

*Actas del Coloquio Internacional Centenario
de la Generación del 98. España y América*

LA IRA Y LA QUIMERA

Eduardo Hopkins

Editor

Capítulo 6



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FONDO EDITORIAL 2001

Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Instituto Riva-Agüero
Departamento de Humanidades

Primera edición: noviembre de 2001

La ira y la quimera
Actas del Coloquio Internacional
Centenario de la Generación del 98
España y América

Carátula: Reynaldo Aguilar

Copyright © 2001 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Plaza
Francia 1164, Lima

Telefax: 330-7410

Teléfono: 330-7411

E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio total o parcialmente, sin permiso
expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal: 1501052001-3933

Derechos reservados
ISBN: 9972-42-437-6

Impreso en Perú – Printed in Peru

La generación del 98: la pintura y el paisaje social

Martha Barriga Tello
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

«Generación del 98», como en la mayor parte de las generaciones, fue una denominación establecida retrospectivamente, que no fue asumida por sus miembros, como hubiese sido de desear para un estudio analítico coherente. Más de una característica en común debe indagar la crítica para justificar la calificación y más de una contradicción puede encontrarse en el intento. Para Pío Baroja todo no pasaba de ser un «accidente histórico», insistiendo en que no existía tal Generación del 98.

[...] fue una invención de Azorín [...] Durante los años 1898-1900 un grupo de jóvenes sorpresivamente se encontraron juntos en Madrid, sosteniendo en común la visión de que el pasado inmediato no existía para ellos [...] aspecto que nos reunió por un momento, un momento muy breve [...] que fue seguido por [...] la dispersión. (Müller 1972: 72-73)

En esta declaración se advertía la convicción común de los intelectuales de entonces, que Baroja sintetiza: «España ha quedado rezagada en un momento de la Historia y tiene mucha obra muerta que hay que arrojar al mar y mucha obra viva que realizar» (Triana 1970: 202). Existía también consciencia de la larga tradición que había ido construyendo, progresivamente, el juicio sobre el país y sus problemas, y que, entonces, se manifestaba en el carácter propio y exclusivo de sus planteamientos respecto de su entorno temporal, en la voluntad de renovación y de integración que respetara las diferencias. Los vínculos entre los artistas y los intelectuales demostrarían un interés común, aunque con matices que definen las variables ideológicas y la personalidad individual.

El tema de este trabajo, el *paisaje social*, que, en su complejidad, fue de interés común a todos, intelectuales y artistas, pretendió cubrir variados aspectos sin responder a sutilezas de estilo ni de doctrina. El *paisaje social* comprende el mundo alrededor de los convocados en la Generación del 98, el «ser español» al que fueron sensibles, con el cual se sintieron orgullosa y dolorosamente identificados y que implicaba, en palabras de Miguel de Unamuno, ser responsables de la herencia de su pasado, «con su haber y con su debe» (Unamuno 1979: 129).

Establecer lo que comprendemos en pintura por *paisaje social español* alrededor de 1898 supone, también, tomar en consideración que la visión impuesta por el

impresionismo francés y su interés por acercarse a lo cotidiano convergió con la preocupación estética española contemporánea. Algunos de sus artistas mostraban un renovado interés por los ambientes citadinos. Aureliano Beruete (1845-1912), además de fino crítico de arte vinculado a la Generación del 98, representó el paisaje urbano de diversas ciudades; Joaquín Mir (1873-1940) prefirió el sol radiante sobre las casas mediterráneas; Santiago Rusiñol (1861-1931), en su primera etapa, recreó los jardines. Con ellos, Darío de Regoyos (1857-1913) inicialmente practicó la técnica del puntillismo, en un intento de captar la luz en valles y montañas, así como haría con el paisaje urbano de plazas y cafés Ramón Casas (1866-1932). Desde mediados del siglo XIX, el paisaje y la pintura de género fueron temas que se convirtieron en característicos del eclecticismo pictórico español, vocación recurrente que jalona su historia del arte, con su paralelo interés por el tema histórico, al que Miguel de Unamuno calificaba como «hórridos cuadros de historia nacional» (Unamuno 1976: 94) y de «Horrenda y deshonrosa escuela» (Navascués y otros 1978: 303). Esta escuela era alentada por el arte oficial y era paso obligado para cualquier artista con pretensiones. El crítico Rada y Delgado no pudo menos que observar que cierta exposición en 1858 «hedía a cementerio».

Hacia fines del siglo, el vínculo que establecieron los artistas con el entorno fijó su observación atenta en los elementos que conmueven, varían y dan apariencia nueva al paisaje, a los efectos de la luz sobre las formas y el color, mientras intentaban parcialmente olvidar el sentido de lo trágico y el tenebrismo que parecía determinar la idiosincrasia española y que, entonces, aludía a sentimientos de despojo y desamparo en un país sumido en la recesión. José Martínez Ruiz «Azorín» reseñaba en uno de sus viajes por los pueblos españoles:

La muchedumbre campesina no es mala, tiene sencillamente hambre. La sequía asoladora que reina ha destruido los sembrados; las viñas están devastadas por la filoxera ¿Cómo van a salir del tremendo conflicto que se avecina, propietarios y labriegos? [...] Hay, lector, un medio de conjurar, por lo pronto, el conflicto, pero es preciso no olvidar que estamos en España [...] En tanto estos buenos labriegos caminan lentos, entristecidos, hoscos, por las calles de Trebujena; se sientan en la plaza anonadados; tornan a levantarse; entran en su casa; oyen los lamentos de sus mujeres y de sus hijos; vuelven a salir; tornan a recorrer, exasperados, enardecidos, por centésima vez, las calles [...]. (Martínez Ruiz 1947: II, 221)

Miguel de Unamuno afirmaba convencido «España está por descubrir, y sólo la descubrirán los españoles europeizados. Se ignora el paisaje, y el paisanaje y la vida toda de nuestro pueblo [...] como no se le ama, no se le estudia, y como no se le estudia, no se le conoce para amarle» (Unamuno 1979: 141-143). Compartiendo esta preocupación, la tradición paisajística española se robusteció en esta época, incentivada, primero, por el Romanticismo y, luego, por el Realismo de la Escuela de Barbizon, entre otros intentos, que compartían la estimación por la copia del natural y la pintura al aire libre, sin apartarse de la composición tradicional cuidada y meticolosa. Discípulos del pintor flamenco Carlos de Haes, profesor de la Academia de

San Fernando desde 1857, seguían su ejemplo en este sentido: Jaime Morera, Antonio Gomar, Agustín Lhardy, Juan Espina, entre otros. Paralelamente, Martín Rico y Ortega pintaba en la línea de Emile Corot, William Turner y Mariano Fortuny, con quien había trabajado en Granada. Los tres últimos de los mencionados fueron muy apreciados por los miembros de la Generación del 98. En Cataluña, epicentro del más avanzado pensamiento en la época, encontramos a Ramón Martí Alsina, quien fue un paisajista relacionado con las nuevas tendencias, tanto por circunstancias de su vida como de su obra, de estilo realista y fascinada por la vida campesina. Con la misma inquietud, encontramos a Joaquín Vayreda, Enrique Galwey y Modesto Urgell, todos cercanos a la disposición francesa de tratamiento del paisaje. En Santander, Casimiro Sainz y Agustín Riancho continuaban representando el paisaje natural de acuerdo con las preceptivas de Carlos de Haes. En la Escuela de Bellas Artes de Valencia, Gonzalo Salvá Gimbor instruía a sus alumnos en el realismo de la escuela de Corot. La mayoría de los maestros, sin embargo, trabajaba modalidades temáticas precisas, de trasfondo histórico o místico, pero aún sin decidirse a abandonar la luz artificial del taller. La muerte y la desolación, el pesimismo y el abandono marcaban una producción que, escasamente, conseguía imponer cambios colorísticos y temáticos a la tendencia ancestral, a pesar de los continuos contactos de sus exponentes con la pintura europea contemporánea.

Próximo a culminar el siglo XIX, coexistió en España otra visión, vital e inmediata, coincidente con una etapa de su historia caracterizada por la afirmación de los valores tradicionales y, simultáneamente, su apertura hacia Europa, la que se convirtió en referencia de comparación, en un esfuerzo de variado resultado posterior. La reafirmación del naturalismo español adquirió un vigoroso sentido hacia la crítica social y tuvo como motivo, por un lado, el ámbito laboral obrero y/o campesino y, por otro, el paisaje, los tipos y costumbres típicamente españoles, lo que con frecuencia se acercaba a la pintura de tema histórico, de antigua data, que perduró hasta finales del siglo XIX. Importante influencia tendría en la dirección histórica, de expresión emotiva, Francisco Pradilla, por un tiempo Presidente de la Academia Española en Roma, propulsora de esta corriente. Pradilla es autor del impresionante cuadro *Doña Juana la Loca ante el féretro de don Felipe el Hermoso*, que preside la Galería de la Academia de San Fernando en Madrid. Otro importante cuadro de historia fue *El dos de mayo de 1808*, de gran formato (4 x 6 m), de Joaquín Sorolla, entonces de veinte años, en el que la escena, de amplio sentido histriónico, se desarrolla, excepcionalmente para el tema, a pleno sol. Esta obra y *La invasión de los bárbaros* de Ulpiano Checa fueron presentadas en la Exposición Nacional de 1887, evidenciando cambios en el estilo del género.

El tema obrero/campesino acentuó la tendencia social en el arte. Como resultado del avance tecnológico, se vivía en Europa momentos de fuertes presiones, que se vieron reflejados en la obra de pintores como Vicente Cutanda con *Huelga de los obreros en Vizcaya* y el célebre *¡Aún dicen que el pescado es caro!* (1895), título que, como otros de sus cuadros, Joaquín Sorolla tomó de Vicente Blasco Ibáñez, valenciano como él, con quien compartió intereses y preocupaciones. La crítica, sin embargo,

calificó como inauténtico el contenido social en Sorolla por no constituir su temática principal y por suponerse superficial. Si bien no es frecuente encontrar un cuadro del artista en esta modalidad, en diferentes momentos de su vida profesional la abordó. En 1919, poco antes de quedar inhabilitado para pintar, realizó *Ayamonte, la pesca del atún*, una gran pintura mural de tema similar, para la *Hispanic Society* de Nueva York. Entre ambos trabajos, había presentado obras que suscitaron la incompreensión de la crítica y, paralelamente, ganaron medallas en los salones, como *Otra Margarita* (1892), *Una rogativa en Burgos* (1892), *El beso de la reliquia* (1893), *De vuelta de la pesca* (1895), *Trata de blancas* (1897) y *Triste herencia* (1901), además de aquellas realizadas durante su permanencia en Italia. La última de las mencionadas, pintada en las playas de Valencia, constituyó un reto para el artista. El cuadro no soslaya la denuncia a pesar de aplicar efectos de alta calidad luminosa y una variada y rica gama de color. La constante presencia de los discapacitados huérfanos que estuvo tanto tiempo observando hizo confesar a su autor «Sufrí cuando la pinté [...] tenía que forzarme a mí mismo constantemente [...] Jamás pintaré este tipo de tema otra vez». En la exposición de París (1900), por el conjunto de la obra que expuso, entre las que figuraba *Triste herencia*, se le otorgó el primer premio a Sorolla —y a España— por considerársele un artista independiente, revolucionariamente audaz y promotor de nuevos horizontes pictóricos (Müller 1974). Lo contradictorio del momento artístico que comentamos se evidencia en que el jurado de la participación española al mismo evento rechazó *La víspera de la corrida* de Ignacio Zuloaga, obra que había sido acogida con entusiasmo y premiada en Barcelona, además de haberla adquirido Santiago Rusiñol. El hecho coincidió con la compra de obras del mismo pintor por pinacotecas del extranjero.

Los que mencionamos no constituyeron hechos aislados. Otros artistas trabajaban motivos históricos de contenido social, aunque frecuentemente incurrieron en el melodrama, cuyos límites se tornan muy sutiles en estos casos. Algunos nombres de cuadros pueden advertirnos de la temática costumbrista, común por entonces en los Salones y, puntualmente, en la Exposición Nacional abierta el 20 de mayo de 1895, en la que Joaquín Sorolla obtuvo el primer premio con *¡Aún dicen...!*. Títulos como *¡A la guerra!* de Alberto Pla y Rubio y *El pedregal, pueblo civilizado* de Modesto Urgell estuvieron entre los más definidos y sobrios. Otros, cuyos asuntos fueron aclamados por los expertos, tienen nombres como *¡Salvemos el cadáver!*, *¡Tan sola y tan melancólica!*, *¡Pobres madres!*, *¡Ay mi pajarito!*, *¡Huérfana!*, *¡Víctimas del mal!*, *¡Sola en el mundo!*, *¡Una limosna por Dios!*, *¡Hija mía!*, *¡Muerto!*, *¡Desahuciado!*, *¡Inclusero!*, *Sembrando el hambre*, *¡Dolor!*, *Sin pan, Aflicción*, *¡Arrepentida!*, *Ruega por nosotros pecadores*, *La víspera de entrar a capilla*, *Camino que seguiremos todos*, etc. (Hernández Polo 1973: 20). Apoyada abiertamente, esta temática nos advierte de la difícil confrontación que los artistas vinculados a la Generación del 98 libraban frente a una crítica facilista, que ensalzaba obras con peligrosa propensión a sensibilizar utilizando la dramatización retórica antes que apoyar aquellas fruto de la reflexión ideológica y la indagación técnica, que respondían a cuestionamientos que trascendían lo particular y que removían a la sociedad europea en su conjunto.

Como representante de la nueva tendencia pictórica, Aureliano de Beruete (1845-1912) destacó entre los paisajistas nutridos por los movimientos europeos e interesados en el mundo español inmediato, a través del uso pleno de la luz. Como él, Darío de Regoyos (1857-1913), denominado «Pintor Franciscano» por el crítico bilbaíno Juan de la Encina (seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal) fue artista predilecto de los miembros de la Generación del 98. Regoyos plasmó su visión luminosa del paisaje con economía de medios, buscando «la justeza del color en el conjunto del efecto atmosférico», según su propia declaración. En términos generales, la crítica contemporánea le fue elusiva, a pesar de que representa, asimismo, un intento firme y pionero por plasmar en imágenes las situaciones más extremas del ser español. De ello, dejó testimonio cuando ilustró *La España Negra* (1899), resultado de un periplo por los pueblos de su país con el poeta belga Verhaeren (Unamuno 1976: 69). Paralelamente, una variable de esta inquietud interesaba a la región de Cataluña. Con Ramón Casas (1866-1932), Santiago Rusiñol (1861-1930), Anglada Camarasa (1871-1959), Alexandre de Riquer (1856-1920), Sebastián Junyent (1865-1908) y otros artistas alrededor del café *Les Quatre Gats*, abierto en Barcelona (1897-1903), se insertaría España en la corriente Modernista, que, bajo sutiles matices ópticos y con planteamientos más audaces, surgía en diferentes lugares de Latinoamérica y Europa (Francesc Fontbona, en Hofstätter 1981: 247 y ss).

Los integrantes de la llamada Generación del 98 tuvieron un gravitante papel en la toma de conciencia de los españoles respecto de su país, reflexión tanto inmanentista como de confrontación, que marcó el desarrollo del arte a partir de entonces y que comprometió a todos los estratos sociales interesados en identificarse con la peculiaridad de sus diversas regiones y revelar sus imágenes, como aquellas testimoniadas por Azorín:

Yo he visto estos rostros flácidos, exangües, distendidos, negrosos, de los labriegos. Y estas mozas escuálidas, encogidas en un rincón como acobardadas, tal vez con una flor mustia entre el cabello crespo. Y estas viejecitas, acartonadas, avellanadas; estas viejecitas andaluzas que no comen nada jamás, jamás, jamás, estas viejecitas que juntan sus manos sarmentosas y suspiran: «¡Vigen de Came! ¡Vigen de Came!» [...] Y otra vez vemos las caras angustiadas, trágicas; y percibimos las respiraciones fatigosas, y oímos los plañidos sordos del dolor, y contemplamos las viejecitas acurrucadas en un rincón, que exclaman: «¡Vigen de Came! ¡Vigen de Came!». (Azorín 1947: 217-218)

No pocas veces, y quizá por lo reciente, esta experiencia tuvo resultados superficiales, externos, que lindaron con el pintoresquismo del que difícilmente lograrían evadirse. Pío Baroja señalaba acertadamente: «En el conflicto posible de la Cultura con lo pintoresco, con lo externo, éste debe ceder el paso» («Divagaciones sobre la cultura», en Triana 1970).

Pintores reconocidos como involucrados con su país y cercanos al pensamiento de la Generación del 98 son el ya mencionado Joaquín Sorolla (1863-1923), quien era mayor en un año a Miguel de Unamuno (1864-1936); Ignacio Zuloaga y Zabaleta

(1870-1945), pocos años mayor que Pío Baroja (1872-1956), Azorín (1873-1967), Antonio Machado (1875-1939) y José Gutiérrez Solana (1886-1945). Este último era apenas un niño de doce años en 1898, pero muy vinculado a los componentes del grupo generacional años después.

Ignacio Zuloaga, un pintor inquieto, cosmopolita y controvertido, estuvo desde sus inicios vinculado a los artistas más radicales de París, como Paul Gauguin, Maurice Denis, Odilon Redon, Emile Bernard, Henri Toulouse Lautrec y Vincent Van Gogh, con quienes expuso por primera vez en 1891 en Le Barc de Bouteville. Tuvo taller permanente en esa ciudad desde 1899. Viajó constantemente por Europa y Estados Unidos de Norteamérica y regresó a España por temporadas. En 1909 la *Hispanic Society* de Nueva York hizo una exposición de su obra. Fue el artista que mayor atención concitó de los escritores del 98 en tanto su pintura pareció traducir a imágenes las preocupaciones expresadas en los textos, sobre todo de Miguel de Unamuno y de Pío Baroja, coterráneos suyos. Podría decirse de Ignacio Zuloaga lo que dijo Azorín de Pío Baroja: «Ha pintado... el ambiente de nuestro pueblo; las viejas ciudades, los panoramas ásperos y tristes de Castilla, las posadas, los caminos, las gentes aventureras y equívocas de los suburbios y de la vida errante... Una agudeza ingénita le lleva a escoger en la realidad, en el inmenso y complicado acervo de la realidad, el rasgo característico, esencial de las cosas. Sus descripciones son limpias, escuetas; cuatro trazos le bastan para hacer vivir un personaje. No sobra ni falta nada en sus pinturas, el detalle que el autor ha elegido es precisamente entre todos el único que podía dar la sensación de vida» (Azorín 1947: 634-635). Obsérvese que, en este comentario sobre el estilo de Pío Baroja, Azorín identifica sus valores literario-descriptivos con aquellos de la técnica pictórica, trasponiendo un medio técnico al otro. Cuando se refieran a la obra de Zuloaga, ellos, a su vez, resaltarán sus temas de contenido social sobre sus valores plásticos, desvirtuando, en cierta medida, su especificidad como pintor. Esta posición no sorprende si recordamos que, de Joaquín Sorolla, Pío Baroja, con su natural desplante, escribió que creía que era uno de los mejores pintores de su época «pero a mí eso no me interesaba mucho» (Müller 1972: 73. Traducción nuestra), porque, como escritor, su preocupación estaba centrada en los aspectos anecdóticos del cuadro más que en los plásticos. La técnica de Zuloaga, en cierta manera, justificaba la impresión de sus críticos. Tenía por costumbre meditar sus temas, pintaba lenta pero firmemente, sin prisa y sobre la base de un detallado dibujo que comprometía la figura y los mínimos accesorios, destacándola del entorno. Tributario del tema histórico y del historicismo español, intencionalmente organizaba ambientes connotativos de hispanidad: «Mis dibujos los escribo» declaraba. Y era literalmente cierto. Tomaba apuntes de sus impresiones por escrito, en un cuadercillo que llevaba siempre consigo; no dibujaba. Esto puede explicar el que admitamos que, como pintor y en la tranquilidad del taller, extendiera su propuesta desgarrada para entregarla resueltamente y con violenta serenidad, marcada por una gama de color apagada que le era particular y que solía quebrar, selectivamente, en rojos, verdes, azules y amarillos. La suya era una visión condensada e intelectualizada, que trataba de mostrar más de lo físicamente posible y que pretendía compartir largas

reflexiones sobre España, sus paisajes, su gente y sus problemas. De allí su necesidad de una lenta elaboración previa de la composición y del detalle.

Coherente con su carácter, que no consideraba los términos medios, Ignacio Zuloaga «vivía» sus temas. Se incorporó activamente a los ambientes más representativos de España, involucrándose totalmente con su gente y sus costumbres, para pintarlos «desde adentro». Miguel de Unamuno afirmaba que «El español ve mucho mejor que piensa y, si piensa bien lo que ve, no suele ver bien lo que piensa» (Unamuno 1976: 93). Justificaba, de este modo, la pintura de Ignacio Zuloaga, entre la de otros, con mejor capacidad de transmitir el ideario español que la literatura, por la inmediatez y universalidad intrínseca de sus medios técnicos. Su obra, que representa a una España enlutada, oscura, reconcentrada, en cierto modo pesimista, cuya vida transcurre lenta y desesperada, tratada sombría y crudamente, se convirtió en paradigma de «lo español» en el mundo. Paradójicamente, fueron los españoles los que menos se reconocieron en ella, por considerar que correspondía a una visión sintetizadora que no contemplaba las variables regionales, ni destacaba las ricas diferencias en las que sus habitantes se reconocían y de las que se sentían participantes y propagadores. Le reprocharon, fundamentalmente, el haber hecho concesiones falseando España para obtener éxito entre el público extranjero. Los temas son genéricos. Se le tildó de «antipatriota» por ello, por su documentalismo y la aparente extrañeza de la visión que transmitía. A muchos españoles les parecía un observador atento, pero no comprometido entrañablemente con la patria, sino solo en forma teórica. Miguel de Unamuno, reconociendo en Ignacio Zuloaga a un pintor eminentemente vasco y, paralelamente, al artista universal, anota que, siéndolo, reproduce el alma castellana imbricada profundamente con el espíritu español, identificado por sus elementos castizos de austeridad y mística. Unamuno estaba convencido de que solamente quien hubiese compartido el alma de un pueblo podría expresarlo verdaderamente. Zuloaga cumplía esta vocación de manera natural y, en ello, lejos de diferenciarse de «lo español», se acercaba tanto más profundamente (Unamuno 1976: 46ss). El mismo pintor salió al paso de la crítica adjudicándoles a sus cuadros una finalidad propedéutica.

Ignacio Zuloaga le había confiado a Unamuno su convencimiento de que no se podía «pintar la verdad» (Unamuno 1976: 58), con lo que estaría justificando que sus cuadros mostraran una España, muchas veces, escondida detrás de la fiesta y, otras, en una reunión de motivos connotativos en forma tendenciosa y, por ello, en última instancia, fruto de su interpretación personal, expresión de «su verdad», de su «intención estética». Unamuno encontraba que en la obra de Zuloaga «el hombre lo era todo» (Unamuno 1976: 94), al punto de incluir connotativamente el paisaje como una prolongación vista y soñada por el hombre. Por ello, el pintor entregaba «un espejo del alma de la patria» (Unamuno 1976: 97) en sus cuadros. Defendía el escritor la potestad del artista de escoger su tema de estudio. Lo que no admitía era que, por ello, se sintiera con derecho a generalizar, titulando un tema particular como representativo del lugar al que pertenecía. Tendía la pintura española —en gran parte incitada por el mercado de arte— a caracterizar al país por sus detalles más saltantes

y grotescos. Independientemente de que fueran reconocibles como característicos de España, la protesta surgió por la tendencia a generalizar estas imágenes como visión única y condición inherente de lo español, posición que con frecuencia fomentó la crítica extranjera que se basaba, precisamente, en los cuadros de pintores como Zuloaga y Sorolla, entre otros.

Para Ignacio Zuloaga, España estaba concentrada en el tema castellano, razón por la cual es tan estrecha su vinculación con los miembros de la Generación del 98: fue amigo de sus integrantes y retrató a muchos de ellos. Más tarde, consolidada su posición en el extranjero, se apartó de su temática inicial. Se relacionó con el círculo modernista barcelonés de *Les Quatre Gats* y con los pintores más innovadores de su época. Su realismo, de tonos sombríos, se aplicó fundamentalmente a ofrecer temas populares hispánicos.

Seis años mayor que Zuloaga, el valenciano Joaquín Sorolla (1863-1923) se dedicó al estudio de una España más versátil y amable, tratada libremente en el aspecto técnico en el que se combinan el modo impresionista, las variaciones temáticas modernistas y el simbolismo, también presentes en la obra de Ignacio Zuloaga y en la del posterior José Gutiérrez Solana (1886-1945). Entre su *El dos de mayo de 1808* (1884), *El grito de Palleter* (1884), *El entierro de Cristo* (1887) y *El padre Jofre protegiendo a un loco* (1888), transcurrió su estadía en Roma gozando de la pensión otorgada por la Diputación de Valencia, a la que parte de la crítica responsabiliza de la impertinencia de sus pinturas con tema histórico, por las exigencias promocionales que anualmente le requerían. Sorolla pudo observar en Roma y París las tendencias realista e impresionista acordes con su propio desarrollo profesional. Su temática fue variada: retratos, paisaje, paisaje social e histórico. Entre ellos, destacó el mar —la faena de los pescadores, las madres con sus bebés y niños jugando en la orilla— que constituyó tema recurrente durante su vida desde 1894. El pintor afirmaba que aspiraba a crear «una pintura franca, una pintura que interprete a la naturaleza tal como es verdaderamente, tal como debe verse [...]» (Hernández Polo 1981: 19). A diferencia de su posición crítica frente a Zuloaga, Miguel de Unamuno, intelectual representativo de la Generación del 98, expresó amplias reservas sobre la capacidad del valenciano para interpretar cualquier lugar de España con la misma agudeza, en tanto no compartía el espíritu inherente a todos y cada uno. Esta opinión puede ser ampliamente refutada por la obra del artista. Junto con su interés por plasmar puntualmente los paisajes españoles, Sorolla aunaba una extraordinaria habilidad que le permitía captar rápidamente los valores cromáticos que la hora del día seleccionada le permitía. Para 1898, Sorolla presidía una escuela que privilegiaba la luz y sus efectos sobre lo temático, por lo que fue objeto de severas críticas de algunos compatriotas que veían en ello un apartamiento del «verdadero sentir español», que, como ya observamos, estaba fuertemente marcado por lo histórico, por la denuncia social en lo anecdótico y por lo sombrío y tenebrista. No debemos engañarnos. La denuncia social que Joaquín Sorolla propone en algunas de sus obras la hace a pleno sol, descarnada, sin apelar a efecto distinto que el de la luz y el color, aplicado con pincelada rápida y segura. En sí mismo, el tratamiento del motivo es provocador, no encubre ni

manipula. Se ofrece a nuestra vista natural y limpiamente. Queda al espectador juzgar su validez o no. El pintor nos guía en el encuentro, no fuerza nuestra opinión.

Sorolla también abordó el tema costumbrista, sobre todo a propósito de los encargos formulados en 1911 por la *Hispanic Society* de Nueva York para cubrir sus instalaciones —como aquellos cuyo tema eran las playas valencianas— a todos los que la institución denominó genéricamente «Provincias de España». Los temas fueron tratados de manera cálida, con alegría y placidez, con toques rápidos y amplios de luz y color, en los que ambos valores, reflejo de la luz solar, hieren los objetos por su intensidad, y el uso, cada vez más frecuente, de los blancos. De él se dijo, a propósito de la exposición de su obra en París y de esta particular característica, que «nunca un pincel había recogido tanto sol».

Pío Baroja, otro miembro de la Generación del 98, le reprochó su inmediatez en plasmar un tema, su aparente escasa reflexión, como consecuencia de su experiencia en el retrato que le hizo Sorolla en 1914. Antes que él, habían posado para el artista Miguel B. Cossio (1907-1908); Vicente Blasco Ibáñez (1906); Aureliano de Beruete (1908), quien fue de los primeros en reconocerlo como un innovador en el tratamiento del tema español; Marcelino Menéndez y Pelayo (1908); José Echegaray Eizaguirre (1910); Emilia Pardo Bazán (1913); Francisco Rodríguez Marín (1913). Después lo harían Juan Ramón Jiménez (1916), Ramón Menéndez Pidal (1917), José Martínez Ruiz (Azorín) (1917), Antonio Machado y Ruiz (1918), Jacinto Benavente y Martínez y José Ortega y Gasset (1919). Esa inmediatez que molestó a Pío Baroja permite que reconozcamos en los retratos, incluyendo el suyo, la precisión de la instantánea que nos acerca al carácter del sujeto, cada uno en actitud y posición personales que les confieren frescura y proximidad, resaltando los rasgos y los gestos, expresivamente trabajados.

Sorolla pareció estar siempre preocupado por captar la luz en toda su magnitud, esa luz del crepúsculo, que tiñe de suave dorado, o aquella del mediodía, que se manifiesta esplendorosamente. Para ello, la rapidez en la ejecución era su arma más precisa, la que, finalmente, contribuiría a postrarlo definitivamente. No por ello descuidó el tema español y a los españoles, triste y resignadamente serenos y calmos en oposición total con la alegría del color y la luz. Para la crítica posterior, Sorolla representa una síntesis personal de tradición y modernidad de raíz española, que aunó el realismo de mediados del XIX con parte de la técnica impresionista de toque rápido y pinceladas paralelas de colores puros, ligeros o empastados, en los que se hermanan los contrastes, sin extremar la indagación científicista de la total disociación cromática. A diferencia de la técnica impresionista, propiamente dicha, para él, el tema mantuvo su importancia como aspecto motivador y de opinión.

Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga serían los dos aspectos de una misma circunstancia, dos tendencias y una misma preocupación. La resurrección de una España necesitada de reconocerse en su gente y en su tierra, de recuperarse a sí misma. De allí nace la reflexión de Miguel de Unamuno que señala que se ignoraba el paisaje y «la vida toda de nuestro pueblo» ya mencionada (Unamuno 1979: 141-143). José Martínez Ruiz (Azorín) reconocía que la Generación del 98 representaba para Espa-

ña un «renacimiento», en la acepción de apertura a la influencia externa y recreación a partir de lo propio e inherente a lo español, un «re-velarse» a partir de la comparación y lo sugestivo de otros modos que, como en otras épocas de la historia española, habían producido momentos de máxima creación, un despertar estimulado. La comunicación conducía a la apertura que revitalizaba. En ello, Azorín incluyó la revelación del paisaje español visto por ojos extranjeros que, expuesto a los españoles, avivó un interés que ya se había manifestado años antes, pero que ahora se robustecía con seguridad y aplomo (Martínez Ruiz 1947: 896 ss). El mismo autor demuestra, confirmando la comunidad de intereses de intelectuales y artistas, objetividad plástica en la descripción de pueblos, como el de Arcos de la Frontera. Los acerca a la sensibilidad del lector vívida y sugerentemente cromáticos:

¿Qué es lo que más cautiva vuestra sensibilidad de artistas: los llanos uniformes o los montes abruptos? ¿Cuáles son los pueblos que más os placen: los extendidos en la llanada clara, o los alzados en los picachos de las montañas? Arcos de la Frontera es uno de estos postreros pueblos: imaginad la meseta plana, angosta, larga, que sube, que baja, que ondula, de una montaña; poned sobre ella casitas blancas y vetustos caserones negruzcos; haced que uno y otro flanco del monte se hallen rectamente cortados a pico, como un murallón eminente; colocad al pie de esta muralla un río callado, lento, de aguas terrosas que lame la piedra amarillenta, que la va socavando poco a poco, insidiosamente, y que se aleja, hecha su obra destructora, por la campiña adelante en pronunciados serpenteos, entre terreros y lomas verdes, ornado de gavanzos en flor y de mantos de matricarias gualdas. (Martínez Ruiz 1947: 221 y ss)

La Generación del 98 se volvió al paisaje español y la pintura coincidió con su visión de una España a la vez sombría y solar, trágica y vital, confusa y clara en sus contradicciones, reconocida y confundida con sus artistas en unidad creadora, fuertemente circunscrita por la línea y los volúmenes definidos y sólidos. En este proyecto, situados en ambos extremos, Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga —equiparables en interés y proyección con la literatura, con la que compartían la inquietud por despertar a España por y para sí misma, proyectada hacia el mundo— presentan personalidades distintas y distantes. Miguel de Unamuno vio con claridad la dicotomía Sorolla-Zuloaga, pintores a los que trató personalmente y en los que pudo advertir personalidades disímiles. Para él, el espíritu cristiano español estaba interpretado simbólicamente en la pintura de ejecución «sobria, fuerte y austera», de «severo claroscuro» de Ignacio Zuloaga. Por otra parte, creía encontrar el espíritu opuesto, «pagano», sensual, animista y «con cierto sentido progresista» en los cuadros de Joaquín Sorolla, en los que la transparencia de la luz, la alegría del color y la libertad de los temas parecían traerle reminiscencias bucólicas. Lo interesante es que distinguiera entre la visión de ambos, toda vez que les reconocía la capacidad de comprender «lo español», el que se siente y el que se muestra: el original paganismo, ancestral y clásico, vinculado a la naturaleza en intercambio sencillo y espontáneo, con el posterior, cristiano, concentrado y oscuro, de capilla cerrada y confesionario.

Analícemos ambos estilos para comprobar este aserto. La pintura de Joaquín Sorolla nos acerca a nuestra visión inmediata de la luz. Sus cuadros nos envuelven en el aire y el aroma de los lugares que representan, atmósfera particularmente española, propia de sus ambientes marítimos y rurales, de paisajes y jardines, de fuentes y playas. El sol, hiriendo los muros, reflejado en el agua o atravesando las enramadas, se muestra pleno de inmediatez, suave o agresivo, siempre como presencia absoluta. La sensación de totalidad que embarga al espectador frente a la pintura de Sorolla es más intensa en la medida que se correlacione con la experiencia directa de los lugares que reproduce. La casa del maestro en Madrid, convertida en museo vivo de su entorno, está organizada y dispuesta acorde con su percepción del color. El jardín, espacio predilecto del pintor y testigo de su crisis, permite contrastar la luz sobre los verdes de las hojas: el sol atraviesa la enramada, se aloja en los azulejos, en las fuentes, en los juegos de agua. Se trata de un lugar apacible y acogedor que, como su pintura, atrae por su sencillez que convence de cotidianidad, haciéndonos partícipes de su experiencia.

En contraste, los cuadros de Ignacio Zuloaga embargan de inquietud, aprisionan con angustia, motivan la reflexión, frecuentemente melancólica o indignada sobre lo español, y en ello lo universal, que se evidencia en sus temas. El dibujo y el color, en unidad, propician la convicción de encontrarnos frente a motivos que necesitan cambio y resoluciones que lo hagan posible. No podemos mantenernos pasivos ante la denuncia, que no se concreta al tema o a su tratamiento por el pintor, sino que nos vemos enfrentados por los personajes animados o inanimados, que exponen su problemática áspera, seria e irremisiblemente, en el límite de su condición, altivos y dignos, seguros. Zuloaga compromete y conmina, obliga a tomar posición desde su propio punto de vista, seleccionando de la realidad el objeto conmovedor, reforzándolo, resaltándolo con la línea y el color, extraídos de un entorno escasamente esbozado.

Sorolla, en cambio, nos coloca frente al objeto, apenas diseñado, casualmente, sin evidenciar su presencia condicionadora. Permite al espectador deambular inocentemente. Zuloaga subvierte tal inocencia, que ignora, reclamando nuestra atención, pulsando nuestra conciencia y remeciendo nuestra pasividad.

La obra de un artista, lejos de aparecer aislada, es el resultado de variadas fuerzas combinadas que constituyen el sello y característica del pueblo al que pertenece y al que representa en sus preocupaciones y anhelos. La oposición en el estilo de Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga está en la forma, antes que en el fondo. España está presente en uno y otro, vista desde afuera y desde adentro, dividida entre lo que se muestra y lo que se siente. No niega una visión la otra. Se complementan, permiten calar con profundidad, apreciar la España total, como ser vital, con sus alegrías y sus angustias, coherentemente estructurada. Ambas son verdaderas, ambas exigen atención, ambas aparecen con derecho a ser reconocidas como características, en tanto representan los ojos y el sentimiento de dos artistas que se compenetraron con su espíritu y su problemática y que, cada uno a su modo, se entregaron a su país, necesitado de encontrarse en sus paisajes y su gente, en mirarse frente a frente.

Los estilos de ambos artistas, siendo opuestos, representan la visión pictórica española. De ningún otro modo podemos explicar que la crítica contemporánea encontrara en cada uno vínculos y referencias con la misma tradición pictórica de su país. O les imputara, indistintamente, los mismos defectos de otredad. Sus contemporáneos, como actualmente nosotros, podemos reconocerlos como representativos de la pintura española, con el mismo derecho en sus preocupaciones, tanto plásticas como temáticas. Innovadores en los dos casos, con un mismo objetivo en diferentes lenguajes. Son representativos de la complejidad social española de entonces y de ahora, de la búsqueda de soluciones de una nación que comparte inquietudes y que intenta identificaciones más allá de las discrepancias.

Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga recorrieron mundos paralelos opuestos en estilo. Sin embargo, los dos alcanzaron significativo éxito en Europa y América como pintores que encarnaban la imagen española. Una imagen que, por esta misma circunstancia, puede advertirse contradictoria y disímil, capaz de simbolizar al país en sus extremos con la misma eficacia, como una comprobación de la riqueza y multiplicidad creadora de su pueblo, de las múltiples expresiones culturales posibles en su territorio. Ambos extremos de una realidad que queremos comprender como integrada. Este es su legado y la importancia que les reconocemos para la Historia del Arte.

Bibliografía

DÍAZ PLAJA, Guillermo

1951 *Modernismo frente a noventa y ocho: una introducción a la literatura española del siglo XX*. Madrid: Espasa-Calpe.

GAYA NUÑO, Juan Antonio

1973 *José Gutiérrez Solana*. Madrid: Iberico Europea de Ediciones.

1978 *Españoles contemporáneos 1 y 2. Maestros de la Pintura*. Buenos Aires: Noguea.

HERNÁNDEZ POLO, José

1973 *Sorolla*. Madrid: Publicaciones Españolas.

HOFSTÄTTER, Hans H.

1981 *Historia de la pintura modernista europea*. Barcelona: Blume.

MAINER, José Carlos

1979 *Modernismo y 98*. Barcelona: Crítica.

1994 *Modernismo y 98. Primer Suplemento*. Barcelona: Crítica.

MARTÍNEZ RUIZ, José «Azorín»

1947 *Obras Completas*. Madrid: Aguilar. T. II.

MÜLLER, Priscilla

- 1972 «Sorolla, Zuloaga and the Spanish Generation of 98». *Apollo Magazine*. Nueva York, XCV.
1974 «Sorolla in America». En *American Artist Magazine*. Nueva York.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro y otros

- 1978 *Del Neoclasicismo al Modernismo. Historia del Arte Hispánico V*. Madrid: Alhambra.

PUENTE, Joaquín de la y José María GALVÁN

- 1967 *Joaquín Sorolla*. Buenos Aires: Codex.
1968 *Ignacio Zuloaga*. Buenos Aires: Codex.

SAMBRICIO Y RIVERA-ECHEGARAY, Carlos

- 1980 *El siglo XX. Historia del Arte Hispánico VI*. Madrid: Alhambra.

SANTA ANA Y ÁLVAREZ OSORIO, Florencio

- 1998 *Sorolla (1863- 1923)*. Catálogo. Lima: Museo de Arte.

SCHMÜTZLER, Robert

- 1980 *El Modernismo*. Madrid: Alianza.

SHAW, Donald

- 1989 *La Generación del 98*. Madrid: Cátedra.

TRIANA, José (comp.)

- 1970 *La Generación del 98*. La Habana: Instituto del Libro.

UNAMUNO, Miguel de

- 1959 *Mi vida y otros recuerdos personales I. 1889-1916*. Buenos Aires: Losada. Recopilación y prólogo de Manuel García Blanco.
1976 *En torno a las artes (del teatro, el cine, las bellas artes, la política y las letras)*. Madrid: Espasa-Calpe.
1979 *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe.