Mediterrània*, 1910, colección Carmen Thyssen-Bornemisza.



Joaquim Sunyer, *Pastoral*, 1910-1911, Barcelona, Museo de Arte Moderno.

Naturalmente, el nuevo clasicismo era el de los noucentistas y se ejemplificaba en la obra de Torres García mejor que en ninguna otra²³. Pero esa defensa del clasicismo es mucho más abierta de lo que en principio pudiera parecer²⁴, tal como «la cuestión del cubismo» se encargará de poner de manifiesto... En 1911 escribe d'Ors una glosa sobre el cubismo, «Del Cubisme», y en ella aparecen algunos de los conceptos centrales que definen su visión del mismo: la sustitución de la sensación por la forma, su condición estructural, arquitectónica..., es decir, rasgos que pueden, y de hecho lo harán, interpretarse en clave clasicista. Siempre con la condición de desbordar los límites de la identidad²⁵.

La necesidad general de estructura intelectual, marco en el que se inscribe la interpretación d'orsiana del cubismo, responde a las palpitaciones de nuestro tiempo, al abandono de las emociones y de los efectos, que eran rasgos propios del impresionismo y, en general, del romanticismo, a la preferencia por los valores intelectuales y arquitectónicos sobre los sensuales...

²³ Aunque d'Ors habla del clasicismo como si este fuera el rasgo central del *noucentisme*, ni todos los noucentistas entienden lo mismo por clasicismo —es suficiente ver los puntos de vista de Manolo, Clará o Torres García para darnos cuenta de ello—, ni el clasicismo puede predicarse sin más del *noucentisme* —tal como la inclusión de Nonell, Canals y Mir en el *Almanach dels Noucentistes* (1911) hace evidente.

²⁴ Bueno será señalar aquí una cuestión que excede al clasicismo, al que sirve de marco: el cosmopolitismo de la cultura nacionalista catalana. Es asunto del que se ocupará J. Vicens Vives en las páginas finales de su *El catalans en el segle XIX* (1958), del que cito por la traducción castellana: «El catalanismo desemboca en el nacionalismo —antes de la crisis del Estado español de 1898 y del final del siglo—. Existe empero, un hecho mucho más importante que la bandera que enarbolaron aquellos jóvenes, hecho que no ha sido suficientemente señalado y que, a mi juicio, es absolutamente imprescindible situar y declarar si queremos comprender la victoriosa interrupción del catalanismo en todas las articulaciones sociales. (...) El hecho era que el catalanismo incorporaba Cataluña a Europa de una manera total e irrenunciable. Si con Mañé Flaquer el regionalismo era la revolución de los 'padres de familia', con los jóvenes de 1892 fue la revolución de los espíritus. Con él entraron en Cataluña el impresionismo, la música de Wagner, los dramas de Ibsen, la filosofía de Nietzsche, la estética modernista, el deseo de poseer teléfonos y buenas carreteras, la necesidad de museos y de universidades, el ambiente de París, de Londres y de Berlín...», *Cataluña en el siglo XIX*, Madrid, Rialp, 1961, 446-447.

²⁵ El cubismo parece destinado a fundamentar identidades que no desea. Tras la Gran Guerra será considerado, alternativamente, como una manifestación extranjera en Francia, incluso «judía» y «comunista», o como expresión del espíritu cartesiano y, en este sentido, marcadamente francés. La relación entre el cubismo y la «vuelta al orden» es tan ambigua como historiográficamente interesante, pero excede los límites del presente trabajo.

No está solo d'Ors en este planteamiento. Josep María Junoy había viajado a Francia en el verano de 1911 y, a su vuelta, una nota en *La Publicidad* (17-10-1911) nos dice: «Viene Junoy entusiasmado con los cubistas. Y, especialmente, expresa su fervor creyente por el padre creador de la moderna escuela, Picasso, que pasó de las bailarinas españolas a los arlequines; de la copia del arte primitivo del Congo al atrevimiento de los cubos... El arte de Picasso es la forma sintética»²⁶. Poco después, también en *La Publicidad*, afirma Junoy a propósito de Metzinger: «Jean Metzinger es, después de Picasso, el más representativo de los Cubistas. // Pintor culto y delicado temperamento, ha sabido dar a sus nuevas especulaciones técnicas un carácter y un sabor marcadamente clásicos»²⁷.

En abril de 1912 se presentó en la galería Dalmau una exposición «d'art cubista» que, no por esperada, levantó menos revuelo. Fueron muchos los textos que se publicaron a favor y en contra, y no escasearon los que apoyaban la exposición con alguna matizaciones importantes. Entre los primeros, los más favorables, Josep María Junoy, al que Juan de Dos (Josep María Jordà) considera el único partidario convencido y propagandista del cubismo en Barcelona. Entre los segundos, los que se oponen rotundamente, estaba ya antes de la exposición Domènec Carles, al que se suman ahora, entre otros, Miquel Utrillo y, de forma más banal, Esteban Batlle. Entre los cautelosos, Xenius el primero, también, en su estela, Torres García y Joaquim Folch i Torres, que se habían pronunciado con anterioridad sobre el movimiento.

La cautelosa es, quizá, la posición que ahora más nos importa. D'Ors había valorado el cubismo en lo que de constructivo y arquitectónico tenía, pero también lo criticaba por su exceso de intelectualismo, de racionalidad. Era una crítica que, a la vez, lo valoraba, pero en tanto

²⁶ Citado por Jaume Vallcorba Plana en su introducción a la *Obra poética* de Josep María Junoy, Barcelona, Quaderns Crema, 1984, xxij. Vallcorba aborda el clasicismo de Junoy en otro texto riguroso, el cap. IV de su *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, 75-86. Unamuno se refirió al libro de Junoy, *Arte y artistas* (Barcelona, Librería de «L'Avenç», 1912), en un artículo publicado en *La Nación*, de Buenos Aires (21-7-1912 y 8-8-1912), titulado «De Arte Pictórica». Mucha es la distancia que separa a Unamuno del poeta catalán, y mucha su incomprensión del arte que a Junoy gusta, en especial su incomprensión del cubismo y de Picasso.

²⁷ «Los tres semblantes. Jean Metzinger (Traducción de José Junoy)», *La Publicidad*, 24-10-1911. Repr. en Mercé Vidal, 1912. *L'Exposició d'Art Cubista de les Galeries Dalmau*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996, 65-68.

que «ejercicios espirituales» del arte de nuestros días, es decir, trabajo de ascesis que, una vez hecho, debía ser superado para recuperar, después de tanto concepto, la realidad. Una realidad que, como había escrito Torres García posee un significado nuevo, no anecdótico: no será apariencia, contingencia, sino verdad, idea viva²⁸.

No es ahora el momento de dar la razón a uno o a otro, ni siquiera de averiguar quién la tiene, si es que alguno puede tenerla. Es momento de darnos cuenta de que estamos en Europa y en el arte del siglo XX. Casi sin darnos cuenta, nuestra reflexión se ha deslizado hacia temas que poco tienen ya que ver con la cuestión de la identidad nacional.

El diálogo que estos críticos y artistas han establecido se asienta, con mayor o menor firmeza, sobre una secuencia que reúne cuestiones en principio tan diferentes como son lo «claro y catalán» de Sunyer, el clasicismo noucentista, las transformaciones del lenguaje propias del cubismo... La europeización de lo español de la que hablaron algunos miembros de la Generación del 98, Ortega y Azaña empieza a hacerse realidad en este pequeño mundo que es la exposición en Dalmau y el debate que ya antes de su inauguración ha suscitado. De su interés hablan los años posteriores y, en concreto, la evolución de artistas y críticos, la evolución de Torres García, de Xenius, de Junoy... Ahora, sólo señalar que se han roto aquellos límites que encerraban el debate artístico en el horizonte de la tradición, pues la tradición salta por los aires en las pinturas de Léger, Gris, Metzinger, Duchamp, en los artistas presentes en la exposición de las Galeries Dalmau..., y en el entusiasmo de Junoy, pero también en la reflexión de Torres García y de d'Ors, que han de recorrer caminos muy diferentes²⁹.

²⁸ «Consideracions al voltant del Cubisme y del Estructuralisme pictòric», *La Veu de Catalunya*, 22-2-1912. Reproducido en Mercè Vidal, ob. cit. 92.

²⁹ El papel político del «clasicismo» d'orsiano ha sido analizado por V. Cacho Viu, al que en este punto me remito: *Revisión de Eugenio d'Ors*, Barcelona, Quaderns Crema, Residencia de Estudiantes, 1997, en especial 48-73. Una excelente visión de conjunto es la de Laura Mercader, «El arte como forma de un ideal. Una lectura de Eugenio d'Ors», en el catálogo de la exposición, *Eugenio d'Ors, del arte a la letra*, Madrid, MNCARS, 1997.

La evolución de Junoy ha sido estudiada por J. Vallcorba en la introducción a su *Obra poética* cit. Las vicisitudes del Torres García noucentista y clasicista han sido expuestas por él mismo: *Historia de mi vida* (Barcelona, Paidós, 1990). Hasta qué punto la pragmática politización del *noucentisme* fue una de las causas, si no la principal, de su perversión y decadencia, es cosa que aquí no puedo abordar. Yo mismo me he ocupado de la trayectoria de Torres García en *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura, 1900-1939*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

La pintura de un artista entonces muy joven, Joan Miró, parece resumir de forma práctica, en la práctica de la pintura, algunos de los problemas a los que la interpretación del cubismo se enfrenta. En 1917 realiza Miró *Nord-Sud* (Col. A. Maeght), una naturaleza muerta en la que, entre otras cosas, aparecen sobre la mesa el titular de la revista vanguardista y un libro de Goethe. No creo que la presencia de este libro sea casual y, aunque responda a una lectura del artista, tampoco creo que la selección, la inclusión en la obra, sea azarosa: si la revista lo es de un vanguardismo incipiente en el ámbito barcelonés, el volumen es una referencia clara al clasicismo. *Nord-Sud* es, si no un manifiesto, sí una clave para comprender las dificultades, y las intenciones del joven artista.

Todo ello en una pintura de corte cubistizante, en la que la influencia de Robert Delaunay es evidente. Recordemos que Sonia y Robert Delaunay estuvieron en Barcelona en 1917 y que proyectaron una exposición en Dalmau que nunca llegó a celebrarse, aunque el proyecto, anterior a esa fecha, había sido ampliamente debatido. Sí estará presente Delaunay al año siguiente, cuando participa con 16 obras en la *Exposició d'Art* que se celebra en el Palau de Belles Arts de Barcelona³⁰.

Han pasado ya muchos años desde 1912, el clima es diferente, los problemas distintos, otros los discursos y las reflexiones. En todo caso, los horizontes que abría el «camino barcelonés» eran bien diferentes de los que se cerraban en el discurso sobre el «problema de España» según la interpretación orteguiana de Zuloaga, interpretación canónica en aquellos años y mucho después, parte de una más amplia sobre la Generación del 98 y la reflexión finisecular.

Ahora bien, si el «barcelonés» era un camino abierto, ello se debía a la interrupción –cruce– del cubismo, la ruptura de Torres García con el nacionalismo catalán y, en relación con todo ello, la incipiente presencia de una vanguardia que, en los nombres de Joan Miró, Joan Salvat-Papasseit³¹ y el propio Torres García iniciaba una profunda renovación. Además, y ésta no es cosa que deba ser menospreciada, otros artistas se habían manifestado en Barcelona, y en Cataluña, por caminos diferentes a los del clasicismo noucentista, poniendo las bases de una compleji-

³⁰ Cfr., Pascual Rousseau, *La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1995.

³¹ Sobre J. Salvat-Papasseit: J. V. Gavaldà Roca, *La tradició avantguardista catalana. Proses de «Gorkiano» i Salvat-Papasseit*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988.

dad mucho mayor de la que en principio cabía esperar y, desde luego, bien diferente a la simplicidad del debate sobre «el problema de España»³².

3

Por un momento pediré al lector que prescinda de las adjetivaciones nacionalistas que aparecen en el artículo que Maragall dedicó a la *Pastoral* de Sunyer y se atenga a las estrictamente plásticas. No me interesa tanto ahora si lo claro era catalán cuanto la claridad como rasgo pictórico; otro tanto sucede con los ritmos, la relación entre la figura y el paisaje, la tactilidad, etc. No me cabe duda alguna de que todos esos son rasgos de la pintura de Sunyer, rasgos que difícilmente concuerdan con el academicismo dominante en otros lugares de la Península, tampoco con los restos del naturalismo o la práctica más canónicamente clasicista del noucentisme: la propuesta por d'Ors y ejemplificada por Torres García en *La filosofía presentada per Pal.las en el Parnàs* (1911, col. part.). Ahora bien, si se prescinde de la adjetivación catalana, entonces la pintura de Sunyer enlazaba con las nuevas orientaciones de la pintura francesa y podía contemplarse como una herencia del fauvismo atemperado..., entonces el «camino barcelonés» al que me he referido hacia evidentes las posibilidades de su trayectoria (las siguiese o no este artista, cuestión en la que ahora no voy a entrar).

El diálogo de la pintura sunyeriana se establecía con las pinturas que en París podían verse³³, también, y de forma notable, con otras que

³² Cuestión muy diferente, en la que ahora no puedo entrar, es la de una eventual supervivencia –resistencia sería ajustado decir– del vanguardismo en Barcelona y Cataluña. La opinión de Miró no fue muy positiva este respecto, y su marcha a París el mejor testimonio en ese sentido. De lo que aquí me he limitado a hablar es de la condición de los lenguajes artísticos que en los primeros años del siglo se plantearon, no de la historia del arte en Cataluña, tampoco de las causas que motivaron la desaparición de las expectativas vanguardistas, muy evidentes en los primeros años, presentes también antes de 1921 y cada vez más minoritarias en los siguientes.

³³ También en la trayectoria de Sunyer podrían advertirse algunas notas que coinciden con las que Lafuente analiza a propósito de Zuloaga. No iguales, pero sí afines. En los primeros años del siglo, cuando el artista está en París, se interesa en una pintura anecdótica, en la que destaca el sabor local; va más allá en obra como *Toilette* (?1905?, Barcelona, Museo de Arte Moderno), pero es en 1910 cuando introduce su cambio más profundo, «claro y catalán». Los problemas de identidad nacional afectaron a Sunyer, a

en Barcelona se practicaban. Existía otra pintura hecha en Barcelona, en mi opinión, tan catalana como la de Sunyer, pero no era «clara». Y si digo que era tan catalana como la de Sunyer es porque no pienso en lo catalán a partir de una identidad natural, tal como parece desprenderse del texto maragalliano, sino como una construcción histórica en la que participan, también, los huertos y los subproletarios de Mir, las gitanas de Nonell, los anarquistas de Rusiñol, la *España negra* de Regoyos...

La obra de estos artistas podría considerarse en la estela del arte naturalista finisecular si no fuera porque abandonan completamente los efectos sentimentales y lacrimosos y se centran en los más radicalmente plásticos. Los motivos que representan son, en efecto, próximos al repertorio anecdótico del naturalismo, pero si los naturalistas buscaban la universalidad a través del sentimentalismo, estos artistas se inclinan por una representación literariamente más mesurada y pictóricamente más efectiva

Nonell no rehúye la representación de un colectivo marginal, el de los gitanos —o, para ser más exacto, el de las gitanas—, tampoco ignora los aspectos sociales más lamentables de su situación, pero son la grandeza, consistencia y rotundidad monumental de sus figuras, el destacar de sus volúmenes, su presencia, las notas que producen los efectos deseados: la lucidez, no el sentimiento. Ahora bien, todas las mencionadas son notas plásticas, responden a recursos plásticos, no a recursos literarios. La narración nonelliana es, desde el punto de vista de la anécdota, profundamente limitada —no así en sus dibujos satíricos—, e incluso puede hablarse de una ausencia de narración, pues lo que hace es presentar sus figuras una vez tras otra. Sin embargo, el dramatismo de la realidad pintada es, en su contención monumental, mucho más intenso que el de los artistas propensos al folletín. A diferencia de lo que sucede en los pintores del naturalismo no hay escisión entre el lenguaje pictórico y el repertorio nonelliano, como tampoco la hay en algunas de las obras de Canals.

Similar preocupación por los recursos plásticos es evidente en las obras de Rusiñol, en sus orígenes el más próximo al naturalismo fin de siglo y, por eso mismo, el que con mayor claridad rompe con las instancias sentimentales de ese punto de vista: *Grand bal* (1891, Sitges, col. Zuloaga, pero también a artistas como A. Guiard, en un contexto diferente y con una tradición artística distinta. La mencionada evolución no es ajena a Manolo, Julio Antonio, etc., y ni siquiera el joven Picasso está por completo libre de ella, aunque ofrezca un perfil muy diferente.



Isidre Nonell, *Pura, la gitana*, 1906, Bilbao, Museo de Bellas Artes.

part.) es ejemplo inmejorable. La evolución posterior del artista mostrará su fuerte intencionalidad cosmopolita, y ello al margen del juicio que sus obras de la primera década del nuevo siglo puedan merecernos.

Frente al efectismo sentimental del naturalismo, encontramos en el primer Rusiñol, en Mir y en Regoyos, una especial sobriedad, una contundente economía de medios, a fin de que las sensaciones producidas surjan de los factores plásticos: la composición y la composición cromática de Regoyos, que parece prescindir de los recursos aprendidos, académicos, para ofrecernos una imagen «directa» de la realidad y una vivencia «inmediata» de su atmósfera, y ello incluso cuando sus motivos son claramente literarios o están percibidos desde un punto de vista literario; la monumental, e irónica, monumentalidad de los pobres y de la catedral de los pobres, en la célebre obra de Mir, que podría inscribirse en el ámbito de la «España negra» si no fuese porque la pintura es clara y brillante...

También en estos artistas se ha producido un movimiento que algunos considerarán paradójico, pero que, en su paradoja, marca la distancia respecto de la sustancialización de Zuloaga. Si, por una parte, han insistido en la representación de los ambientes y los colectivos más sórdidos de la Barcelona de la época —y en este punto se les podría considerar, al menos, continuadores (duros) de la pintura de sabor local—, por otra, han renunciado a las fórmulas del sentimentalismo y la emocionalidad convencionales, marcando con toda su potencia la necesidad de renovar el lenguaje estético establecido y la dirección que en el último tercio del siglo había tomado: la exigencia de verdad no consoladora traía aparejada la necesidad de una pintura que, prescindiendo de las fórmulas narrativas en uso, elaborara otras nuevas, sobrias, capaces de captar la atención del espectador sobre la índole no simplemente anecdótica de los motivos, pero también capaz de evitar la sustancialización que estaba en el otro extremo de la alternativa.

De este modo, los motivos forman parte de la realidad cotidiana sin convertirse en anécdota interesante, pero, tampoco, sin ser naturaleza. No son interesantes las gitanas de Nonell o los pobres de Mir, no lo son las beatas de Regoyos, los proletarios, anarquistas o burgueses de Rusiñol. Ahora, si quiere hablarse así, forman parte del paisaje y es imposible excluirlos de él, nos acompañan siempre que miramos, pero es un paisaje que se ha configurado históricamente y que históricamente puede transformarse.

Cuando Nonell pintaba algunas de las playas del extrarradio de Barcelona no pintaba la esencia de Cataluña, ni la de Barcelona, pero



Joan Miró, *Nord-Sud*, 1917, París, col. Aimé Maeght.

Barcelona no pintaba la esencia de Cataluña, ni la de Barcelona, pero cuando Nonell pintaba algunas de las playas del extrarradio de Barcelona, si quiere hablarse así, forman parte del paisaje y es imposible excluirlas de él, nos acompañan siempre que miramos, pero es un paisaje que se ha configurado históricamente y que históricamente puede transformarse.

Cuando Nonell pintaba algunas de las playas del extrarradio de Barcelona no pintaba la esencia de Cataluña, ni la de Barcelona, pero las playas de Regency, los proletarios, anarquistas o burgueses de Rusiñol. Ahora, si quiere hablarse así, forman parte del paisaje y es imposible excluirlas de él, nos acompañan siempre que miramos, pero es un paisaje que se ha configurado históricamente y que históricamente puede transformarse.

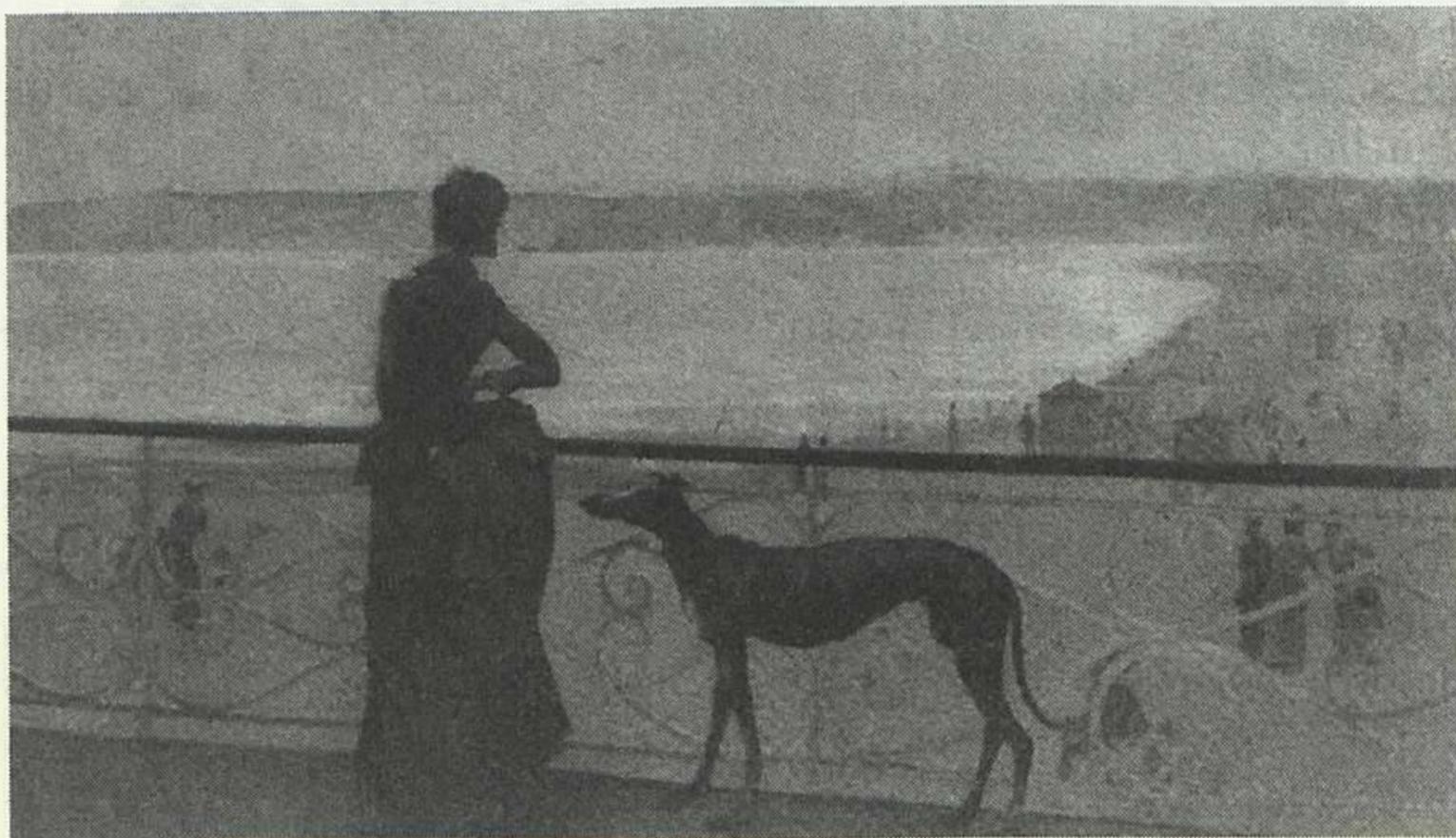
No son interesantes las pinturas de Nonell o los papeles de Miró no lo son convertirse en anécdotas interesantes, pero, tampoco, sin ser naturalidad. De este modo, los motivos forman parte de la realidad cotidiana sin ción que estaba en el otro extremo de la alternativa.

anécdotas de los motivos pero también cosas de evitar la sustancializa-

no dejaba de pintar esas playas, que formaban parte de la ciudad, y no sólo geográficamente: su fisonomía resultaba de la presencia de aquellos colectivos que las utilizaban como espacio propio, su cromatismo «sucio» era el de las vidas que allí habían ido desarrollándose, pues las playas, como cualesquiera otros lugares –los huertos de Mir, por ejemplo– se habían convertido en lo que eran en el transcurrir de un tiempo que, hecho presente, se filtraba en la mirada temporal del artista.

Estos artistas, a diferencia de lo que hacía Zuloaga, fijaban su atención en lo que no tiene sustancia: el suburbio y el subproletariado que lo habita. No hay consistencia en el suburbio, sólo temporalidad. Está destinado a desaparecer o, mejor, a trasladarse siempre a otro lugar, más alejado, dejando sitio a la ciudad: presente siempre, siempre fugaz. Su única consistencia es la de la supervivencia, y la supervivencia se conjuga mal con la contemplación de la sustancia..., poco tiene que ver, tampoco, con la contemplación de la luz con la que Sorolla quiso identificar las playas y sus visitantes... De esta manera, Nonell, Rusiñol, Mir, Regoyos, enlazaban con la que se iba a convertir en una «tradicción» de la pintura europea, la que atendía a esa nueva realidad que es el suburbio, el descampado, presente en artistas como los Balla y Boccioni de los primeros años del siglo, como Sironi, después. Una pintura que no estaba tan lejos, aunque fuese diferente, de la literatura que novelistas como Baroja creó en algunas de sus obras, que podía dialogar con la pintura de Solana...

El sabor local no es, en principio, obstáculo insuperable para realizar una pintura que trascienda los límites de su pintoresquismo. Hopper es quizá el mejor ejemplo de cómo el sabor local está presente en cotas de universalidad que lo trascienden cumplidamente. Incluso cuando se ha aventurado en la tentación de lo sustancial, puede escapar al localismo. Pienso ahora en las pinturas que hace Miró en 1917 y 1918 y, en general, hasta los años veinte (y aún después), en las que aflora una determinada concepción del paisaje catalán, un paisaje de huertos y hortelanos, de pequeños pueblos y motivos rurales que, sin embargo, no impiden el desarrollo de un lenguaje vanguardista. Bien al contrario, es la pretensión de enfrentarse de una forma nueva a este paisaje, de hacer ver lo que ya no se percibía –el tópico impedía verlo–, la que conduce a la exigencia del lenguaje y articula en torno suyo una renovación que tiene en la Barcelona de los años veinte, lejos ya de la crisis del 98, sus mejores y más vigorosas manifestaciones.



Adolfo Guiard y Larrauri, *En la terraza*, detalle, 1886-1887, Bilbao, Sociedad Bilbaína.

El sabor local no es, en principio, obstáculo insuperable para reali-
zar una pintura que trascienda los límites de su pintoresquismo.
Hobbes es quizá el mejor ejemplo de cómo el sabor local está presente
en cosas de universalidad que lo trascienden cumplidamente.
Incluso cuando se ha aventurado en la tentación de lo sustancial,
puede escapar al localismo. Pienso ahora en las pinturas que hace
Miró en 1917 y 1918 y, en general, hasta los años veinte (y aún des-
pués), en las que ahora una determinada concepción del paisaje catá-
lán, un paisaje de huertos y hortelanos, de pequeños pueblos y mont-
vos rurales que, sin embargo, no impiden el desarrollo de un lenguaje
vanguardista. Bien al contrario, es la pretensión de enfrentarse de una
forma nueva a este paisaje, de hacer ver lo que ya no se percibía —el
tópico impedía verlo—, la que conduce a la exigencia del lenguaje y
artículo en torno suyo una renovación que tiene en la Barcelona de los
años veinte, lejos ya de la crisis del 98, sus mejores y más vigorosas
manifestaciones.

Hay sabor local en la pintura de Adolfo Guiard, no sólo en aquella que representa figuras más o menos tradicionales de la ría bilbaína o del medio rural –pienso ahora en obras como *El cho* (1887, Bilbao, Museo de Bellas Artes) o *El aldeano de Bakio* (1888, Florisa, EE.UU., col. part.)–, también en aquellas otras en las que aborda escenas de la burguesía acomodada de Bilbao y, entre todas, *En la terraza* (1886-87, Bilbao, Sociedad Bilbaína), con un tema tan leve y en principio intrascendente como la conversación mundana de diversas personas en una terraza sobre la playa de las Arenas.

Algún lector considerará que he retorcido el significado de «sabor local», pues por tal suele entenderse la representación de aquellos rasgos tradicionales que indican los orígenes y raíces de lo local, remarcando sus notas más sobresalientes y pintorescas. El artista, se dice, tiene ante lo local dos opciones: insistir en lo anecdótico o centrarse en su condición más profunda, más «auténtica».

En la terraza no responde a tales pautas. El motivo representado tiene bien poco de tradicional, al contrario, presenta a una clase social nueva, una burguesía que irrumpe en el panorama urbano, y los recursos de los que se ha servido Guiard para pintarla no ocultan, tampoco, su cosmopolitismo, tanto en lo que hace a las fuentes iconográficas –la ilustración gráfica de *magazines*, entre otros, *The Graphic*–, cuanto a los aspectos más propiamente formales³⁴.

No cabe duda de que durante estos años el sabor local se está transformando con la presencia de los nuevos colectivos burgueses y que es en atención, y por comparación, a estos colectivos que los sectores más tradicionales, rurales, ponen de manifiesto las notas que destacan su pertenencia a un mundo que entra en crisis. El fenómeno no es por completo nuevo, se había producido ya en la primera mitad del siglo XIX: la introducción de *Los españoles pintados por sí mismos* (1843) argumentaba sobre la desaparición de tipos y actividades que los artículos e ilustraciones contenidos en el libro trataban de conservar. Desde entonces el proceso no ha hecho más que crecer. Los *magazines* ilustrados y la literatura naturalista de carácter sentimental no hacen sino «imponer», difundiendo, otros modos de ver las cosas, modos más modernos, en los que la narración, y no el enfatismo intemporal, tiene su razón de ser.

³⁴ Para todo esto, Javier González de Durana, *Adolfo Guiard*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1984.

En la terraza es una narración de *magazine*, que aprovecha el formato de la pintura para destacar no sólo los diferentes focos de atención, también el hilo que de unos a otros conduce, todo ello en el marco de la playa de las Arenas, en un mar que no es ni lugar de grandes empresas ni ámbito de esfuerzos supremos, heroicos, sino de ocio y vida agradable. El carácter narrativo se afirma, además, en la presencia de alguien que contempla la escena –nosotros–, sugerido por la mesa del primer término, cortada en el borde inferior de la pintura –equivalente de nuestra mirada–, en la que un tiesto, jarras, copas, un servicio de café, etc., distinguen la naturaleza del acontecimiento. Este personaje que mira, se adelantará y se sentará en una mesa o, llegándose hasta la barandilla, contemplará la playa, intercambiará algunas palabras con la señorita del perro... Es decir, nosotros podemos hacer todo eso.

Pero la pintura, sin negar la levedad de la anécdota, va mucho más allá, precisamente por el camino de la levedad. Es cierto que los historiadores han identificado algunos protagonistas, pero lo que interesa es, ante todo, su actitud, el sosiego de su conversación, el encanto que se desprende de una escena intrascendente..., una muy buscada huida del enfatismo que depende de la composición y del tratamiento lumínico y cromático. La mesa del primer término es lo que mejor se ve, después algunas sillas, la barandilla sobre la playa, el paisaje..., el marco del acontecimiento pintado con una luz leve, que matiza las formas y los colores evitando los contrastes violentos. El mar, la playa, los montes del fondo, el firmamento, la luz, son los factores de ese bienestar que civilización y cosmopolitismo hacen posible: no son fundamento de la raza, constituyen el horizonte de una vida placentera, confortable. Una forma de vida que revela el desarrollo económico, el cambio de las costumbres, una concepción diferente del paisaje, de la naturaleza: los baños en la playa, la conversación entre hombres y mujeres, el aseo y elegancia en el vestir, la atención del servicio..., una vida que resulta de un cambio histórico.

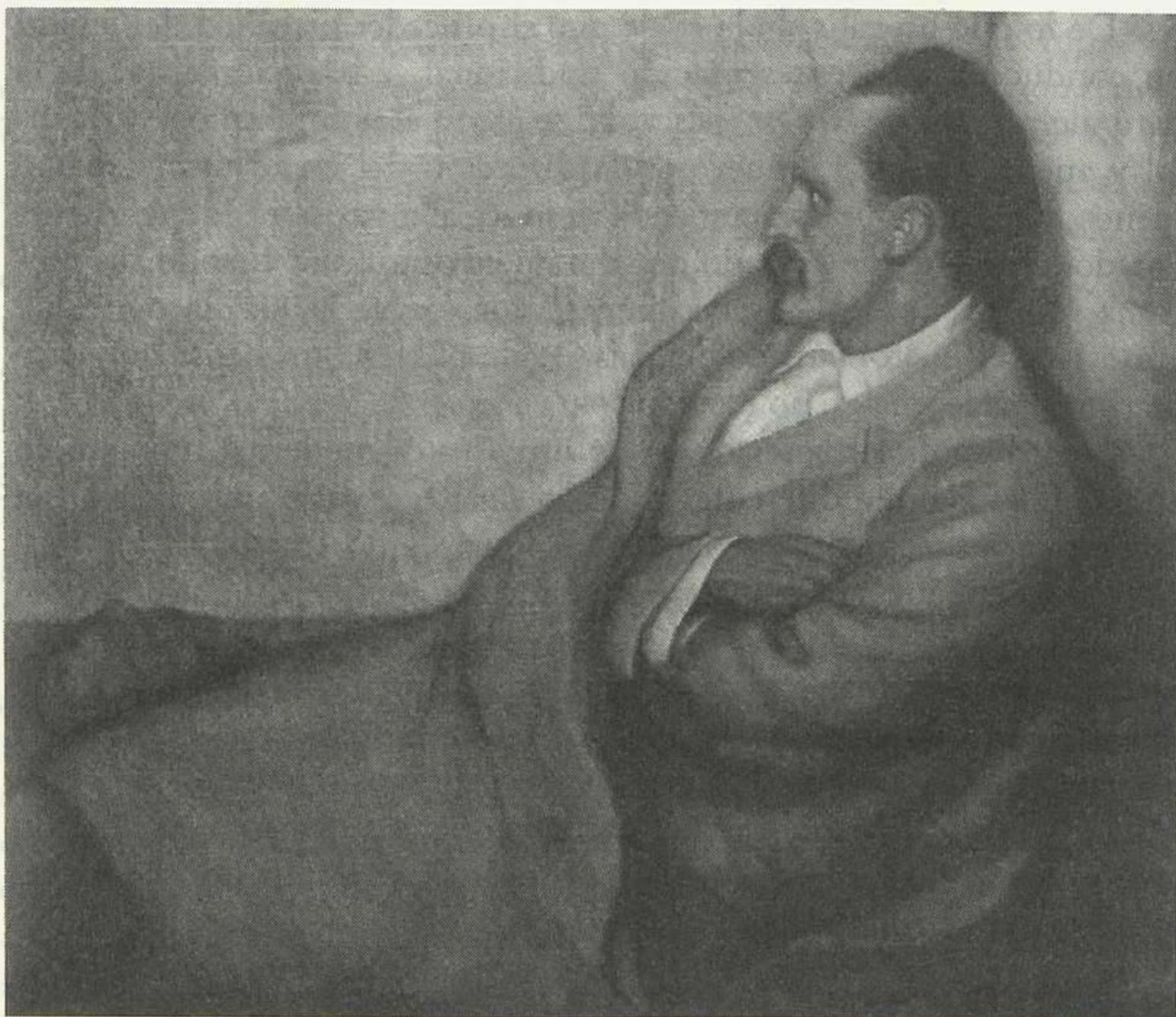
Guiard nunca olvidó lo que había pintado en ésta y la restantes obras que hizo para la Sociedad Bilbaína, ni siquiera cuando, inmediatamente después, representó el mundo más tradicional, tal como sucede en *El aldeano de Bakio* citado o en *La siega* (1890, Madrid, col. part.). Ambas pinturas suscitaron polémicas y en los dos casos su detractores protestaron por el modo en el que Guiard pintaba la naturaleza vasca. La primera fue considerada impresionista, lo mismo se dijo de la segunda. En realidad, la relación con el impresionismo es bastante tenue, y ello a pesar del interés del artista por los impresionistas france-

ses. De lo que no cabe duda es de que el proceder pictórico de Guiard no conduce a una representación tradicional, y tradicionalista, de la naturaleza vasca, de la *tierra* vasca. Ni se aferra al naturalismo sentimental y anecdótico ni se mueve en la dirección del esencialismo más o menos folclórico que caracterizaría después algunas obras de A. Arrúe. Paradójicamente, fue acusado de falta de verosimilitud cuando sus pinturas se preocupaban, precisamente, por captar la luz, la densidad atmosférica y el cromatismo del paisaje, ahora bien, luz, densidad y cromatismo perceptuales, no ideológicos.

Guiard ponía las bases de una pintura vasca moderna, próximo en este punto, aunque diferente, a Darío de Regoyos y a un artista tan excéntrico respecto del lenguaje tradicional como Iturrino. La evolución posterior fue, sin embargo, mucho más compleja de lo que estos tres nombres hacían presumir. La trayectoria de Manuel Losada y de Ignacio Zuloaga se apartó de este ámbito, al presencia de A. Arrúe, la menor, pero inicialmente llamativa, de Gustavo de Maeztu, la posterior de Valentín de Zubiaurre, marcaron, por caminos diferentes, una búsqueda de la idealización esencialista de la que, sin embargo, se libraron artistas como Juan de Echevarría y Antonio Guezala. Incluso A. Arrúe, al pintar el *Retrato de Tomás Meabe* (s.a., Bilbao, Museo de Bellas Artes), no era impermeable a las formas modernas, tan alejadas de su obra más «vasca».

Aquí no se produjo una ruptura con el nacionalismo similar a la que protagonizó Torres García, tampoco la vanguardia se hizo fuerte en artistas de la importancia de Joan Miró —la obra de Guezala, aunque importante, fue limitada—, y artistas como Durrio, Iturrino o el propio Regoyos se mantuvieron a cierta distancia del ambiente vasco: el diálogo, cuando lo hubo, se estableció entre la modernidad iniciada por Guiard y la tradición de corte nacionalista tal como se expresaba en algunas obras de Arrúe y de los Zubiaurre. Un diálogo interno a la cultura que se desarrollaba en Euzkadi, ocasionalmente abierta a orientaciones y artista renovadores, todo ello años después de los que este trabajo analiza.

La preocupación por la identidad del paisaje, de la tierra, en tanto que elemento capaz de definir una identidad nacional y cultural era rasgo común del arte finisecular interesado en este tipo de problemas. Había aparecido en la pintura catalana y en la vasca, no menos que en la castellana —aquí, ante todo, de la mano de un vasco, Zuloaga— también se hace presente en Galicia, aunque quizá con menor intensidad que en los restantes lugares de la Península. Cabe decir que el interés por la identi-



Alberto Arrúe y Valle, *Retrato de Tomás Meabe*, 1910-1915, Bilbao, Museo de Bellas Artes.

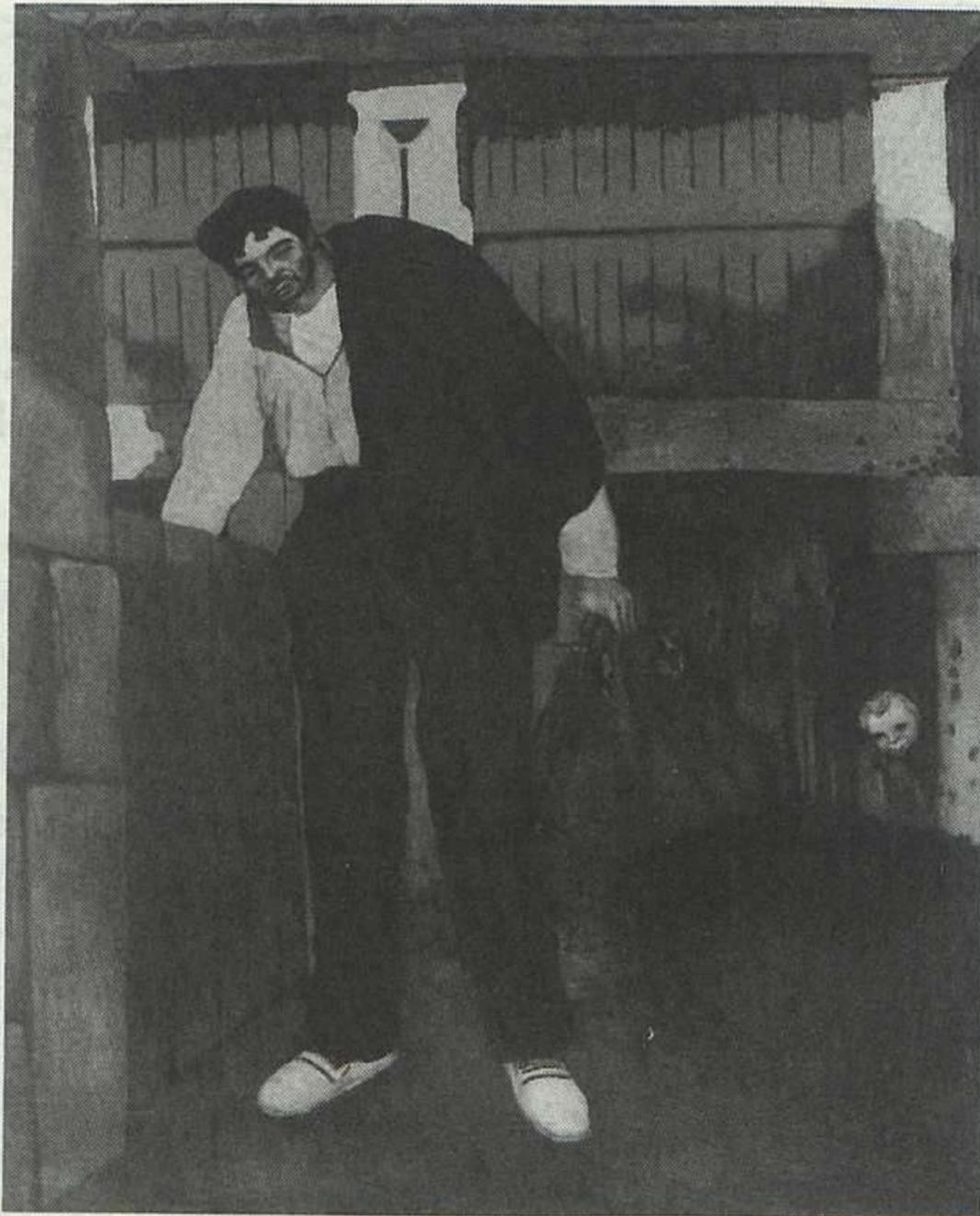
dad se había trasladado desde el anecdotismo al paisajismo, pero, a su vez, el paisajismo podía reclamarse de otras tradiciones modernas y encontrar, como los críticos encontraron en Guiard, un referente impresionista que desbordaba los límites regionales o nacionales.

El impresionista no era el único marco posible para el cosmopolitismo. Serafín Avendaño es testimonio de la importancia que puede tener un paisajismo italiano más moderado que el impresionista, más próximo a propuestas mediterraneistas, sin el énfasis del Mir de la segunda década, pero en la línea que tomará este artista. Cuando en 1891 regresa a Galicia tras una larga estancia en Italia, hace el mejor paisajismo que se pinta en Galicia, pero no es paisajismo «gallego»³⁵.

Alfonso Rodríguez Castelao reúne los dos componentes fundamentales de la identidad para hacer una obra completamente distinta. El paisajismo y la anécdota están presentes en sus pinturas iniciales, en sus dibujos e ilustraciones, pero ahora con un sentido bien diferente del convencional, y ello no porque no se cuide de la representación pormenorizada de aquellos detalles que son más claramente reconocibles –tanto en lo referente a tipos como en lo relativo a lugares–, sino porque introduce factores nuevos, factores que transforman la imagen tradicional a la vez que la recuerdan.

El punto de partida de Castelao, tanto en las ilustraciones como en las pinturas al óleo, atiende a la anécdota y gusta del sabor local, que capta con mayor agudeza que ningún otro ilustrador. Desde este punto de vista, podría considerarse incluso que sus primeras obras suponen un retroceso respecto a las pretensiones, por otra parte tan diferentes, de artistas como Avendaño o Xesús Rodríguez Corredoyra. En las primeras obras de Castelao parece que se vuelve a los planteamientos más anecdóticos del costumbrismo, por satírico que éste sea. Sin embargo, en este mismo marco, introduce Castelao una perspectiva bien diferente durante la segunda década del siglo. Por una parte, convierte la del ciego en una figura alegórica, que actúa como catalizador de las contradicciones –entre ellas la de «mirar», que el ciego no puede hacer, pero que hace– que se producen en el medio rural. Por otra, lo que me

³⁵ «Es evidente que se enfrenta a una 'tierra' que socialmente desconoce debido a la prolongada ausencia. Entonces intentará suplir este desconocimiento pintando con amorosa fidelidad toda suerte de detalles (...) pero tiene serias dificultades a la hora de proporcionar imágenes auténticamente sinceras de la realidad gallega. Si es cierto que todo paisaje es digno de ser pintado, de lo que se trata ahora es de convertir al paisaje en vehículo de afirmación del 'ser gallego' y esto requiere otro planteamiento», Cfr., M.^a Victoria Carballo-Calero, «Galicia: identidad y vanguardia, una relación polémica», en M.^a V. Carballo-Calero (ed.), *Arte de fin de siglo*, Ourense, Fundación Caixa Galicia, 1998, 117.



Alfonso R. Castelao, *Partida del emigrante*,
detalle, 1916, Vigo, Caja de Ahorros Municipal.

parece más importante, aplica al paisaje, a la «tierra», una crítica social que se centra sobre la noción de explotación y de clase.

Si en las pinturas la concepción plástica le debe buena parte de su efectividad a los recursos tradicionales, en los dibujos e ilustraciones, en especial en el álbum *Nós* (que reúne dibujos realizados entre 1916 y 1918), se somete a un proceso de depuración que, paradójicamente, se apoya sobre los principios del modernismo. De esta manera obtiene imágenes de gran sobriedad, imágenes que permiten marcar de forma rotunda la ironía, la distancia, entre los tópicos habituales y la realidad de la vida rural.

No escapa en las pinturas a este planteamiento, aunque sea con recursos plásticos más tradicionales. Sus dos grandes pinturas, *Partida del emigrante* y *Regreso del indiano* (ambas de 1916), se sirven de los motivos iconográficos más tópicos, paisajísticos, arquitectónicos, costumbristas: el hórreo, el bosque, el camino, el mar, la ría, son algunos de los protagonistas obvios. Pero Castelao no es un paisajista: le preocupa la relación entre los campesinos y el paisaje en el que viven. Presenta el campo como paisaje, pero las figuras que en él aparecen, destacando ya en el primer plano, como si fueran motivos independientes, anulan el sentido paisajístico, la contemplación estética que de todo paisaje es propia. El mar y la ría del *Regreso del indiano* componen un paisaje idílico y aún melancólico, «típicamente gallego», pero la figura del indiano en el primer término, junto con la del labriego pobre, su tratamiento caricaturesco (en el primero) y monumental (en el segundo), alteran de forma sustancial el significado último de la pintura y del paisaje mismo.

Abre así una vía diferente a las hasta ahora trazadas, un camino para el que no existen direcciones seguras, en el límite de la renovación, quizá más adecuado para el dibujo y la ilustración que para la pintura al óleo y los grandes formatos, pues necesita del repertorio de estampas, del repertorio de viñetas que permite abordar una diversidad de asuntos y componer entonces una narración crítica de los que acontece. Los problemas de la identidad nacional se articulan con los planteados por las luchas sociales, en el marco de colectividades sometidas al desarrollo histórico. La tierra deja de ser el sustrato de la identidad para convertirse, radicalmente, en el ámbito de la supervivencia. El mar no es el horizonte de las grandes hazañas, tampoco yunque en el que forjar una raza, no es un cósmos épico, sublime, sino camino que puede tomarse en la práctica de esa misma supervivencia. La ironía de Castelao marca con su sarcasmo la cesura que entre supervivencia y épica se establece.