

ACTUALIDAD DE ZULOAGA

por

DIONISIO DE AZCUE

¿Qué se puede decir, que no se haya dicho, acerca de la personalidad y de la obra del gran Zuloaga? En la referencia bibliográfica que inserta Enrique Lafuente Ferrari en su monumental estudio "La Vida y el Arte de Ignacio Zuloaga", se citan nada menos que 1870 trabajos publicados acerca del pintor vasco en lo que va de siglo, incluyendo en ellos (lo confieso con más rubor que vanidad), cierta crítica de "Dunixi" de... hace 37 años.

Exhausta, pues, la materia, no he hallado otro recurso que recurrir a una breve glosa de algunos aspectos del arte de Zuloaga. Y al efecto, a modo de guía de esta sencilla consideración, nada me ha parecido más adecuado que aprovechar hasta cierto punto el itinerario que ofrece el completísimo y bien orientado volumen que acabo de mencionar, de Enrique Lafuente Ferrari.

SUS COMIENZOS

Situación del Arte pictórico a fines del XIX

A diferencia de las transformaciones operadas en el desarrollo de la pintura francesa, en el curso del siglo XIX, por las corrientes renovadoras del arte, apenas se había marcado en España, en el mismo período, una evolución ni de lejos equivalente.

En el vecino país, como ustedes recuerdan, se había producido el paso sucesivo del neoclasicismo (David), al romántico (Delacroix); de éste, al realismo naturalista (Th. Rousseau); a la pintura social (G. Coubert); al plenairismo (Corot), para desembocar en la revolución impresionista con Boudin, Claude Monet, Edouard Manet, movimiento que debía escindirse, como es sabido, en el cientismo técnico de Seurat y Signac, en la reacción estructuralista de Paul Ce-

zanne y en el simbolismo, con Puvis de Chavannes, Maurice Denis y otros profetas.

Apuntaba el cubismo: amanecía con el novecientos el signo de Picasso.

Y de este lado del Pirineo, ¿qué?

Desde Goya, por fortuna o por desgracia (creo que lo segundo), apenas durante el ochocientos se registra un movimiento renovador. A Lucas, superviviente subalterno de Goya, sucede el arte de género con el preciosismo anecdótico de Fortuny. Brilla el más consistente y amplio de Rosales y llega después el largo, aparatoso y glacial período de la Pintura de historia cuyos vestigios más representativos pueden contemplarse todavía en las Salas del Museo de Arte Moderno como pudiera contemplarse el megaterium en un Museo de Prehistoria. Puede decirse que entre toda aquella dilatada, inmensa producción de la Pintura de historia y de la Pintura de caballete, sólo se salva y sobrevive con prestigio la de los buenos retratistas que fueron los Madrazo, Esquivel y el propio Rosales.

El joven Zuloaga ponía el pie en el campo de la Pintura respirando acá un ambiente enmohecido. Su primera obra conocida (a los 18 años), la "Fuente de Eibar", es manifestación elocuente de aquella Pintura canónica y conservadora.

ROMA-PARIS

El joven marchó a Roma: la vuelta por Roma era de ritual. Hay en él cierto progreso: hace pintura de esa que se llamó *social* y que yo llamaría populista; pinta el "Forjador herido", en cuyo trazo se adivina ya la fortaleza de su futura técnica, apoyada en la firme calidad de su dibujo. Ignoramos la del color, por desconocer el original, pero conjeturamos que se ajustaría a la más preocupada ortodoxia realista.

El joven marchó a París. ¡Qué lástima que no pueda yo aquí detenerme a recoger, ni en parte siquiera, el curioso y extenso relato que Lafuente trae en su obra citada, acerca de la llegada y establecimiento del joven Zuloaga en París! Evitando el distraernos en la biografía, diremos solamente que nuestro paisano, a partir de 1890, y con intermitencias de viajes a Inglaterra, Andalucía y a su País natal, establecióse en la capital de Francia, en unión de Santiago Rusiñol, su leal camarada, y de su entrañable amigo Pablo de Urranga, de quien no había de separarse nunca en vida. La bohemia triforme del catalán refinado, del guipuzcoano enterizo y del angelical arlote alavés, no tardó en aumentar con la incorporación de

nuevos artistas, los catalanes Miguel Utrillo y Ramón Casas, y en tomar estrecho contacto con las tertulias de la época, constituidas por los artistas más caracterizados de la pintura nueva: Carrière, Manet, Degas, Gáuguin, Maurice Denis.

En estas condiciones de ambiente, rodeado, circunvenido nuestro paisano por el prestigio de la voga impresionista, indudablemente atraído por la seducción de la pintura luminosa y sensitiva que veía triunfar a su alrededor, pudiera creerse que Ignacio Zuloaga caería sin remedio en la órbita de los nuevos criterios estéticos y técnicos.

EMANCIPACION

No fué así, sin embargo, y ya desde aquí puede comenzar a apreciarse la fuerte personalidad del joven pintor, la cual, afirmándose en lo futuro en una línea inflexible, había de individualizarse para siempre en su obra, al margen de todas las escuelas y corrientes.

Del grupo de los españoles, fué Zuloaga el único que se sustrajo a aquella incorporación a las tendencias dominantes. De los demás, Rusiñol y Casas, asimilarían, el uno, la variante azulada del impresionismo a lo Signac, y el otro, la sistemática de las "grisailles" claras, que movería con cierta elegancia dentro de los contornos de su agilísimo dibujo. Eñ cuanto a Miguel Utrillo, no tenemos elementos para conocer el rumbo que emprendió en aquel París del novecientos. No hay que confundir a este Utrillo, español, con su homónimo Maurice Utrillo, el hijo de Suzanne Valladon, el genial borracho, post-impresionista inclasificado, inimitable pintor de arrabales parisinos.

Zuloaga, repetimos, permaneció Zuloaga, fiel a su propio concepto, mental y sensible. Tan sólo en sus primeros cuadros de este período se advierte una cierta preocupación por los grises atenuados y cierto desdén por la estructura, como lo revelan, aun en la reproducción en negro, sus obras "Estudio en grises" y "Mi padre y mi hermana en París". Pecado de juventud podría decirse, del que le vemos pronto redimido en la fuerte, pastosa y bien armada cabeza de "Mi portera de París". No sé por qué, el examen de este grabado me sugiere el recuerdo de la reacción de Pablo Cezanne contra la fluidez de la pintura impresionista, que sacrificaba el volumen y el contorno en su culto de la pura luz. Cezanne aportó el concepto del armado energético de los elementos del asunto (¿prenuncios del cubismo?) y Zuloaga traía innato, consigo, un sentido fundamental de la estructura, que expresó durante toda su vida en la línea firmísima de su dibujo. (Aquí, por asociación de ideas, podríamos re-

cordar la máxima un poco maloliente, pero utilísima, del impresionista bilbaíno y probable compañero de Zuloaga en el "Kurdin Club" de la Villa hermana: "Tú, primero, dibuja bien, y después cárgate ensima."

No olvidemos que Ignacio descendía de un linaje de dibujantes, metalistas por añadidura, medio y materia requirentes de la línea hiriente y resuelta. Al examen de más de una de sus composiciones y retratos, adivinamos al hijo del damasquinador, pintando con pinceles de hierro.

Pero todo esto es técnica. Y de la visión de Zuloaga, su concepto del asunto, de la orientación de sus creaciones, ¿qué puede decirse? Vamos a tratar de leer en este aspecto de su personalidad.

Ignacio Zuloaga, al volver la espalda a la técnica impresionista, ha vuelto también la espalda a la luz. (¿Qué le ha hecho la hermana luz a Ignacio para así despreciarla?). El mundo exterior, como espectáculo; el ambiente, el aire, la naturaleza vibrante de los impresionistas no encuentra eco en su sensibilidad. Su amigo Degas le decía: "Usted se burla del aire". Y él mismo, en futuros años, confirmará el concepto al repetir su conocida "boutade": "Cuando necesito aire, abro la ventana y respiro."

¿Qué persigue, en suma, Zuloaga? El carácter. La luz de Zuloaga es una luz interior. El aire de Zuloaga no es la atmósfera; es ese otro aire o modo de acción anímica de los seres. Diríase que el otro arte, el que desdeña, busca la emoción en superficie; él la quiere en profundidad.

Así comienza lo característico de la obra de Zuloaga. Se traslada a Sevilla, solicitado por motivos de inspiración que, para él, se fundan en la vida torera y gitana, mejor diríamos en la vida del torero, a la que se incorpora resueltamente con pincel y estoqué. Y realiza allí la etapa de su arte, que pudiera llamarse la España blanca.

En el curso ulterior de su arte, el maestro nunca dejará de volver al tema de sus toreros, pero ya con un sentido más trágico en sus personajes que el revelado por los del período sevillano.

CASTILLA

Pero la etapa central y eminente de la obra de Ignacio Zuloaga hay que situarla, a nuestro juicio, a partir de su establecimiento en Segovia, junto a su tío, el ceramista don Daniel.

Lo que desde ahora impresiona al artista, con impresión que le durará toda la vida y perdurará por largos años, traducida en sus

lienzos, es el alma recóndita de la estepa. Allí saluda aquellos campos de la noble Castilla,

...los de las pardas onduladas cuestras,
los de los mares de enceradas mieses,
los de las mudas perspectivas serias
los de las castas soledades hondas,
los de las grises lontananzas muertas

que cantara Gabriel y Galán.

Zuloaga penetra en el alma castellana, pero llevado de su sentido *clínico* de la vida, descubre allí, más que lo que hay en ella de serena grandeza, aquel otro fondo penitencial y trágico que palpita en todas sus interpretaciones de aquella severa tierra y de sus moradores. Desde los tallados cráneos de sus pastores, arrebujados en las pardas mantas, hasta los fondos atormentados de sus cielos, que presiden aquellas inmensas perspectivas lívidas, todo es allí carácter, energía, drama.

Muchas veces y por muchos se ha achacado a Zuloaga su marcada tendencia a la pintura teratológica, sus interpretaciones de lo monstruoso. Hay mucho de esto sin duda, en la producción castellana de nuestro artista: recuérdense sus enanos y sus brujas, pero sea ello como fuere, no puede negarse que es difícil concebir una síntesis más acabada y expresiva de estos aspectos del alma de un pueblo. Por otra parte, más de un crítico, o biógrafo, ha querido ver en esta concepción zuloagueña de Castilla, meollo de España, un acento plástico de aquella amargura revisionista que se atribuye a la llamada "generación del 98".

No es probable. Zuloaga no era un intelectual ni un literato, como tampoco un teorizante. Sus notas íntimas así lo demuestran. Era pintor y, acaso sin saberlo, un psicólogo. Nada más.

Lo que ocurre es que aquella su visión dramática de Castilla y de sus hombres, servida por unos medios expresivos que se caracterizaban por la acerada energía lineal y la sombría fuerza de su paleta, se plasmó en unas producciones impresionantes. Diríase que su pincel penetraba como la reja en un erial, removiendo el secreto de sus entrañas. No podemos menos de citar a este propósito sus varios *Sepúlvedas*, "Los Penitentes", y, sobre todo, "El Cristo de la Sangre", composición abrumadora en su simplicidad, serena en su dramatismo, definitiva de solidez realista.

AIRE-LUZ-PAISAJE

Habíamos pensado en comentar, llegados aquí, el contraste que en la época central de Zuloaga marcaban los meridianos artísticos del Mediterráneo y de Castilla, recordando, enfrente del arte áspero y concentrado del gran eibarrés, el desbordante luminismo de Joaquín Sorolla, la riqueza cromática de Anglada Camarasa y las vibrantes versiones de ambiente de Joaquín Mir, los tres pintores del Levante, contemporáneos de Zuloaga. Estos, sí, a diferencia de nuestro independiente paisano, asimilaron sin reservas el concepto atmosférico y palpitante del impresionismo francés y lo expresaron con el acento deslumbrador del sol de su mar natal. Y si mencionamos a estos luministas levantinos, no podemos dejar de mencionar—y lo hacemos con grandísimo cariño—al otro introductor, aquí, de la pintura impresionista: el cántabro Darío de Regoyos, camarada de Zuloaga en París. También a éste vimos pintar la luz, pero no la luz brutal del Mediterráneo, sino las horas de infinitos cambiantes del paisaje nuestro, expresadas con una pureza de retina y una ingenuidad de medios que no han tenido par. La visión y la pintura de Regoyos el franciscano, y la de Zuloaga el cíclope, tan opuestas, quedarán entre nosotros como las dos realidades artísticas más permanentes e individuales de lo que va de siglo.

Unas líneas sobre Zuloaga y el paisaje. Para comprender la actitud del maestro eibarrés ante el paisaje, oigamos antes unas palabras suyas: “¡No y mil veces no! No quiero copiar la Naturaleza tal como es. Para eso se han inventado las máquinas fotográficas y otros aparatos que muy pronto han de reproducir forma y color. En un cuadro no voy a respirar aire. Para respirar aire abro una ventana o me voy al campo. En un cuadro no busco atmósfera, distancia, ni busco sol ni luna. Busco carácter, penetración, psicología de una raza, emoción, demostración de una visión algo romántica. Busco el alma a través de un realista soñador. Busco la línea, el arabesco, la armonía, la visión personal y la simplificación. Busco la fuerza del atrevimiento, la franqueza de las ideas, el gritar fuerte y profundo...”

Claro está que no podemos atribuir a estas líneas un valor absoluto, ni el artista, en la producción, las ha podido aplicar con el rigor que manifiesta en sus palabras. En todo caso, se esfuerza en seguir esta línea ideal, y lo muestra, por lo que al paisaje se refiere, muy especialmente en el trazado y elaboración de sus fondos de asunto. Los tales fondos, antes que trasuntos del natural, son verdaderas decoraciones cerebrales de un sentido deliberadamente

literario, una visión fuertemente novelada de la naturaleza, a la que trata de infundir una fisonomía y lenguaje humanos. Esto son sus sombrías aglomeraciones de poblados, los barrancos, las perspectivas y los nubarrones de sus fondos.

En los paisajes directos, ya no juega con la misma libertad lo arbitrario. Aquí el natural defiende sus derechos ante el pintor. Zuloaga, sin embargo, se esfuerza en captarlo en función, siempre, de lo que llama *carácter*, evitando cuanto puede la presencia sensual de la luz y del aire, y acentuando en cambio, con energía de línea y modelado, los elementos del asunto. Son muestras características de esta su manera los dos paisajes que conserva el Museo de Arte Moderno: uno de Calatayud y otro de Molina de Aragón. Muchas veces los hemos contemplado preguntándonos cómo se puede obtener aquella sensación de realidad sin más concurrencia que un dibujo acusado y una paleta voluntariamente limitada y por lo general fría. Verdad es que la utilización de los secretos de *procedimiento*, que como nadie poseyó Zuloaga y avaramente reservaba para fines de acabado, le permitían por añadidura rematar el trabajo con efectos de relieve plástico, como ocurre, por ejemplo, con su cuadro "La siega", mediante una áspera distribución de la pasta.

En este orden de recursos de *métier*, no podemos pasar por alto los efectos de esmalte, los surcos en la materia, los vanos y vacíos de la misma y otros análogos que se advierten acercándose a sus obras y que acaso procedan de su subconsciente de hijo de damasquinadores, como sin duda procedía su innato y profundísimo sentido del dibujo.

RETRATOS

Trasladado el arte personal de Zuloaga a la pintura de retratos, es interesante observar cómo operan la idea, la sensibilidad y la técnica de este voluntarioso artista dentro de un campo, como éste, acotado por obligadas limitaciones.

En primer lugar, la exigencia de la identidad física del personaje, condiciona la libertad creadora del pintor. Un retrato correcto es, más o menos, un *documento*, y sólo dentro de sus términos le es permitido al artista moverse para expresar en un lenguaje personal y auténticamente artístico su interpretación del modelo. Ahora bien, Zuloaga es un pintor profundamente realista, pero es también a la vez, un pintor no menos profundamente psicólogo, no un "realista soñador" como él declara. Y así, sus múltiples retratos denunciaban al primer examen una singular ecuación entre la exactitud fi-

sica y la expresión del carácter del retratado. Ayúdale a lo primero su soberano dominio del dibujo, y a lo segundo, su método de concentrar todo el esfuerzo de análisis y de emoción en la elaboración de las *cabezas*. En ellas, con una anatomía sólida y un deliberado contraste tonal, (recuérdense esos rojos exaltados, por ejemplo el del rostro de "José María Alcorta", o esas carnaciones blancas como la cabeza del maestro Falla), contrastes tonales, decimos, que al resaltar sobre ropajes y fondos de gamas sordas, acentúan fuertemente la manifestación anímica del personaje. Retratos memorables que muchos de nosotros conocemos en original, son el del "Escultor Behovide", maravilloso en cabeza, manos y paños; el de don Ramón de la Sota, velazqueño de realismo; el ya citado de Manuel de Falla y el definitivo, que posee el Museo de Arte Moderno, de su gran amigo Pablo de Uranga. Nosotros, que lo fuimos también y conocimos bastante la singular personalidad de este adorable camarada, (el Iparraguárrre alavés), damos testimonio de que Zuloaga llegó en este retrato, como tal vez en ningún otro, a expresar ese carácter que tan ahincadamente perseguía. De este rostro de Uranga no puede decirse "que está hablando", pues Uranga no hablaba nunca, lo que se dice hablar, sino que, como recordarán bien los que le trataron y admirablemente lo dice el gesto captado por Zuloaga en la mirada y en los labios, le bastaba cierta mímica expresiva y un pequeño sonido gutural para dar a entender cualquier género de ideas.

Otra característica zuloagueña en los retratos, es el verismo, llevado al ápice, con que construía ciertas partes del cuadro, aquellas en que se complacía en obtener efectos de pintura *apretada*, tales como los lienzos, las sedas, los rasos, las pieles y otros elementos secundarios del retrato. Citaremos entre cien, los ejemplos de la camisa de seda de Joxe Mari Alcorta, el sombrero de fieltro de don Ramón de la Sota, los *moirés* y encajes del vestido de la señora de Larragoiti.

Para terminar con los retratos, una observación. No es cierto, como se ha dicho, que Zuloaga llegara a recurrir a la caricatura para acentuar el carácter de sus personajes. No hay ninguna traza de desorbitado en la dignidad de sus figuras de retrato. No lo necesitaba. El original, que hemos conocido, en el Museo de San Telmo, del retrato de Valle Inclán, y la reproducción del de la extravagante Marquesa de Cassati, son los únicos ejemplares que sugieren la idea de la caricatura, y por lo que se refiere al segundo, aún parece, por las referencias, que el pincel de Zuloaga se quedó por el lado de acá de la verdad.

CLASIFICACION

Unas palabras ahora, sobre la posible clasificación en la historia de la pintura española y de la pintura universal, del arte de Zuloaga. Pero ante la dificultad enorme de responder con claridad y con autoridad propias a la interrogante que esta cuestión plantea, preferimos acudir al juicio de mejores críticos. Del abundante material de la obra de Lafuente, escogemos para ello algunas citas, para con ellas dar fin a esta modesta charla. Entre los papeles íntimos de Zuloaga se encuentra esta confesión: "¿Qué es arte? ¿Qué es pintura? Esto me pregunto yo a los 54 años, después de haber pintado unos 500 cuadros. ¿Será debido a la época en que vivimos? ¿Es que el objetivo del arte es siempre hacer nuevo? ¿O es basarse en lo hecho y, sobre todo, en lo que el natural nos enseña? ¿Qué preocupación tuvieron los antiguos? ¿Qué preocupaciones tenemos hoy? Muy diferentes, seguramente. Lo que hay que hacer es ser sincero consigo mismo. Yo sueño con la fuerza en la pintura. Me gustaría hacerla a puñetazos, pero sólida (puñetazos y dulzuras en algunos sitios). Contrastes en todos los sentidos. Visiones extrañas, personales. Atreverse, atreverse, atreverse. Dibujar, dibujar, dibujar. Componer, componer, componer. Estilo, estilo, estilo (bajo todos los estilos)".

Sobre la pretendida influencia de Velázquez y de Goya en el arte del maestro eibarrés, Lafuente Ferrari cita, apoyándose, palabras del agudo crítico catalán Rodríguez Codolá, y dice: "Para Rodríguez Codolá, la pintura de Zuloaga estaba en el polo opuesto de estos maestros españoles, en cuanto a técnica e incluso a objetivos estéticos. Ni la perspectiva aérea, ni la vaporosidad o la delicadeza del color, preocupaciones esenciales para los grandes maestros españoles, interesaban lo más mínimo a Zuloaga. Demos la razón a Codolá cuando decía con certera crítica: "El viejo aire indígena que advertimos en el señor Zuloaga, deriva de lo que lleva en la sangre, de que tiene el sentimiento del carácter muy arraigado".

Camille Mauclair, el apologista, no se olvide, del impresionismo luminoso, afirma lo que sigue: "Artistas de la talla y de la potencia realizadora de Zuloaga, invalidan todas las clasificaciones de la crítica. Se le tuvo por un realista, pero, ¿cómo incluir en esta concepción, a la vez estrecha y vaga, sus visiones románticas y místicas, su síntesis de ciudades y horizontes, sus incursiones en el lujo y en la miseria? Este evocador de capeas de pueblos, de ambientes equívocos, de desoladas devociones, es también el hombre que ha

firmado tantos bustos de mujeres jóvenes, pintadas con jugo y pulpa de flores; su realismo, que aplica a la modernidad la concepción del gran estilo, es la vida vista y repensada por un artista completo. El innovador, cuya audacia sorprendió un tiempo al academismo español tanto como a los importadores del impresionismo en España, es, en realidad, como Manet, un clásico que aprovecha el ejemplo de los maestros que los caprichos de la moda y la decadencia de las técnicas había dejado olvidar, pero que son eternamente únicos...”.

Y, todavía, estas líneas de Ortega y Gasset: “Con los cuadros de Zuloaga penetra en las exposiciones un síroco que no nos extrañaría que los demás lienzos se separaran, se resquebrajaran, se abarquillasen, se desprendieran de sus marcos. Zuloaga, que logró en sus lienzos un estilo personalísimo, lo defiende a fuerza de manera. Pero, ¡ah! esto sí, su manera es la más fuerte”.

Y por su parte, Lafuente Ferrari, al final del capítulo VI de su obra, titulado “Medio siglo de crítica” al considerar por su propia cuenta la posición de la obra de Zuloaga ante las últimas corrientes del *Arte joven* o del *Arte Nuevo*, dirá cosas como estas: “Pero, ¡ah!, el mundo, embarcado en la carrera del futurismo, al romper apresuradamente amarras con todo lo tradicional, no perdonó nunca a los que frenaron individualmente un impulso que creyeron pernicioso y negaron su colaboración a esa exploración de lo desconocido. *Pasadismo*, *pastiche*, fueron las recriminaciones que se arrojaron a la cara de los resistentes. Comprendamos la actitud. Al embarcarse en la aventura, los pintores de los nuevos movimientos de vanguardia han renegado a la vez la tradición y la naturaleza, han renunciado a la representación y han sentido, con enfática conciencia, todo su tremendo heroísmo al saltar decididamente en el vacío. La aventura de la pintura moderna, al renunciar a las lecciones del pasado, al natural y al contenido humano, —tres grandes renunciaciones—, consiste en esa decisión de intentar en cada ensayo una novedad absoluta, una expresión inédita, un vehículo puro de lirismo subjetivo, capaz de incorporar una belleza sin precedentes... Cada pintor se siente, pues, a la vez, un héroe y un genio, y la genialidad y el heroísmo se ponen precisamente en la pura intención de abordar la tremenda experiencia. Todo pintor moderno parte, en realidad, para la guerra de los treinta años; pero el éxito final de su intento quedará, como siempre, reservado al juicio de la posteridad y encomendado a las dotes personales de talento de cada artista y a su prudencia en administrarlos. Son estos los peligros y las enormes probabilidades de fracaso que dan a la pintura nueva su atractivo y su heroísmo; por eso los que se embar-

can hacia la cueva del dragón, no perdonan jamás a los que se quedan en la playa con los pies firmes y seguros sobre la tierra nativa. De aquí el radicalismo con que los artistas y los críticos de los movimientos de vanguardia se ven forzados, sin compromiso, a negarlo todo con exasperada violencia, todo, excepto su propia aventura”...

“Así es de ingrata la violencia de nuestra época y de nuestros días, cuando los que niegan rechazan todo compromiso y no conciben otro apaciguamiento que el de la sumisión total a su propia victoria. Sólo los hombres firmes y seguros pueden heroicamente salir sin concesiones de la prueba de esta amargura. Zuloaga no fué ciego a las ocasionales bellezas y a los hallazgos de la pintura actual; bastaría para demostrarlo su pequeño museo de cuadros de artistas contemporáneos reunidos en la casa de Zumaya. En su día siguió a Degas y a Manet; sintió la extraña sugestión del arte de Gauguin, la fuerza constructiva de Cezanne, la pasión por la materia de Van Gogh; admiró a Picasso y a Nonell, concedió todo su valor a Solana y tuvo amigos entre los pintores más avanzados de París...; pero él supo, que, con todas las limitaciones que nuestra humana naturaleza nos impone, y las suyas eran grandes, cada hombre no puede auténticamente hacer más que una sola obra, la suya...”

Es un error pueril, decimos nosotros, el creer que el enrolarse en esta o la otra escuela o movimiento nuevo, o el aparecer sectariamente aferrado a tal otro tradicional y conformista, signifique por sí solo valor alguno. El entenderlo así lo tenemos por un lamentable espejismo, que los artistas debieran evitar, poniendo mayor cautela en su criterio, que muchas veces resulta mixtificado por el influjo literario de los franco-tiradores y “sasi-letrados” de la estética. La tal literatura de arte es un veneno temible, sobre todo cuando se ingieren, sin preparación intelectual y a libre dosis, teoremas como este de Salvador Dalí (“La Femme visible”, 1930) “*Sistematizar la confusión y contribuir a desacreditar así, completamente, el mundo de la realidad*” ¡Cuánta charlatanería!

No. Las etiquetas no confieren categoría. El problema del logro artístico no es una cuestión de credos estéticos; es un problema esencialmente individual. Todos los caminos son indiferentes en Arte, creo que decía Zuloaga, y es verdad. Lo que cuenta y lo que importa es la capacidad del caminante para llegar a la meta, a través del itinerario que sea. Ahí está la cuneta para recoger a la multitud de los ineptos.

Sólo los fuertes como Zuloaga llegan.

Y permanecen.