

HOSPITAL REAL, GRANADA

ZU LO AGA

ENTRE LO GITANO
Y EL FLAMENCO





Ignacio Zuloaga a la española. París, junio 1901
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga



ZU LO AGA

ENTRE LO GITANO
Y EL FLAMENCO



04 marzo 2022- 27 mayo 2022
HOSPITAL REAL, GRANADA

ZU LO AGA

ENTRE LO GITANO
Y EL FLAMENCO

Organiza



patrimonio / UGR /



Colabora



Institut del Teatre



MINISTERIO
DE CIENCIA
E INNOVACIÓN







PRESENTACIONES

Pilar Aranda Ramírez
Rectora
Universidad de Granada

15

Víctor J. Medina Flórez
Vicerrector de Extensión
Universitaria y Patrimonio
Universidad de Granada

19

IGNACIO ZULOAGA:
ENTRE LO BOHEMIO,
LO GITANO Y LO JONDO.
PARÍS, NUEVA YORK,
GRANADA

José Antonio González Alcantud
Universidad de Granada

75

RAZÓN Y CORAZÓN DE UN PROYECTO EXPOSITIVO

Margarita Ruyra de Andrade
Fundación Zuloaga

M^a Luisa Bellido Gant
Universidad de Granada

25

CATÁLOGO

107

EL AMOR DE IGNACIO ZULOAGA HACIA LOS GITANOS Y EL FLAMENCO

Ignacio Suárez-Zuloaga Gáldiz
Fundación Zuloaga

41

OTROS OBJETOS Y DOCUMENTOS EN EXPOSICIÓN

235



Se cumple un siglo del Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada el 13 y 14 de junio de 1922. Un acontecimiento que otorgó al flamenco una nueva y más elevada consideración, especialmente en el mundo cultural y entre los intelectuales de la época y posteriores. Federico García Lorca o Manuel de Falla siempre han sido considerados los principales referentes de aquel acontecimiento y, sin duda, ambos fueron los grandes impulsores de aquella cita. Sin embargo, en la hora del centenario, es necesario recordar a aquellas otras personas que resultaron fundamentales para que el concurso se pudiera celebrar y adquiriera la dimensión que consiguió. Es el caso, entre otros, de Ignacio Zuloaga Zabaleta, artista vasco que, aunque quizá es poco sabido, fue no solo un entusiasta defensor e impulsor de aquella cita, sino también del flamenco y de la cultura de los gitanos.

La Universidad de Granada celebra con entusiasmo el centenario en 2022 de aquella cita cultural granadina y alhambreña celebrada en la plaza de los Aljibes del recinto nazarí. Y en esta celebración, Ignacio Zuloaga viene a situarse en el centro gracias a la exposición *Zuloaga, entre lo gitano y el flamenco*. Una muestra que nos permite celebrar no solo la adhesión y el decidido compromiso del pintor con esta cumbre flamenca sino, también, recordar otro hito en la relación del pintor vasco con la ciudad de Granada. En 1922 celebró Zuloaga en la ciudad, en el Museo de Antigüedades del Carmen de los Mártires su primera exposición en Granada. Eran los días previos al concurso y el artista eibarrés expuso más de una veintena de sus obras. *Zuloaga, entre lo gitano y el flamenco* trae de nuevo a Granada, al magnífico Hospital Real en esta ocasión, a un artista al que, además de por su arte y su apoyo a la cultura, queremos honrar también por su amor y solidaridad con el pueblo gitano.

Ignacio Zuloaga (Eibar, 1870-Madrid 1945) viaja a Andalucía por primera vez en 1892 para, al año siguiente, instalarse en Sevilla. Ahí, entre la capital y la cercana Alcalá de Guadaira, comenzó su relación con el mundo y la cultura gitana. Una relación y un conocimiento de esa cultura y de su idioma, de la que siempre estuvo muy orgulloso. Ignacio, de hecho, como explican Juan San Martín y Endika de Mogrobojo en su texto dedicado al pintor en *Los Zuloaga. Dinastía de artistas* aprendió –“y se ufana de hablarlo bien”– el idioma caló.

Esas vivencias en Sevilla le hicieron también conocer y amar el flamenco y, en alguna medida, configurar al artista que ahora todos conocemos. Un pintor que, en las casi treinta pinturas y dibujos en los que situó a los gitanos en el centro de su obra, jamás los degradó, o como

explican sus sucesores, nunca los presentó como personajes exóticos. Al contrario, siempre los retrató con la dignidad y el honor que merecen.

Zuloaga, entre lo gitano y el flamenco reúne alrededor de un centenar de obras, muchas de las cuales nunca antes han sido vistas en público. Agradezco a los numerosos coleccionistas, privados y públicos, su aportación a esta muestra y, sobre todo, agradezco a la Fundación Zuloaga su participación. La exposición conmemora el centenario del concurso del cante jondo pero, más allá, quiere también trascender a esa celebración para mostrar también la percepción que en las primeras décadas del siglo XX había alrededor de los gitanos y el flamenco y, por supuesto, la defensa de Ignacio Zuloaga de ambos. La muestra nos acerca a la llegada del flamenco a París y su acogida en los ámbitos intelectuales y, en España, la distinta –y opuesta– mirada a los flamencos y al mundo gitano dentro de la Generación del 98.

Esta exposición, que se completa con diversas actividades a su alrededor, es el resultado de una cooperación entre la Universidad de Granada y la Fundación Zuloaga que nos honra, que es un honor para nuestra universidad y que nos permite, una vez más, tejer nuevas alianzas con instituciones que tienen valores compartidos, en este caso, la defensa de la cultura y de los derechos humanos y la no discriminación. Como rectora de la Universidad de Granada quiero agradecer a la Fundación y muy especialmente a su presidente, el doctor Ignacio Suárez-Zuloaga Gáldiz, el esfuerzo y el interés en poner en pie esta magnífica exposición que, por otra parte, no habría sido posible sin su extraordinario compromiso con nuestra universidad, con nuestra comunidad y, por supuesto, con el legado de Ignacio Zuloaga, persona imprescindible en este centenario del Concurso de Cante Jondo de 1922. Y es que Ignacio consideraba el flamenco un fenómeno cultural a la altura de cualquiera, como la ópera u otros. Y eso es lo que la conmemoración de este centenario significa para la Universidad de Granada, un concurso que cambió la visión de un arte que, un siglo después, está más pujante y vigente que nunca gracias por supuesto a aquella genial idea de Lorca, Falla pero también a otras personas como Ignacio Zuloaga.

Concluyo estas líneas recordando el origen de la relación de Ignacio con el concurso de cante jondo. Es Manuel de Falla, su amigo, quien lo convoca para pedirle un texto de adhesión y, también, que imaginase un decorado para el escenario del concurso. La disposición de Zuloaga superó las expectativas ya que respondió entusiasmado, y en un texto que, por cierto, estaba escrito en castellano y en caló. Ignacio ofreció su apoyo al concurso y, además, se ofreció a dar un premio de mil pesetas a la mejor seguriya. Después propuso exponer en el Carmen de los Mártires. Ahí surge esa unión de Granada, del flamenco y de lo gitano con Zuloaga. Y es esa relación la que la Universidad de Granada quiere ahora, un siglo después, honrar con esta exposición y con los numerosos actos que en torno a ella y a la propia conmemoración se celebrarán.

Pilar Aranda Ramírez
Rectora de la Universidad de Granada





El año 1922 supuso un antes y un después para el arte flamenco con la celebración del Concurso de Cante Jondo. Ahora que se cumplen cien años la trascendencia de aquel gran evento queda patente con el acuerdo firmado por todas las instituciones que han decidido contribuir a la conmemoración del centenario de aquel momento tan importante para la cultura y para la ciudad de Granada, acuerdo en el que, por supuesto, la participación de la Universidad de Granada no podía faltar.

Si aquellas fantásticas veladas fueron posibles gracias al esfuerzo conjunto de artistas entusiastas como Manuel de Falla, Ignacio Zuloaga, Miguel Cerón, Manuel Ángeles Ortiz y Federico García Lorca... entre otros, en esta ocasión la suma de voluntades de las 13 instituciones firmantes, que a tal fin han sellado su compromiso en el *Protocolo General de Colaboración para la Conmemoración del Centenario del Concurso de Cante Jondo*, permitirá que, durante todo el año 2022, se vaya a desarrollar en Granada una extensa y variada programación que nos permitirá reflexionar, difundir, revisar... y poner nuevamente el foco de atención en el flamenco, tal y como merece lo que hoy es una seña nuestra de identidad y expresión artística propia, con proyección internacional y que ha conseguido el reconocimiento de la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2010.

La participación de la Universidad de Granada en esta conmemoración se concreta en una amplia propuesta de múltiples actividades programadas y diseñadas de forma específica para esta ocasión tan importante.

Así, además de crear espacios comunes de reflexión desde los que aportar una visión rigurosa y singular del Concurso y su repercusión posterior con el Congreso Internacional titulado *El Concurso de Cante Jondo de Granada (1922). Procesos, crítica y contextos, ayer y hoy*; de desarrollar una oferta formativa masiva, con la edición de un MOOC dedicado al Flamenco; de establecer una cita intelectual a partir de la programación de numerosas conferencias y actividades educativas y musicales, y de apostar por la innovación creadora interdisciplinar a partir de la convocatoria del programa de residencias artísticas *Los tientos...*, la exposición “Zuloaga, entre lo gitano y el flamenco”, destaca entre todas las actividades, como una importante contribución de la Universidad a la agenda del centenario.

El apoyo y contribución de Ignacio Zuloaga en el desarrollo del Concurso de Cante Jondo fue claro y determinante, ofreciéndose a exponer 12 o 15 cuadros coincidiendo con las fechas del

certamen y las fiestas del Corpus, de ahí que la Universidad haya puesto su foco de atención para esta muestra en la figura del artista eibarrés.

En colaboración con la Fundación Zuloaga, y merced al trabajo de comisariado de Margarita Ruyra de Andrade y M^a Luisa Bellido Gant, en el crucero del Hospital Real, entre el 4 de marzo y el 27 de mayo de 2022, se podrán ver casi un centenar de obras suyas y también de artistas coetáneos y amigos suyos que ponen de manifiesto el interés que para los creadores de principios del siglo XX tuvo la representación de los gitanos y sus costumbres.

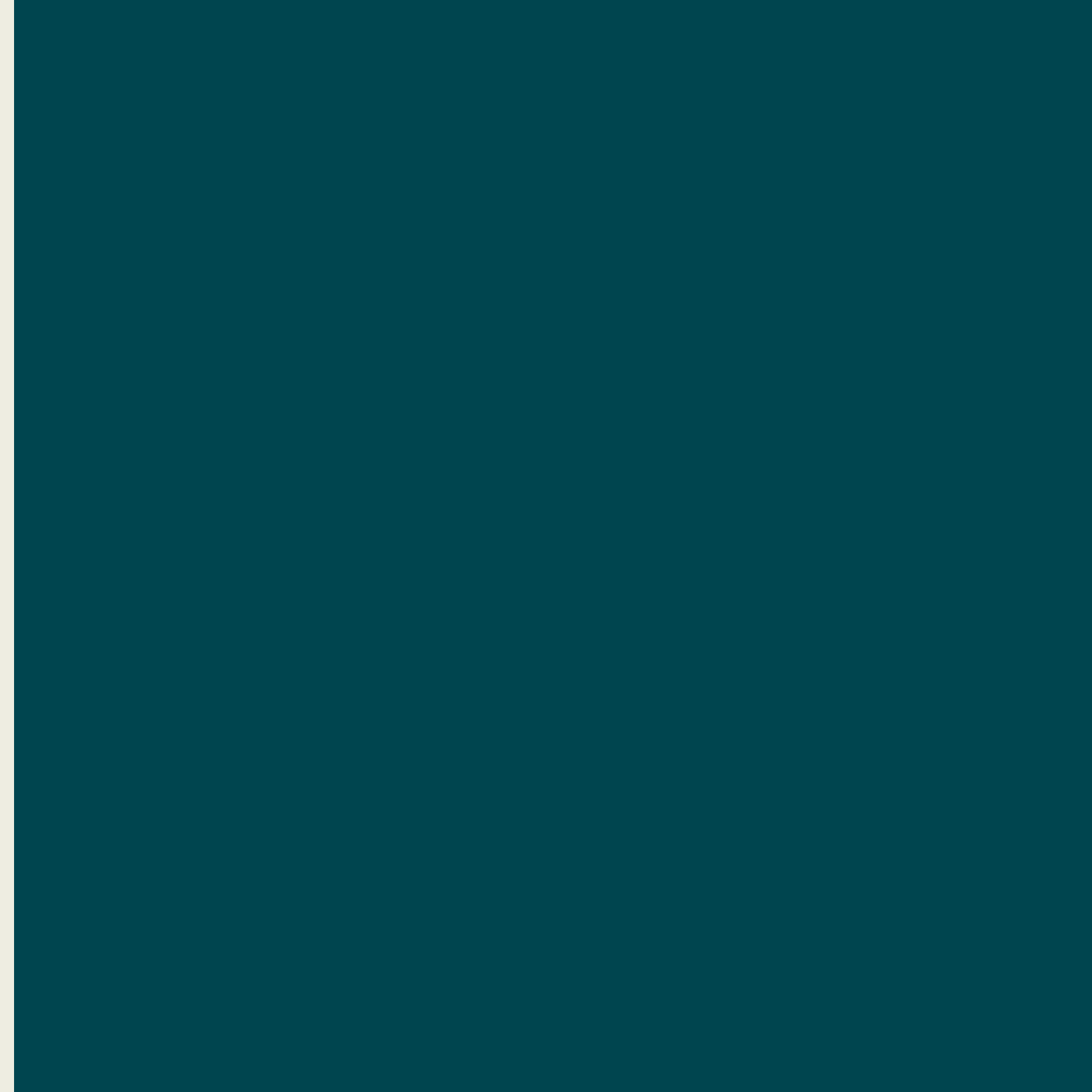
En la exposición se muestran piezas procedentes de instituciones públicas como el Museo de Bellas Artes y el Museo Casa de los Tiros, ambos en Granada; el Museo de Bellas Artes de Álava; el Instituto Cervantes de París; el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre. Fons Tórtola Valencia (Barcelona), y la propia Universidad de Granada, además de otras de coleccionistas privados de diversas ciudades españolas, así como la propia Fundación Zuloaga a los que quiero aprovechar estas líneas para agradecer su generosidad y excelente disposición.

La muestra se acompaña de un programa de actividades paralelas que incluyen actuaciones musicales y de baile dentro de la propia sala, desfile de moda flamenca diseñada por Rocío Peralta e inspirada en una bata de cola creada por Ignacio Zuloaga para Tórtola Valencia, que se expone en la muestra, así como varios conciertos dentro de nuestro habitual ciclo, *Música en los patios de la UGR*, talleres educativos, visitas guiadas y un ciclo de conferencias organizadas por la Cátedra de Patrimonio, la Cátedra Manuel de Falla y el Grupo de Estudios Flamencos.

Quiero agradecer y felicitar a todos los implicados en esta iniciativa colectiva que pone el foco de atención en el flamenco como música que nos representa y símbolo de nuestra identidad así como también en la revisión de la figura de lo gitano desde una perspectiva antropológica e histórica, fundamental en la configuración de la cultura de España y de Andalucía.

Víctor J. Medina Flórez

Vicerrector de Extensión Universitaria y Patrimonio





Fotografía tomada por Maxime Dethomas en
Cádiz en un viaje con Ignacio Zuloaga en 1901
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga





RAZÓN Y CORAZÓN DE UN PROYECTO EXPOSITIVO

Margarita Ruyra de Andrade
Fundación Zuloaga

M^a Luisa Bellido Gant
Universidad de Granada

La exposición “Zuloaga, entre lo gitano y el flamenco”, organizada por la Universidad de Granada y la Fundación Zuloaga, y llevada a cabo entre el 4 de marzo y el 27 de mayo de 2022 en el crucero del Hospital Real, forma parte de la conmemoración del Centenario del Concurso de Cante Jondo (Canto primitivo andaluz) que se celebró en Granada entre los días 13 y 14 de junio de 1922.

Con esta muestra reflexionamos acerca de “lo gitano” y “lo flamenco” en la trayectoria vital y artística del pintor Ignacio Zuloaga Zabaleta (Eibar 1870-Madrid 1945), e indagamos en la importancia iconográfica que tuvieron estos asuntos en su obra. Tanto la implicación personal de Zuloaga en esos temas (profusamente recogida por la prensa) como los influyentes cuadros que ejecutó, resultan fundamentales para entender el imaginario acerca del pueblo gitano en aquella época; recordemos que Zuloaga fue, a inicios del siglo XX, uno de los artistas más mediáticos y polémicos en nuestro medio, y que era conocido en el extranjero como el mejor intérprete de la “España verdadera”. El pintor no solo plasmó su visión en unos lienzos que fueron comprados por los principales museos y colecciones privadas de Europa y de las Américas: también fue un activista, promoviendo el flamenco en París, compartiendo pasiones con sus amigos de las generaciones del 98 y del 14 –entre los cuales hubo posiciones muy críticas a éstas- y colaborando con Manuel de Falla en una iniciativa en favor del cante jondo en Granada.

La exposición también ofrece dos perspectivas adicionales acerca del ambiente que había alrededor de lo gitano y el flamenco. Por una parte, cómo eran interpretados por las artistas de Granada, ciudad icónica y emisora de uno de los más potentes imaginarios



Ilustración 1

Ignacio en el Generalife, en 1899
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga



Ilustración 2

Ignacio Zuloaga
Paseo después de la corrida, (1901)
Óleo sobre lienzo (destruido)
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

acerca de la gitanería y el flamenquismo. Por otro lado, al ser lo gitano un asunto exótico e íntimamente vinculado a lo flamenco, generaba notable interés en el mercado internacional del arte; por ello muchos artistas –principalmente españoles y franceses– pintaron sus particulares versiones acerca del mismo. Algunas de estas visiones, tan distintas de las de Zuloaga, pueden observarse en los cuadros exhibidos. Se trata de alrededor de un centenar de piezas, muchas de las cuales nunca han sido vistas en público hasta ahora; varias proceden de la Fundación Zuloaga, pero también del Museo de Bellas Artes y el Museo Casa de los Tiros, ambos de Granada, el Museo de Bellas Artes de Álava, el Instituto Cervantes de París, el Centre de Documentació i Museu de les Arts Esceniques, Institut del Teatre-Fons Tortola Valencia (Barcelona) y la propia Universidad de Granada. Además, colaboran coleccionistas privados de diversas partes de España.

El artista eibarrés dejó un legado ideológico y sentimental en sus descendientes. Un ejemplo de vida y unas recomendaciones que fueron puestas en práctica después de su muerte, pues su hija y su yerno apoyaron a lo largo de sus vidas a una serie de personas gitanas, en tanto que las siguientes generaciones han seguido coleccionando arte sobre los gitanos, y colaboran con entidades gitanas del ámbito vasco y estatal. El ideario del pintor también ha conformado los valores de la Fundación Zuloaga, dedicada principalmente a la promoción de las culturas locales que se pueden encontrar por todo nuestro país, con el fin de que constituyan una fuente de riqueza económica y social. De ese modo se pretende contribuir a la evolución y supervivencia de esas Españas que Zuloaga enalteció en sus lienzos.

* * * * *

La muestra se estructura en seis secciones, estableciendo un hilo narrativo que comienza con los orígenes plásticos de Zuloaga y su contexto familiar, y termina con la presencia del flamenco en el desarrollo artístico y vital del pintor y su intervención, clave, en la organización y celebración del Concurso de Cante Jondo.

La primera sección, titulada “Gitanos en el horizonte de los Zuloaga”, aborda la presencia de los gitanos en la obra del ceramista Daniel y de su sobrino, el pintor Ignacio Zuloaga. De este último, sobresale el magnífico autorretrato como cazador realizado en algún lugar de la provincia de Sevilla, hacia 1895. Es una obra donde lo aprendido en Andalucía gana protagonismo, sobre un fondo sintetista de cuño francés. En esta misma sección se presentan, de Daniel Zuloaga, varias obras de gitanas segovianas, así como su retrato a la acuarela del torero el Trianero; a ese personaje lo pintó simultáneamente Ignacio, durante un viaje de ambos a Sevilla: a falta de la versión de Ignacio, exponemos aquí un “torero gitano” pintado por el vasco. La gitana Agustina fue otra modelo que compartieron tío y sobrino: Daniel la pintó a la acuarela vestida de torero e hizo un busto de cerámica sobre ella.

Esta sección se completa con documentos inéditos del Archivo y la Hemeroteca de la Fundación Zuloaga. Las fotografías de “La Faraonica” (Pepita García Escudero, luego llamada



Ilustración 3

La Faraonica o María Albaicín
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

“María Albaicín”) y de Lucía Zuloaga Dethomás — hija de Ignacio — con mantón fotografiada por Madame d’Ora en París en 1922, muestran la intimidad del artista. Los dos abanicos intervenidos por el pintor — uno con la gitana Antonia “la gallega” y el segundo con *La víctima de la Fiesta* — traslucen la faceta artesana del eibarrés. Por último, mostramos fotografías de cuadros de Zuloaga destruidos durante los bombardeos sobre Alemania, durante la Segunda Guerra Mundial: *Paseo después de la corrida*, pintado en Madrid en 1901 y que se encontraba en el Museo de Leipzig, y *La rue de l’amour*, fechado en 1900, que había conseguido medalla de bronce en París.

La segunda sección de la muestra está dedicada a la mujer gitana, tema central en el horizonte artístico del artista eibarrés, y que será una constante en su producción. Aquí encontramos distintas versiones de la misma. En primer lugar, el recientemente descubierto retrato de cuerpo entero de una joven gitana de ojos azules, pintado con veintidós años, durante su primera estancia andaluza. Seguidamente, la niña tímida que mira esquivo al espectador, obra que procede de una colección privada de Granada. En tercer término, la gitana del caracolillo con el clásico mantón negro. Luego, la orgullosa desnudez de La Oterito en su camerino de París. Elegimos asimismo un ejemplo de gitana vestida elegantemente, con chaqueta blanca y mantilla española: su amiga y modelo Angustias. Finalmente, La Faraónica en azules con chaquetilla taurina. Incluimos además otras obras en distintos soportes, tal es el caso de la gitana de primera época pintada sobre una pandereta.

La sección tercera está titulada “Tipos y escenas gitanas en la colección Zuloaga”. Los descendientes de Ignacio han ido añadiendo a la Colección Zuloaga piezas que recogen la iconografía del pueblo gitano desde el siglo XIX al XXI. En este módulo se presentan algunas producciones de artistas franceses y españoles coetáneos del eibarrés, seleccionadas con dos objetivos iconográficos: primeramente, presentar imaginarios de la época de Zuloaga acerca del pueblo gitano. El carromato como símbolo de ese nomadismo aparece en los trabajos del imaginativo y expresivo Lucien Eller, del popular retratista Bernard Locca y de Edouard Planchais — artista personalmente involucrado en el mundo gitano, que fue la principal inspiración de su obra —. También en la pintura de Fernández de Soto, quien es recordado por haber viajado por España en una roulotte gitana que hacía las veces de vivienda, estudio y espacio expositivo. Finalmente, aportamos otro carromato que aparece en la colorista acampada de una familia trashumante, obra de un autor anónimo.

Otro asunto recurrente en la iconografía sobre los gitanos es el baile, y aquí presentamos versiones de León Fauché — quien organizó con Louis Anquetin el célebre *Salon des Refusés* — y de los más jóvenes Daniel Vázquez Díaz y Fred Pailheus; este último fue un pintor bohemio, amante, como Zuloaga, de los más desfavorecidos. Otro tema típico es la venta callejera, que aparece representada por la gitana granadina que el viajero y etnógrafo francés Gastón Vuillier pintó vendiendo cacharros frente al Palacio de Carlos V. También es habitual asociar gitanas con mendicidad: Creixams Picó — pintor polifacético, amigo de Maurice Utrillo y Pablo Picasso — sitúa a estas frente a unos veraneantes. El símbolo erótico de la gitana fascinante aparece en una prostituta gitana — que por su aspecto y entorno debió de ser francesa — pintada por un autor anónimo cuando descendía de su lecho. Por último, comiendo una naranja — posiblemente durante alguna celebración, por el elegante



Isidre Nonell
Consuelo, 1905

Óleo sobre lienzo
172 x 113,5 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya

mantón que porta en ese momento — aparece la gitana pintada por Emile-Quentin Brin; este laureado pintor fue compañero de Zuloaga en la Asociación de artistas independientes, concurriendo ambos a las exposiciones de París de 1901, 1903, 1908, 1912 y 1914.

La otra pretensión de esta sección es resaltar la variedad fisionómica de los gitanos. De rasgos africanos es la gitana de Gustavo de Maeztu; en cambio, de tez clara y aspecto europeo, incluso de pelo rubio y ojos azules, es la de la pandereta del extraordinario dibujante Louis Icart. También mostramos una gitana vasca —de autor anónimo— y otra aflamencada que Vidal-Quadras retrata con dos gestos distintos. En contra de lo que suele afirmarse del pueblo gitano, este no es racista: al contrario, ha ido incorporando a su modo de vida y ha acogido en sus familias a otros sujetos marginados, y de ahí la existencia de gitanos con fisionomías tan diferentes, tal como han sido representados por los artistas desde que dicho pueblo comienza a ser sujeto iconográfico, en el siglo XIX.

La cuarta sección está dedicada a representaciones de gitanos a cargo de algunos artistas amigos de Ignacio Zuloaga y de otros que, sin serlo, tuvieron un contacto documentado con él o coincidieron en exposiciones y asociaciones. La selección comienza con una gitana de Francisco Domingo Marqués, artista de mayor edad que Ignacio, pero con estilo moderno y una estética goyesca muy al gusto del eibarrés. Opuestos son el planteamiento y la estética de Antonio Torres Fuster, pintor de la generación del eibarrés, que demuestra aquí lo que es un excelente ejemplo de “gitana para la exportación”: mujer hermosa de tez pálida y pelo negro, con unos claveles sobre el pelo recogido, y con un traje taurino. Maximino Peña, en cambio, presenta en su dibujo el retrato psicológico de una mujer serena. También gestual, y desafiante, es el retrato de Antonio Ortiz Echagüe —artista muy influido por los temas y composiciones de Zuloaga—; su abocetado y colorista vestido nos lleva hacia la intensa mirada de la gitana. Otros dos pintores de la siguiente generación, los neerlandeses Van Dongen y Gestel, presentan dos retratos de carácter, de tonos y miradas contrapuestas: una huidiza y otra directa y tranquila. De la misma quinta fue la pintora judía norteamericana Alice *Lolita* Muth, que fue la única discípula reconocida por Zuloaga; aquí presenta a una gitana desnuda, probablemente prostituta. Similar dedicación tuvo la gitana dibujada por el catalán Isidro Nonell, coetáneo y amigo de Zuloaga, pintor especializado en gitanas, casi siempre patéticas.

Otras obras incluidas en la muestra representan a gitanas en diversos quehaceres. De viaje están las gitanas pintadas por Alberto Arrúe, compañero de Zuloaga en la Asociación de Artistas Vascos. Otro miembro de dicha entidad fue Gustavo de Maeztu, que presenta a una tímida gitana en traje de faena. También de ese grupo de vascos “zuloaguescos” es Ramón de Zubiaurre, quien retrata a una gitana mayor que parece estar sentada en un tablado y a punto de lanzar un quejío. De lenguaje asimismo moderno es la echadora de cartas gitana de Joan Cardona, otro catalán coetáneo de Ignacio. Muy joven es la abocetada gitana que presenta su coterráneo Ricardo Canals, amigo de Ignacio, con quien coincidió en Sevilla y París. Tres cuadros exponemos del célebre guitarrista gitano Fabián de Castro —una pareja bailando, una tocando la mandolina y un autorretrato— al que la amistad con Zuloaga y Picasso en París pudieron animarle hacia la pintura; Fabián pintó solamente gitanos, y con un estilo personalísimo. La cabeza de este artista gitano fue esculpida por el granadino Juan



Ilustración 5

Luc. "Le Théâtre Classique-Carmen". *Journal Amusant*,
Paris, 1875. Bibliothèque Nationale de France

Cristóbal, un gran amigo de Zuloaga con quien compartió vivencias con los calés; prueba de ello es la testa de gitana que se muestra.

La penúltima sección está dedicada a la representación de “lo gitano” y “el flamenco” dentro de la órbita granadina. Se plantean aquí muy diversas perspectivas, a través de pinturas, esculturas, dibujos y otros objetos (bustos, estatuillas, platos...) que asumieron a lo gitano como asunto principal. Bien podríamos poner de ejemplo de esas distintas posturas a dos óleos de José María López Mezquita: el estudio para *Cuerda de presos*, de la Colección Zuloaga, con su claro tinte de denuncia social, y el paradigmático *El velatorio*, del Museo de Bellas Artes de Granada, en donde convergen lo trágico y lo festivo: un episodio costumbrista vinculado a la muerte de un niño (un “angelito”) enmarcado en una zambra gitana en el Sacromonte.

El flamenco atraviesa con fuerza propia la representación de “lo gitano” durante el siglo XX, en un arco que podríamos trazar, en el caso de esta exposición, entre las obras de Tomás Muñoz Lucena, José María Rodríguez Acosta y Max Moreau, la primera con el poético título de *Cantando como un ruiseñor en un patio albaicínero*, la segunda con una obra de juventud titulada *Guitarrista*, y la última con *El descanso de un guitarrista*. Asimismo, de Rodríguez-Acosta, amigo de Zuloaga y que aparece en algunas de las fotografías que ilustran la parte documental de la exposición — en concreto en junio de 1922 con Lucía Zuloaga, hija del pintor —, presentamos una espléndida obra con tintes impresionistas titulada *Gitanos al sol* de 1904.

En medio de ello, emerge con peso propio la figura de la mujer, gitana o “a la gitana”, como prototipo granadino, siempre elegante y con atributos que incluyen mantones de Manila, peineta, abanico, pandereta, entre otros. Las obras de Gabriel Morcillo o José Carazo son indicativas de esa fascinación, y, en el caso de este último particularmente, lo son sus carteles para las Fiestas del Corpus de esos años. Manuel Ángeles Ortiz retrata a su esposa Paquita Alarcón, gitana, quien fallecería prematuramente poco antes de realizarse el Concurso de Cante Jondo, del que Ángeles Ortiz, como se sabe, fue el diseñador del cartel principal.

En esta sección encontramos obras en soportes no pictóricos, como el boceto para plato realizado por Agustín Morales Alguacil aproximadamente en 1930, o el plato final de la *Gitana de la Alhambra* que hace juego con otro titulado *Gitana con carril de cipreses*. Se suman además las esculturas de Luis Molina de Haro, las gitanas del citado Morales Alguacil — sobresale el retrato de *La Pepica* —, y el *Busto de gitana* del escultor gitano Luis Heredia Amaya. Dentro de este grupo de esculturas destacamos por su calidad la de Juan Cristóbal titulada *Rafaela* y fechada en 1918. Consideramos muy pertinente la inclusión de esta obra, no solo por su calidad estética, sino también por la gran amistad y admiración que Zuloaga y Juan Cristóbal se profesaron en vida.

Terminamos este recorrido con obras de Zuloaga vinculadas con su pasión por el flamenco: primero, el retrato de su amigo Manuel de Falla, fechado en 1932 y que procede del Instituto Cervantes de París, el cual pone de manifiesto la admiración que el pintor eibarrés sentía por el músico gaditano. Asimismo, el soberbio *La soute a l'espagnole*, de 1915, una suerte de Venus que descansa sobre un diván y que va ataviada con traje de volantes a la manera española. Se añade un retrato, realizado por Daniel Vázquez Díaz, que representa a Federico



Ilustración 6

Zuloaga tocando la guitarra en su estudio de París con Pablo Uranga
Dedicada, al dorso, "a mis queridos padres" (ca.1893-94)
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga



Ilustración 7

Ignacio con Agustina, María Albaicín
y su hijo en San Sebastián (1925)
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

García Lorca, otro de los personajes claves en el desarrollo del Concurso de Cante Jondo junto con Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla.

El embeleso que Zuloaga sintió por el flamenco lo llevó a aprender a tocar la guitarra y a bailar. En París introdujo el flamenco jondo en su círculo de amistades — el poeta austriaco Rainer María Rilke llegaría a viajar a Andalucía a resultas del flamenco que vio durante una fiesta en la casa del pintor — diferenciándolo de las versiones exóticas que allí se presentaban. Además, puso en marcha *La Feria*, un “café cantante” que ofreció espectáculos de flamenco puro alejados de la versión exótica popularizada hasta entonces en la capital francesa; en algunos actúo como guitarrista el mencionado Fabián de Castro.

Esta pasión por lo flamenco explica su interés por contribuir a poner en marcha el Concurso de Cante Jondo en Granada, proyecto en el que estuvieron implicados también dos de sus amigos residentes allí: Manuel de Falla y José María Rodríguez-Acosta. A esta iniciativa Ignacio sumó a un amigo de juventud y gran amante de Granada: Santiago Rusiñol. Contribuyeron también dos guitarristas con los que trataba habitualmente en París: su amigo Amalio Cuenca y el joven Andrés Segovia. Las aportaciones de Zuloaga al evento fueron varias: el diseño de la decoración del lugar, la idea de que el público fuese vestido a la flamenca y el importe del Premio Zuloaga. También trató de hacer una exposición de arte junto con pintores jóvenes de Granada; esta iniciativa no fue aceptada y acabó trasladando con urgencia, desde París, los cuadros de que disponía en ese momento, a fin de reunir los suficientes para una muestra individual.

A lo largo de los años Zuloaga intimó con numerosas figuras del flamenco. En el Archivo de la Fundación Zuloaga se conservan cartas de las bailaoras Juana Vargas “La Macarrona”, Antonia Mercé “La Argentina”, Amalia Molina, Carmen de Aguilera, Dolores Amaya “La Capitana”, Pastora Imperio y “la Oterito”; también está documentada, en esta exposición, su relación con Ángel Barrios y con el guitarrista y pintor gitano Fabián de Castro. A esta nómina habría que añadir a todos los concertistas de guitarra, que mezclaban aires hispanos con los flamencos: Llobet, Cuenca, Segovia...

Entre las bailarinas que frecuentó fue especial su relación con Tórtola Valencia. Se conocieron en París cuando ella era ya una artista consagrada por sus espectáculos, los que abarcaban un amplio repertorio desde el baile español más tradicional y pintoresco, hasta coreografías de inspiración orientalista. En 1912 viajaron juntos a Segovia, conservándose de ese viaje varias fotografías en las que aparecen con una gitana, mientras Zuloaga toca la guitarra y Tórtola baila. Su amistad se fue acrecentando hasta el punto de que el pintor se encargó de crear los figurines para *La Gitana*, un número de música compuesto por Enrique Granados especialmente para Tórtola, diseñando una bata de cola — la cual se expone en la muestra —, con decoración de flores y volantes rojos. La bailarina se retrató con el mismo en numerosas ocasiones.

Esta sección también incluye un importante apartado documental, con cartas de Manuel de Falla a Ignacio Zuloaga en relación con el Concurso de Cante Jondo, numerosas fotografías del pintor con distintas gitanas como Agustina, María Albaicín, su ahijado Rafael Albaicín,



Ilustración 8

Fotografía de Zuloaga tocando la guitarra
con Tórtola Valencia en Segovia, 1912
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga



Ilustración 9

Tórtola con la bata de cola
pintada por Ignacio Zuloaga
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

Lucía Zuloaga con Manuel de Falla y Ángel Barrios en Granada en 1921, y con Rodríguez-Acosta en 1922. También revistas de la época, el programa del concurso, una entrada al evento y otros elementos que contextualizan el certamen. De años apenas posteriores data una partitura de la obra de Falla, *El amor brujo*, editada en Argentina — país que sería el del exilio y muerte del músico — con una vanguardista y recordada ilustración de la rusa Natalia Goncharova en clave española.

* * * * *

Para finalizar, queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a numerosas instituciones y personas que han hecho posible concretar este proyecto. En primer lugar, al presidente de la Fundación Zuloaga, Ignacio Suárez-Zuloaga Gáldiz, y a todos los prestadores públicos y privados por haber participado generosa y desinteresadamente en esta exposición. También queremos agradecer al personal técnico de la Fundación y del Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio de la Universidad de Granada por su dedicación y entrega para llevarla a buen puerto. Por último, a José Antonio González Alcantud, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Antonio García Bascón, Fernando Carnicero Ruiz-Linares, José Vallejo Prieto, Emilio Escoriza Escoriza, Ricardo Tenorio Vera y la restauradora donostiarra Cristina Fernández, que con sus ideas, conocimientos y contactos, abrieron muchas de las puertas que permitieron enriquecer el producto final.



Fotografía tomada por Maxime Dethomas en
Cádiz en un viaje con Ignacio Zuloaga en 1901
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga





EL AMOR DE IGNACIO ZULOAGA HACIA LOS GITANOS Y EL FLAMENCO

Ignacio Suárez-Zuloaga Gáldiz
Fundación Zuloaga

“Para Margarita, mi gitana”

El pintor eibarrés mantuvo una apasionada relación con el pueblo gitano a lo largo de toda su vida adulta. Dicha vinculación fue paralela –o incluso pudo haber sido causa– de su afición por el flamenco, una inclinación que fue plasmada en varias iniciativas de dignificación y promoción del cante, el baile y la estética flamenca. La relación entre el pintor y los gitanos cobra singularidad si se tiene en cuenta el origen eibarrés del artista, pues los romanís tuvieron una existencia especialmente complicada en Guipúzcoa. De ahí que este texto comience con una explicación de la situación de los gitanos en el País Vasco.

Después de unos años de aprendizaje artístico en Eibar, en Roma y en París, un dubitativo Zuloaga buscó inspiración en Andalucía. A una primera estancia en 1892, le siguieron otras a lo largo de seis años. En Sevilla convivió con los gitanos, aprendió el caló y a tocar la guitarra, practicando dos de las ocupaciones más vistosas de los calés: la compraventa de antigüedades y el toreo. También pintó unos cuadros en los que los gitanos y el flamenco fueron objeto de todo tipo de experimentos estilísticos. Esos años de frecuentes estancias andaluzas dejaron una profunda huella en el artista, provocando una inclinación hacia Andalucía y “lo andaluz” que perduraría durante toda su vida.

En el apogeo de su reconocimiento internacional, Ignacio comenzó a promover el flamenco auténtico en París, divulgando una versión distinta a las que venían representándose allí. Primero, la mostró entre su círculo de amigos, y después de forma planificada y pública. Como continuidad a sus actuaciones parisinas, Ignacio participó en la organización del Festival de Cante Jondo de Granada.



Ilustración 1

Ignacio, en su estudio de París de la rue Durantin, bailando, mientras le acompaña tocando la guitarra su amigo, Amalio Cuenca. La foto está dedicada "a mis queridos padres" (por atrás), ca. 1895 Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

Los últimos tres asuntos de este escrito se refieren a la relación personal de Zuloaga con los gitanos y cómo esta le influyó personalmente: la relación del pintor con sus modelos de etnia gitana, las anécdotas que tuvo con los calés y algunos aspectos de su personalidad que pudo haber acentuado a raíz de su convivencia con romanís.

I. Los gitanos en el País Vasco: el ambiente que conocería el cibarrés

Recordemos que la presencia de gitanos en España se remonta al primer tercio del siglo XV, cuando algunos contingentes cruzaron los Pirineos. Al presentarse ante las autoridades, aquellos nómadas afirmaron - falsamente - que procedían de Egipto. Por eso fueron denominados “egipcianos” en el reino de Castilla, gentilicio del que proviene la denominación “gitanos”. La primera noticia de estos grupos trashumantes en la Península Ibérica es de 1425, cuando uno de ellos consiguió del rey Alfonso V de Aragón una carta de protección que autorizaba su tránsito por aquel reino. De diez años después data otro documento similar, otorgado en el reino de Navarra al grupo comandado por “Tomás, conde de Egipto Menor”¹. Esa estancia en la península - presentada como temporal y justificada por tratarse de un peregrinaje religioso - se transformó en un vagar continuo de una localidad a otra de los reinos peninsulares. Pero cuando las cartas de protección caducaron, los gitanos comenzaron a ser rechazados. La razón es que solicitaban ayudas económicas a las autoridades de las poblaciones donde llegaban, cuantías sufragadas con los impuestos de toda la población; además, aquellos pagos se convirtieron en tradicionales, pues los trashumantes regresaban periódicamente a los pueblos donde se les había ayudado. En ocasiones el paso de los gitanos coincidía con sustracciones de bienes. Por ambos motivos a los gitanos se les asoció con la mendicidad y el robo.

En los tres territorios vascos, la legislación foral impedía residir a quienes no acreditasen documentalmente su condición de hidalgos, proceso complicado y costoso, pues incluso requería el envío de testigos a las poblaciones de origen de los solicitantes. Resultando, por ello, imposible para los gitanos avecinarse. Pero las autoridades municipales vascas no podían prohibirles el tránsito por su territorio. El primer documento que hace referencia a los gitanos en esas tierras data de 1484, este se refiere a las limosnas que las autoridades de Vitoria les entregaron a unos romanís a cambio de que no entraran en la ciudad. De 1510 es el primer documento guipuzcoano (un pleito con gitanos por un robo que tuvo lugar en el pueblo de Oñate), y de 1517 es uno vizcaíno (una donación de la villa de Valmaseda para alejar a los gitanos)². Téngase en cuenta que los trashumantes eran numerosos, y que podían representar una relevante carga económica para unas poblaciones vascas que no eran ni populosas ni ricas. Véase por ejemplo el escrito redactado en Hernani en 1535, haciendo referencia a que se le entregaron a “çiento e más egipcianos que benieron oy, dicho dia, a esta villa, veinte chanfones”³. Los cuales se los mandaron librar por mandas del conçejo, asy

¹ Martín Sánchez, David (2018). *Historia del pueblo gitano en España*. Madrid, La Catarata: 18-19.

² Martín Sánchez, David (2020). “El pueblo gitano en el siglo XIX, entre la asimilación y la reafirmación”. En: *Revista Tchatchipen*, n. 109: 13.

³ Cada chanfon equivalía por aquel entonces a unos ocho maravedís (la moneda más pequeña, acuñada en cobre). Por lo tanto, ciento sesenta maravedís era una limosna muy pequeña para repartir entre más de un centenar de personas, pues tocaban a poco más de maravedí por individuo.



Ilustración 2

Anónimo. La gitana vasca, c. 1920
Colección Zuloaga



Ilustración 3

Fiestas de Carnaval en Éibar
Archivo Municipal de Éibar

porque luego se fuesen de la dicha villa como por la costumbre que en ella se ha tenido de muchos años a esta parte en la dicha villa de dar a otros semejantes la cantydad susosdicha”⁴. En otras localidades están documentados pagos a cambio de que los trashumantes bailasen y cantaran en las fiestas locales⁵.

A pesar de la prohibición de la legislación foral, las autoridades de algunas localidades no impidieron asentarse a algunos gitanos, posiblemente, por el coste que suponía para las arcas municipales efectuar el proceso legal de expulsión⁶. Esto explicaría la ausencia de asentamientos gitanos en las ciudades y municipios grandes (con recursos para efectuar una expulsión), en tanto que antes del siglo XX ya había gitanos residiendo en villas pequeñas y medianas como Aramaiona, Orduña, Amezqueta, Irsasondo, Orio, Lanestosa y Abadiño. Estas familias adoptaron apellidos vascos o vasquizados: Abadiano, Altimasveres, Alunda, Berrio, Carriquiri, Echepare, Echeverria, Elizalde, Larralde, Minaverria y Urrutia⁷. Para entenderse con sus vecinos, los calés aprendieron eusquera, tomando e incorporando al vascuence influencias de la lengua romaní que trajeron a la Península. Y así formaron un dialecto del vascuence conocido como *erromintxela*. La circunstancia de que esos gitanos vascos no fueran numerosos y que estuvieran asimilados en sus pueblos propició que, cuando en 1749, las autoridades vascas fueron preguntadas por el gobierno de Madrid sobre la presencia de gitanos en el País Vasco, aquellas contestaron -falsamente- que allí no los había⁸, evitando así reconocer que habían incumplido la legislación foral. Dicha mentira propició que la llamada “Gran redada” -que supuso el apresamiento de entre nueve y doce mil gitanos peninsulares- no afectase a los gitanos vascos.

En el País Vasco francés, la legislación jacobina era más favorable para los gitanos que la del Antiguo Régimen, motivo por el que algunos gitanos españoles emigraron allí a finales del siglo XVIII. Pero en 1802, las molestias ocasionadas al vecindario vasco francés propiciaron que las autoridades de *Iparralde*⁹ dejasen a un lado los valores revolucionarios de “libertad, igualdad y fraternidad”, para realizar una gran redada. Con el fin de que los romanís no pudieran escapar al otro lado de la frontera (y regresar más adelante a Francia) los bonapartistas consiguieron que las autoridades españolas impermeabilizaran la frontera durante esos días. La denominada *rafle* fue puesta en práctica con la activa colaboración de la población civil de los distritos de Bayonne y Mauleon, deteniéndose a 475 personas, entre vecinos y vagabundos de etnia gitana. Algunos de aquellos varones fueron enrolados a la fuerza en el ejército, en tanto que a otros hombres les confinaron en departamentos del interior del país, y separaron de sus familias. A los niños, mujeres y ancianos detenidos los liberaron paulatinamente, sin llegar a cumplirse el plan inicial de deportarlos a ultramar. Muchos regresaron progresivamente a sus localidades, pero, al estar sometidos a una vigilancia permanente, casi todos adoptaron la prudente medida de pasar desapercibidos. Con el paso del tiempo, la gran mayoría fueron asimilados por la población de su entorno¹⁰.

⁴ Martínez Sánchez cita el Archivo Municipal de Hernani, C-2-1-3er cuadernillo, f.14r.

⁵ Ibidem

⁶ Idem, p.14.

⁷ Idem, p. 25.

⁸ Idem, p. 14.

⁹ Denominación en vascuence del País Vasco francés, significando “la tierra del norte”.

¹⁰ Idem, pp. 20-21.



Ilustración 4

Detalle de La Gitana de los ojos azules,
c. 1892-1894
Colección Zuloaga

En el verano de 1839, en el País Vasco español, los carlistas depusieron las armas, por lo que el gobierno liberal de Madrid pudo allí aplicar la Constitución española de 1837, que permitía a cualquier ciudadano residir donde quisiese. Así quedaba autorizada legalmente la inmigración de gitanos “castellanos” (denominación que se le dio en *Euskal Herria* a los romanís que procedían del resto de España). Pero cuando a las autoridades vascas se les fueron acumulando conflictos entre vecinos y gitanos (pequeños hurtos, robos de ganados y agresiones mutuas), estas adoptaron algunas decisiones drásticas. Por ejemplo, en 1865 el juntero que representaba la villa ganadera de Ataún consiguió que la Diputación de Guipúzcoa realizase un censo de los gitanos que había en la provincia. Con esa información, entre enero y julio de 1866, las autoridades expulsaron hacia Navarra –otro territorio foral-a gitanos con apellidos vascos (por lo tanto, establecidos desde muy antiguo en Vasconia).

A lo largo del siglo XX fue aumentando el avecinamiento de “gitanos castellanos” en el País Vasco; eso provocó su mezcla progresiva con los gitanos que llevaban ya siglos establecidos en Vasconia. El creciente asentamiento de los romanís en las ciudades –donde se habla preferentemente en castellano – provocó que los gitanos abandonasen el *erromintxela* en favor del castellano. Los gitanos de toda España -cuando hablaban entre ellos -empleaban una versión propia del castellano, distinguible por incorporar una serie de palabras híbridas del castellano y del romaní, conocidas como *caló*¹¹.

En Eibar, localidad donde nace y pasa la mayor parte de su niñez y adolescencia Ignacio Zuloaga,¹² no hay constancia de que residiesen gitanos en ese periodo¹³. Esto no quiere decir que los gitanos no tuvieran alguna presencia, tanto física como simbólica. En septiembre de 1890 los alcaldes de Eibar y de otros municipios de la comarca escribieron a su diputación provincial exigiendo medidas más drásticas contra los gitanos que vagabundeaban, ya que entendían que las medidas que venían dictando los jueces municipales eran infructuosas¹⁴. En febrero de 1887 un grupo de vecinos de Eibar solicitaban al alcalde: “Que, con el objeto de dar mayor realce posible a las fiestas de carnestolendas, como se viene haciendo desde tiempo inmemorial en esta villa, los exponentes en compañía de otros que desean divertirse, vecinos todos de la misma, tratan de salir en compañía al tercer día de Carnaval, imitando en lo posible a una plaga de gitanos, compuesta de hombres, mujeres y niños...”¹⁵. Es decir, que en Eibar era tradición burlarse colectivamente de los gitanos, cada año, durante las fiestas de Carnaval, costumbre que Ignacio debió necesariamente conocer. La popularización en

¹¹ Idem, p. 25.

¹² Excepto durante el exilio de la familia Zuloaga en San Juan de Luz (1874–1876), sus estancias en dos internados de París (1881-1884) y en el internado con “escuela de comercio” que los padres dominicos regentaban en el antiguo Real Seminario de Vergara (1884-1886). Ver: Lertxundi, Mikel y Javier Novo (2019). Catálogo de la exposición *Ignacio Zuloaga 1870–1945*. Museo de Bellas Artes de Bilbao: 16-18.

¹³ Entrevista telefónica con Yolanda Ruíz Urbón, archivera del Ayuntamiento de Eibar, quien revisó los censos municipales del periodo sin encontrar ninguno. Agradezco a Yolanda esa investigación, así como la localización y copia de los documentos eibarreses sobre este asunto que se citan a continuación.

¹⁴ Carta a la Diputación de Guipúzcoa por los alcaldes de Eibar, Vergara, Deba, Elgoibar, Motrico y Plascencia [de las Armas, hoy Soraluze] de fecha 18 marzo 1890, *Eibarko Udal Artxiboa/Artxibo Municipal de Eibar*. Signatura E 10 2.11 (Sección E: Relaciones con autoridades y particulares. Negociado 10: Instancias. Caja 2 Expediente 11)

¹⁵ Carta solicitando el permiso por marchar disfrazados de gitanos durante el carnaval, *Eibarko Udal Artxiboa/Artxibo Municipal de Eibar*. Signatura E 10 2.1.59 (Sección E: Relaciones con autoridades y particulares. Negociado 10: Instancias. Caja 2.1. Expediente 59).

Eibar de tan degradante estereotipo, no fue obstáculo suficiente para que el joven Zuloaga tomase la decisión de conocer y convivir con gitanos en Andalucía.

II. Convivencia con los calés en Andalucía (1892 – 1899)

Disponemos de un conocimiento fragmentario de los movimientos de Ignacio Zuloaga entre 1892 y 1894¹⁶. Según Enrique Lafuente Ferrari, pudo viajar a Andalucía en 1892, con veintiuno o veintidós años¹⁷, recalando en Alcalá de Guadaira (Sevilla)¹⁸. Allí pintaría su *Mozuelo gitano*¹⁹ y también pudiera haber realizado en dicha localidad la recientemente descubierta *Gitana de los ojos azules* -que se presenta por primera vez en esta exposición-. Así, en palabras de su biógrafo, el joven eibarrés dio comienzo a “su pasión duradera por la vida pintoresca de los gitanos, que habría de pintar sin fatiga a lo largo de su vida”²⁰.

Fue una dura época para el joven artista, pues tras más de cinco años viviendo fuera de su casa, no hay constancia de que hubiese conseguido vender cuadros²¹, por aquel tiempo sus padres debieron de negarse a seguir financiándole sus viajes y para poder regresar a Sevilla necesitaba un empleo. Durante el verano de 1893 se lo pudieron ofrecer unos conocidos vascos, accionistas de una empresa de esa provincia²². Pero no le fue bien, cambiando de trabajos²³ y dedicándose a la compraventa de antigüedades²⁴. Aquella crisis la relató en 1905 el crítico norteamericano Christian Brinton en los siguientes términos: “No desesperaba

¹⁶ Enrique Lafuente Ferrari en su estudio afirmó que fue en 1892.

¹⁷ En noviembre de 1891 viajó a París regresando posiblemente a Eibar para pasar las Navidades. En marzo de 1892 viajaba de nuevo a París. En mayo ya estaba de nuevo en Eibar pintando por esas fechas en Bermeo con Uranga y Fernando de Amarica.

¹⁸ José Romero Portillo afirma que alquiló una casa en Alcalá de Guadaira, estableciendo contacto con los autores de la escuela paisajista.

¹⁹ Aparece recogido en el catálogo que Enrique Lafuente Ferrari realiza en 1950.

²⁰ Lafuente Ferrari, Enrique (1950). *La vida y de arte de Ignacio Zuloaga*. San Sebastián, Editora Internacional: 35.

²¹ No hay noticia de que vendiese alguna pieza durante su participación, en abril de 1891, en la exposición de la galería Boussod, Valadon & Cie. Pudo vender tal vez un cuadro durante la exposición que organizó con Manuel Losada en la Sociedad El Sitio a finales de septiembre y no hay noticia de que vendiera ni en la primera exposición de la nueva galería de Le Barc de Bouteville ni durante su participación en el Salón de los Independientes (marzo de 1892). El elevado coste de vivir en París y la falta de ventas pudieron precipitar su regreso a Eibar. Ver Lertxundi, Mikel y Javier Novo (2019). *Catálogo de la exposición Ignacio Zuloaga 1870–1945*. Museo de Bellas Artes de Bilbao: 26, 47.

²² “Se dice que ya fue en 1893 cuando Zuloaga, decidido a pintar en Sevilla, se instaló, sin gran confort, en un inmueble de la calle de la Feria, en barrio cien por cien gitano. Se trataba de uno de esos corrales de Sevilla... Allí alquiló Zuloaga, por cuarenta reales al mes, una especie de camaranchón, que para pintar le servía”... una auténtica bohemia en la que entran gitanas, romerías, guitarras, fiestas de toros y amores pasajeros y alocados. ¿Quién sería capaz de reconstituir la historia de estos años? Y, sin embargo, es en estos años sin historia, en estas épocas de inconfesables borrascas juveniles, en las que suele decidirse el rumbo de nuestra existencia. Así para Zuloaga. En Sevilla pintó, arrastrando aún el regusto de la paleta sorda en grises y las opacas tonalidades del grupo catalán que le impresionaron en su época anterior”. Ver Lafuente Ferrari, Enrique (1950). *La vida y de arte de Ignacio Zuloaga*. San Sebastián, Editora Internacional: 35, 42.

²³ Lafuente Ferrari menciona que fue “pagador en unas minas de Sierra Morena”, y precisa: “Así lo afirma Benedite; Brinton dice tenedor de libros; contable o escribiente dice Pantorba; pagador o capataz se insinúa en el estimable artículo de Louis Lacroix aparecido en la revista de Toulouse *L’amitié franco-espagnole*.”

²⁴ Lafuente Ferrari denomina “actividad de anticuario” contando como fuentes a Alexandre y Brinton. Ver Lafuente Ferrari, Enrique (1950). *La vida y de arte de Ignacio Zuloaga*. San Sebastián, Editora Internacional: 42.

Zuloaga de su arte, sino de su disposición para ganar el sustento por medio del pincel, y tuvo que renunciar a pintar por entonces. Durante algún tiempo, logró vivir ejerciendo de tratante de antigüedades, luego se vio obligado a aceptar un destino en las oficinas de una compañía minera. Como no resultaba muy apto para los trabajos de oficina, pronto tuvo que abandonar ese empleo, encontrándose de nuevo sin ocupación”²⁵.

En 1894, muy afectado por su crisis de ingresos y de inspiración, Zuloaga se encontró en Sevilla con el pintor Maxime Dethomas, que había heredado y estaba allí de viaje turístico, acompañado por su íntimo amigo Henri de Toulouse-Lautrec²⁶. Como Ignacio y Maxime habían congeniado durante sesiones de pintura impartidas por los maestros Gervex y Carrière²⁷, tenían ya confianza o incluso amistad. Eso propició que Ignacio le comentase a Maxime que no disponía de medios para retomar su carrera en París. El francés reaccionó poniendo a disposición de Zuloaga su estudio y su domicilio para que regresase. Una vez en París, Dethomas presentó al eibarrés en el influyente salón de Madame Bulteau, de modo que Ignacio fue aceptado en un círculo al que solían acudir varios de los críticos de arte más importantes de la ciudad. Falto de dinero para pagar a una modelo profesional, Zuloaga pintó a una hermanastra de Maxime, Valentine²⁸. Pero el eibarrés no permaneció mucho tiempo en París, pues continuó regresando periódicamente a Sevilla para pintar, vivir la bohemia, e incluso probar con otra profesión (fue aprendiz de torero).

En aquellos años difíciles debió de producirse alguna estancia de Zuloaga en Granada. Enrique Gómez Carrillo recogió el siguiente comentario de una persona no identificada: “Yo también le conozco bastante bien y hasta he hecho en compañía suya un viaje por Andalucía y le he visto llevar en los barrios bajos de Granada una vida de gitano. ¡Cómo recuerda aquellas tardes perfumadas en que discutíamos con las brujas de manos diabólicas sobre la virtud de los filtros de amor, en tanto que las muchachas de rostros aceitunados lanzaban al aire los eternos gemidos de sus canciones! ¡Cómo recuerdo aquellos paseos por los caminos floridos entre un vendedor de mulas y un barbero nómada! Zuloaga se había identificado de tal manera con aquella gente, que hasta pensaba en comprar una casita y en quedarse viviendo allí. Las chicas de ojos de fuego lo volvían loco y los ancianos apergaminados lo entusiasmaban...”²⁹.

Ya íntimos amigos, el 10 de mayo de 1896 le confesaba Zuloaga a Dethomas desde Sevilla: “Desde que salí de París, mi [vida] es la de un verdadero gitano. Me vuelvo salvaje, o mejor dicho, lo soy; me olvido de París y de sus refinadas teorías y me hago español, español de verdad, y procuro pintar en español y pintar España (país bien hermoso)”³⁰. Tres años después

²⁵ Brinton, Christian (1905). “Ignacio Zuloaga”. En: *Por Esos Mundos*. Madrid, n. 120: 64-69.

²⁶ Mayi Milhou cita que Gabrielle Dorziat –una gran amiga de Maxime Dethomas– afirma en sus memorias «Côté cour, côté jardin» (Paris, Geneve, La Palatine 1968) que Toulouse –Lautrec acompañó a Maxime en ese viaje a España. Vid. Milhou, Mayi (1991). *Du Moulin Rouge à l’Opéra. Vie et oeuvre de Maxime Dethomas (1867 –1929)*. Périgueux, Imprimerie Fanlac: 268.

²⁷ Idem, p. 101.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Gómez Carrillo, Enrique (1905). “Zuloaga en el salón”. En: *El Liberal*. Madrid (24 de abril de 1905).

³⁰ Milhou, Mayi (1991). *Du Moulin Rouge à l’Opéra. Vie et oeuvre de Maxime Dethomas (1867 –1929)*. Périgueux, Imprimerie Fanlac: 112, 291.



Ilustración 5

Ignacio Zuloaga
Retrato de la señorita Valentine Dethomas,
París, 1895
Colección Zuloaga

de esa carta Ignacio viajaría de Sevilla a París para casarse con Valentine Dethomas. Y a los pocos meses cosecharía una sucesión de triunfos con sus cuadros andaluces, consiguiendo –con solo 29 años– la consagración que suponía que el Estado francés le comprase un cuadro para su museo de arte moderno.

Desde que contrajo matrimonio, Zuloaga se retiró de la vida bohemia de Andalucía. Los cuadros de gitanos andaluces fueron cada vez más escasos, siendo pintados durante algunos viajes por Andalucía³¹.

III. Promocionando el auténtico flamenco en París

En las cinco exposiciones universales que tuvieron lugar en París entre 1855 y 1900³² la demanda de exotismo por parte del público fue ampliamente correspondida por los expositores, tanto los estados como los privados. No solamente los pabellones del gobierno español³³ respondían al estereotipo romántico, asociando lo musulmán y lo español, también países como Prusia o Estados Unidos edificaron pabellones “arabizados” para albergar sus producciones³⁴. En la exposición de 1900 se dio la paradoja de que el pabellón “español” más visitado fue una iniciativa privada y de capital extranjero: *L'Andalousie au temps des maures*, un enorme recinto – media hectárea de edificaciones - con una impactante mezcla de arquitectura musulmana de España y el norte de África³⁵. Los espectáculos taurinos y flamencos eran parte importante de esta representación romántica y exótica de España.

En la exposición parisina de 1889 se podían llegar a ver hasta cinco adulteradas versiones del flamenco en distintas calles, atracciones y pabellones. Alguna versión flamenca incluía la oriental “danza del vientre”³⁶. Pero el desconocimiento acerca del flamenco no era exclusivo de quienes no había visitado Andalucía, tampoco entendían de flamenco los propios españoles. Ese fue el caso de la escritora Emilia Pardo Bazán, cuando criticó la actuación de una bailaora auténtica, como Juana Vargas *La Macarrona*³⁷.

En los sótanos del Pabellón Real (oficial) de 1900 se instaló un restaurante nacional llamado *La Feria*, donde podían disfrutarse unas actuaciones de flamenco de cierta calidad, aunque no exento de polémica para algún periodista español³⁸. Pero lo cierto es que las versiones que

³¹ A partir de 1899, cuando Valentine comienza a fotografiar los viajes que ella realizaba con su marido, hay fotografías de las visitas de ambos a Andalucía. De viajes a Granada hay fotografías en 1899 (durante su viaje de novios), 1907, 1921, 1932 y 1933. No hay fotos de cuando Ignacio viajó sin ella (la mayor parte de las veces) como en el caso de Concurso de Cante Jondo de 1922. Por lo tanto, las visitas a Granada fueron más de las documentadas en el Archivo Zuloaga.

³² Se celebró en París en 1855, 1867, 1878, 1889 y 1900. En Londres en 1851 y 1862, Viena la de 1873, Filadelfia en 1876, en Melbourne fue en 1880, en Barcelona en 1888 y en Chicago en 1893.

³³ Viera, Manuel (2020). *El imaginario español en las Exposiciones Universales del siglo XIX*. Madrid, Cátedra: 163, 222, 224, 227, 231, 238.

³⁴ Idem, p. 225.

³⁵ Idem, pp. 253 a 266.

³⁶ Idem, pp. 245 y 246.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Idem, p. 266.



Ilustración 6

Cuadro flamenco con Agustina y su hija, restaurante La FERIA, 1912
 Fototeca, Archivo Fundación Zuloaga

se presentaron poco tenían que ver con el cante jondo que le interesaba a Ignacio Zuloaga. En su domicilio de Montmartre, el pintor celebró festejos en los que el flamenco estuvo presente; se conservan crónicas periodísticas de dos de ellos.

Para celebrar el bautizo de su hijo, reunió en 1906 en su estudio, a un grupo de amigos artistas: Edgar Degas, Maxime Dethomas, Jean Veber, Ramón Pichot, Charles Cottet, Aureliano de Beruete, Javier Gosé, Paco Durrio y Mateo Inurria, y los escritores Rainer María Rilke, André Gillet y Eduardo Marquina. Una parte de la música la interpretó al piano Isaac Albéniz, cantando la barcelonesa María Gay y la bordelesa Madeleine Picard, en tanto que la bailaora Carmela fue animada por la guitarra de Miguel Llobet³⁹.

En enero de 1909 se celebró en el mismo lugar una fiesta⁴⁰ en la que tocaron unos “guitarristas llegados de Málaga”, junto con Miguel Llobet y Fabián de Castro (que progresivamente combinaba la guitarra con los pinceles); Pau Casals interpretó varias piezas con su violonchelo y el piano estuvo a cargo de Mercedes de Rigalt⁴¹, mientras que el baile flamenco corrió a cargo de Juana Vargas *La Macarrona*⁴².

En junio de 1912 se inauguró en París un café cantante denominado *La Feria*⁴³. Zuloaga manifestó a la prensa y a los amigos a los que invitó, que el propósito de aquel establecimiento era divulgar el verdadero flamenco en la capital francesa. Como responsable de aquel gran restaurante-espectáculo (con escenario) aparecía el guitarrista Amalio Cuenca. En ningún momento se declaró quienes fueron los socios o el empresario. Del contenido de la correspondencia entre Cuenca y Zuloaga se desprende que un candidato a socio no se acababa de animar; en cambio, Amalio dio cuenta a Ignacio, por escrito, en largas y detalladas cartas, de los avatares de las compras de vinos y viandas hechas desde España, así como de otros detalles del negocio. Por ello puede concluirse que el empresario o socio principal debió de ser el propio Ignacio Zuloaga. A esta deducción contribuye el hecho de que Ignacio tuvo un protagonismo absoluto en el lanzamiento del local, siendo a él a quien unos periodistas españoles achacaron la responsabilidad del espectáculo y del incidente que a continuación se resume.

El día de la inauguración de *La Feria*, al no encontrarse disponible una mesa adecuada para un grupo de periodistas españoles liderado por Enrique Gómez Carrillo, se produjo una situación tensa. Significativamente, estos culparon a Zuloaga –y exculparon a Cuenca–. Una vez explicado en su artículo la humillación que sintió por carecer de mesa apropiada, Gómez Carrillo se despachó del siguiente modo:

“Grave como un pontífice, Zuloaga explica a los marchantes de cuadros que lo rodean que los propósitos de los que han fundado este café cantante es hacer ver el arte flamenco en toda su pureza a los franceses.- Eso de los trajes de luces que aquí usan las Otero y las Guerrero no es español –explica

³⁹ Bonafoux, Luis (1906). “Entre artistas. Un bautizo. Por telégrafo”. En: *Heraldo de Madrid* (26 de abril de 1906)

⁴⁰ Sin identificar (1909). “Dans le monde » (ecos de sociedad). En: *Le Gaulois*. (25 de enero de 1909).

⁴¹ M.R. (1909). “A Can Zuloaga. Desde París”. En: *La Veu de Catalunya*. (3 de febrero de 1909).

⁴² Sparket (1909). “Un recent samedi”. En: *L’Echó de Paris*. (15 de febrero de 1909).

⁴³ El mismo nombre del restaurante con espectáculo flamenco del pabellón de España de la Exposición de 1900.

–lo español son estos vestidos que veis aquí...-Sin embargo–le hago notar desde mi sitio–me parece que la Imperio lleva en Sevilla y en Madrid un traje de luces, y que no por eso deja de ser admirable.-Bueno; pues de aquí saldrá el resurgimiento del arte clásico flamenco en su integridad–me contesta”⁴⁴.

Así, mientras que Zuloaga argumentaba que el traje de torero no se emplea por una bailaora de flamenco, Gómez Carrillo replica con un “me parece” que Pastora Imperio ha llegado a ponerse unos de esos trajes de luces en sus actuaciones en España. Sin entrar a discutir la veracidad de que se disfrazase de ese modo una bailaora gitana de tanta categoría (y en ciudades con el conocimiento del flamenco de Sevilla y Madrid), el eibarrés zanjó la conversación afirmando que en ese local los atuendos van a ser los propios del flamenco auténtico.

El articulista volvió a cargar acerca del aspecto físico, la forma de cantar, el atuendo y la música de las gitanas:

“Pero ahora, ¿con qué derecho vamos a contestar a los que aseguran que África comienza en los Pirineos, que se equivocan? Estas caras negras de gitanos, estos siniestros aullidos gitanos, estas convulsiones enfermizas de los tangos, estas faldas horribles de indiada roja, estas músicas estridentes y quejumbrosas, todo esto, en fin, es africano. Lo que la Otero, y la Guerrero, y la Fornarina, y la Imperio habían hecho ver antes a Europa, por lo menos tenía la excusa de la belleza, y del lujo, y de la armonía. Aquello era andaluz, con toda la gracia andaluza, con todo el brillo de los ojos andaluces, con todo el encanto de la tez morena, con todo el lujo de la coquetería chulesca. Pero esto ¡santos cielos!, esto tan negro, esto tan triste, esto tan mugriento, no es la España que puede seducir. Es la España gitana. Y podrá ser cierto que hay en ella, como lo asegura Zuloaga, más realismo tradicional, más verdad pintoresca y flamenca que en la otra, aunque yo no lo creo”⁴⁵.

Llama la atención la gran diferencia entre esta crónica y la redactada por el periodista francés Claude Chenneval⁴⁶, quien, tras describir el aspecto general del cuadro flamenco y del ambiente, sin entrar en consideraciones étnicas o de vestuario, destacó la actuación de una niña de unos nueve o diez años junto a la veterana *Macarrona*. A esta la recordaba por haberla visto actuar hacía veinticinco años (en la Exposición Universal de 1887). Tras hacer notar su natural envejecimiento, concluyó: “es una bailarina y nada más – la danza misma”. Ni una mención racial, o a la falta de lujo de su atuendo. El francés relató que la bailaora fue aplaudida por una actuación más patética y bella que las actuaciones que se pueden ver en otros locales del mismo Montmartre, donde lo que se ofrece son habaneras con tangos apócrifos⁴⁷.

⁴⁴ Gómez Carrillo, Enrique (1912). “La España de opereta en París. El Café Cantante La Feria”. En: *El Correo de España*. Buenos Aires, 10 de junio de 1912.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Chenneval, Claude (1912). “L’Espagne à Montmartre”, En: *Excelsior*, París, 13 de mayo de 1912.

⁴⁷ Idem. “Quand elle a fini, on l’applaudit –parce qu’elle révèle que les danses espagnoles c’est quelque chose des plus pathétique et de plus beau que ce que nous envoyons, communément, dans les établissements de Montmartre, la nuit, où de molles habaneras alternent avec d’apocryphes tangos...”

Es la diferencia entre la pretensión de que el flamenco se convirtiera en el estereotipo usual en el extranjero o la versión jonda que Zuloaga deseaba mostrar.

IV. Pintando personas gitanas

Ignacio pudo pintar alrededor de ochenta óleos sobre lienzo en los que aparecen personas del pueblo gitano, así como unos diez bocetos y dibujos (alguno coloreado con pastel). Menos del 9% de su producción. El escritor Antonio Díaz Cañabate opinó: “no refleja ciertamente su vasta obra pictórica la enorme atracción que sobre Zuloaga ejercían los gitanos. Cuadros con modelos gitanos tiene varios, pero escasísimos en proporción a la simpatía que los calés despertaban en el gran pintor”⁴⁸.

El eibarrés hizo de los marginados su asunto principal desde el mismo comienzo de su producción⁴⁹. Entre los 16 y los 22 años pintó a mendigos, ciegos y prostitutas de Eibar y de París. La elección de tales temáticas pudo influir en el fracaso de Ignacio al tratar de vender aquellos cuadros. Téngase en cuenta que el comprador de una pintura la emplea para decorar su salón, donde recibe a sus invitados, y donde convive con su familia, también busca deleitarse y relajarse, no ver todos los días crítica social o las miserias de la vida. Los poderosos retratos psicológicos que pintaba Zuloaga hacían pensar a sus espectadores, y no eran los más agradables ni decorativos para un burgués.

Durante su primer viaje a Sevilla, en 1892, el vasco se encontró con los gitanos andaluces. Y uno de ellos, un niño gitano de Alcalá de Guadaira, probablemente fue su primer modelo. Siguiendo la línea estilística que traía de París, este Mozuelo gitano es de estilo impresionista y con los tonos oscuros que venía empleando allí. Prevalece en él un tono “atmosférico”, sin el acentuado contraste figura-fondo que caracterizará a su estilo futuro.

Entre 1892 y 1899 Ignacio llevó una vida bohemia, viajando a menudo y siempre corto de dinero, por ello son muy escasas las fotografías, cartas y documentos que guardó. En cuanto a las noticias de prensa, se conservan menciones de él en periódicos franceses, vascos y barceloneses, pero nada en los de Sevilla. Allí era un completo desconocido, pues sus parientes andaluces carecían de una buena posición social y su padre no tenía allí la notoriedad de que disfrutaba en el País Vasco. La única fuente andaluza sobre él son los recuerdos que –a raíz de su fallecimiento– escribió otro artista emergente: el pintor Javier Winthuysen. Este narró la incomprensión que encontró el estilo impresionista de Zuloaga en el ambiente artístico de la ciudad, dominado por la influencia academicista de los maestros sevillanos Jiménez Aranda y Gonzalo Bilbao⁵⁰.

La situación cambió drásticamente cuando Ignacio contrajo matrimonio con Valentine.

⁴⁸ Díaz Cañabate, Antonio (1945). “Los gitanos son los ricos y nosotros los pobres, decía el pintor vasco”. En: *Periódico El Ruedo*, 8 de noviembre de 1945.

⁴⁹ La pintura “El ciego de Arrate” (1886, Colección Zuloaga) es la primera del catálogo de Enrique Lafuente Ferrari.

⁵⁰ Javier de Winthuysen describe el ambiente artístico de la Sevilla que encontró Zuloaga. Vid. Winthuysen y Losada, Javier (2008). *Memoirs of a Sevillian Master*. Editors María Hector Vázquez, Enrique Lafuente Ferrari y Teresa Winthuysen Alexander. Maryland, The Winthuysen Foundation: 78-82.



Ilustración 7

Fotografía de Juana Vargas de las Heras,
`La Macarrona'
dedicada "Al simpático Ignacio" firmada por detrás
Fototeca. Archivo Fundación Zuloaga



Ilustración 8

Ignacio Zuloaga
El ciego de Arrate, 1888,
Éibar
Colección Zuloaga

Ilustración 9

Ignacio Zuloaga
El Mozuelo gitano, 1891,
Alcalá de Guadaira
Colección particular

Esta fue una mujer curiosa, culta y valiente –pues se casó con un bohemio con una posición social y económica inferior a la suya, que por aquel entonces aspiraba a ser pintor y torero en Sevilla –. Desde su compromiso, esta se dedicó a documentar la carrera de su marido y la vida conyugal, recopilando los recortes de periódicos en los que se le mencionaba y las cartas que recibían. Valentine compró una de las primeras máquinas de fotos portátiles de la marca Kodak, pudiendo dedicarse a tomar fotografías de los cuadros y de los viajes que con él hacía.

Esa falta de documentos explica que desconozcamos la identidad de los gitanos que posaron como modelos del eibarrés durante sus campañas pictóricas en Alcalá de Guadaira y Sevilla. El primer cuadro con modelo gitana en que se identifica la modelo es *Lolita la bailarina*, pintado en Alcalá de Guadaira en 1898. Tras varios años estudiando en Sevilla obras de Zurbarán y Pantoja de la Cruz, el eibarrés había mitigado notablemente la mezcla de impresionismo, simbolismo y sintetismo de sus primeros años parisinos, y su estilo se había “españolizado” tanto como sus aficiones (el flamenco y la tauromaquia).

El joven matrimonio fue alquilando estudios temporales en Madrid, Sevilla y París. El resto del tiempo vivían en la casa-torre *Kontadorekua*, que era la vivienda, taller y museo de los Zuloaga en Eibar; allí Ignacio tenía un estudio, y Valentine fue apuntando lo que su marido pintaba. En cuanto a modelos de raza gitana, en 1900 los tuvo en Madrid y Segovia. En 1901 retrató a una gitana en Madrid y al año siguiente a la cantante Carmen de Aguilera - también en Madrid -. Entre 1902 y 1904 las modelos gitanas posaron preferentemente en Sevilla. En 1903 Ignacio realizó el viaje a dicha ciudad junto con su tío Daniel –sin Valentina– pintando ambos a miembros de la familia de un torero gitano.

Por aquel entonces el estilo del eibarrés ya era enteramente suyo. Por una parte, su mezcla de influencias españolas: figuras con ademanes de Zurbarán o Velázquez, tonos de Rivera, cielos y alargamiento de figuras que recuerdan a El Greco, ambientes goyescos... estas las había ido recopilando en los museos del Prado y el Louvre, así como en las iglesias y palacios sevillanos. Y por otra, lo que le interesó de las diversas propuestas estilísticas que se pudieron ver en aquel París en continuo cambio: rasgos simbolistas, sintetistas e incluso puntillistas, el descentramiento compositivo de Degas y una falta de respeto hacia el original (cambiando las cosas de sitio y acentuando rasgos físicos para representar el carácter, al estilo de la caricatura periodística)-. Entre los lienzos con más “aire francés” puede citarse *La gitana del papagayo*, pintado en 1906 en París, y que pudiera ser la misma modelo de su *Pepilla la gitana*.

A partir de su matrimonio - cuando deja de pasar largas temporadas en Andalucía – y coincidiendo con el recrudecimiento de la polémica periodística conocida como “la Cuestión Zuloaga”⁵¹ el artista endureció considerablemente la temática de sus cuadros. Para ello fue incorporando nuevos tipos a su nómina de personajes marginales: enanos, jorobados, disminuidos psíquicos, proxenetas, ancianos miserables y ancianas “brujas”. En muy pocos años el artista cosechó una enorme notoriedad internacional, acompañado de numerosas ventas a muy elevados precios. A eso hay que añadir el importante factor de que Zuloaga vendía directamente al cliente final –sin marchante parisino– lo cual le convirtió en un hombre

⁵¹ Para conocer más ver: Suárez-Zuloaga, Ignacio (2020). “La Cuestión Zuloaga”. En: *El verdadero Ignacio Zuloaga*. Zumaya, Fundación Zuloaga.



Ilustración 10

Ignacio Zuloaga
La gitana desnuda
del papagayo, París, 1906
Colección particular



Ilustración 11

Ignacio Zuloaga
Pepilla la gitana, 1903-1906



Ilustración 12

Angustias en Santiago Extca.
(Zumaya) con sus hijos, 1920
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

rico y le brindó la oportunidad de pintar lo que quería. Por ese motivo gran parte de los cuadros con gitanas y gitanos que retrató fueron concebidos para quedárselos él, así, alrededor de la mitad de ellos formaban parte de su colección particular cuando este falleció.

Puede observarse una desproporción de diez a uno entre los cuadros que pintó sobre hembras y varones gitanos, que no está alejada de su proporción global de retratos de mujeres y hombres. Durante toda su vida Ignacio fue un gran admirador de las mujeres con carácter, fueran estas echadoras de cartas, prostitutas, porteras, pilotos de aeroplanos, mecenas, poetisas, pintoras, bailarinas, cantantes... Durante sus primeros años pintó en Andalucía gitanas anónimas, de las que debían ganarse el pan cotidianamente con su ingenio (leer la buena fortuna, venta callejera de lotería y abalorios...).

A partir de 1911 comenzó a pintar a la modelo profesional y bailaora Agustina Escudero Heredia, conocida años después por el apelativo de *la reina de los gitanos* por la notoriedad que llegó a alcanzar. En 1919 Agustina tuvo a su tercer y último hijo, periodo en el que Zuloaga la sustituyó como modelo, optando entonces por su hija, la bailaora Josefa (Pepita) García Escudero, que adoptaría sucesivamente los apelativos de “La Faraonica” y “María Albaicín”. Ignacio también retrató por primera vez a la gitana granadina Angustias Rubia Heredia, bailaora, cantante y modelo de artistas⁵². Una vez nacido el hijo de Agustina –que se llamaría Ignacio Rafael –, Zuloaga la retomó como modelo durante los siguientes años. Agustina y sus hijos llegaron a estar muy integrados en el entorno del pintor, pues veraneaban en San Sebastián, visitando a menudo la casa de Zumaya. El pintor dedicaría esfuerzos para impulsar la carrera profesional de la familia de Agustina, especialmente de Pepita y de Ignacio Rafael (conocidos actualmente por el sobrenombre familiar, “Albaicín”).

Durante la Segunda República - cuando Agustina resultó ya mayor para posar - el eibarrés retomó a Angustias como modelo. Tanto a Angustias como a Agustina y su hija Pepita (“La Faraonica” o “María Albaicín”) no las retrató de gitanas típicas o de flamencas, sino con muy distintos atuendos: vestidos clásicos de señora elegante, otros de estilos excéntricos, atuendo para el espectáculo, un traje de torero... También pintó a mujeres payas con atuendo de gitana. Es el caso de la famosa cantante de ópera Lucienne Bréval, que llegó a estar muy unida al pintor durante algunos años. A esta la pintó dos veces en ese papel: actuando en el escenario como la Carmen de Bizet (lo que le había hecho famosa), así como vestida de gitana.

V. Anecdótico del pintor con los gitanos

A raíz de la muerte de Zuloaga, su amigo Antonio Díaz Cañabate publicó en el periódico taurino *El Ruedo* algunas anécdotas⁵³. La primera se la contó el escultor granadino Juan Cristóbal:

⁵² Sobre Angustias hay varias opiniones. En la entrevista firmada por López Aparicio titulada “Angustias, modelo de Zuloaga, Sorolla y Romero de Torres” y publicada en el Diario Ya el 8 de septiembre de 1981, no se menciona su condición de gitana. Ver Álbum XI (1945–1948) *La Vida de Ignacio Zuloaga a través de la prensa española y extranjera*. Hemeroteca de la Fundación Zuloaga). Sin embargo, en las dos cartas que le envió a Ignacio Zuloaga firma como “Angustias la gitana” (Carpeta 1. “Achúcarro–Antequera”, Archivo epistolar de la Fundación Zuloaga, Zumaya).

⁵³ Díaz Cañabate, Antonio (1945). “Los gitanos son los ricos y nosotros los pobres, decía el pintor vasco”. En: *Periódico El Ruedo* (8 de noviembre de 1945).



Ilustración 13

Ignacio Zuloaga
Gitano moreno con capa azul
Colección Zuloaga

“No lo podía remediar; en cuanto veía un gitano, no paraba hasta hablarle en caló. Me contaba, hace poco, el escultor Juan Cristóbal, que hace años regresaban en automóvil a Madrid, don Ignacio, Julio Camba y él. A la puerta de un pueblo burgalés vieron una caravana de gitanos que se disponía a acampar, a orillas de un riachuelo. Zuloaga detuvo el coche y los tres viajeros se acercaron a los calés, que los vieron llegar con el natural recelo, que inmediatamente se disipó al oír, estupefactos, que aquel señor cubierto con una boina, alto, fuerte, bien vestido, con gruesa cadena de oro atravesando el chaleco, hablaba el caló mucho mejor que ellos. Uno de los gitanos se acercó a Julio Camba y, bajito, le pregunta:

-¿Quién es este señor que *chamulla* el caló mejor que los faraones?-Pero ¿no le conoces? Pero ¿será posible?-En mi vida lo vi, se lo juro a usted.- ¡Pues es el rey de los gitanos de Bilbao!”

Desde el invierno de 1902 Zuloaga contó con un automóvil⁵⁴. Con él viajaría por toda Europa, recorriendo gran parte de España en excursiones con sus amigos artistas y escritores. Esa gran movilidad le permitió encontrarse en numerosas ocasiones con clanes de gitanos errantes.

- “¡Pobrecitos los gitanos de carretera –solía exclamar –qué vida la suya: perseguidos, acorralados como si fueran una raza maldita!”, recordó Díaz Cañabate.

Al eibarrés le encantaba el aspecto de los gitanos, que encontraba bellísimo:

- “¡Ellos, que son la raza más admirable del mundo! Yo sé de esto, yo sé mucho de esto, y no hay nada más en la tierra, y he corrido mucho y he visto mucho, que sea más bello que un gitano -Y al decirlo alzaba la voz, aquel vozarrón suyo, tan recio, pero tan dulce.”

El amor de Zuloaga por los gitanos podría incluso de calificarse de pasión. Y cuando esta coincidía con su afición taurina, se desbordaba. Su debilidad por los gitanos la manifestaba siempre con exaltación. Por ejemplo, en la plaza de toros, cuando veía torear a un gitano y a éste le salían un par de lances que ni dibujados, él, siempre tan circunspecto, se alzaba de su asiento, se llevaba las manos a la cabeza, y gritaba:

-¡Qué barbaridad! ¡Qué maravilla, qué gracia! ¡Eso, eso es torear!”

Para el escritor madrileño, Zuloaga admiraba la desenvoltura, los gestos y los andares gitanos. Una estimación plástica que iba acompañada por su escala de valores, en las que lo material era secundario:

“Una noche le acompañábamos a su estudio, después de cenar en la Taberna de Antonio Sánchez. Al pasar por la Plaza de la Cebada, nos cruzamos con una pareja gitana. Iban del bracero, muy acaramelados. Ella, desgredada y sucia, él, astroso. Don Ignacio se volvió para verlos

⁵⁴ Un Clement-Bayard de siete caballos de potencia y cuatro asientos.

alejarse, mientras ponderaba: ¿Han visto ustedes qué elegancia? ¡Miren como andan! ¡Qué flexibilidad de movimientos, qué aire! ¡Son más que reyes: son gitanos! ¡Y hasta que se perdieron de vista los estuvo piropeando! Y no era el suyo un afán de pintoresquismo, ni mucho menos una excentricidad de artista, no: su efusión por los gitanos era auténtica. Yo creo que los admiraba por su despreocupación ante la vida, su absoluto desdén por el mundo que los rodea, que es el mundo en que viven, pero con el que no tienen nada que ver.”

La prevalencia de la libertad de elección sobre la consecución de dinero la tenían algunos gitanos desde niños. Y a Zuloaga -que trabajó largas horas hasta el mismo día de su muerte- le admiraba que pudiesen optar libremente por no trabajar, y no cobrar, siendo pobres. Como ejemplo, la siguiente escena que recordó Cañabate:

“Hace dos años el escultor Sebastián Miranda tenía un criadito gitano, avispado y simpático, que a Zuloaga hacía feliz. Un día llegamos a casa de Miranda y no vimos al gitanillo. Don Ignacio preguntó a Sebastián: Y su ayuda de cámara ¿dónde está? Pero, ¿no sabe usted? Se me ha despedido. Anteayer se me presentó y me dijo que no volvía más, que su padre le había dicho que aquí se trabajaba mucho. Las carcajadas de Zuloaga atronaron hasta la lejana sierra de Guadarrama.- ¡Admirable, deliciosos! ¿Sabe usted donde vive? ¿Sí? Pues envíele de mi parte estos veinte duros, para ayuda de la holganza. Y el formidable trabajador de don Ignacio se desató en elogios a la vagancia.”

De parecido sentido es la siguiente escena:

“...en el Estudio de Sebastián Miranda presencié esta escena, que arrebató a Zuloaga. Llegó una gitana muy bonita, pero sucísima y llena de andrajos a reclamarle a Miranda veinticinco pesetas que le debía por su labor de modelo. El escultor se niega a pagárselas si antes no le posaba lo necesario para que la figura se terminara. La gitana alegó que no podía ir más:- Pues has perdido las veinticinco pesetas. La gitana no contestó más que esto:- ¡Ea, pues otra vez será! Dio media vuelta para irse. Zuloaga la detuvo y le regaló cincuenta pesetas.- ¡Esta es la verdadera riqueza: el desprecio por el dinero ante la comodidad! ¡Ellos son los ricos y no pobres de nosotros! -decía, con sus ojos de águila fulgurantes.”

VI. El carácter gitano del eibarrés

La empatía que Ignacio Zuloaga manifestó hacia los gitanos tenía como fondo una afinidad temperamental. Aunque algunos de los rasgos más destacados de la personalidad del eibarrés⁵⁵

⁵⁵ Puede encontrarse un estudio acerca de la personalidad del artista en el texto Suárez-Zuloaga, Ignacio (2020): “Ignacio Zuloaga, retrato de un carácter”. En: *El verdadero Ignacio Zuloaga*. Zumaya. Fundación Zuloaga.

– perfeccionismo, laboriosidad y constancia – no se corresponden con el estereotipo gitano, también manifestó otros que sí se suelen asociar con los calés.

Una primera afinidad es la elección del aspecto externo. A pesar de su gran altura y corpulencia, para Díaz Cañabate tenía Zuloaga “empaque, fachenda, modos y maneras de rey gitano”⁵⁶. A esa impresión pudo contribuir algunos aditamentos que Ignacio solía ponerse o llevar consigo. En primer lugar, el pañuelo gitano de color blanco que el pintor llevaba a menudo anudado al cuello, tanto en su ámbito doméstico como cuando iba en automóvil.

Otra singularidad era portar en la mano un bastón. Durante muchos años Zuloaga debió afrontar las secuelas de una grave flebitis en su pierna izquierda, que a punto estuvo de suponerle su amputación. Aunque esas molestias no le impidieron seguir realizando largas caminatas -e incluso torear becerros -hasta pocas semanas antes de morir, a los 75 años de edad. Por ello, su costumbre de portar bastones de junquillo pudo deberse a su superstición. Díaz Cañabate escribió esta anécdota:

“Ignacio Zuloaga, el gran pintor, era bastante supersticioso. Llevaba siempre en la mano un junco, débil apoyo para tan recia humanidad, pero lo portaba para tocar madera en un momento de apuro. A los *gaffes* les tenía un miedo espantoso. Por Madrid andaba uno de negrísima historia, un *gaffe* tremendo, de los más peligrosos. Cierta noche iban por la Carrera de San Jerónimo Ignacio Zuloaga y Julio Camba. Éste divisa al *gaffe* allá por las Cuatro Calles.- ¡Ignacio, que por allá viene, corra, dese prisa, a ver si nos libramos de cruzarnos con él!- ¿Pero quién? Ya sabe usted. Ese. El terrible. A los *gaffes* ya es sabido que no se les puede nombrar por su nombre. Si tal imprudencia cometemos, el maleficio aumenta en proporciones aterradoras. Los dos amigos, el gran pintor y el gran escritor, avivaron el paso, con el ánimo de alcanzar las Cuatro Calles, antes de que el temido *gaffe* entrara en la Carrera. Fue inútil su intento. El *gaffe* se les venía encima. Llegaba, Estaba casi a su lado.- ¡Salte usted! -gritó Camba -¡Salte usted lo más alto que pueda! Y el gran escritor y el gran pintor empezaron a saltar. El *gaffe*, conocido de ambos, quiso saludarlos.- ¿Qué tal, Zuloaga? ¿Qué tal, Camba? ¿Pero qué les pasa a ustedes? Zuloaga y Camba, sin dejar de saltar, contestaron:- ¡Vamos corriendo, llegamos tarde; adiós, adiós! Y se escabulleron por la calle de la Cruz. Ya libres de la presencia del *gaffe*, respiraron. - ¿Usted cree, Julio, que esto de los saltos es eficaz? - ¡Ya lo creo! ¡No hay otra cosa! ¿No comprende usted que se pierde contacto con la tierra y los efluvios del *gaffe* se evaporan en el aire? ¡De buena nos hemos librado! ¡Gracias a que le distinguí de lejos, que si no, la hecatombe!”⁵⁷

⁵⁶ Díaz Cañabate, Antonio (1945). “Los gitanos son los ricos y nosotros los pobres, decía el pintor vasco”. En: *Periódico El Ruedo* (8 de noviembre de 1945).

⁵⁷ Díaz Cañabate, Antonio (1948). “Ignacio Zuloaga y su pez”. En: *ABC*. (6 de marzo de 1948).

La superstición del vasco se extendía a los amuletos de la suerte, siendo muy intensa su devoción por uno de ellos, un pez que era muy codiciado por su amigo Juan Cristóbal. Y como quiera que el escultor granadino tenía unos dedos extraordinariamente hábiles, con estos se lo birlaba repetidamente al vasco, que acostumbraba a guardar celosamente su pez en el bolsillo del chaleco de su traje. Acerca de las pequeñas batallas sobre tan codiciado amuleto se cuentan dos anécdotas. Empecemos por la de Díaz Cañabate:

“Cierta amigo le regaló [a Zuloaga] un pez de plata. Delicada y fina labor de arte la de este pez, cuyas escamas eran flexibles. Tenía por ojos dos diminutos rubíes. Zuloaga lo llevaba siempre en el bolsillo. Y después de saludar a sus amigos predilectos, les alargaba el pez, agarrado por la cabeza y sobresaliendo de la mano cerrada sólo un trozo de la cola. El amigo tocaba un par de veces, operación que otorgaba buenísima suerte. Juan Cristóbal, el gran escultor, siempre se lo estaba pidiendo.- Don Ignacio ¿cuándo me regala usted el pez? ¿Usted para qué lo quiere?- ¿Qué dice usted, insensato? Este pez es mi talismán.- Bueno, pues préstemelo usted unos días. Lo necesito a ver si me sale bien algo que me interesa mucho.- ¡De ninguna manera! No me fío un pelo de usted. Al fin, tanto le rogué, que accedió a dejárselo tres días. Pero ni uno más. Estamos a lunes. El miércoles, a la hora de cenar, me lo devuelve sin falta. Pero ni el miércoles, ni el jueves, ni el viernes se lo devolvió. El sábado por la tarde estaba yo en el estudio de Juan Cristóbal. Trabajaba este en un bloque de mármol. En esto, entra Ignacio Zuloaga. Saluda.- Muy buenas tardes.- ¿Qué es eso, don Ignacio, cómo ha cambiado usted el junquillo por ese roten?- Por su culpa.- ¿Por mi culpa? Sí, señor. Traigo este roten para rompérselo en la cabeza si ahora mismo no me da el pez.- ¡Pero, hombre, don Ignacio, no se ponga usted así! ¡Qué importancia le da usted al pez!- ¡A usted no le importa si se la doy o no se la doy. El pez ahora mismo o le abro la cabeza de un garrotazo! Juan Cristóbal se echó a reír.- No, no se ría usted, que hablo en serio. El pez volvió al bolsillo de su dueño, pero solo por un par de horas. Antes de irnos a cenar ya estaba otra vez en poder de Juan.- ¿Y si no se lo devuelvo me hubiera dado usted un garrotazo? ¿No valgo yo más que el pez?- Pruebe a no dármele cuando se lo pida y verá lo que es bueno. Y Zuloaga se reía con aquella su ancha risa llena de bondad, que tanto añoramos los que tuvimos la inmensa dicha de ser sus amigos”⁵⁸.

El escritor y folclorista malagueño José Carlos de Luna relató otra escaramuza entre Zuloaga y Cristóbal acerca del célebre pez, esta, en concreto, tuvo lugar en la taberna La Plata, regentada por un riojano llamado Salvador.

“Don Ignacio era enamorado de los bellos amuletillos y Juan Cristóbal y yo, que lo seguíamos siendo, y Dios quiera que por muchos años, envidiábamos los pequeños animales de que el maestro alardeaba,

—
⁵⁸ Ibidem

amuletos en plata, lapislázuli y marfil, que bondadosamente nos permitía tocar, y nosotros acariciábamos con ingenuidad refinadísima.

El ojito derecho de Zuloaga era un pequeño pez, que talmente parecía vivo boqueroncillo victoriano, y que, cierta noche, le escamoteó Juanito, sin que don Ignacio parara mientes. Triunfó la maña *granaína* sobre la suspicacia donostiarrá, y nos despedimos en la Puerta del Sol. Cada mochuelo a su olivo: don Ignacio, a las Vistillas; Juan Cristóbal, a las Ventas, y yo a Chamberí. Nuestro olivar abarcaba todo el ámbito madrileño.

A la mañana siguiente, ocho o diez teléfonos extraños repicaron en mi busca. Ocho o diez, porque yo no lo tengo, ni, por lo visto y lamentado, lo tendré nunca.

Ajeno e ignorante de la pesca del gran escultor me presenté inquieto y curioso, en el estudio de las Vistillas. Zuloaga pintaba entonces el Valdivia, y, al verme entrar, se *desmontó* del gran caballo tordo, al que estaba acariciando las crines ampulosas, y con aquel gesto de su expresiva cara, donde refulgió el genio y la socarronería, me espetó lo siguiente:

-Perdóneme usted, José Carlos; Juanito me ha afanado el pez, y yo quiero, por su mediación, darle un plazo de veinticuatro horas para que me lo devuelva sano y salvo, o... le dice usted que lo mato.

Imponente, serio, casi desencajado, se exaltaba, repitiendo obstinadamente su amenaza:

-Lo mato, lo mato... ¡Dígale usted que lo mato!

-Pero, don Ignacio, ¿no lo habrá usted perdido en la tasca? Le argüía yo con candorosa buena fe.

¡Quite usted allá! Me lo ha *afanao*; me juego ésta.

-Y con el cabo del mismo pincel con el que le trenzaba las crines al tordo rodado de Valdivia, se rebanó el robusto pescuezo de patricio.

-Habrá sido una broma.

-¡Ni broma ni *jonjana*! Él sabe la virtud de mi pez y...

-¿La virtud de su pez?

... Mire usted José Carlos: al entrar anoche en el estudio, se fundió el plomo de la instalación y tuve que valerme a oscuras. Como no fumo, ni cerillas tenía. A testarazos entre los chismes tropecé con Valdivia y se me vino encima; rompí el botijo, aplasté de un pisotón un tubo de tierra de sombra en la alfombra persa..., vea usted la mancha... Esta mañana me despertaron con un telegrama funesto...; por poquito me asfixio con la estufa nueva...; ¡el farío!, ¡los *menques* que andan sueltos en derredor de mí! Tomó aliento y continuó:

-Hágame usted el favor de decirle a Juanito que me devuelva el pez ya mismo... o lo mato.

-Vamos a llamarle al teléfono.
 -¡No! porque sería ponerlo en guardia.
 -¿Entonces?
 -El pez o la vida; ese es mi ultimátum.Y don Ignacio, rojo de indignación y moviendo los brazos como aspas de molino, me empujaba con el gesto, escaleras abajo.Con su gran voz me retuvo en el primer rellano:
 - Óigame José Carlos; ya que es usted tan bueno y se presta a este gran favor... dígame a Juanito..., que me devuelva el pez, y... que tome este elefantillo, que también presta muy buena sombra. Y me alargó un elefantito, tallado en ágata, que en cuenco de su mano parecía una mosca en el fondo de una de esas grandes cazuelas eibarresas, donde tantas veces saboreamos juntos el bacalao al pil-pil y la merluza al *ansuelo* en salsa verde.
 Con el pez de plata volvió la tranquilidad a aquel niño grande, que Dios tendrá en su Santa Gloria, más cerca de los Ángeles que de los Evangelistas”⁵⁹.

El arte del regateo fue otra característica. Cuando era veinteañero, Ignacio Zuloaga pudo aprender a negociar con antigüedades y obras de arte en los años en que vivió en una corrala sevillana, la llamada “la casa de los artistas”, donde vivían familias gitanas. Con los años, el pintor desarrollaría una extraordinaria habilidad en el arte del regateo, que practicaría durante toda su vida. Eso también contribuyó a que el eibarrés fuera unos de los pocos artistas que vendió la inmensa mayoría de su obra directamente al cliente final, sin pasar por los galeristas⁶⁰. Adicionalmente, negociaría la compra de muchos centenares de obras de arte. Un ejemplo de su astucia como comprador, fue cuando –en 1910 -envió a su hermano Eusebio a pujar en la subasta del arenal de Santiago, en Zumaya. El motivo fue su sospecha de que su fama pudiera provocar que se corriera la voz de que le interesaba, atrayendo a otros candidatos que encarecieran el precio. Con ello afrontó el sobrecoste de tener que comprarle el inmueble a su hermano, que resultó el adjudicatario.

Otro rasgo común fue la vehemencia, la exageración y la mentira. Juan de la Encina dijo de él: “Os dirá, con ese su particular acento hiperbólico, que todo está en los museos, que en la pintura la última palabra la dijeron los viejos maestros... Conviene no tomar al pie de la letra sus palabras, si se quiere interpretarlas bien...”⁶¹. Habitualmente, al estar Zuloaga frecuentemente rodeado de intelectuales y personalidades, acostumbraba a escuchar más que a hablar, cualquiera que fuera el asunto. Pero había tres temas en los que el eibarrés se consideraba una “autoridad”, y expresaba opiniones “fuertes”: el arte, los gitanos y el toreo. Asuntos en los que se expresaba de forma exagerada y vehemente. Con el pincel en la mano, cuando el eibarrés pintaba a personas que le gustaban, se tomaba toda clase de licencias expresivas. Pues en esos retratos reflejaba lo mejor de su carácter, exagerando los rasgos más favorables, embelleciendo su aspecto general⁶².

⁵⁹ S.A. (1946). “Una anécdota”. En: ABC. enero de 1946.

⁶⁰ La excepción fueron las tres exposiciones que realizó en Estados Unidos.

⁶¹ Juan de la Encina (s.a.): “El Arte de Ignacio Zuloaga”. En: *Los grandes pintores españoles contemporáneos*, n. 1. Barcelona: Biblioteca de Arte Español.

⁶² Especialmente en el caso de las mujeres. Por ejemplo, llamativa es la mejora que imprimió en el aspecto de la condesa de Noailles, si se la compara con los demás retratos y fotos que hay sobre la célebre escritora.

Su vanidad también le impulsó a mentir, negando que fuese el autor de algunas obras de juventud que –andando el tiempo -consideró que perjudicaban la valoración del conjunto de su obra. Y en un periodo de grandes polémicas sobre su persona, también llegó a mentir acerca de sus años de aprendiz de torero, negando falsamente que nunca hubiese toreado. Así mismo, al ponderar las cualidades propias y de sus amigos, tendía a exagerar. Esto era sabido por todos, y la gente daba por hecho que se tenía que saber interpretar las palabras de Zuloaga cuando se referían a sus pasiones.

Ignacio compartía con los gitanos un acentuado sentido del honor que acompañaba de actuaciones contundentes. El pintor Javier de Winthuysen recordó así la respuesta que un veinteañero Zuloaga le dedicó al maestro sevillano Gonzalo Bilbao –diez años mayor que el eibarrés -en su propio estudio:

“Cierta maestro sevillano jocoso, que por otra parte era un buen hombre y pintor muy apreciable, hizo por reír con sus discípulos una caricatura de la pintura zuloaguesca. Se enteró Zuloaga y fue a su estudio, pidiéndole que se la mostrase, el otro se quedó cortado, pero ante la insistencia se la mostró deshaciéndose en disculpas. Zuloaga estuvo contemplándola atentamente y le dijo: -Pues lo felicito, porque es lo mejor que ha pintado usted en toda su vida -”⁶³.

Sin embargo, Zuloaga no se vengó de sus detractores cuando tuvo ocasión, y en el caso de Azorín y José María Salaverría tuvo el gesto de seguirlos tratando hasta que cambiaron de opinión. Cuando, en 1905, la Bienal de Venecia le encargó al eibarrés hacer la selección de los artistas españoles que debían participar, este incluyó a algunos de sus más notorios antagonistas: Joaquín Sorolla, Francisco Iturrino, Gonzalo Bilbao y Fernando Álvarez de Sotomayor⁶⁴. Dicho gesto no detuvo los ataques, ya que seis años más tarde Ignacio se desahogaba con su tío Daniel en los siguientes términos:

“En la carta [Don José Artal, promotor de la Exposición de Buenos Aires de 1910] me dice cosas de Bilbao, que te quedarás asustado. Se ha portado conmigo como un puerco. Es asqueroso, en fin, gracias que ya me estoy poniendo por encima de la envidia y que me cago en todo. Tú no puedes imaginarte las cosas que ese hombre ha hecho para tirarme al suelo, y en la misma forma ha obrado el señor Sotomayor, con que para fiarme de los que se dicen amigos”⁶⁵.

Pero Zuloaga tampoco se quedó quieto ante los ataques que recibió. Por una parte, se negó, durante más de dos décadas, a exponer en certámenes dirigidos por los artistas que

⁶³ Winthuysen, Javier de (1945). “Zuloaga en Sevilla”. En: *Álbum* Tomo VI “1945” Hemeroteca de la Fundación Zuloaga, Zumaya (recorte pegado).

⁶⁴ Véase el Documento nº 56, en Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel (2002), p. 80.

⁶⁵ Véase el Documento nº 257, en Idem, p. 310.



Ilustración 14

Ignacio Zuloaga con su pañuelo blanco y bastón gitano en la plaza de toros de las Ventas. Esta fue la última corrida a la que asistió, octubre de 1945
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

controlaban el “arte oficial” en España⁶⁶. Actitud que puede interpretarse como desdén o para mantener prudencial distancia frente a tantos enemigos⁶⁷. También compartió con la opinión pública francesa y española su condición de calumniado, enviando cartas a la opinión pública que fueron publicadas en dos de los periódicos de mayor tirada: el parisino *Le Temps* y el madrileño *Imparcial*⁶⁸.

Como a los gitanos, a Ignacio le gustaba lo exótico. El pintor granadino José María Rodríguez-Acosta le dijo a Walter Starkie:

“[Zuloaga] está siempre fascinado por los tipos exóticos. Si tú quieres una experiencia excitante, vete con él de paseo por las calles de Segovia. Cada vez que descubre a un mendigo lisiado o arruinado, él se para, y le interroga cuidadosamente acerca de su situación, mientras que escudriña detenidamente su cara”⁶⁹. Porque el interés del vasco se centraba en cada persona; así, la comprensión del carácter de cada individuo –fuese este un cliente adinerado o un mendigo – era lo importante. Otro personaje famoso por su exotismo fue la bailarina Tórtola Valencia; años después de romper su relación con Ignacio esta criticó las rarezas del eibarrés durante una entrevista para el periódico *La Estampa*: “Él [Zuloaga] amaba la música de organillo; su ópera era el cante jondo; sus juegos de ejercicio ¡eran trotar novillos y toros!”⁷⁰.

Finalmente, el pintor sevillano Javier Winthuysen resumió el carácter del vasco en estos términos: “[Zuloaga] guardó siempre sus preferencias por sus amistades íntimas, su afecto por sus modelos gitanos y toreros, todo esto sin el menor asomo chulesco, sino con la conciencia de ser quien era, y su amor infinito por lo racial”⁷¹.

⁶⁶ Se refiere a los que controlaban la dirección de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Museo del Prado y el Círculo de Bellas de Madrid. Un ejemplo puede leerse en el Documento nº 194, en Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel, p. 239 sobre su negativa a la propuesta de Gonzalo Bilbao para exponer en concursos en Madrid en los que se reparten las medallas.

⁶⁷ En 1926, aprovechando la ceremonia de inauguración del nuevo edificio del Círculo de Bellas Artes (uno de los foros controlados por los adversarios de Zuloaga), Ortega, Marañón, Pérez de Ayala y algunos otros amigos del eibarrés promovieron una exposición individual del artista (la primera en esa ciudad), destinada a conseguir dicha reconciliación.

⁶⁸ Véase Suárez-Zuloaga. Ignacio (2020). “La Cuestión Zuloaga”. En: *El verdadero Ignacio Zuloaga*. Zumaya, Fundación Zuloaga: 75.

⁶⁹ Starkie, Walter (2013). *Don Gypsy*. Read Books Ltd.: 284.

⁷⁰ Entrevista del 2 de abril de 1932. Citado en Queralt, María Pilar (2005). *Tórtola Valencia. Una mujer entre sombras*. Barcelona, Lumen: 57.

⁷¹ Winthuysen y Losada (c. 1946), Javier de. “Zuloaga en Sevilla”. En *Diario Arriba*. Recorte de artículo de periódico adherido al Tomo VI “1945” de la Hemeroteca de la Fundación Zuloaga, Zumaya. (15 de mayo, escrito a mano, c. 1946).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Chenneval, Claude (1912). “L’Espagne à Montmartre”, En: *Excelsior*, París, 13 de mayo de 1912.

Díaz Cañabate, Antonio (1945). “Los gitanos son los ricos y nosotros los pobres, decía el pintor vasco”. En: *Periódico El Ruedo* (8 de noviembre de 1945).

Gómez Carrillo, Enrique (1912). “La España de opereta en París. El Café Cantante La Feria”. En: *El Correo de España*. Buenos Aires, 10 de junio de 1912.

Lafuente Ferrari, Enrique (1950). *La vida y de arte de Ignacio Zuloaga*. San Sebastián, Editora Internacional.

Lertxundi, Mikel y Javier Novo (2019). Catálogo de la exposición *Ignacio Zuloaga 1870 – 1945*. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Martín Sánchez, David (2018). *Historia del pueblo gitano en España*. Madrid, La Catarata.

Martín Sánchez, David (2020). “El pueblo gitano vasco en el siglo XIX, entre la asimilación y la reafirmación”. En: *Revista Tchatchipen*, n. 109: 9-30.

Milhou, Mayi (1991). *Du Moulin Rouge à l’Opéra. Vie et oeuvre de Maxime Dethomas (1867 – 1929)*. Périgueux, Imprimerie Fanlac.

Queralt, María Pilar (2005). *Tórtola Valencia. Una mujer entre sombras*. Barcelona, Lumen.

Romero Portillo, José (2015). *Ignacio Zuloaga en Sevilla*. Sevilla, Diputación de Sevilla.

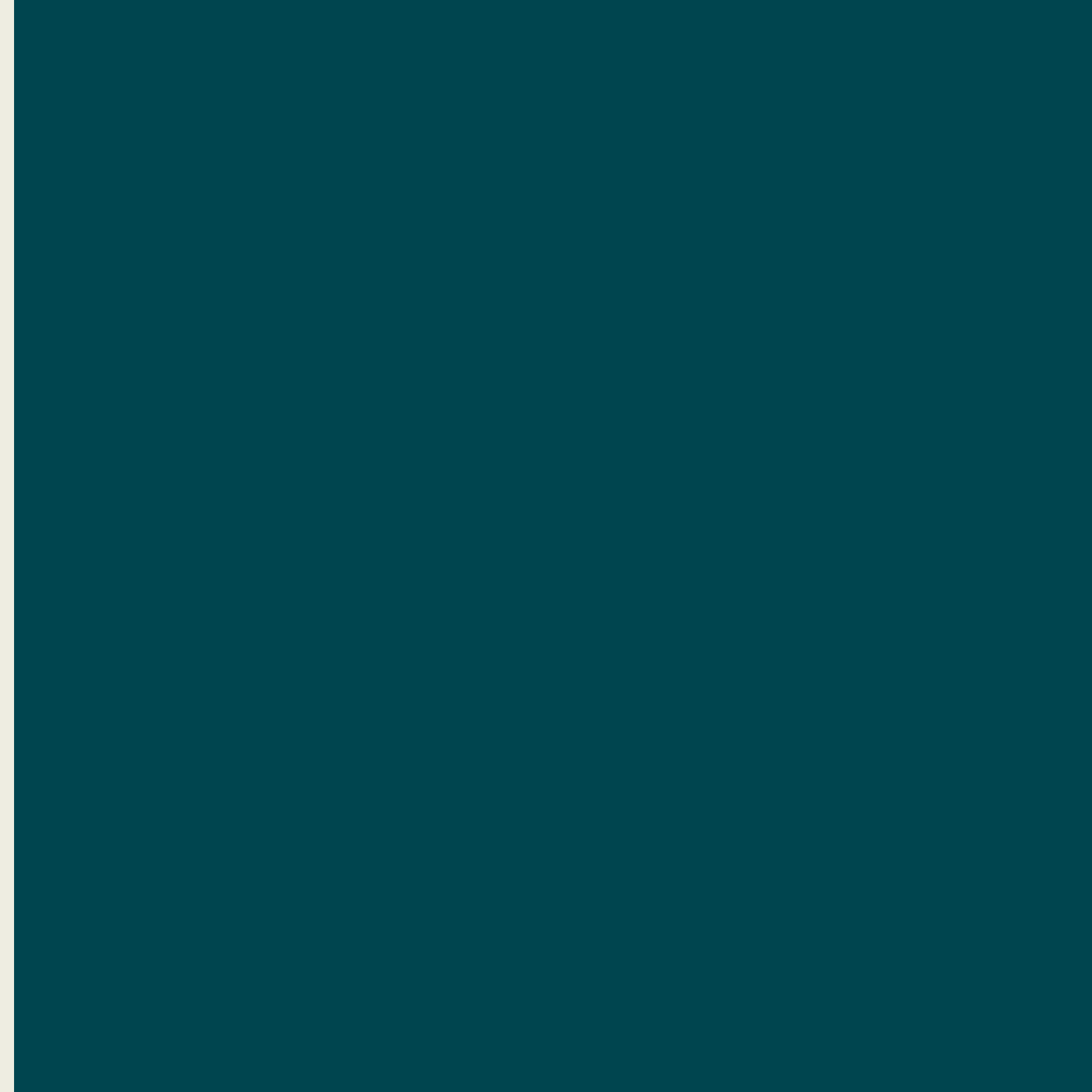
Romero Portillo, José (2020). “Zuloaga y “lo andaluz”. En: Ignacio Suárez-Zuloaga (ed). *El verdadero Ignacio Zuloaga*. Zumaia, Fundación Zuloaga.

Suncica, Habul (2014). “La influencia del flamenco en la integración de los gitanos en la cultura española”. En: *Revista Tchatchipen*, n. 86: 35-48.

Viera, Manuel (2020). *El imaginario español en las Exposiciones Universales del siglo XIX*. Madrid, Cátedra.

Winthuysen y Losada (c. 1946), Javier de. “Zuloaga en Sevilla”. En *Diario Arriba*. Recorte de artículo de periódico adherido al Tomo VI “1945” de la Hemeroteca de la Fundación Zuloaga, Zumaya. (15 de mayo, escrito a mano, c. 1946).

Winthuysen y Losada, Javier (2008). *Memoirs of a Sevillian Master*. Editors María Hector Vázquez, Enrique Lafuente Ferrari y Teresa Winthuysen Alexander. Maryland, The Winthuysen Foundation.





Fotografía tomada por Maxime Dethomas en
Cádiz en un viaje con Ignacio Zuloaga en 1901
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga





IGNACIO ZULOAGA: ENTRE LO BOHEMIO, LO GITANO Y LO JONDO. PARÍS, NUEVA YORK, GRANADA

José Antonio González Alcantud
Universidad de Granada

Argumentar, al modo hispánico, que la relación del pintor vasco Ignacio Zuloaga con lo bohemio, lo gitano y lo jondo–con Granada, en particular, y su atractiva gitanería–, es asunto complicado, y que está todo dicho, constituye una sencilla e irresuelta manera de escorar las posibilidades de la teoría, y decaer en las posibilidades analíticas. Nada más lejos de nuestras intenciones. En esta relación triangular, entre el artista Zuloaga, lo gitano como concepto y la ciudad de Granada, están puestos en juego algunos de los fundamentos de la percepción que sobre lo español se tenía a través de las diversas artes –pintura, música, literatura, etc.–en el exterior, amén de en qué medida España dependía de esa imagen para su propia regeneración y autoestima. Analizaremos algunos hitos partiendo de los “locus” en los que se formula buena parte de la problemática: París, Nueva York, Granada.

I. Visibilidad de los gitanos de un siglo a otro

Leonardo Piasere y Victor Stoichita, desde los ángulos etnológico y artístico respectivamente, han escrito, con la vista puesta en el conjunto de Europa, que la propia variedad de los nombres para designar a los gitanos en el momento de su aparición en el siglo XIV es un problema en sí mismo. La irrupción de grupos nómadas indeterminados estuvo llena de ambigüedades respecto a cómo designarlos: bohemios, gitanos, egipcianos, zingaros, athinganoi, zingari, cianos, singani, zigauner, tsiganes, etc. Más modernamente: romaní y romá.

Se trata de una categorización *politética*, según Piasere, de difícil definición por albergar la identidad clasificatoria caracteres diversos (2009:3-4). A esta dificultad se añade cómo representar artísticamente a los portadores de la diversidad (Stoichita, 2016:99-101). Sobre

esta *politeticidad* se proyectará, más allá de los nombres y las representaciones, valores duales, que irán desde el positivo, como adelantados de la “libertad”, hasta el negativo “como elemento perturbador del orden social” (Lagunas, 2022). Sobre este eje basculará la apreciación de los gitanos a los ojos de los demás durante siglos.

La ubicación de lo gitano en la cultura española, en particular en la artística, sea en el lenguaje pictórico o en el musical, incluidos el teatro y la ópera, también será objeto de controversia. Los gitanos, desde su aparición en la península en las primeras décadas del siglo XV, son la única vía a la alteridad abierta en un país que expulsó a las minorías representantes de lo diferencial de su interior, es decir a moros y judíos, entre finales de aquel siglo y principios del XVII.

Precisamente, el siglo XVII ya había preparado la *máscara* del gitano en la península, atribuyéndole cualidades negativas por regla general, pero también mistericas y exóticas, con el fin de preparar su expulsión (Lisón, 1997:123). Un momento inflexivo fundamental será el decreto de prisión general de los gitanos de Fernando VI, con el fin de enviar los hombres a América, separándolos de las mujeres, y la pragmática de Carlos III de 1783, por la que accedían en teoría la igualdad ciudadana (Gómez Alfaro, 2010). En medio de estos pendulazos, del destierro a la integración, en un texto de 1772 debido a Campomanes y Valiente, el gitano ya no es presentado como una raza “cuyas taras serían transmisibles por la sangre, sino estrictamente un modo de vida licencioso” (Leblond, 1987: 59). Con ello se desbrozaba el camino de su incorporación al estereotipo de “lo español”, y más en particular de “lo andaluz”.

Coindicen dichos momentos con la aparición de las primeras noticias del flamenco como estilo artístico, dudándose entre ser asociado a lo gitano o a lo bohemio. Una pregunta que se hace Enrique Baltanás, tras haber editado la obra de un observador tan atento y juicioso como el conde polaco Jan Potocki, viajero del siglo XVIII, es dónde estaba el flamenco en su obra gitanesca. Potocki, atentísimo observador etnológico, estrenaría la producción teatral titulada *Los gitanos de Andalucía* en 1794, tras sus viajes andaluces, y en dicha creación no presenta ningún rasgo del flamenco. La respuesta para Baltanás reside en la inexistencia del flamenco en sí mismo en ese justo momento; de lo contrario hubiese sido documentado por el atento Potocki, asegura (Baltanás, 2011:22-23). Probablemente el flamenco originario tenga que ver más con el ambiente de las barberías, y otros negocios semejantes, donde se produce la conjunción de petimetres, majos y castizos de diferentes procedencias (Del Campo, 2022). Aún cuesta ubicar al gitano asociado al flamenco.

Granada constituía un hito en el mundo de la orientalidad, como queda de manifiesto en la literatura fantástica del mencionado Jan Potocki, y en particular de su conocido *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804-5), donde gitanería y moras granadinas están muy presentes. La ilustración dieciochesca ya insinúa una conjunción, un cruce de caminos estereotípico, que daría por resultado una asociación reforzada entre el mundo gitano y el orientalismo estético, gracias a la presencia monumental mora en la península.

Pero sólo el Romanticismo europeo, en los años treinta y cuarenta del XIX, estamparía su sello a lo popular español, gracias a la conjunción entre los intereses foráneos y locales. Un movimiento que descubre los valores positivos de los que es depositario el “pueblo”. La consideración que rezaba que el pueblo llano era lo más sano de España ya estaba en

Prosper Mérimée, que escribe a la condesa de Montijo, futura emperatriz de los franceses, en 1845: “Créame, todavía hay virtud y virtudes en su país, pero sólo se encuentran entre la gente pobre. La clase inferior, que está gangrenada en Inglaterra y embrutecida por la miseria y las manufacturas, ha permanecido sana en su país. Cuando tengan ustedes fábricas e hilaturas de algodón en Castilla la Vieja, será hora de que se abata sobre ella el fuego del cielo” (Mérimée, 1988: 171). El gitano, como la parte más refractaria del pueblo llano a la normalización de la sociedad burguesa, ocupará un papel estelar. George Borrow, el predicador protestante que estaba asimismo bajo el influjo del Romanticismo, escribió *The Bible in Spain*, un texto en el que manifestaba un gran aprecio al “pueblo español”, que concebía de una nobleza natural, al igual que Mérimée. Borrow escribió asimismo *The Zincali* (1841), donde consideraba que los zincali o gitanos encarnaron una de las “razas más bellas del mundo”: “The race of the Romany is by nature perhaps the most beautiful in the world”, afirmó (Borrow, 1841, I:6).

El tipo natural, libre y bello se encarnará en el gitano, portador de un misterio esencial, que el Romanticismo literario y artístico elevará a mito a través de una gran variedad de obras y autores. Quizás las encarnaciones más ampliamente difundidas sean la gitana parisina Esmeralda, de Víctor Hugo, y la cigarrera sevillana Carmen, de Prosper Mérimée. Sobre el resultado eficaz alcanzado con esta última se ha escrito con tino: “Al ver la autosuficiencia cobrada por *Carmen* se tiende a sospechar que el gran acierto de los autores fue darle voz a un deseo latente” (González Troyano, 1991:31). Atendiendo a esa necesidad latente, Mérimée y Bizet modelan de manera harto eficaz en la literatura y la ópera a Carmen, a través de un personaje de éxito, que como en todos los mitos encarna varias y plurales pulsiones.

A ello hay que añadir, que la horquilla temporal para la formulación del estereotipo cultural y territorial costumbrista se abre con la generación romántica de 1830-40, que en Francia da lugar a la obra *Les français peints par eux-mêmes* (1840-42), intento de fijar el carácter y la estereotipia gala por parte de los propios franceses. Este movimiento taxonómico se prolonga, con *Los españoles pintados por sí mismos*, que poco después se publicará en España, entre 1843 y 1844, a imitación de obra francesa. *Los españoles pintados...* al querer capturar la tipología española formulada desde el interior mismo de la nación reinventada, a partir de la Guerra de la Independencia, pretendía eludir el diseño intelectual exógeno, es decir el modelo francés original del que toma la forma, para afirmarse en la singularidad española. Los tipos representados por su exterioridad, y más en particular por el vestido, los gestos y el habla dialectal, o incluso el argot, vendrían a significar categorías sustantivas, del tropo cultural español.

Aun y así, Richard Ford desdeñó en su manual viajero de 1845, tras su alto en Granada, a la población local, que consideraba falta de interés, incluso en comparación con la sevillana (Ford, 1988:109). También Mérimée, introductor de las modas españolas en París, tutor político y cultural de la emperatriz Eugenia, granadina de nacimiento, ante el avance inexorable del cosmopolitismo, escribirá en 1853: “De aquí a cierto tiempo todos los países se parecerán tanto que ya no merecerá la pena viajar” (Mérimée, 1981:267). Freno, pues, al mimetismo en las costumbres.

El Romanticismo, como ya señalamos, será clave para prodigar una imagen estereotipada de los gitanos como receptores de un subtipo particular de español, que, a pesar de representar una cierta degeneración frente al esplendor árabe y hebreo de tiempos

pretéritos, constituye el elemento vivo de mayor interés por su pintoresquismo. En las representaciones culturales se van singularizando, a la vez que su sedentarismo aumenta. Los estigmas negativos, no obstante, no dejan de estar presentes: “En el siglo siguiente [el XIX] los gitanos podrán ser separados de la población en general y volverse la clave del discurso sobre los defectos morales, así como sobre el talento”, se ha escrito (Charnon-Deustch, 2004:51). Un pintoresquismo gitanesco debatiéndose entre el rechazo y la atracción.

El caso es que esta nueva estereotipia, al ser identificada España a lo gitano, se añade a lo orientalista y a lo costumbrista. Es un proceso imaginario laberíntico que cristaliza finalmente en el estereotipo estético. Una de las vías de búsqueda de la alteridad en cuanto expresión del misterio entre los artistas, extranjeros y asimismo autóctonos, fue el gitanismo, al igual que el orientalismo árabe o maurófilo (González Alcantud, 2021a). Queda reafirmada en este proceso su orientalidad, corroborada a través de la leyenda de su procedencia egipcia e india. Decir gitano ha sido durante mucho tiempo pensar en “egipciano”, en misterio y lejanos orígenes exóticos, como hizo escritor granadino Isaac Muñoz, a principios del siglo XX, cuando aludía a esos lejanos orígenes en su novela de temática sacromontana *Morena y trágica* (Muñoz, 1908). Se generó así una modalidad de *orientalismo doméstico* que llega hasta hoy día, donde el gitano encarna preferencialmente la diferencia viva identificada con el lejano Oriente (González Alcantud, 2019).

En otro orden coincidente, gracias a esta y otras estereotipias castizas, la búsqueda del “alma” de la nación será una constante en la historia española de finales del XIX. Enrique Baltanás sostiene que, “si hay una palabra clave en la literatura finisecular, una palabra que se repita constante y reiteradamente entre finales del siglo XIX y principios del XX, esa palabra es ‘alma’” (Baltanás, 2008:162). Son numerosos los escritos de la época que contienen en su título el vocablo “alma”, siempre referido a la esencia no visible e intemporal de lo nacional, identificado con la ciudad, el pueblo o el país. Incluso llegó a existir una revista a principios del XX llamada *Alma española*, que sintetizaba esa indagación psicocultural sobre la esencia de la gran patria y de la pequeña patria. El “alma” recorría, como un auténtico fantasma cultural, desde la nación, a la región o a la ciudad. En esto Ignacio Zuloaga, nuestro pintor, no será excepción, ya que, según Unamuno, este “nos ha dado en sus cuadros, llenos de hombres fuera del tiempo y de la historia, un espejo del alma de la patria” (Unamuno, 2017:55). Búsqueda noventayochista, por lo tanto, del alma nacional, que incluía al mundo gitano autóctono.

II. Flamenco y gitanos granadinos en París, seguido de ecos neoyorquinos del hispanismo

Empero, en Zuloaga existe a la par una pulsión afrancesada por el exotismo, dado que habita en la capital de todos los colonialismos, París. La oportunidad de realizar este horizonte, al igual que para su coetáneo Paul Gauguin será las islas del Pacífico, residirá en su propio país, en la mentalmente lejana para él, como vasco, Andalucía. Siguiendo los pasos de Gauguin que había marchado a Tahití y las islas Marquesas entre 1891 y 1895, Zuloaga va a retirarse en el fin de siglo a Sevilla, para “des-afrancesarse”, y vivir su propia aventura exotizante: «Ma vie est vraie gitane», se dice que dijo (Milhou, 1981:127). Sobre la base de esta experiencia andaluza se sentirá experto en la bohemia andaluza para asesorar, por ejemplo, la representación de *Carmen*, en la ópera parisina, en particular dando consejos a la cantante Lucienne Bréval.

El epicentro justo de la bohemia artística, contestataria del orden social burgués, pero viviendo a sus expensas, estará ese Montmartre parisino que frecuenta Zuloaga. Ciertamente, que allí se fragua el “mito del artista moderno, que transgrede la norma, para dirigirse a la modernidad” (Brown, 2012). Pero igualmente lo es que la bohemia se construye, a partir de los años cuarenta del XIX, a través sobre todo de la prensa parisina, como un modo de vida alternativo, encarnado en aquellos que se oponen al nuevo estado de cosas aburguesado.

Zuloaga ha sido de esta manera asociado a un *modus operandi* particularmente exótico como es el mundo gitano-bohemio (Quesada, 1995:126). La interacción entre la bohemia de París y la experiencia andaluza es completa. Cuando el artista vivía su vida bohemia en Montmartre, tenía tanto interés por los gitanos que hasta habla algo de caló con ellos, cuando se presenta la ocasión (Suárez-Zuloaga, 2015:76). Tengamos presente la dimensión popular, y para nada aristocrática, de Ignacio Zuloaga, perteneciente a un linaje vasco de artesanos cultivadores de la cerámica, el damasquinado y la armería (Suárez-Zuloaga, 1988). Ello queda de manifiesto en su infancia, mezclándose con la chiquillería de barrios, practicando juegos de fuerza. Esta inclinación callejera le condujo a esa bohemia, que inició muy temprano y lo llevó a relacionarse con ambientes frecuentados no solo por artistas, sino también por los gitanos, “pueblo con quien compartió una pasión común por el toreo y el flamenco” (Suárez-Zuloaga, 2015:81). De hecho, siempre quiso ser torero afortunado. Su identificación con lo gitano es tal que, según Unamuno, los amigos equiparaban su facilidad para hacer negocios a los tratos de un calé: “Una de las cosas que más sorprenden en él a sus amigos es la manera como hace compras, ventas y cambalaches. ‘Es capaz de engañar a un gitano’”, escribió Unamuno (2017:10). Esa cercanía a lo popular lo llevó a autocalificarse sin ambages como “autodidacta”, cuando rellenó su inscripción en la Hispanic Society de Nueva York.

Desde el punto puramente pictórico los pintores españoles que habían convertido París, desde la época de la emperatriz Eugenia, en un destino seguro, al igual que los flamencos, estaban atravesados por las contradicciones de la imagen que proyectaba España, y que ellos en cierta forma tenían que asumir o negar. La imagen española estaba en el centro de la polémica, en un juego especular de estereotipos iniciado sobre todo con los albores de la Edad Contemporánea (González Alcantud, 2006). Siguiendo la senda abierta por Merimée y otros viajeros, se ha escrito a este propósito que “el afán de autenticidad era lo que hacía que muchos pintores buscaran referencias puras, que resistieran los envites de un mundo moderno, prosaico, cruel, vulgar y positivista” (Bozal & Jiménez, 2018:13). En esa “autenticidad”, aceptada y rechazada por igual, residía buena parte de su éxito, e incluso adaptándose a ella era posible abrirse camino en la gran urbe de la modernidad cultural. El lenguaje figurativo, cercano al impresionismo y posteriormente al simbolismo, fue adoptado por los españoles que acudían a París buscando nuevos horizontes.

El régimen de lo nocturno, todavía imperante en París, sólo roto tibiamente por las luces titubeantes del gas y la incipiente electricidad, no dejaba atrás completamente las tinieblas. “Poco a poco –escribió Lily Litvak– se impuso sobre el gas la nueva luz, limpia y clara, de la electricidad. El cambio representó el paso de una concepción de la vida social típica del siglo XIX a otra resueltamente moderna, como la entrada en una nueva era” (Litvak, 2006: 58). De ese mundo titubeante, emanado del siglo anterior, donde la oscuridad amparaba aún a la bohemia, formaban parte gitanos y flamenco, que paradójicamente encarnaban el sur luminoso. Mundo de claroscuros en el que se mueve la bohemia parisina.

La Exposición Universal de 1900 en París fue el teatro de la nueva modernidad, representada ante todo por el triunfo de la electricidad y de la conquista aérea. A ese mundo bohemio se superponen las luces del progreso, ya que la exposición representaba espectacularmente el triunfo del proyecto de modernidad, a través del auge de lo eléctrico. Escribía Paul Morand al respecto:

“Entonces retengo una risa extraña, crepitante, condensada: aquella del Hada Electricidad. Tanto como la morfina en los aseos de 1900, triunfa en la Exposición; nace del cielo, como los verdaderos reyes. El público se ríe de las palabras. *Peligro de muerte*, escritas sobre los pilones. Él sabe que lo cura todo, la Electricidad, igual que las “neurosis” de moda. Ella es el progreso, la poesía de los humildes y de los ricos; prodiga la iluminación; es la gran Señal; ella derrota, más bien niega, el acetileno. En la Exposición se le arroja por las ventanas (...) El gas abdica” (Morand, 1958:68).

Toda esta atmósfera tuvo un reflejo inmediato en el arte, que no podía demorar su recepción. De ahí que el cubismo y el futurismo tendrían que triunfar de manera inmediata tras aquella exhibición del triunfo de la modernidad eléctrica y aérea (Rosenblum, 2009:116-118). El malagueño Pablo Picasso, perspicazmente, sin abandonar las temáticas de la autenticidad española, demandada por la urbe del exotismo, tomará y adoptará unas formas expresivas acordes con tiempos más vanguardistas. Por el contrario, Zuloaga mantenía su arte figurativo sin desmayo y sin dejarse distorsionar por los incipientes lenguajes picassianos, que, para su partidario, el también vasco, Miguel de Unamuno, eran más que discutibles. ¿Ello quiere decir que Zuloaga estaba a retaguardia, inserto en el régimen previo, es decir en la nocturnidad? Ello explicaría, como hasta ahora ha hecho, sus cielos tormentosos, y sus personajes *demodés*. Ahora bien, hay algo más, al menos en las fuentes de la autenticidad tormentosa y negra: El Greco y Goya. No iremos aquí a más.

Un punto inflexivo será en la misma Exposición Universal de 1900 el rechazo para formar parte de la exhibición del pabellón español de su obra *Víspera de la corrida*. La obra venía precedida por un premio en Barcelona, y por la adquisición de la misma por parte de Santiago Rusiñol, garantía de solvencia. Zuloaga no hace una obra original para el pabellón español porque en medio ha estado su boda. Debido al inesperado rechazo, Zuloaga, despechado, enfureció hasta tal punto por la negativa que se planteó en el colmo de su irritación la posibilidad de renunciar a la nacionalidad española (Lafuente, 1972:87). Miguel Utrillo lo describirá así nueve años después, cuando Zuloaga triunfaba en Norteamérica:

“En la Exposición Universal de París, en donde un jurado de españoles, cuando menos de gentes con nombres españoles, tuvo el imperdonable desacierto de rehusar el lienzo, bajo el pretexto oficial de faltar espacio para obra tan grande (...) Desde la Exposición de 1900, comenzó una nueva cólera de Aquiles, la de Zuloaga, que por fortuna ha suavizado el recuerdo de los primeros honores recibidos y de los triunfos alcanzados aquí, junto con el cariño y admiración constantemente demostrados por sus admiradores y amigos” (Utrillo, 1909:13-14)

El rechazo, realizado por ese jurado, formado por tres españoles—un aristócrata, un coleccionista y un pintor de temas históricos—, le afectó íntimamente. La decisión no era ilógica ni propia de ignorantes, como fácilmente se concluyó, dado que el pabellón de España, a iniciativa del

gobierno del momento, quería alejarse de todo tipo de temas llamémosles tradicionales. Cabe recordar, que el Zuloaga que se sentía rechazado y humillado en lo más íntimo, era el pintor español más conocido de la escuela parisina. Era dejado a parte en el acontecimiento más relevante del fin de siglo por presentar un cuadro de tema considerado tipista, que no encajaba con los proyectos de renovación de la imagen nacional proyectados desde la misma España. Los críticos apostaron por la “España blanca”, en consonancia con la España gubernamental, más colorida de Sorolla.

La pregunta que sobrevuela el asunto –¿quién se atenía más a la realidad?– la recoge Blasco Ibáñez, partidario de Sorolla, y seguidor del realismo naturalista que encarnaba Émile Zola, y la contesta en 1909 señalando que la España que representó Zuloaga “no es la real” (Tomás, 2012:24-25). Ahora bien, según Facundo Tomás, la España que representaba Sorolla, que se atenía al naturalismo, también mixtificaba la realidad con sus excesos luminosos, igualmente irreales. Zuloaga era plenamente contrario a captar el aire de las cosas, apostaba por lo tormentoso. Artificialidad, que, a raíz de las reacciones académicas y públicas, en la propia España, en vísperas de incorporarse a la nueva modernidad, no fue totalmente aceptada.

A este tenor la oposición irreductible entre la “España negra” y la “España blanca”, fácil lectura epocal, debe ser replanteada. Recordemos: la idea de la “España negra” daba la fundada impresión de reforzar la “leyenda negra”. El concepto de “España negra” había encontrado en Darío de Regoyos y Émile Verhaeren sus primeros intérpretes, en 1899. “[Émile Verhaeren] hace algunos años –escribió Regoyos–, por nuestro país, lejos de verlo de una manera alegre como la mayor parte de los extranjeros que nos ven al través del cielo azul y de la alegría aparente de las corridas de toros, sintió una España moralmente *negra*” (Verhaeren & Regoyos, 2012:27). José Gutiérrez-Solana volverá a tratar el tema de la España negra veinte años después, en 1920. Solana alaba el acercamiento de Zuloaga. Recientemente, Valeriano Bozal ha insistido en que existe no una sino dos Españas negras: una la de Gutiérrez-Solana “fascinado por la sordidez”, y otra, la de Zuloaga, que “la edulcora” (Bozal, 2018:47). De esa España negra, sórdida o edulcorada, en cualquier caso, nos dice Solana, no formaba parte Andalucía. Sostiene al final de su libro que Zuloaga, aunque presta atención a Andalucía, no encuentra en ella suficiente materia para que encarne la “España negra”, que es lo que le quiere analizar a través de su pintura: “Zuloaga salta pronto de Andalucía; la comprende y la admira, pero no la quiere; necesita Castilla, de su amada Castilla; aquí adquiere toda su fuerza, se siente más fuerte él, y aquí nacen sus obras inmortales” (Gutiérrez-Solana, 2000: 249). Una pregunta suplementaria a la todo este debate era la que hacía alusión a su falso españolismo, dudando de su patriotismo, a lo que Luis Bonafoux, en su tiempo y desde París, contestaba que era “lo más español que ha venido al mundo”, trayendo a colección su gusto por la cultura del pueblo, incluido lo gitano (Bonafoux, 2012:109).

Como la crítica ha destacado, el proyecto de una modernidad basada en la “autenticidad” no es ajeno a Zuloaga, que toma a El Greco y Goya por modelos premodernos. Rememoremos que en el fin de siglo Zuloaga había abandonado Roma, porque no le incitaba al proyecto moderno, y se había encaminado a París, donde podía estar en contacto con simbolistas, *nabis*, y sobre todo con pintores como Émile Bernard, Paul Gauguin o Toulouse-Lautrec, entre una pléyade sin fin. En Montmartre, donde habitaba, se vivía cotidianamente el ambiente bohemio ya indicado.



Ilustración 1

Granada y la buenaventura
De la Guía de *L'Andalousie au temps des maures*.
Archivo JAGA



Ilustración 2

El Teatro donde actuaban en 1900 los
flamencos andaluces en el pabellón *L'Andalousie*
au temps des maures. 1900. Bibliothèque National
de France

España y su interpretación estaba encima de la mesa, tema que compartía con Émile Bernard, con quien se vio en Sevilla, o con Édouard Manet (Lomba, 2018). Para salir de esa oposición entre el proyecto moderno, y las fuentes de la tradición, que persigue a Zuloaga desde la controversia parisina de fin de siglo, empleó para acercarse a la realidad el modo irónico, observable en las miradas de sus personajes, que se ofrecen al espectador, español o foráneo, en una clave que no se puede obliterar. Nos deja una España tan real como irreal, conjuntiva y no disyuntiva, que refleja los problemas de abordar la incipiente modernidad, que sobrevolaba la conciencia colectiva del país. No se trataba de un asunto concerniente a la modernización material, sino a la idea misma de lo moderno en el terreno de las mentalidades –un asunto plenamente antropológico–, y por ende de la estética.

Una España negra que no es sólo rural, atrasada, histórica, del país profundo, sino que está presente en el proyecto moderno, ya que en el caso de las ciudades industriales –Madrid, Barcelona, Bilbao– es miseria, generada por la propia modernización. Las miserias urbanas vienen a coadyuvar a la inteligencia de por qué hablamos de una “España negra”. Se ha señalado a Pío Baroja en el ámbito literario, como descriptor de esa negrura. El caso, es que España como problema, ya no como receptáculo de tipismos románticoides, sigue atrayendo a la bohemia artística, sea por no haberse incorporado a la luz por el lastre de la tradición del transpaís rural, sea por la urbanidad industrializadora, creadora de nuevas excrecencias.

Esta controversia tiene un locus privilegiado en la Exposición Universal de París de 1900. El pabellón español, por decisión del gobierno desplegaba un estilo Renacimiento, evitando aludir a orientalismos alhambristas ni a gitanerías. Sin embargo, la organización de la exposición, compuesta por franceses, no estuvo de acuerdo con esta decisión, y fletó una sociedad anónima, a la que concedió un gran espacio a orillas del Sena, para dar su propia interpretación de España. Allí, para satisfacer el anhelo de exotismo de los parisinos se levantó un enorme pabellón, que incluía una replica de la Giralda de Sevilla, bajo el nombre de *L'Andalousie au temps des Maures* (González Alcantud, 2016). Para nutrirlo de espectáculos los organizadores aprovecharon los contactos establecidos dos años antes, en 1898, por una delegación francesa, en Granada y Sevilla, que viajó a estas ciudades con el fin de contratar a gitanos para la Opéra Comique, para realizar en esta una *Carmen*, de Bizet, lo más verosímil posible. Es posible, que habida cuenta de los antecedentes, Zuloaga estuviese detrás de estos contactos. Unos meses antes de la inauguración de la exposición la prensa parisina informará que vendrán a animar este pabellón ciento cincuenta gitanos. En particular, sabemos que fueron figuras importantes al frente de la *troupe* Juan Amaya, por los granadinos, y José Otero, por los sevillanos. Según Paul Morand, el restaurante allí ubicado, llamado *La Feria*, era el más caro, a cien francos el cubierto, y el más elegante y frecuentado, de la Exposición. Atendido por un tal Pepe allá se acercaban “gitanes de Séville”, como Pepita, Zapata, los Guerrero, que a los adinerados clientes les “restregaban sus vestidos por la nariz” (Morand, 1958:93).

Conocemos el cuadro de zambras flamencas al completo que fue a París en 1900: por un lado, el citado Juan Amaya, como director, su hermano Pepe, como guitarrista, y los bandurristas Aranda y Román. Las integrantes del cuadro de baile procedían también de las zambras de Granada. A ello había que añadir dos gitanas viejas que leían la buenaventura. Las zambras del Sacromonte granadino, suerte de fiestas de lejanos orígenes moriscos donde la danza ocupaba un lugar central, las organizaban “capitanes” y “capitanas” que hacían de

empresarios, y coreógrafos a la vez. Las zambros tenían por clientes a los turistas, que eran reclutados por “avistadores”. Levantaron mucha expectación en París, siendo recibidos con olés en la estación de Orleans.

La líder del grupo femenino de bailaoras, y suerte de empresaria, se llamaba Dolores Hidalgo, conocida como “La Capitana”. No era gitana sino natural de la Alpujarra, si bien estaba casada con Juan Amaya, propietario de la principal zambra. Walter Starkie, el viajero irlandés agitanado, muy amigo de Zuloaga, pasados los años, enviado por este a ver a Dolores, describió en estos términos el efecto de aquellos gloriosos años de París: “Dolores no se cansa nunca de hablar de los días remotos de la exposición de 1900” (Starkie, 1985:267).

Pero el asunto no termina en París, y en la década siguiente acaba afectando a Estados Unidos. Archer Milton Huntington, el adinerado empresario neoyorkino que fundó la Hispanic Society of America, la mayor sociedad hispanista del mundo, llevará a cabo su contacto con Andalucía y en particular con Sevilla en 1898, poco antes de la crisis hispano-norteamericana de Cuba. Habrá que tener presente que dicho descubrimiento se enmarca en los altibajos de la “Spanish Crazy”, que puso de moda según épocas y circunstancias a España en Estados Unidos, como país digno tanto de admiración por su exotismo, pero igualmente de ser considerado decadente e inferior a través de la “leyenda negra”, muy activa por la competencia por el dominio americano (Kagan, 2010). En ese marco Huntington, heredero de una fortuna fabulosa, llevará a cabo en el fin de siglo las excavaciones de Santiponce, en la romana Itálica, cerca de Sevilla. Esta experiencia le hará entrar en contacto con el pueblo llano, conocedor, según él, de los secretos y tesoros de Itálica. Consideraba Huntington, a tenor de su filohispanismo que la imagen de España andaba distorsionada y sesgada en su patria, Estados Unidos. Le escribe a su madre desde Santiponce: “Como ya te he dicho, sin duda de una forma cansona, algunas de mis aventuras en España, y en especial acerca de la gente de esa mal interpretada nación, no te sorprenderá –espero– que esto sea una continuación de la expresión de mi gran entusiasmo por esa tierra y sus habitantes y en mi apreciación no hago más que representar un viejo tema con un vestido sencillo, lo cual espero que sea de tu agrado” (García Mazas, 1962:371). El joven hispanista encuentra el contraste, al cual recurrirá muchas veces, entre la España decaída, que conoce, y su pasado imperial, presente a través de numerosos vestigios. Como ejemplo de esos contrastes halla un Santiponce, donde libremente pastan los puercos, y bajo cuyos cimientos está la antigua imperial Itálica. Huntington, además, se había interesado, como tantos otros anglosajones, por España a través de las obras de George Borrow y Washington Irving, dándose el caso que ambos autores reflejaron la vida y costumbres de la bohemia gitana.

En el catálogo de la exposición de 1909 en Nueva York, auspiciada por Huntington en su HSA, Zuloaga fue considerado como la expresión “racial” de lo español. Se le concibe heredero del sentido de lo telúrico, a través de la relación de sus ancestros con la metalurgia y en particular en el ejercicio de esta profesión como armeros y damasquineros en la imperial Toledo y en la corte madrileña (Briton, 1909:37). Zuloaga es presentado, por consiguiente, como el prototipo del español temperamental, tanto como sujeto como en el ejercicio de su arte.

La tensión entre el arte de Sorolla y de Zuloaga, iniciada en París en la exposición de 1900, se prolonga en 1909 a Nueva York, compitiendo, jaleados por un público y crítica divididos, por ver quién representa “verdaderamente” al pueblo español y sus características medulares. En esta

lectura, Nueva York más que París, por la importancia de la tensión hispano-norteamericana, significa mucho.

Zuloaga quiere enfatizar la visión de su país, lo cual en el fondo tiene mucho que ver con el debate sobre el ser de España y la crítica al casticismo unamuniano (Lenaghan, 2017). El defensor por excelencia de Zuloaga, y su mirada sobre la España negra, sería Miguel de Unamuno, que alude a su condición misma de vasco, como el pintor, para oponer una escuela “vascongado-castellana” a la “valenciano-andaluza”, en las que insertaría respectivamente a Zuloaga y a Sorolla. Escribe Unamuno en 1912, en defensa del arte de Zuloaga, incluso de su atribuida negrura: “Donde hay mucha luz, exceso de luz, suele pasar algo de lo que pasa donde hay muy poca, y es que los matices se ahogan; un violento claroscuro los ahoga. El matiz es cosa de los países de niebla y de horas de crepúsculo” (Unamuno, 2017:35).

Unamuno dijo de él en 1908, años después de la polémica de 1900, que tanta huella dejaría en el pintor, y antes de su desembarco en Estados Unidos: “Zuloaga, el vasco, no intentó la conquista de Madrid; no la intentó por sentirse de veras fuerte. Y eso le ha salvado” (Unamuno, 2017: 7-8). Luego añade, de manera más explícita, cómo es ese juego entre lo lejano y lo cercano de Zuloaga, sin haber pasado por Madrid:

“Porque Zuloaga viene a España, mejor dicho, viene a Madrid impuesto desde fuera. Es natural. Era y es un vascongado, y dígame lo que se quiera, nosotros los vascos, los últimos iberos, somos aquí lo verdaderamente irreductible, lo inadaptable a esta blandujería, lo antipático. Sí, somos lo antipático, lo noble, lo gloriosamente antipático. ¿Se puede consentir que un vasco como Zuloaga, sin buscar el tacto de codos de los cotarros, resucite la antigua y castiza pintura española? ¿Se puede consentir que un vasco como el hosco Pío Baroja –un Zuloaga de la literatura– renueve la antigua y castiza novela picaresca?” (Unamuno, 2017:9).

Paradójicamente, revelándonos la complejidad del problema, la mirada de Huntington está más cercana a la de Ángel Ganivet que a la de Unamuno. Protector de los pintores españoles, en un Nueva York oscilando entre la simpatía y la antipatía hacia lo hispano, es plenamente consciente de la deuda que tiene España con su pasado imperial, pero también con su pluralidad. Más allá de las ideas prevalecientes en la generación del 98, sobre todo en Unamuno, incorpora el horizonte islámico, lo cual en el fondo supone dejar atrás el encierro castizo, y lo acerca a la concepción ganivetiana. No solamente estudia árabe Huntington para entender el país en profundidad, y envía a la fotógrafa Ruth Anderson a Marruecos, sino que él mismo escribe un conjunto de poesías bajo el título de *Spain and Africa*, donde da cuenta de la interfaz histórica entre el norte de África y la península ibérica (Huntington, 1943).

Sin embargo, el contrapunto a lo imperial lo encuentra Zuloaga no tanto en el mundo oriental como en el bohemio, que incluye tipos humanos casi *clochardizados*, por derrota vital, a los que les falta el *decorum* de la nueva época, y cuyo horizonte es más bien el velazqueño siglo XVII. Una ironía, como señalamos, en la apreciación profunda del paisaje y el paisanaje español, por parte de un Zuloaga que quiere gustar a sus patrones parisinos y neoyorquinos, aprovechando la moda hispanófila, pero también quiere criticar los

estereotipos circulantes. No es una España negra cualquiera, sino irónica, a través de la negrura goyesca, consigo misma. El momento ideal para desarrollar el intuitivo proyecto de renovar la imagen de la españolidad, ubicando lo castizo en la modernidad, será el concurso de cante jondo o “primitivo andaluz” de Granada de 13 y 14 de junio de 1922.

III. El concurso de 1922 en Granada: verdad y leyenda

Granada y su gitanería había sido apreciada por Zuloaga tempranamente. De 1890 es el lienzo titulado “La gitanilla”, de impronta muy granadina. Y de 1903 es el más conocido “Baile gitano en una terraza de Granada”. Recogiendo ese espíritu exclamará en 1907 tras una visita a Granada: “¡Qué gitanería tan colosal!” (Vallejo, 2016:31). O sea, que Granada se configura para Zuloaga como un hecho muy relevante en el gitanismo ambiental, a pesar, o quizás gracias, a sus experiencias sevillanas previas. Y esa atracción oblitera el orientalismo alhambrista, que seguía teniendo la primacía pictórica, literaria y musical.

La ciudad de Granada, gracias al cultivo de la remolacha azucarera en su Vega, vivía momentos de esplendor en 1922. Al igual que cuando comenzó esta ola, en los años ochenta del ochocientos, las fiestas del Corpus habían sido revitalizadas. En 1884, en concreto, aprovechándolas, se hizo un homenaje al poeta José Zorrilla. Ahora en estas del año 1922 se inscribe el concurso de cante primitivo o jondo andaluz. La ciudad se reconoce y se promociona de manera narcisista a través de las fiestas, en las que busca renovar el rédito orientalista que le concede su Alhambra. La conjunción entre el gitanismo vivo y la Alhambra fantaseada e inerte parece posible. Los actores principales de este encuentro eran exógenos a la ciudad y sus cuitas: Manuel de Falla (1876-1946), gaditano, recientemente establecido en la misma, e Ignacio Zuloaga (1870-1945), poco más que un visitante ilustre. Estrictamente coetáneos, ajenos a Granada, y con capital espiritual en París.

La correspondencia entre Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla es indicativa de la profunda amistad y admiración entre ambos artistas coetáneos. Arozamena, con un sentido elegíaco, la retrata en breves líneas: “Se conocieron en París. Fueron grandes y fervorosos amigos, porque entre ellos había muy pocas cosas en común. Ignacio era amplio, echado para fuera; Falla, mínimo, metido en su mundo interior” (Arozamena, 1970:219). El obstáculo entre la manera de ser de Zuloaga y Falla parece ser la creencia católica, que torturaba e impedía abordar obras de más calado al compositor. Una amistad, pues, profunda, labrada en la distancia. En ese medio, Zuloaga, más reconocido en aquel momento en el ámbito internacional que Falla, es recabado frecuentemente para que le proporcione apoyos. En 1913, por ejemplo, le solicita diseños de “trajes de gitana”: “Le agradeceré mucho una fotografía de su admirable gitana”, escribe Falla desde Niza, donde estrena la “Vida Breve”¹. Cinco días después recibe tres pañuelos pintados, dos trajes y uno de bata de cola. Le agradece Falla la fotografía de “su gitana”, y hace consideraciones sobre el empleo del traje de cola por la bailaora². Tras el estreno Falla le devuelve los materiales, muy contento con el resultado³. Y le añade: “No

¹ Archivo Fundación Zuloaga. Correspondencia Zuloaga-Falla. “De Falla a Zuloaga”, 13 de marzo de 1913.

² Archivo Fundación Zuloaga. Correspondencia Zuloaga-Falla. “De Falla a Zuloaga”, 18 de marzo de 1913.

³ Archivo Fundación Zuloaga. Correspondencia Zuloaga-Falla. “De Falla a Zuloaga”, 6 de abril de 1913.

sabe usted la gran utilidad que ha sido el envío de sus modelos, ya que sin ellos... no sé lo que hubiera hecho. Gracias a su mucha amabilidad la pieza se ha presentado con una propiedad a la que el público de esta tierra no está acostumbrado, y el efecto ha sido completo”⁴. En esta línea cuando va a representar en octubre en la Opéra Comique, de París, le comunica que tal como han hablado previamente cuenta con su colaboración para la puesta escena⁵. Una colaboración amical pero desigual, cómplice en el modelo de españolidad que quieren proyectar hacia el exterior.

La búsqueda de la autenticidad gitana en Falla es perceptible cuando se dirige a Zuloaga en 1915 para que dirija la parte escenográfica de la obra en ciernes, el “Amor brujo”: “La titularía “Amor brujo” y se trata de una cosa absolutamente gitana –gitana verdad [subrayado]–, con hechizos, magia, danza, canciones, etc.”⁶. La busca de lo telúrico y auténtico está encima de la mesa de Falla, que quiere aprovechar y dar continuidad al impulso que viene del romanticismo bizetiano. Desde luego, Falla, no es hombre cercano al mundo gitano más que en la teoría.

La relación entre gitanas y baile es una ecuación que funciona plenamente sobre todo a raíz del paso del flamenco por París, y de la Exposición Universal de 1900. Zuloaga va a mantener una buena relación con algunas divas flamencas y aflamencadas de la época. Sobre todo, con “Tórtola Valencia”, bailarina polifacética que compartía con Zuloaga el cultivo de la pintura. Existe una fotografía en la cual Tórtola en Segovia baila delante de Zuloaga, que toca la guitarra, y de una gitana que hace de palmera; es una escena al aire libre. Eugenio Noel y Daniel Zuloaga, según Idoia Murga, también reflejaron al personaje de Tórtola en sus escritos y en su cerámica respectivamente (Murga, 2016:109). Zuloaga le idearía el traje de cola para el espectáculo *La Gitana*, de Enrique Granados, puesto en escena en 1915, “con este traje Tórtola Valencia se fotografió y posó en numerosas ocasiones, e incluso se autorretrató al óleo danzando la pieza de Granados” (Murga, 2016:111). Del gitanismo vivencial de Zuloaga da cuenta Lafuente Ferrari cuando nos remite a una escena sin datar la fecha que sitúa en Soria, en la que el pintor, Tórtola y otros amigos vieron acampada una “tribu de gitanos”, y sin pensárselo dos veces trabaron conocimiento con ellos: “Tórtola [entonces] se sintió inspirada y en honor a los gitanos, bailó al aire libre, con gusto y arrebatado entusiasmo, algunas de sus mejores danzas” (Lafuente, 1972:168). Lafuente Ferrari comenta que, a raíz de la primera edición de la biografía de Zuloaga, Tórtola entró en contacto con él, y le envió una fotografía que atestiguaba aquel hecho u otro similar.

En esta atmósfera de simpatía hacia el “gitanerío” se produce el apadrinamiento del concurso de “canto primitivo andaluz” de 1922. La gloria entre el público local granadino de Ignacio Zuloaga era evidente, constituido en una fuente de autoridad sin discusión. Su amistad con Santiago Rusiñol, será clave para entender el interés de Zuloaga por Granada, y por ende por sus gitanos. El pintor catalán Santiago Rusiñol cuando llega a Granada en 1895 y 1898, en el fin de siglo, cree encontrar respuesta estética a la crisis del hombre moderno (Sánchez Rodrigo, 1993). Rusiñol frecuentaba la Alhambra, y en particular la taberna de Antonio Barrios, rebautizado como el Polinario, en la calle Real.

⁴ Ibídem.

⁵ Archivo Fundación Zuloaga. Correspondencia Zuloaga-Falla. “De Falla a Zuloaga”, 20 de octubre de 1913.

⁶ Archivo Fundación Zuloaga. Correspondencia Zuloaga-Falla. “De Falla a Zuloaga”, 1 de enero de 1915.

Cuenta Molina Fajardo que Barrios prestaba los jumentos a Rusiñol para hacer excusiones al Generalife o Víznar, e incluso en cierta ocasión lo alojó en su casa. El ambiente del Polinario, con sus juergas flamencas, subyugan a Rusiñol, que considera que esta cultura popular auténtica contradice a los superficiales viajeros extranjeros que sólo buscan “lo cursi”. El ambiente de las reuniones musicales celebradas es descrito, creo que con justeza: “Tenían una marcada significación de veladas artísticas, pero del más puro arte popular, amenizadas siempre con notas de guitarra, manzanilla gaditana, jamón alpujarreño, queso bien conservado en orzas de aceite y rosquillas tostadas y crujientes. Se hablaba de antiguas letras, de estilos olvidados, de dificultades de interpretación” (Molina, 1974:123-124). Amén del Polinario, el Sacromonte era el otro epicentro de esas vividuras estético-festivas, a veces tumultuosas, entre el mundo gitano y los artistas.

En su madurez Rusiñol será uno de los firmantes del llamamiento para la celebración del concurso de 1922. Tanto Zuloaga como Rusiñol se sentían a gusto en Granada, donde, además, eran bien recibidas las reivindicaciones diferenciales de las clases políticas vasca y catalana. También en Granada ese deseo de diferencialidad existía, y se identificaba más con la Renaixensa catalana que con el andalucismo pansevillanista. En la revista *La Alhambra*, dirigida por Francisco de Paula Valladar, se solían recoger las opiniones del regionalismo moderado, sobre todo del catalán.

Sin lugar a dudas, en medio de ese ambiente tan favorable, Zuloaga estaba tan entusiasmado con el proyecto del 22 como Falla. A las exultantes cartas de su amigo argumenta: “Han nombrado Vds. en Granada una comisión de artistas para todo esto? Creo que sería conveniente; pues así haríamos todo juntos, y en buena armonía. Hay que tener diplomacia. No me estraña (sic) lo que dice respecto a enemistades, envidias, y demás pequeñeces de la humanidad; pero no haga caso de todo eso. La indiferencia es un arma terrible”⁷. La advertencia durará todo el discurrir del proyecto, por los obstáculos encontrados, que recorrerán ambos juntos.

Vayamos, sin más, a los preparativos de concurso. Estos comienzan en enero de 1921, con motivo de un corto viaje a Granada de Zuloaga. Manuel de Falla se encuentra eufórico con los proyectos acordados: “No ceso de pensar en el proyecto de que hablamos soñando con su realización. Creo que –de estar yo acertado en mi parte de trabajo– podría resultar algo verdaderamente extraordinario”⁸. Pocos días después, y a la falta de noticias de Zuloaga, vuelve a insistir que sigue “pensando con entusiasmo en nuestros proyectos”⁹. En una carta ulterior le envía “muchos recuerdos de Barrios”, señal inequívoca de que el Polinario y su hijo Ángel han estado en medio de lo proyectado. Hasta tal punto llega la amistad entre Zuloaga y Falla que el primero le había indicado cómo debía ornamentar su nuevo *carmencito* en la Antequeruela: “Ya estamos instalados en el nuevo carmen, y arreglándolo según sus indicaciones –preciosas en el más exacto sentido de la palabra–. Ya verá usted lo bien que resulta el zócalo de estera, y las sillas pintadas como usted nos dijo”¹⁰. En el momento en que Falla le pregunta a Zuloaga cuándo va a venir a Granada le transmite que sigue pensando con “verdadera ilusión” en las planes y proyectos, y que le va a

⁷ Carta de Zuloaga a Falla, 30 de marzo de 1922. En: Correspondencia entre Falla y Zuloaga. 1915 y 1942. Ayuntamiento de Granada, 1982.

⁸ Archivo Fundación Zuloaga. Correspondencia Zuloaga-Falla. “De Falla a Zuloaga”, 23-enero-1921.

⁹ Archivo Fundación Zuloaga. Correspondencia Zuloaga-Falla. “De Falla a Zuloaga”, 6-febrero-1921.

¹⁰ Archivo Fundación Zuloaga. Correspondencia Zuloaga-Falla. “De Falla a Zuloaga”, 20 de marzo de 1921.

ir adelantando algunas ideas. Cuando Falla piensa en encaminarse a París, donde se estrenaba *El sombrero de tres picos*, y ver la posibilidad de encontrarse, le insiste a Zuloaga: “Sin embargo, estoy tan ilusionado con nuestro primer proyecto, y he pesado tanto en él que sería muy difícil abandonarlo”. Zuloaga pospone el viaje prometido en primavera. Finalmente, para que Zuloaga se anime a ir en septiembre del 21, sigue hablándole con “grande ilusión de nuestro proyecto”¹¹. Es evidente que se excitaban mutuamente con un acto que concebían trascendental.

El 19 de febrero de 1922 un jovencísimo Federico García Lorca daría en el Centro Artístico y Literario de Granada su célebre conferencia sobre el cante jondo. García Lorca debió de oír, bien de los propios sacromontanos que fueron a París, bien por Falla de la experiencia de Zuloaga en la exposición parisina de 1900, lo que significaron las zambras gitanas trasplantadas a París en aquella ocasión:

“En la exposición universal –sentenció en la conferencia de febrero– que se celebró en París en el año novecientos donde brotaron por vez primera los ya deliciosos girasoles de cemento que suben por las fachadas y las libélulas azules, también deliciosas, de los modernistas, hubo en el pabellón de España un grupo de gitanos que cantaba el cante jondo con toda su pureza” (García Lorca, 1998).

Evidentemente no se trataba del pabellón de España, sino el llamado *L'Andalousie au temps des Maures*, y de las controvertidas zambras contratadas. Luis Lavour, en los setenta, encarnando renovadamente la visión crítica sobre el concurso, detectó esa conjunción de perspectivas e intereses en el concurso de 1922, auspiciado por Falla y Lorca: “Lo que con la complicidad del exotismo extranjero son *touristes* de excepción se consumó en el reciclaje granadino fue de tan neorromántico corte como erigir al ‘jondo’ (o al ‘flamenco’), como insuperable expresión musical del alma popular española” (Lavour, 1976:109). La crítica no cesó ni siquiera con el paso de las décadas, y desde luego no puede ser atribuida a los “putrefectos”.

El proyecto, sorteando las controversias de prensa (León, 2021), iba a toda marcha, gracias, entre otras cosas, al apoyo económico –12.000 pesetas– otorgado por el ayuntamiento. Falla propone a Zuloaga que haga el cartel del concurso: “Hoy he empezado de nuevo a ocuparme en nuestro concurso (...) Los de aquí deseaban escribir a Vd. con el atrevido [subrayado] propósito de proponerle pedirle que hiciera un cartel para anunciar el concurso en España y el extranjero. Un cartel de dimensiones medianas y en la forma que Vd. decidiera”¹². En la misma carta le comenta Falla a Zuloaga que le va a enviar fotos de la plaza de san Nicolás, en el Albaicín, frente a la Alhambra, donde se preveía celebrar el concurso.

El 15 de mayo andan muy excitados los *jondistas*, en expresión de Falla, por la anunciada visita de Zuloaga, considerada imprescindible para lograr el éxito. Merece la pena reproducir por extenso lo que le dice Falla:

“Hoy nos hemos reunido los jondistas. Le envían a Vd. sus afectuosos y agradecidos saludos y le ruegan nos diga si podemos contar con su

¹¹ Archivo Fundación Zuloaga. Correspondencia Zuloaga-Falla. “De Falla a Zuloaga”, 25 de septiembre de 1921.

¹² Archivo Fundación Zuloaga. Correspondencia Zuloaga-Falla. “De Falla a Zuloaga”, 18 abril de 1922.



Ilustración 3

Foto enviada por Falla a Zuloaga
En el reverso dice: "Plaza de S. Nicolás. A la derecha
torre la iglesia. En el centro el aljibe sobre el que se
colocará el tablado"
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga



Ilustración 4

Foto enviada por Falla a Zuloaga. Al reverso dice:
"Plaza de S. Nicolás (frente). Al fondo, la Alhambra, el
Generalife y Sierra Nevada"
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

autorización para usar su firma unida a alguna de las nuestras en las invitaciones que para el concurso y fiesta vamos a enviar a personalidades españolas, francesas, inglesas, etc. etc. Mucho le agradeceríamos esa autorización, así que para decir en el folleto de propaganda que vamos a publicar, que la decoración de la plaza de san Nicolás será dirigida por Vd. Conste que su nombre de Vd. no va en los carteles del ayuntamiento. Se trata solo de nuestra propaganda para el concurso. Inútil asegurar a Vd. el valor y el prestigio enorme que su nombre da a cuanto se refiere al concurso y fiesta”¹³.

Al despedirse vuelve a solicitarle poder emplear su firma para el envío de las invitaciones a personalidades “españolas, francesas e inglesas”. Esto último debía de parecerle fundamental a Falla. Le vuelve a repetir que están trabajando mucho por el éxito del evento. La connivencia es total, el entusiasmo exultante.

El 23 de mayo señala Falla a Zuloaga que le ha enviado las fotografías de la plaza de san Nicolás, y que los organizadores están pensando situar el escenario donde se halla el aljibe moro. En esa carta le habla de aprovechar la luna llena, coincidencia que deseaba Zuloaga, adaptando la fecha de celebración a esa circunstancia. Vuelve a anunciar lo mucho que trabajan, gracias al pródigo entusiasmo de los *jondistas*¹⁴. Dado este ambiente, destaca Manuel de Falla, que los contrarios son pocos y mal avenidos: “Como dice Vd. muy bien no hay que hacer caso de algunos periodistas-majaderos que interpretan falsamente el sentido de lo que vamos a hacer. En cambio, hay muchos, muchísimos, que se unen a nosotros con ferviente entusiasmo”. Y una coda dolorosa: “¿Puede Vd. creer que uno de nuestros contrarios es el examigo Barrios???”. La tertulia del Polinario comienza a esquinarse con esta desafección. No todos están entusiasmados de la misma manera.

Y, así llegamos a lo prolegómenos del concurso, en el que las pruebas son una escuela de aprendizaje, que tras su celebración se quiere perpetuar. Cuenta Arozamena, aunque sin exhibir fuentes, la siguiente escena:

“Desde hace dos meses está buscando cantaores; pasan ante el jurado de selección, entre otros, *Paquillo el del Gaz*, gran seguiyero, y el *tío Frasquito Yerbagüena*, inventor de la media granaína. Una noche el Jurado oye a un cantaor sordo que se llama Crespo. Canta como los ángeles. Fernando de los Ríos le pregunta: “¿En qué piensa usted cuando canta?”. Replica el sordo: “Mujeres, penas... Cuando se me murió mi hijo, que era lo único que me quedaba en el mundo, mi compadre Gálvez y yo, cantamos por seguiriyas”. Falla se santigua oyendo aquello” (Arozamena, 1970:224).

Uno de los que deslumbraron en estas pruebas será Diego Bermúdez *El Tenazas*.

Para aclarar el asunto granadino, un aspecto debe ser destacado: el papel estelar que Ignacio Zuloaga tuvo en el diseño y destino del concurso del 22. Este ha sido minorado en los relatos posteriores. No solo era el diseño del escenario, o la atmósfera general que envolvía al evento. Incluso los comercios de la céntrica calle Reyes Católicos expondrán sus modelos de

¹³ Archivo Fundación Zuloaga. Correspondencia Zuloaga-Falla. “De Falla a Zuloaga”, 15 de mayo de 1922.

¹⁴ Archivo Fundación Zuloaga. Correspondencia Zuloaga-Falla. “De Falla a Zuloaga”, 23 de mayo de 1922.

vestimenta femenina en los escaparates, para que las señoras que tenían la intención de asistir al concurso se inspirasen en la moda de 1840, que se tomaba como referente.

Falla, no obstante, cambió algunas de sus iniciales alianzas locales: optó finalmente por el joven y desconocido Federico García Lorca frente al maduro Salvador Rueda, como propagandistas. Rueda era un escritor malagueño del género costumbrista, con toques modernistas, al que no habían escapado los asuntos del flamenco, tales como los cafés cantantes, las zambras o las gitanerías (Rueda, 1886). Nacido en 1857, Rueda en la época del concurso quizás fuese considerado *demodé*. No sabemos si fue una decisión personal de Falla, o si incidieron otras personas en la misma. Al fin y al cabo, Falla ya se estaba habituando a las turbulencias granadinas.

Clara fue la autoridad de Zuloaga, como señalamos, en la polémica del cartel del concurso. El primer encargado del cartel había sido él mismo a sugerencia de Falla. En telegrama de mayo manifiesta que no puede hacer el cuadro por razones que “les explicaré”, pretendiendo que heredasen el encargo bien López Mezquita bien Rodríguez Acosta, pintores de estilo costumbrista y simbolista respectivamente, muy en línea de reflejar la “España negra”. Falla le anuncia el envío del grabado en madera del joven valor Manuel Ángeles Ortiz. A Ortiz lo había conocido Zuloaga, a principios de 1921, durante un viaje a Granada. Ante la nueva polémica levantada, apoya sin dudas a Manuel Ángeles, y los polemistas aceptan el dictamen del maestro que todos respetan. De esta manera respaldaba a un conocido avalado por Falla, con una estética incipiente distinta de la suya.

Zuloaga, generosamente desea promocionar a los pintores jóvenes locales con esta ocasión, promoviendo una exposición de ellos. Le escribe a Falla: “Naturalmente que, esto lo haría con el único fin de dar una prueba de compañerismo a los artistas granadinos. A los flamencos les gustaría seguramente esto; pues les consideran maestros en la materia, y gente justa y honrada. Vamos a ver (sic) si conseguimos, el que venga un renacimiento en este arte tan puro, pues es una pena ver como esa afición va desapareciendo. Hay gente en España que creen que eso es algo que degrada a nuestro país. Lo que degrada son ‘las imitaciones de afuera’. Hay que Españolizarnos”. Mora Guarnido, amigo de Lorca y Falla, es el muñidor, como informa este último en carta sin fecha. En el proyecto expositivo quiere Falla que lo acompañen los artistas locales Rodríguez Acosta, López Mezquita, amén de Gabriel Morcillo. Morcillo se descabalga de esta exposición, sin aducir la razón alguna, pero indicando la existencia de alguna ignota dificultad¹⁵. Otras fuentes hablan de una exposición colectiva con Hermenegildo Lanz, los Carazo, Manuel Ángeles Ortiz, y otros artistas jóvenes vinculados al Centro Artístico. Desconocemos, si en la elección de los pintores se encuentra la clave del fracaso. El caso es que la deseada, por Zuloaga, exposición colectiva acabará siendo sólo del pintor vasco. Se echará la culpa genérica a “las intrigas de la sociedad granadina” (Vallejo, 2016:51), aunque nos quedé entre penumbras la naturaleza de esa intriga. Siempre que llegamos a estas intersecciones problemáticas de Granada habrá que hacer notar la “vorticidad” de una ciudad que pocos años antes, en los sesenta del ochocientos, por ejemplo, había hecho fracasar intencional y malévolamente la proyectada de academia de canto y declamación promovida por Giorgio Ronconi, el barítono amigo de Giuseppe Verdi (G.Alcantud, 2015: 195-212).

¹⁵ Archivo Falla. “De Mora Guarnido a Falla”, sin fecha (1922). Leg.7300.

Uno de los lugares que se manejarán para la exposición, ya en solitario, de Zuloaga será la monumental Casa de Castril. Pero surge una nueva dificultad: estaba pensada para alojar la “escuela popular del cante jondo”, derivada del concurso, según el deseo de los organizadores. La Casa de Castril, advertirá Falla a Zuloaga, no reúne las mejores condiciones. Debió ser una salida elegante de Falla a las resistencias encontradas. Este asunto nos deja un nuevo tufo de intriga, que reflejará el compositor a posteriori. Aunque, le comunica que “en el ayuntamiento nos han dicho hoy que deseaban vehementemente anunciar la Exposición de sus cuadros de Vd. en el programa general de fiestas”, tres semanas después le informa que la exposición se celebrará finalmente en el museo Meersmans, dedicado a las antigüedades, en el Carmen de los Mártires, que según Falla reúne excelentes condiciones. El maestro se entretiene en dar nuevos detalles tales como que la sala uno podría acoger los 14 cuadros previstos, pero que, si estos se ampliaran, como sería deseable, se utilizarían otros espacios del museo; incluso informa de la apertura de una puerta lateral para que acceda el público, a cuyo umbral podrían llegar los vehículos, no estando por lo demás muy lejos de la parada del tranvía¹⁶. La emoción por la presencia de la exposición de Zuloaga no se ve disminuida: “Esperamos todos –escribe Falla– con grandísima ilusión la llegada de los cuadros. Los artistas del Centro volverán a escribir a Vd. Hay un gran entusiasmo!”. El 22 de mayo ante el anuncio de que Zuloaga envía 25 cuadros, Falla contesta: “Con la misma explosión de alegría fue recibida luego la noticia por los amigos cantejondistas”¹⁷. Antonio Gallego Burín hará un artículo encomiástico, considerando que la presencia de Zuloaga es un aldabonazo en la conciencia adormecida de la ciudad (Gallego Burín, 1922). Los cuadros llegarán en el mismo tren que transporta a Zuloaga. Ante esta expectación, Arozamena exclama: “Zuloaga ha conquistado Granada. De pronto, toda la fiesta del cante jondo es la fiesta Zuloaga” (Arozamena, 1970:231). Ahora bien, en Granada, quizás, estaban haciendo otras cuentas. La importancia ulterior en las carreras de Manuel de Falla y Federico García Lorca del concurso de 1922, ha oscurecido la relevancia que tuvo en su concepción y diseño, Ignacio Zuloaga.

Zuloaga reserva, a través de Falla tres habitaciones, en la Hotel Alhambra Palace. A Falla le parece caro, y le ofrece alojarse en el hotel W.Irving, también en la Alhambra, que aunque sin vistas tiene mejor comida. Se excusa de no poderle ofrecer su casa por ser muy pequeña. En correspondencia ulterior Zuloaga dejará constancia de la magnífica celebración del concurso. En su vuelta Zuloaga dejará una pequeña polémica, por reclamársele una colcha. Pequeñas impedimentas que reflejan las miserias desplegadas. Zuloaga no solamente tendrá gran relevancia en el diseño intelectual y estético del acontecimiento, sino que hasta premio del concurso más importante llevará su nombre. Lo ganará el singular Diego Bermúdez *El Tenazas*, a quien algunos locales le han puesto todo tipo de obstáculos, incluida una legendaria borrachera intencional, para que no ganase, habida cuenta de la potencia que había mostrado en las sesiones, y de que el favorito era el cantaor local Frasquito Yerbagüena.

¹⁶ Archivo Fundación Zuloaga. Correspondencia Zuloaga-Falla. “De Falla a Zuloaga”, 7 de mayo de 1922.

¹⁷ Archivo Fundación Zuloaga. Correspondencia Zuloaga-Falla. “De Falla a Zuloaga”, 22 de mayo de 1922.

[illegible]

IV. Zuloaga, Falla, Lorca y el destino de lo jondo

Uno de los aspectos más espinosos derivados de la celebración del concurso de 1922 fue el programa ulterior imaginado por Manuel de Falla, en particular, de establecer en Granada una escuela estable de cante jondo para preservar el canto primitivo andaluz, con las ganancias obtenidas.

Los altos ingresos conseguidos en las dos jornadas, amén de la subvención municipal, fueron a parar a la caja del Centro Artístico, que se resistió a entregarlos, una vez deducidos gastos y premios, para el fin inicialmente propuesto. El 28 de julio, Falla le dirá en carta a Zuloaga: “El asunto del centro está en suspenso, aunque seguimos al habla con su presidente. Se le tendrá a Vd. al corriente”¹⁸. Realmente importante es la carta de Manuel de Falla de noviembre, en la que hace dejación de sus funciones de organizador ante el presidente del Centro Artístico, por no haberse destinado los fondos a lo que era lógico, si no se hacía la escuela jondista, es decir a fines benéficos. La carta de noviembre va dirigida al mencionado presidente:

“Las noticias que recibo de la reunión celebrada ayer en el Centro me hacen perder toda esperanza sobre el justo empleo de la cantidad producida por el concurso de cante jondo [subrayado], esto es sobre su inversión en fines puramente benéficos. En vista de esa obstinada incomprensión y de cuanto va unido fatalmente a ella, me veo obligado a hacer dejación de mis derechos morales sobre el asunto, lo que le participo para evitar a usted la molestia de venir a esta su casa si ha de ser para tratar de dicha cuestión”¹⁹.

De esta dimisión da traslado el 2 de diciembre a Zuloaga, que supone al corriente de la polémica a través de Rodríguez Acosta. Las diferencias quedan explicitadas así:

“Que el producto del concurso (cerca de nueve mil pesetas) se entregara íntegramente a los pobres. Pero después de aceptada esta solución por el Presidente han vuelto a las andadas, pretendiendo emplear dicha suma en la fundación de una Biblioteca. Esto era inaceptable, puesto que ni Vd. –en primer lugar– ni yo ni ninguno de nuestros amigos hemos tenido otro fin al hacer lo que hemos hecho que procurar el renacimiento del maravilloso cante jondo, y esto en cualquier país menos en el nuestro, se consideraría como una obra eminentemente cultural, y claro está que al no poderse emplear dicha cantidad en el alto fin artístico que perseguíamos, el mejor y único empleo que puede darse es el de socorrer a los pobres. ¿Quién iba a decirnos cuando con tanta ilusión y entusiasmo comenzamos nuestros trabajos, que iban a tener una terminación tan poco digna?”.

¹⁸ Archivo Fundación Zuloaga. Correspondencia Zuloaga-Falla. “De Falla a Zuloaga”, 28 de julio de 1922.

¹⁹ Archivo Fundación Zuloaga. Correspondencia Zuloaga-Falla. “De Falla a Zuloaga”, 22 de noviembre de 1922.

Granada Gráfica



Granada pintoresca.
Una zambra gitana en
el Sacro-Monte.
Al fondo la Alhambra.
(Ft. Henares)

Aguador granadino.
¡Del Avellano!
¡Fresquita!
(Ft. J. Martín)



Agosto - 1922

IMP. ARTES GRÁFICAS GRANADINAS. PLAZA DE GAMBOA, 15. GRANADA

Ilustración 6

Zambras frente a la Alhambra
Granada Gráfica, agosto 1922
Hermeroteca Casa de los Tiros

Y aquí explica algo del misterio inicial: “Es claro que todo esto lo supuse desde que vi el comportamiento del centro con motivo de la Exposición”²⁰. Continúa disculpándose, diciéndole a Zuloaga que ni el Centro ni el Ayuntamiento son toda Granada, y que sólo le consuela saber que la casa Odeón va a lanzar unos discos con las grabaciones del concurso.

La contestación de Zuloaga a Falla exalta el sentido del deber, que entiende que ellos han cumplido sobradamente:

“Nosotros hicimos lo que hicimos por el arte; y todo lo demás no existe. Debemos estar satisfechos con el resultado, puesto que fue un éxito. Yo creo que en la cuestión del dinero ganado podría haber un arreglo (en el caso de que el Centro se obstine en la idea de invertir dicha suma en libros); es decir que se partiera por el medio. Una parte para los pobres y otra para la adquisición de obras para la biblioteca. Lo mío no tiene importancia querido Falla; pues lo que hice, lo hice por usted, y por los cuatro amigos que en esa hermosa tierra tenemos (...) La humanidad está llena de envidia, de maldad, de veneno”.

Según relata Molina Fajardo, el asunto fue tan traumatizante para Manuel de Falla, que dos años después, en 1924, eludió acompañar a Eugenio D’Ors por la ciudad para no coincidir con los socios del Centro Artístico, y que en lo profesional prefirió no volver sobre el tema del cante jondo. Así describe este impacto: “El maestro no volvió a tocar el tema del *cante jondo* en su correspondencia, no trabajó ya para él en sus horas solitarias, no lo vertió de nuevo en el pentagrama” (Molina, 1998:157). Una gran frustración pesa en su ánimo.

Lorca, al contrario de Falla, aprovecharía a fondo la veta que le ofrecía el flamenco y el gitanismo, prolongando durante una década su producción, tanto con el *Romancero gitano* como con la conferencia pronunciada en el Centro Artístico, reproducida en Nueva York y Buenos Aires ante nuevos auditorios. Lo que demuestra, según García-Posada, que “fue revisando la conferencia durante más de tres años” (García-Posada, en García Lorca, 1998: 97), adaptándola a los públicos.

Pero, buena parte de la autenticidad que reclama Granada como centro del cante jondo no era real. En el fondo todos sabían, como había detectado el perspicaz Manuel Chaves Nogales, que había sido uno de los jondistas del 22, en un artículo sobre los flamencos parisinos, de 1930, lo que sigue: “¿Quiere usted admirar el baile flamenco? ¿Le gusta un bolero bailado con estilo? ¿Le interesan las danzas de Andalucía? ¿La farruca? ¿El garrotín? ¿Quiere usted ver cómo el baile flamenco se estiliza y depura? Pues vaya usted a París. ¿A París para ver el baile flamenco? Sí, señor; a París. No busque usted buenos bailarines flamencos en España” (Chaves Novales, 1930:9). Chaves Nogales hace alusión a que bailaores como Juan Martínez, Vicente Escudero o la Argentina tienen sus anclajes profesionales en París. Destaca Chaves Nogales la existencia de un centro de contratación verdaderamente mundial en la metrópoli europea: “Pero, sobre todo, en París está el centro de contratación de artistas para el mundo entero, y nuestros bailarines flamencos salen desde aquí para Egipto, los Balcanes o América. En todas partes el flamenco sorprende y entusiasma. En todas partes, menos en España...”.

²⁰ Archivo Fundación Zuloaga. Correspondencia Zuloaga-Falla. “De Falla a Zuloaga”, 2 de diciembre de 1922.

Ello no era nuevo, puesto que ya lo habíamos ubicado en diversos momentos previos de la historia flamenca de París (González Alcantud, 2005).

Con los ecos aún vivos del concurso de 1922, Antonio Gallego Burín, uno de los firmantes del jondismo de aquel año, ahora devenido hombre del régimen franquista, sea como alcalde sea como director general de Bellas Artes, continuará la promoción de lo gitano. Lo demostraría la celebración de la I Exposición Gitana en el Corpus de 1948. Exposición centrada en la casa y las artesanías calés, y en la que estuvieron omnipresentes lógicamente las zambras. Es más, Gallego en su condición de prócer de la Casa de los Tiros, cargo en el que heredó al antiflamenquista Valladar, organizaría una sala gitana allá, donde la gitanería chorrojumesca –por Chorrojumo, “príncipe” autoproclamado de los gitanos granadinos– tenía asiento de honor. Artesanía de barros y fotos de los gitanos más o menos costumbristas obtuvieron su espacio museístico junto a viajeros y notables locales. Otorgando todos ellos identidad neocastiza a Granada. Gallego Burín, el antiguo contertulio de Lorca y ahora relevante hombre del régimen en la ciudad, creyente en el hermetismo castizo que proyectaba desde la Casa de los Tiros, esgrimirá sobre los gitanos:

“El gitano no es un espectáculo. Por el contrario, es algo que no se da y que hay que buscar y que encontrar, fatigosa y difícilmente. Y, cuando es espectáculo, lo es, precisamente, por una explosión involuntaria de esa interioridad reprimida y ardorosa que guarda cuidadosamente sus secretos, cuyas exactas traducciones, el baile, y el cante, son las notas claves de su alma” (Gallego, en Ortiz, 1949).

Pensemos que esta opinión está vertida en el prólogo de Burín al libro sobre los gitanos granadinos de Cándido Ortiz de Villajos, quien había sido el máximo cronista de la ciudad durante la Guerra Civil.

A esa consideración empática por lo gitano se opone una persistente corriente antigitanista. En 1928 se prohibirán los temas gitanos en la cartelería de las fiestas de Corpus, por cierto hartazgo de la temática. Al leer las bases del concurso de carteles del año de 1928 hemos advertido que la interdicción de representar a los tipos gitanos era clara y decidida: «El tema del boceto–dice–habrá de ajustarse al más elemental sentido artístico de la ciudad, exceptuándose los tipos gitanos».

Quizás más profunda es la actitud del Padre Andrés Manjón, proclamado apóstol de los gitanos sacromontanos, que escribirá: “El gitano es un hombre y ciudadano en decadencia: lo es en la sangre, ideas, costumbres, instituciones, medios de vida y en todo su modo de ser, viviendo aparte de la sociedad culta, y sin confundirse con ella, por lo que le consideramos como inadaptado y no asimilable al modo de ser del mundo civilizado, respecto del cual es un extraño, un ‘acivilizado’, un ser extraño, una verruga que hasta ahora no ha podido extirparse” (Manjón,1955:163). La polémica, pues, no cesaba.

Conclusión sin fin

Cabe interpretar, con las armas de la contemporaneidad, que Zuloaga ha adoptado a lo largo de su vida una puesta a distancia de la idea estereotipada de España, que adjudica al exterior. Lo hace, siguiendo los pasos de la generación finisecular del 98, buscando el “ser de España”, que encarnan los tipos extraídos de la “España negra” –concepto acuñado y empleado por Regoyos,

Verhaeren y Gutiérrez-Solana en su tiempo–, dándole un giro enfático, que sitúa su arte en el mundo de lo onírico, de lo fantaseado en cuanto recurso de artificialidad, y sobre todo de lo irónico. Abunda en el recurso “retórico” para llegar a la verdad: nada es lo que parece.

El gitanismo se presenta de esta manera como un vehículo expresivo genuino de la españolidad, como el único espacio abierto a la alteridad radical, asimilada a lo español gracias al casticismo. El tema entronca con la “leyenda negra”, fijadora de estereotipos intencionales, y con el debate sobre el “casticismo”. Ambos conceptos, fueron puestos en circulación a finales del siglo XIX, de la mano de Julián Juderías y de Miguel de Unamuno, respectivamente (Juderías,1986:199-216; Unamuno,1986). El primero, Juderías, considera que el espejo de la deformación pasa por la leyenda tejida a lo largo de los siglos en contra de España; el segundo, Unamuno, ve indispensable pensar en cómo se formó el sistema casticista como encierro y singularidad de la personalidad española. Unamuno, observa con no poca inquietud la imposibilidad de llegar a un punto claro en lo tocante a la formación del casticismo: “Conforme he ido metiéndome en mis errabundas pesquisas en torno al casticismo, se me ha ido poniendo cada vez más claro lo descabellado del empeño de discernir en un pueblo o en una cultura, en formación siempre, lo nativo de lo adventicio”, concluirá, dejándonos un mar de dudas (Unamuno, 1986:125).

El compromiso de Ignacio Zuloaga con el concurso de cante primitivo de 1922 proviene de esa experiencia gitanista, de la búsqueda de una nueva imagen, que negando la leyenda negra se apoye en la autenticidad. Su proyecto está en consonancia con la musicalidad que trabaja Manuel de Falla, en pos de una renovada imagen de lo español. Granada se presenta como el sitio adecuado para desarrollar la experiencia, por varias razones. Amén de su singular y “troglodita” barrio flamenco-gitano, el Sacromonte, poseía un grupo intelectual interesante. El gitanismo se superponía naturalmente al orientalismo. La tradición intelectual heredaba experiencias previas–Martínez de la Rosa, Pedro Antonio de Alarcón, Ángel Ganivet, entre los más conocidos–, con varios epicentros–el Polinario, en la Alhambra, y el Centro Artístico, en la ciudad–. La “jondura”, es decir la autenticidad, versionada como “gitano-flamenca” aparece de esta manera identificada con Granada, ciudad marcada por el misterio. La relación entre autoctonía y jondura pasaba por Granada, sin lugar a dudas. Desde ella y no desde París se podía manejar el asunto hondamente, a través del control del complejo de la autoctonía, dictado último de la autenticidad. Era una manera de poner a raya a la capital de la cultura sin negarla.

No obstante, más allá de esta atmósfera, si Zuloaga había abierto el camino bohemio y gitanista, en el frente interior la relación entre la ciudad y los gitanos es ambigua. Los jóvenes artistas autóctonos se relacionan con el medio sacromontano sin prejuicios, con la mayor de las empatías. Literariamente su máximo exponente, el poeta García Lorca, se inclinará decididamente por la moda gitana, con su *Romancero gitano*, y varios poemas recurrentes, que extenderá en su producción una década más. Mas, sólo constatamos una integración real y vital, la de Manuel Ángeles Ortiz. El joven artista jiennense se había casado con la gitana Paquita Alarcón, que morirá muy joven, en los preámbulos de concurso del 22. La retratará varias veces. Su afición al cante jondo lo acompañará en sus exilios. Quizás sea el caso más claro de integración en la gitanería granadina (González Alcantud, 2021b). Los demás la mantuvieron a distancia, aunque empatizando con su causa.

Zuloaga, era el único, a pesar de su externalidad, que podía competir con Ortiz en cuanto a gitanismo sin retórica, gracias a su bohemia. Pero Zuloaga, como Falla, se encontraba extrañado de los tormentosos ambientes locales, que destilaba España como conjunto de pequeñas repúblicas vecinales. En algún momento Falla le hace saber a Zuloaga que en París se encontraba como entre compatriotas, gracias al aplauso público, mientras que en Madrid se sentía “en el extranjero”. Zuloaga, por otro lado, había sostenido su españolismo en la distancia. El debate sobre la autenticidad, y por ende de lo gitano en la españolidad, seguía flotando en el aire epocal. Asunto sin fin, como concluía Val del Omar, en su fin visionario *Aguaespejo granadino*, donde los gitanillos bailan a la puerta de las cuevas del Sacromonte, en una imagen muy a lo Zuloaga, mientras la voz en off pronuncia con solemnidad “Qué ciegas están las criaturas, Dios, qué ciegas”.

Agradecimientos.

A Rodrigo Gutiérrez Viñuales,
María Luisa Bellido Gant,
Ignacio Suárez-Zuloaga y
Margarita Ruyra de Andrade,
por su generosidad intelectual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arozamena, Jesús María (1970). *Ignacio Zuloaga. El pintor, el hombre*. San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Publicaciones.

Baltanás, Enrique (2008). "Granada y Sevilla en el imaginario finisecular novecentista". En: J.A. González Alcantud & Rafael G. Peinado Santaella (eds.). *Granada la andaluza*. Editorial Universidad de Granada: 161-181.

Baltanás, Enrique (2011). "Introducción". En: Jean Potocki. *Los gitanos de Andalucía. 1794*. Sevilla, Signatura. Ed. E. Baltanás: 11-26.

Bonafoux, Luis (2015 [1912]). *Los españoles en París*. Sevilla, Renacimiento. Prólogo de Alfredo Valenzuela.

Borrow, George (1841). *The Zingali. An account of the Gypsies of Spain*. Londres, John Murray.

Bozal, Valeriano (1980). "'Los españoles pintados por sí mismos' y la ilustración romántica". In: *Boletín del Instituto "Camón Aznar"*. Zaragoza: 58-81.

Bozal, Valeriano (2018). "'Había oscurecido': otra España negra". En: VV.AA. *Zuloaga en el París de la Belle Époque, 1889-1914*. Madrid, Fundación Mapfre: 43-57.

Bozal Chamorro, Leyre & Jiménez Burillo, Pablo (2018). "*Zuloaga en el París de la Belle Époque*". En: VV.AA. *Zuloaga en el París de la Belle Époque, 1889-1914*. Madrid, Fundación Mapfre: 11-25.

Briton, Christian (1909). "Ignacio Zuloaga". In: *Catalogue of paintings by Ignacio Zuloaga, exhibited by The Hispanic Society of America*. March 21 to April 11 1909.

Brown, Marilyn R. (2012). "El mito del artista bohemio". En: Sylvain Amic & Pablo Jiménez Burillo (eds.). *Luces de Bohemia. Artistas, gitanos y la definición del mundo moderno*. Madrid, Mapfre & TF editores: 19-28

Calzado, David; Núñez, Faustino; Sánchez, Teo (2017). *Patrimonio flamenco. La historia de la cultura jonda en la BNE*. Madrid, BNE.

Charnon-Deutsch, Lou (2004). *The Spanish Gypsy. The History of a European Obsession*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.

Chaves Nogales, Manuel (1930). "Los 'flamencos de París'. Montmartre, sede de la flamenquería". En: *La Estampa*, 18 marzo 1930: 9-10.

Campo Tejedor, Alberto (2022). "Barberías flamencas. Medio milenio de un contexto de música andaluza". En: *Andalucía en la Historia*, nº 73: 8-13.

Ford, Richard (1988 [1845]). *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*. Madrid, Turner.

Gallego Burín, Antonio (1922). “Ignacio Zuloaga”. En: *El Noticiero Granadino*, 18 de mayo de 1922.

García Lorca, Federico (1994). “Juego y teoría del duende”. En: *Obras completas*. Madrid, Akal, V: 328-339.

García Lorca, Federico (1998). “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’” (101-125). “Arquitectura del cante jondo” (31-50). En: FGL. *Conferencias (1922-1928)*. Barcelona, RBA. Ed. Miguel García-Posada.

García Mazas, José (1962). *El poeta y la escultora. La España que Huntington conoció*. Madrid, The Hispanic Society of America & Revista de Occidente.

Gómez Alfaro, Antonio (2010). *Estudios sobre gitanos*. Barcelona, Asociación de Enseñantes con Gitanos.

González Alcantud, J.A. (2005). “Flamenco en París. Algunas notas para la interpretación de una fábula exotista”. *Música Oral del Sur*, nº 6, 2005: 9-20.

González Alcantud, J.A. (2006). *La fábrica de los estereotipos. Francia, nosotros y la europeidad*. Madrid, Abada Editores.

González Alcantud, J.A. (2015). *Travesías estéticas. Etnografiando las artes y la literatura*. Granada, Editorial Universidad de Granada.

González Alcantud, J.A. (2016). “Andalucía en el tiempo de los moros”. Andalucía en la exposición universal de París de 1900”. En: *Andalucía en la Historia*, nº 52, 2016: 50-55.

González Alcantud, J.A. (2019). “El «orientalismo» gitano de Luc de Heusch a la luz de los estudios romaníes de los sesenta”. En: Luc de Heusch. *Descubriendo a los gitanos. Una expedición de reconocimiento* (1961). Granada, Editorial UGR : 235-251.

González Alcantud, J.A. (2021a). *Qué es el orientalismo. El Oriente imaginado en la cultura global*. Córdoba, Almuzara.

González Alcantud, J.A. (2021b). « Vanguardia y casticismo. Nuevas miradas sobre el cartel (de Manuel Ángeles Ortiz) del concurso de 1922 en Granada ». En : *Cuadernos de Arte*, UGR, nº52 : 1-22.

González Troyano, Alberto (1985). “Estudio preliminar”. En: Serafín Estébanez Calderón. *Escenas andaluzas*. Madrid, Cátedra.

González Troyano, Alberto (1991). *La desventura de Carmen*. Una divagación sobre Andalucía. Madrid, Espasa Calpe.

Gutiérrez-Solana, José (2000 [1920]). *La España negra*. Granada, Comares, prólogo de Andrés Trapiello.

- Huntington, Archer Milton (1943). *Spain and Africa*. Nueva York, Hispanic Society of America.
- Juderías, Julián (1986 [1914]). *La leyenda negra*. San Lorenzo del Escorial, Swan.
- Kagan, Richard L. (2010). “*The Spanish Craze: The Discovery of Spanish Art and Culture in the United States*”. En: Richard L.Kagan & Ignacio Suárez-Zuloaga (eds.). *When Spain fascinated America*. Madrid, Fundación Zuloaga :25-45.
- Lafuente Ferrari, Enrique (1972, 2ª). *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Madrid, Revista de Occidente.
- Lagunas, David (2022). “Gitanos y esquizofrenia cultural: ideal romántico, contra-modelo y “razas” culturalizadas en tres coyunturas históricas”. In: *Imago Crítica*, nº8.
- Lavaur, Luis (1976). *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid, Editora Nacional.
- Leblond, Bernard (1987). *Los gitanos de España. El precio y el valor de la diferencia*. Barcelona, Gedisa.
- León Sillero, José Javier (2022). *Burlas y veras del 22*. Sevilla, Athenaica.
- Litvak, Lily (2006). “La noche iluminada. De la luz de gas a la electricidad”. In: VV.AA. *Luz de gas. La noche y sus fantasmas en la pintura española, 1880-1930*. Madrid, Mapfre, 51-102.
- Lisón Tolosana, Carmelo (1997). “Retablo de máscaras gitanescas”. In: Lisón Tolosana, C. *Las máscaras de la identidad*. Barcelona, Ariel:105-137.
- Lomba Serrano, Concha (2018). “El París que recibió a Zuloaga”. En: VV.AA. *Zuloaga en el París de la Belle Époque, 1889-1914*. Madrid, Fundación Mapfre: 28-39.
- Lenaghan, Patrick (2017). “Un retrato de España: Huntington, Sorolla y Zuloaga en la Hispanic Society of America”. In: VV.AA. *Tesoros de la Hispanic Society of America*. Madrid, Museo del Prado: 61-83.
- Manjón, Andrés (1955). *Obras selectas. Vol.IX. El gitano et ultra*. Granada, Patronato del Ave María.
- Merimée, Prosper (1988). *Viajes a España*. Madrid, Aguilar. Ed. Gabino Ramos González.
- Milhou M. (1981). “Ignacio Zuloaga et la France”. In: *Bulletin Hispanique*, tomo 83, nº1-2, 1981: 109-129.
- Molina Fajardo, Eduardo (1974). *El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia*. Granada, Miguel Sánchez.
- Molina Fajardo, Eduardo (1998 [1962]). *Manuel de Falla y el “Cante Jondo”*. Editorial Universidad de Granada. Prefacio de Andrés Soria Ortega.
- Morand, Paul (1958 [1930]). *1900*. París, Flammarion.

Murga Castro, Idoia (2016). “Música y pintura encarnadas: las bailarinas de Falla y Zuloaga”. En: VV.AA. *Zuloaga, Falla: Historia de una amistad*. Patronato de la Alhambra y Generalife: 99-123.

Muñoz, Isaac (1999, [1905]). *Morena y trágica*. Granada, Comares. Edición de Amelina Correa.

Piasere, Leonardo (2009). *I rom d'Europa. Una Storia Moderna*. Roma, Laterza.

Rosenblum, Robert (2009). “El arte en 1900: ¿ocaso o amanecer?”. En: VV.AA. *Entre dos siglos. España, 1900*. Madrid, Fundación Mapfre: 113-135.

Rueda, Salvador (1886). *El patio andaluz. Cuadros de costumbres*. Madrid, Manuel Rosado.

Ortiz de Villajos, Cándido G (1949). *Gitanos de Granada. La zambra*. Granada. Prólogo de A. Gallego Burín. Fotografías F. Torres Molina.

Quesada Dorador, Eduardo (1995). “Gitanos. Pintura y escultura españolas, 1870-1940”. In: AA.VV. *Gitanos: pinturas y esculturas españolas, 1870-1940*. Granada, Caja General de Ahorros: 103-168.

Sánchez Rodrigo, Lourdes (1993). “Santiago Rusiñol a Granada”. En: *Revista de Catalunya*, nº77: 86-98.

Starkie, Walter (1985 [1934]). *Don Gitano*. Granada, Diputación.

Stoichita, Victor I. (2014). *La imagen del Otro. Negros, judíos y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad moderna*. Madrid, Cátedra.

Suárez-Zuloaga, Ramón (ed.) (1988). *Los Zuloagas. Dinastía de artistas vascos*. San Sebastián, Savasa.

Suárez-Zuloaga, Ignacio (2015). “Huntington, Zuloaga y la divulgación de España en los Estados Unidos”. In: *Cuadernos de arte e iconología*, tomo 24, número 47, pp.63-103.

Tomás, Facundo (2012). *Zuloaga y Sorolla. Artistas en una edad de Plata*. Valencia, Generalitat: 15-50.

Unamuno, Miguel de (1986 [1895]). *En torno al casticismo*. Madrid, Alianza.

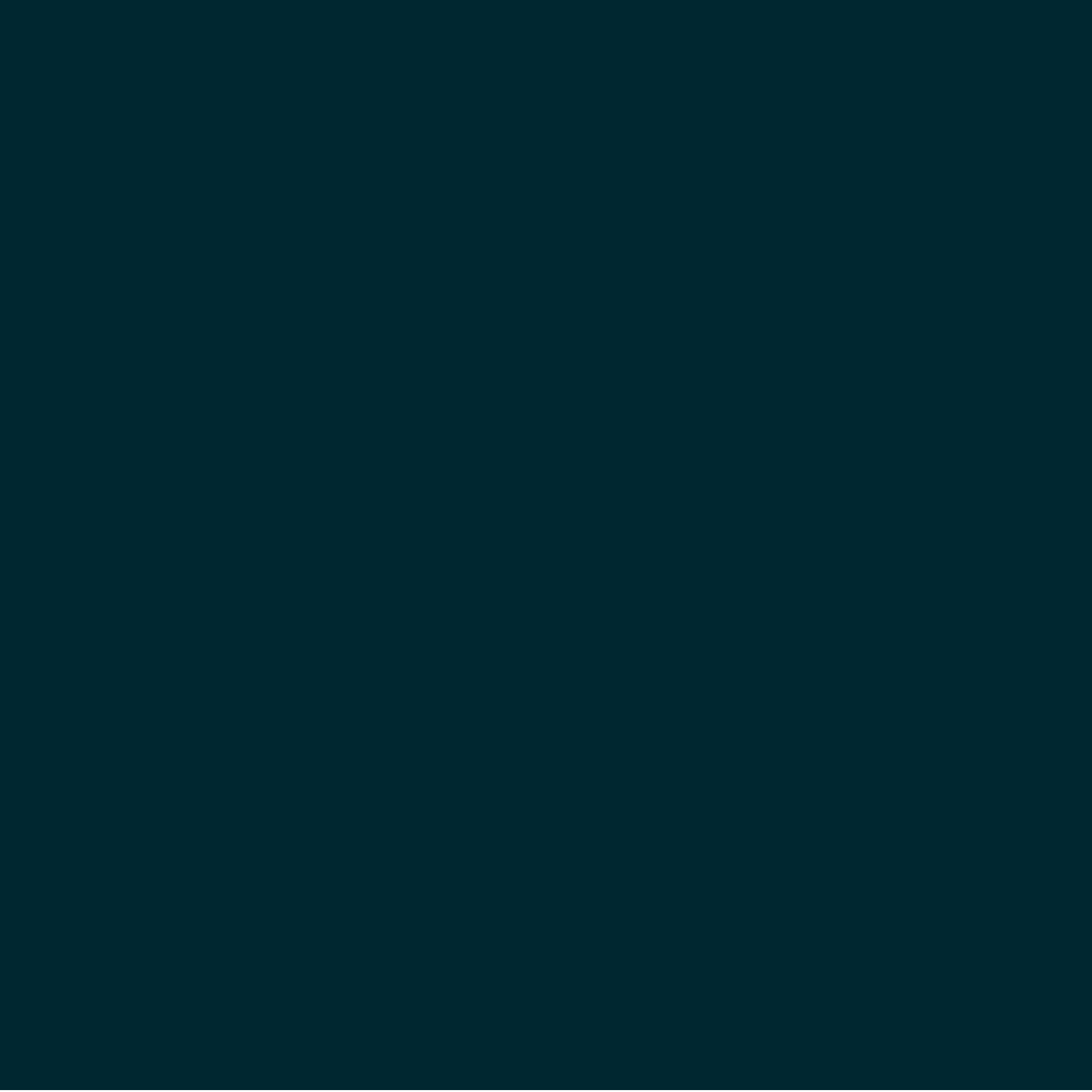
Unamuno, Miguel (2017). *Zuloaga y su pintura*. Madrid, Casimiro.

Utrillo, Miguel (1909). “Zuloaga”. *Five Essays on the art of Ignacio Zuloaga, by don Miguel Utrillo, Arsène Alexandre, Gabriel Mourey, René Maizeroy, and the Reverend Father M. Gil*. Nueva York, The Hispanic Society of America: 3-15.

Vallejo, José (2016). “Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla: historia de una amistad”. En: VV.AA. *Zuloaga, Falla: Historia de una amistad*. Patronato de la Alhambra y Generalife: 27-85.

Verhaeren, Emile & Regoyos, Darío de (2012 [1899]). *España negra*. Palma de Mallorca, Olaeñeta. Prólogo de Pío Baroja.

Wagneur, Jean-Didier (2012). “La vida bohemia: una mitología del siglo XIX”. En: Sylvain Amic & Pablo Jiménez Burillo (eds.). *Luces de Bohemia. Artistas, gitanos y la definición del mundo moderno*. Madrid, Mapfre & TF editores: 65-73.



SECCIÓN I.
GITANOS EN EL HORIZONTE
DE LOS ZULOAGA

“Ellos son los ricos y nosotros los pobres”
Zuloaga a Díaz Cañabate

Ignacio Zuloaga convivió con los gitanos en Alcalá de Guadaira y Sevilla entre 1892 y 1898, años en los que el pintor acabó enamorándose de su forma de entender la vida pues compartía con ellos valores como el honor, la familia, y el disfrute de cada momento de la vida. También tenían en común la forma vehemente y exagerada de expresarse, con un sentido de clan que se expresa en embellecer las cualidades propias y de los allegados. El vasco aprendió de ellos a hablar en lenguaje caló, el arte del regateo, tocar la guitarra y bailar flamenco. Esa inmersión en la cultura gitana no se tradujo en un número significativo de pinturas pues el eibarrés pintaba a personas concretas, no a razas. Así, Díaz Cañabate afirmaría: “No refleja ciertamente su vasta obra pictórica la enorme atracción que sobre Zuloaga ejercían los gitanos. Cuadros con modelos gitanos tiene varios, pero escasísimos en proporción a la simpatía que los calés despertaban en el gran pintor. No lo podía remediar; en cuanto veía un gitano, no paraba hasta hablarle en caló”.

Zuloaga fue una persona extraordinariamente trabajadora y que se hizo millonario con su arte, lo cual no le impidió admirar la despreocupación de los gitanos acerca del porvenir y la acumulación de riqueza, que fueran capaces de ser felices con muy poco, que cualquier lugar o motivo les sirviese para inventarse una fiesta. El interés por las personas maltratadas por la vida lo demostró Ignacio desde los 16 años, pintando a un mendigo ciego en su primer cuadro. A esta inclinación la mantendría durante toda su vida: según el pintor granadino José María Rodríguez-Acosta, “Cada vez que descubre un mendigo lisiado o arruinado, él se para y le interroga cuidadosamente acerca de su situación, mientras que escudriña su cara”. Ese sentimiento Ignacio lo compartió con su tío y mentor, el ceramista Daniel Zuloaga; ambos pintaron a grupos de gitanos, como a la familia de Fernando Gómez Ortega “gallito chico” (durante el viaje que ambos hicieron a Sevilla en 1903). También compartieron como modelo a la gitana Agustina.



Ignacio Zuloaga (1870-1945)
Autorretrato de cazador, 1895

Óleo sobre lienzo
240 x 170 cm.
Colección Zuloaga





Daniel Zuloaga (1852-1921)
Gitana del cesto de frutas, c. 1914

Acuarela sobre papel
 55 x 48 cm.
 Colección Zuloaga



Daniel Zuloaga (1852-1921)
Niña gitana. c. 1914

Acuarela sobre papel
 52 x 42 cm.
 Colección Zuloaga



Daniel Zuloaga (1852-1921)
La gitana Carmen, c. 1914

Acuarela sobre papel
 52 x 45 cm.
 Colección Zuloaga



Daniel Zuloaga (1852-1921)
Gitana de perfil, c. 1914

Acuarela sobre papel
56 x 48 cm.
Colección Zuloaga



Daniel Zuloaga (1852-1921)
La Gitana Agustina, c. 1914

Modelo hecho por Capuz
Arcilla de color rojo claro
Esmaltes pintados
28 x 40 x 11 cm.
Colección Zuloaga





Daniel Zuloaga (1852-1921)
Agustina vestida de torero, 1911

Acuarela sobre papel
 92 x 60 cm.
 Colección Zuloaga

Daniel Zuloaga (1852-1921)
Torero Gitano "El Trianero", 1911

Acuarela sobre papel
85 x 60 cm.
Colección Zuloaga





Ignacio Zuloaga (1870-1945)
Torero gitano con capa azul. 1940s

Óleo sobre lienzo
128 x 114 cm.
Colección Zuloaga



SECCIÓN II.
GITANAS DE IGNACIO ZULOAGA

El pintor vasco fue durante toda su vida un gran admirador de las mujeres con carácter, ya fueran echadoras de cartas, prostitutas, porteras, pilotos de aeroplanos, mecenas, poetisas, pintoras, bailarinas, cantantes o modelos de artistas. Hombre empático y apasionado, Ignacio mantuvo intensas relaciones de amistad con decenas de mujeres notables que posaron para él.

A la fascinación que sintió Zuloaga por la humanidad gitana -en su conjunto- se sumó su afición por las mujeres con personalidad acentuada, lo cual explica que retratase a muchas más de ellas que a varones gitanos (en una proporción de diez a uno). Durante sus turbulentos primeros años de estancias andaluzas, entre lo poco que se sabe seguro es que pintó a gitanas de Alcalá de Guadaira y Sevilla. A partir de 1911 comenzó a pintar a la modelo profesional Agustina Escudero Heredia, conocida años después por el apelativo de “la reina de los gitanos”. En 1919 Agustina tuvo a su tercer y último hijo. En esa época Zuloaga la sustituyó como modelo por su hija, la bailaora Josefa (Pepita) García Escudero, que adoptaría los apelativos de “La Faraonica” y “María Albaicín”. También retrató por primera vez a la gitana granadina Angustias, bailaora, cantante y modelo de artistas. Una vez nacido el hijo de Agustina –que se llamaría Ignacio Rafael– Zuloaga la retomó como modelo durante los siguientes años. Durante la Segunda República, cuando Agustina resultó ya mayor para posar, el eibarrés retomó a Angustias como modelo.

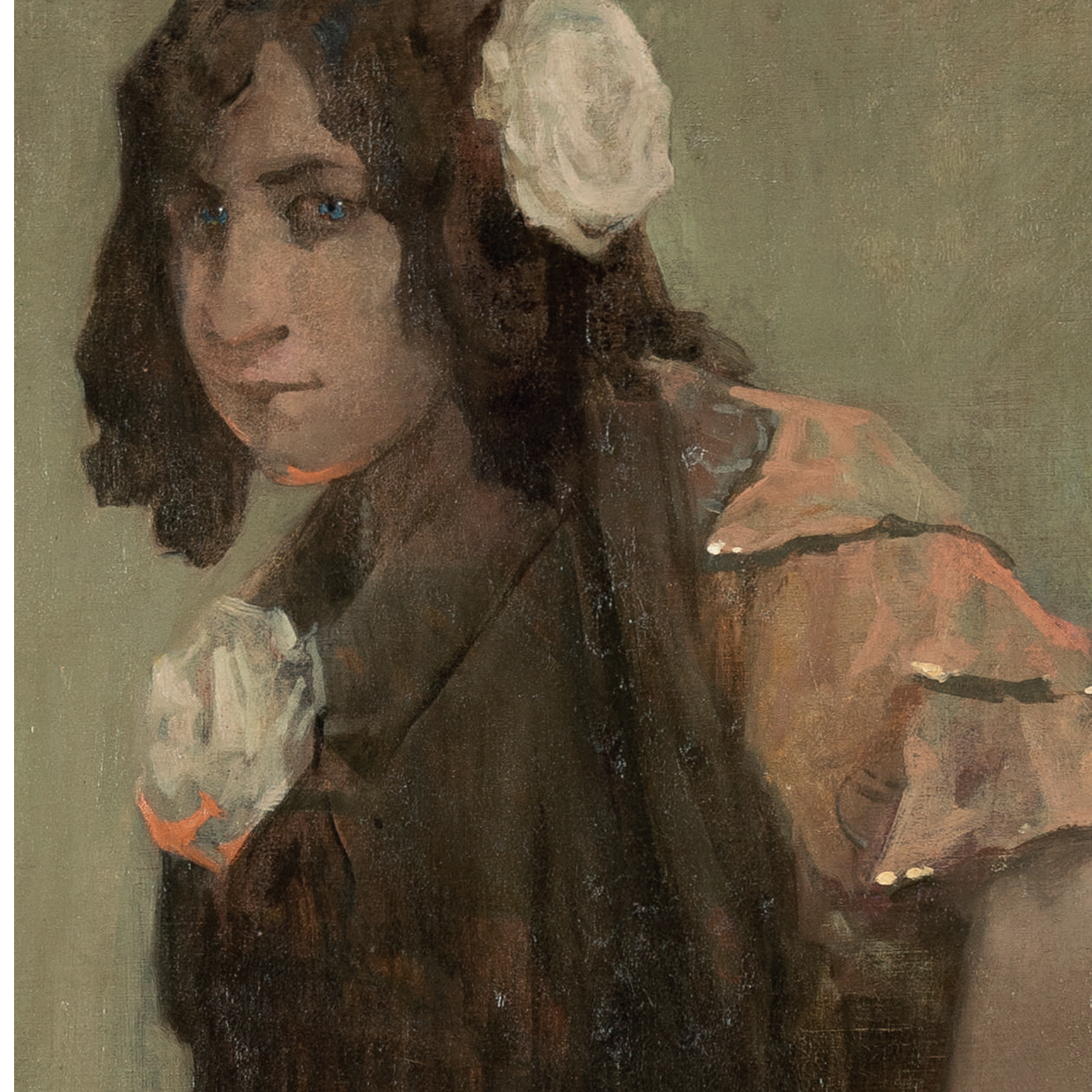
Resultan reveladoras las poses francas, incluso desafiantes, de las gitanas de Ignacio Zuloaga. Como mujeres seguras de sí mismas, se caracterizan por llevar la cabeza alta y mirar directamente al espectador. No habiendo una “gitana tipo”, cada cual pone de manifiesto su carácter. En el caso de la tímida niña gitana, esta mira de reojo, mientras que La Oterito presenta provocativamente su desnudez al espectador. Angustias no aparece como una gitana al uso sino como una elegante señora, con su mantilla de encaje. La Faraonica porta un atuendo propio del espectáculo (con chaquetilla taurina). Incluso los mantones van con sus personajes: la gitana con el rizo sobre la frente, adulta y posiblemente casada, lleva el clásico mantón negro de flecos en tanto que la chiquilla porta un sencillo mantón amarillo, sin adornos.

Zuloaga representó a las gitanas sobre múltiples soportes, incluyendo las típicas panderetas y los abanicos.



Ignacio Zuloaga (1870-1945)
La gitana de los ojos azules. c. 1891-1893

Óleo sobre lienzo
 190 x 74 cm.
 Colección Zuloaga





Ignacio Zuloaga (1870-1945)
Gitana pintada sobre una pandereta, c. 1894

Óleo sobre membrana de piel
61 x 61 x 5,5 cm.
Colección Zuloaga

Ignacio Zuloaga (1870-1945)
Retrato de la Oterito en su camerino, 1936

Óleo sobre lienzo
190 X 135 cm.
Colección Zuloaga





Ignacio Zuloaga (1870-1945)
La Faraonica (Gitana Azul), 1919

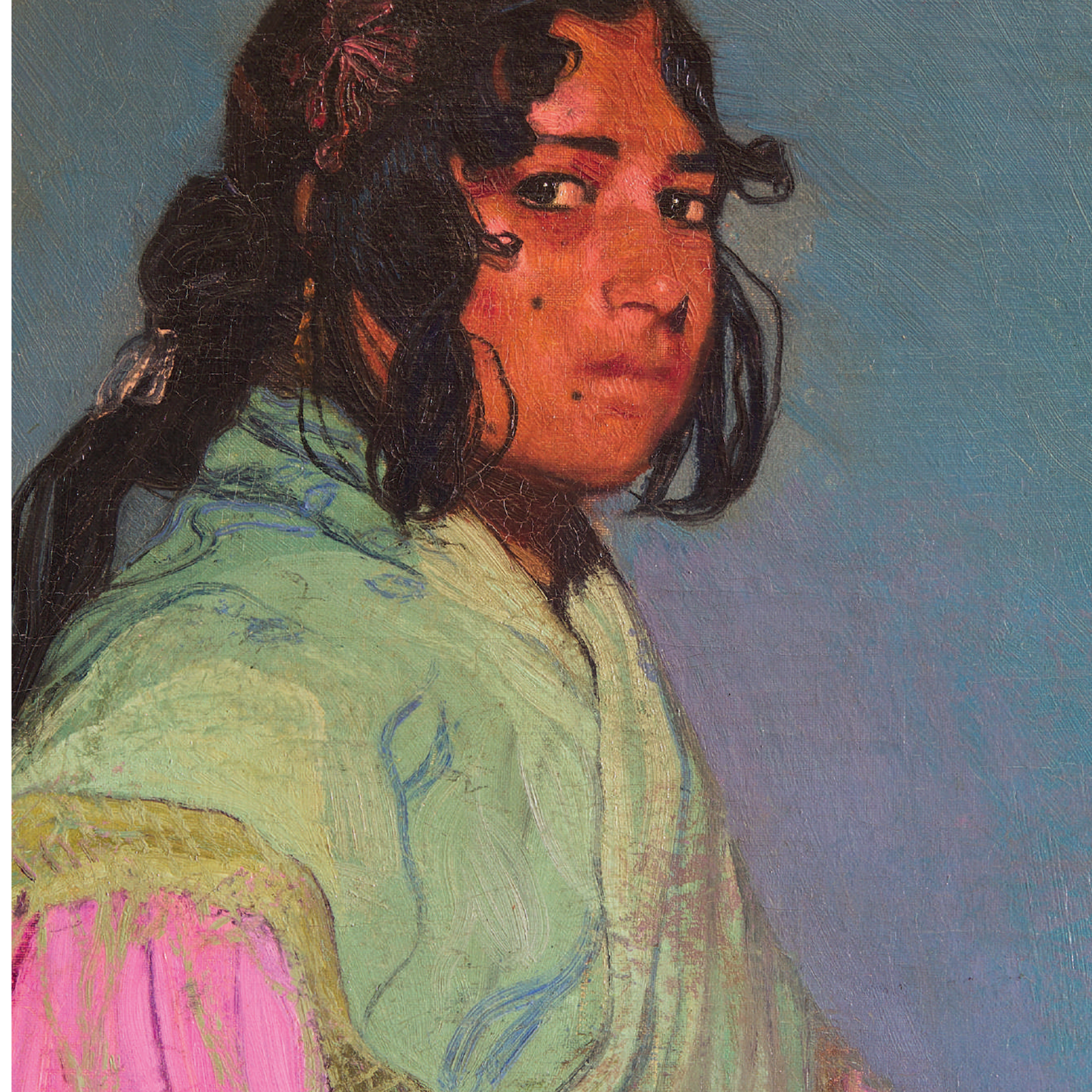
Óleo sobre lienzo
120 x 87 cm.
Colección Duque de Terranova

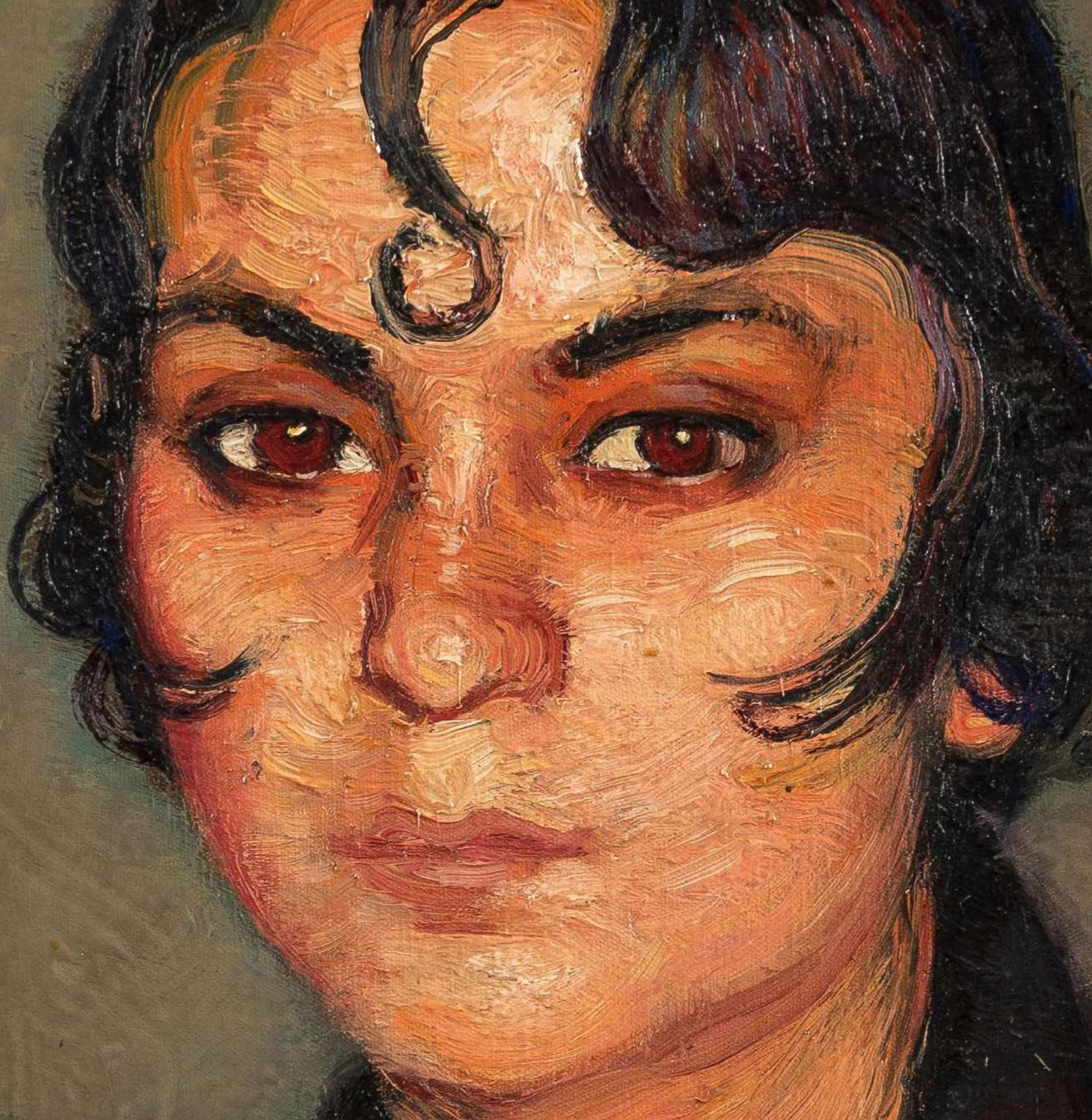




Ignacio Zuloaga (1870-1945)
Gitanilla. c. 1919-1920

Óleo sobre lienzo
 95 X 68 cm.
 Colección Privada, Granada





Ignacio Zuloaga (1870-1945)
La cabeza de gitana, 1931

Óleo sobre lienzo
82 X 74 cm.
Colección Zuloaga





Ignacio Zuloaga (1870-1945)
Angustias con chaqueta blanca y velo negro, 1940s

Óleo sobre lienzo
120 X 114 cm.
Colección Zuloaga



SECCIÓN III.
TIPOS Y ESCENAS GITANAS
EN LA COLECCIÓN ZULOAGA

El pintor consiguió contagiar su amor y solidaridad con el pueblo gitano al resto de su familia. Durante su vida, Ignacio y sus hijos mantuvieron una estrecha relación con las modelos gitanas Agustina y Angustias, así como con sus respectivas familias, apoyando sus carreras profesionales y ayudando a sus respectivos hijos (financiando estudios y en la búsqueda de trabajo). Podemos mencionar especialmente a Ignacio Rafael García Escudero (conocido como “Rafael Albaicín”) –el hijo de Agustina– a quien el pintor y su hija procuraron una exquisita educación internacional, apuntalando su carrera taurina y relacionándole con las principales personalidades de la cultura española. En tanto, la hija y el yerno del artista continuaron visitando y ayudando económicamente a Angustias, hasta su muerte, más de treinta años después que la del pintor. Zuloaga también dejó dicho que en su casa de Santiago Etxea nunca se dejase de ayudar a cualquier gitano que allí se presentase, tradición que con el tiempo se ha transformado en la colaboración que la Fundación Zuloaga mantiene con las organizaciones gitanas a nivel autonómico y estatal. Entre las medidas de puesta en valor del pueblo gitano que viene realizando la familia Suárez-Zuloaga, está la continua ampliación de las obras sobre gitanos de la Colección Zuloaga, y su exhibición itinerante.

Estas representaciones de gitanos ofrecen una variedad de aspectos acerca de este pueblo. Uno de ellos es la actividad trashumante que los trajo hasta España. Algunos gitanos sucumbieron ante las periódicas medidas gubernamentales para asentarles en lugares estables y asimilarles culturalmente –convirtiéndose en “castellanos nuevos”–, en tanto que otros –los “gitanos bravíos”– mantuvieron su identidad, desempeñando oficios más o menos trashumantes (esquiladores, quincalleros, chamarileros, tratantes de caballerías, cantantes y bailarines en las fiestas de los pueblos ...). Por ello, el carromato y la caballería están tan unidos al estereotipo del gitano. Otra es la diversidad étnica de los gitanos, pues junto a unos con fisonomía característicamente hindú conviven otros de aspecto africano, de tez clara, de pelo rubio u ojos azules. Los calés pueden tener cualquier aspecto. Esto es producto de la predisposición de muchas familias gitanas a aceptar en su seno a quienes quieran compartir sus modos de vida aunque no pertenezcan a su etnia. En contra de lo que se suele alegar, los gitanos lo que no aceptan es perder su identidad, el legado de sus mayores, y algunos rechazos a matrimonios con payos son producto del temor a que estos acarreen la separación de ese miembro de su familia, y su asimilación a la sociedad occidental.

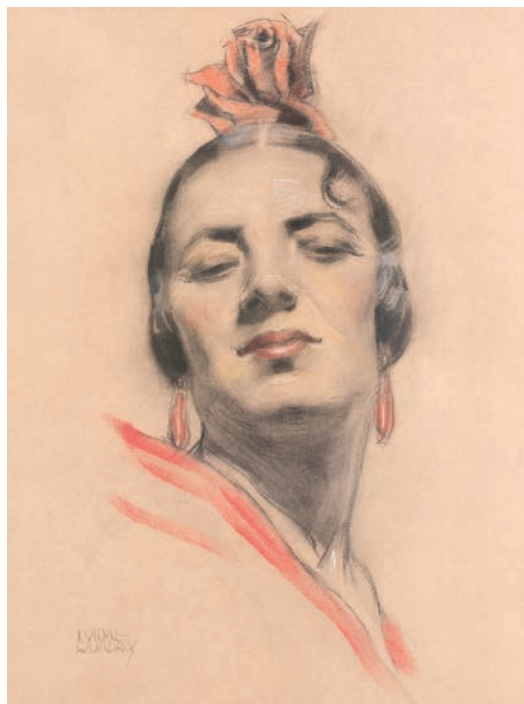


Anónimo
La Gitana Vasca, c. 1920

Óleo sobre lienzo
 155 x 45 cm.
 Colección Zuloaga

José María Vidal Cuadras y Villavecchia
(1891-1977)
Gitana flamenca, 1950s

Carboncillo coloreado al pastel
65 x 53 cm.
Colección Zuloaga





Gaston Vuillier (1847-1915)
Gitana en el pilar de Carlos V. c. 1900

Acuarela sobre papel
 45,5 x 34 cm.
 Colección Zuloaga



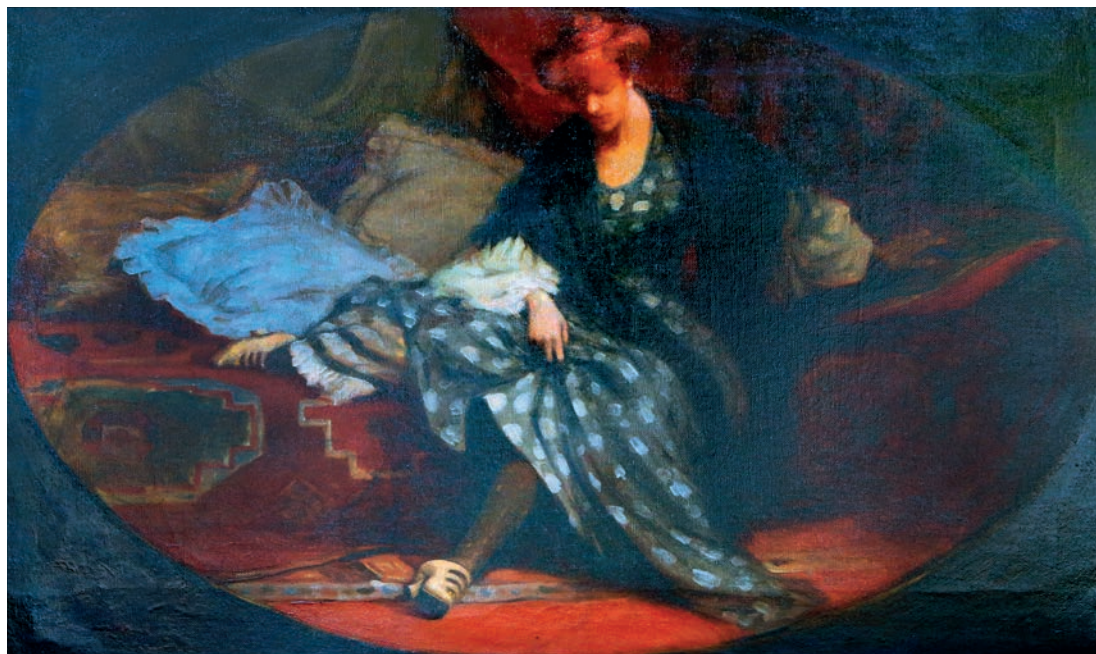


Louis Icart (1888- 1950)
La gitana rubia de la pandereta. 1928

Aguatinta sobre papel
 70 x 50 cm.
 Colección Zuloaga

Anónimo
Gitane au chaise longue, Finales s. XIX

Óleo sobre lienzo
70 x 108 cm.
Colección Zuloaga





Gustavo de Maeztu (1887-1947)
Gitana negra, 1920s

Gouache sobre papel
90 x 75 cm.
Colección Zuloaga

Brin, Emile-Quentin (1863-1950)
Gitana de las naranjas. c. 1918

Óleo sobre lienzo
100 x 85 cm.
Colección Zuloaga





Rafael Fernández de Soto Subirana
(1915-1984)
Carretas gitanas, 1950s

Óleo sobre lienzo
46 x 54 cm.
Colección Zuloaga

Edouard Planchais (1909- 1995)
Les gitans. c. 1948

Óleo sobre lienzo
68 x 78 cm.
Colección Zuloaga





Lucien Roudiez dit Eller (1894-1940)
La charrette gitane, 1930s

Tinta sobre papel
60 x 70 cm.
Colección Zuloaga

Bernard Locca (1926- 1997)
Les Gitans. 1958

Óleo sobre lienzo
 62,5 x 46,5 cm.
 Colección Zuloaga





Pere Creixams Pico (1893-1965)
Alegoría de Tossa de Mar, 1940s

Óleo sobre lienzo
 82 x 122 cm.
 Colección Zuloaga

Rafael Figuera Aymerich (1907-1987)
Carromato, 1950s

Óleo sobre lienzo
120 x 110 cm.
Colección Zuloaga





Fred Enri Pailhès (1902-1991)
Fiesta gitana. 1930s

Óleo sobre lienzo
65 x 78 cm.
Colección Zuloaga





Leon Fauche (1862-1950)
Gitana bailando, c. 1912

Tinta y colores sobre papel
64 x 53 cm.
Colección Zuloaga

Daniel Vázquez Díaz (1882-1969)
Danza Gitana, c. 1915

Aguafuerte
 65 x 55 cm.
 Colección Zuloaga



21/50

Danza - *D. Vázquez Díaz*

SECCIÓN IV.
DE AMIGOS Y OTROS COETÁNEOS
DE IGNACIO ZULOAGA

Junto con el componente musulmán, el gitano formó también parte fundamental del imaginario español creado por escritores y artistas extranjeros a lo largo del siglo XIX. Estereotipos de “españoles-gitanos” definidos inicialmente por escritores como Víctor Hugo, Alejandro Dumas, los marqueses de Laborde y Chateaubriand, convencieron al gran público extranjero. Las falsedades y simplificaciones continuaron. En 1843 el escritor Théophile Gautier comenzó su relato sobre España, describiendo el guipuzcoano Irún como pueblo de arquitectura musulmana (por sus tejados y la blancura de sus fachadas). Dos años después, Prosper Mérimée situó en Etxalar –junto a la frontera francesa– la cuna de quien constituiría el mito universal de la mujer española: la gitana Carmen. Las ilustraciones de artistas viajeros –como Gustave Doré o Gaston Vuillier– difundieron a través de los periódicos una España agitanada, más oriental que europea.

En pleno romanticismo, unos españoles representados como sensuales, violentos y vengativos, con arranques espontáneos e incontrolables, fascinaron a la pacata burguesía europea, suscitando enorme curiosidad. Esto propició que pintores famosos –como Delacroix, Bouguereau, Manet o Courbet– viajasen a España para pintar unos gitanos considerados epítome de “lo español”. Algunos de sus pares españoles decidieron también retratar y vender el “producto gitano” en el extranjero: fue el caso de Raimundo Madrazo y Francisco Domingo y Marqués.

La generación artística de Zuloaga, y la inmediatamente posterior, representaron también a los gitanos aunque en términos menos exóticos y con un lenguaje artístico modernizado. Entre los extranjeros, el de más edad –León Fauché, perteneciente al mismo círculo parisino de Zuloaga– representó el estereotipo de la generación precedente, siendo también típicas las representaciones de Van Dongen y Gestel, aunque con estéticas más innovadoras. Clásica es también la gitana del español Antonio Torres Fuster. Más exótica –con un lenguaje artístico primitivista– es la aportación del guitarrista Fabián de Castro. Los gitanos de Arrúe responden al estereotipo tradicional, pero con un estilo moderno, en tanto que Canals y Nonell manejan lenguajes tan remozados como opuestos: colorista y alegre uno, oscuro el otro. La generación siguiente mantuvo una mezcla de tradición y modernidad en la representación de las gitanas. Dos artistas considerados “seguidores” de Zuloaga –Muth y Ortiz Echagüe– muestran en sus gitanas estilos muy distintos al de su “maestro”. Por último, las esculturas de Sebastián Miranda y Juan Cristóbal son capaces de representar la psicología de sus dos modelos: una gitana y el polifacético artista gitano Fabián de Castro.

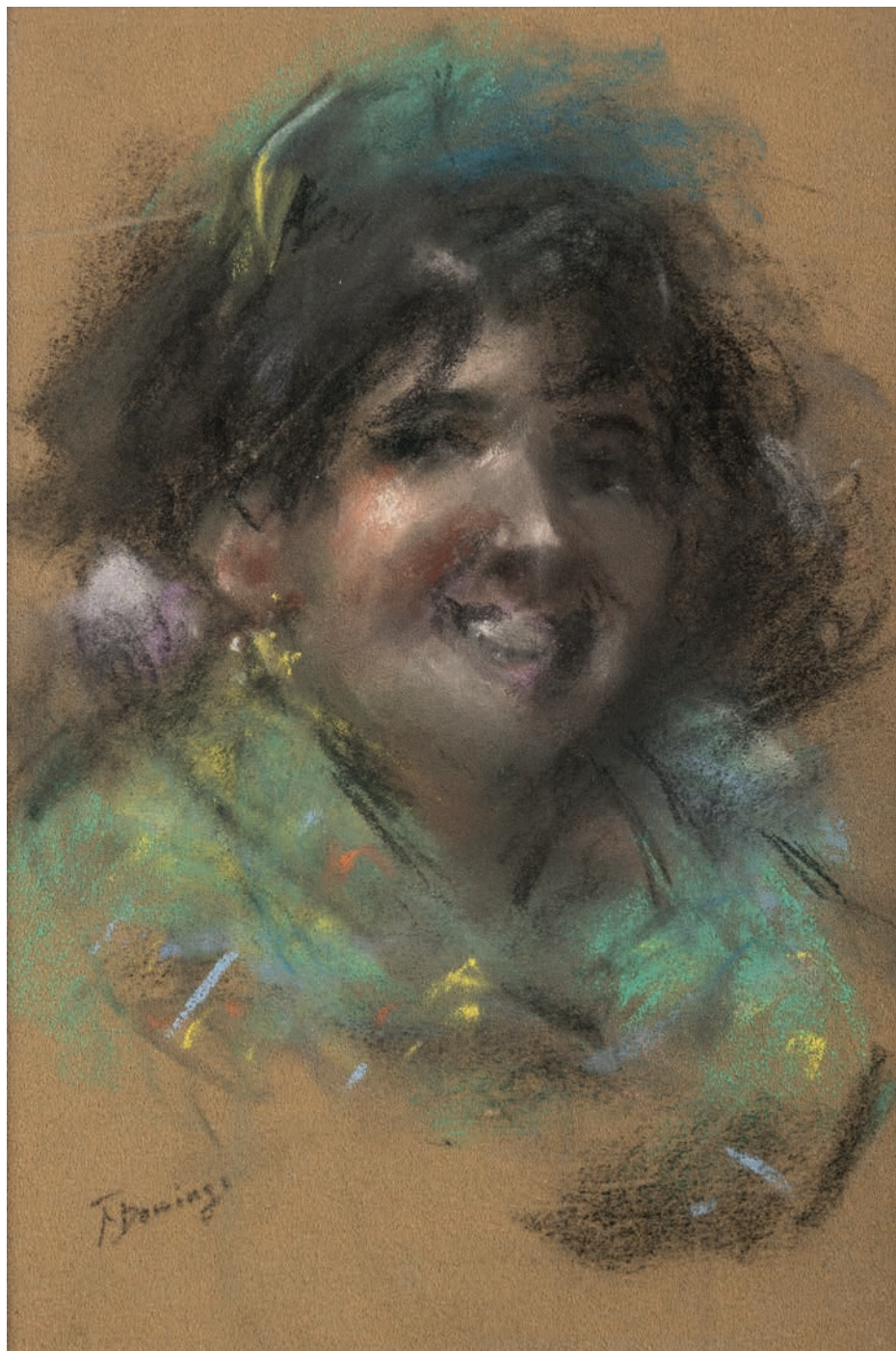


Maximino Peña Muñoz (1863-1940)
Gitana, c. 1910

Carboncillo sobre papel
54 x 44 cm.
Colección Zuloaga

Francisco Domingo Marques (1842-1920)
Gitana. c. 1890

Carboncillo y lápices
52 x 44 cm.
Colección Zuloaga





Antonio Torres Fuster (1874- 1945)
Retrato de Gitana, 1900

Óleo sobre tela
48 x 46 cm
Colección Zuloaga



Antonio Ortiz Echagüe (1883-1942)
Gitana del mantón rojo, c. 1915

Óleo sobre lienzo
 160 x 80 cm.
 Colección Zuloaga



Alberto Arruéc (1878- 1944)
Gitanas cascongadas, c. 1924

Óleo sobre lienzo
 72 x 62 cm.
 Colección Zuloaga

Ramón de Zubiaurre (1882- 1969)
Gitana vieja en el tablao, c. 1910

Óleo sobre lienzo
70 x 54 cm.
Colección Zuloaga





Fabián de Castro (1868-1948)
Danza gitana. 1914

Óleo sobre lienzo
75 x 75 cm.
Colección Zuloaga



Fabián de Castro (1868-1948)
Gitano con mandolina, 1920

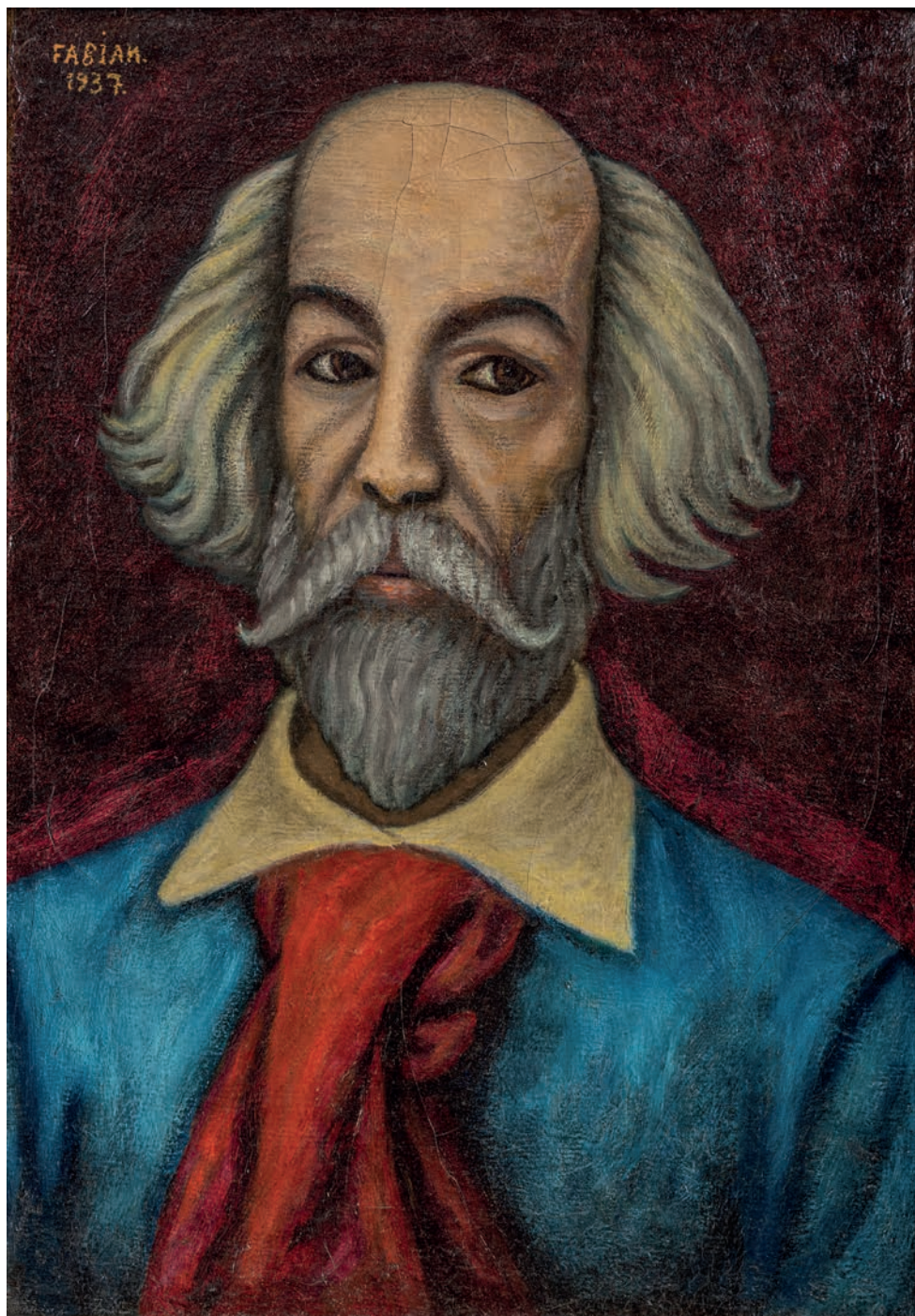
Óleo sobre lienzo
 103 x 117 cm.
 Colección Zuloaga





Juan Cristóbal González Quesada (1896-1961)
El pintor Gypiano Fabián de Castro. 1930

Bronce vaciado a la cera perdida y patinado
 33 x 22 x 21 cm.
 Museo de Bellas Artes de Álava



Fabián de Castro (1868-1948)
Autorretrato, 1937

Óleo sobre lienzo
52 x 37 cm.
Colección Zuloaga

Isidre Nonell (1872-1911)
Gitana mayor. c. 1909

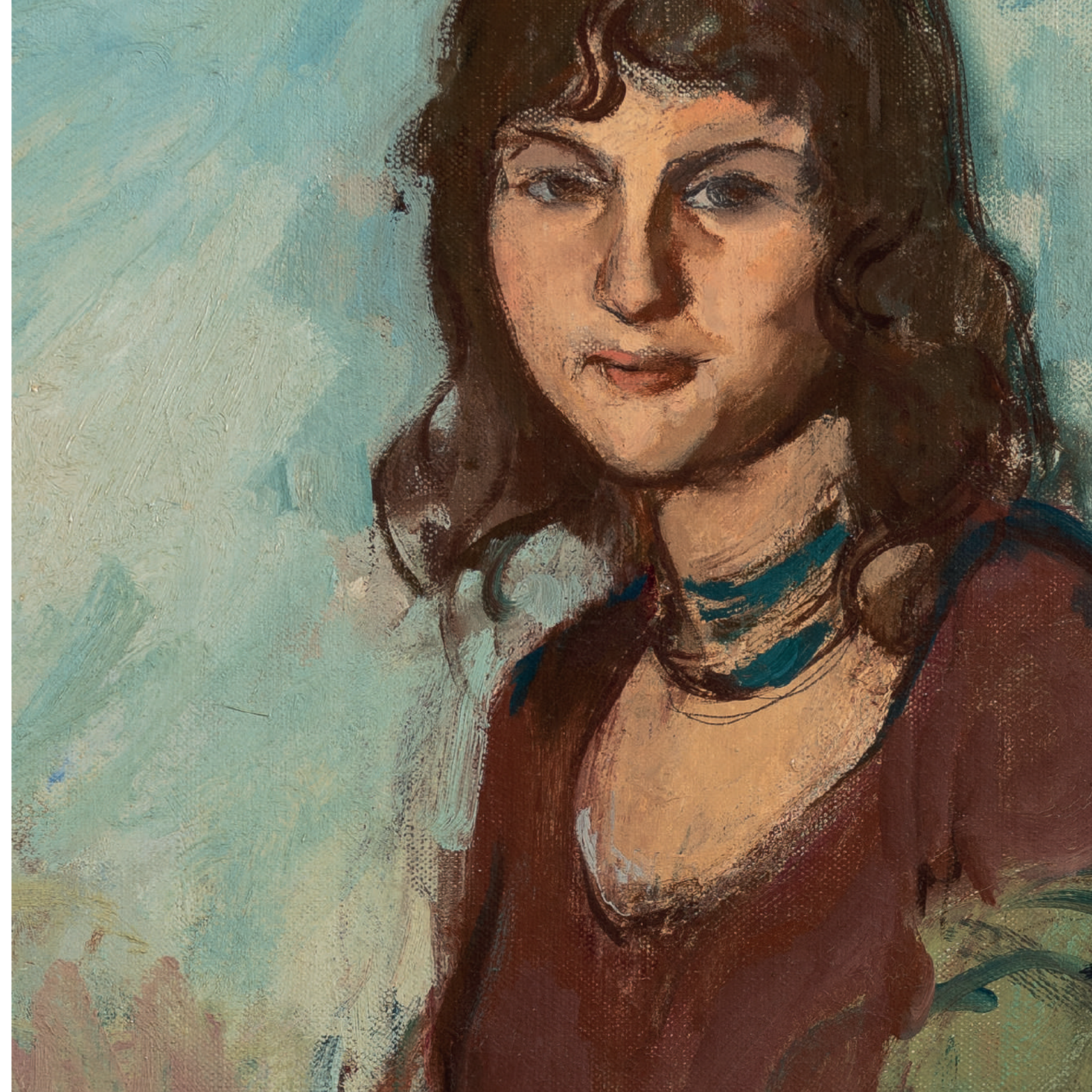
Lápiz sobre papel
75 x 55 cm.
Colección Zuloaga





Ricard Canals Llambí (1876-1931)
La Gitana, 1927

Óleo sobre lienzo
90 x 80 cm.
Colección Zuloaga





Joan Cardona i Llados (1877-1957)
Gitana echando las cartas, c. 1918
 Dedicado "al amigo y confidente crítico
 de arte Cobreiro, con afecto"

Óleo sobre lienzo
 70 x 60 cm.
 Colección Zuloaga



Alice "Lolita" Muth Ben Maacha (1887-1952)
Gitana desnuda, 1920s

Óleo sobre lienzo
 67 x 60 cm.
 Colección Zuloaga





Leo Gestel (1881-1941)
Gitana de Granada, 1914

Técnica Mixta (Carboncillo, acuarela,
 clarión y pastel) sobre papel
 84 x 68,5 cm
 Colección Privada, Granada



Kees Van Dongen (1877-1968)
Vieja Gitana, c. 1910

Óleo sobre lienzo
84 x 69,5 cm
Colección Privada, Granada

Sebastián Miranda (1885-1975)
Cabeza de Gitana, 1940s

Esculpido en mármol blanco
26 X 25 cm.
Colección Zuloaga



SECCIÓN V.
LO GITANO Y EL FLAMENCO
EN EL ARTE GRANADINO

Ignacio Zuloaga llegó a Granada en 1922 para asistir al Concurso de Cante Jondo. Proveyó 1.000 pesetas para un premio que llevaba su nombre y llevó a cabo una exposición individual de sus cuadros.

En esos años, y desde algunos lustros atrás, el imaginario gitano y la representación de la mujer como figura icónica, potenciado por el auge de la pintura regionalista, fue tema central en la producción de los artistas granadinos. Zuloaga bien lo sabía y también en parte por eso insistió en poder exhibir sus obras junto a la de sus pares locales, deseo que le fue esquivo. Una amplitud de perspectivas caracterizó a las pinturas, esculturas, dibujos y otros objetos (bustos, estatuillas, platos...) que asumieron a lo gitano como asunto principal, y bien podríamos poner de ejemplo de esas distintas posturas a dos óleos de José María López Mezquita incluidos en esta muestra, el estudio para “Cuerda de presos”, con su claro tinte de denuncia social, y el paradigmático “El velatorio”, en donde convergen lo trágico y lo festivo: un episodio costumbrista vinculado a la muerte de un niño (un “angelito”) enmarcado en una zambra gitana en el Sacromonte.

El flamenco atraviesa con fuerza propia la representación de “lo gitano” durante el siglo XX, en un arco que podríamos trazar, en el caso de esta exposición, entre las obras de Tomás Muñoz Lucena y Max Moreau, la primera con el poético título de “Cantando como un ruiseñor en un patio albaicinero” y, en el caso del segundo, con el descanso de una guitarrista. En medio de ello, emerge con peso propio la figura de la mujer, gitana o “a la gitana”, como prototipo granadino, siempre elegante y con atributos que incluyen mantones de Manila, peineta, abanico, pandereta, entre otros. Las obras de Gabriel Morcillo o José Carazo son indicativas de esa fascinación, y, en el caso de este último particularmente, lo son sus carteles para las Fiestas del Corpus de esos años. Manuel Ángeles Ortiz retrata a su esposa Paquita Alarcón, gitana, quien fallecería prematuramente poco antes de realizarse el Concurso de Cante Jondo.





José María Rodríguez-Acosta (1878-1941)
Gitanos al sol, 1904

Óleo sobre lienzo
 150 x 130 cm.
 Colección Privada, Madrid



José María Rodríguez-Acosta (1878-1941)
El guitarrista. 1896

Óleo sobre lienzo
74 x 54 cm.
Colección Privada Arcas-Garrido





Max Moreau (1902-1992)
El descanso del guitarrista, 1970

Óleo sobre lienzo,
78 x 60 cm.
Casa Ajsaris

Tomás Muñoz Lucena (1860-1943)
Cantando como un ruiseñor en un patio albaicínero, 1921

Óleo sobre lienzo
 38 x 28 cm.
 Casa Ajsaris





Agustín Morales Alguacil (1913-1999)

Boceto de gitana, c. 1930

Dibujo a lápiz

60 x 61,5 cm.

Universidad de Granada

Donación Colección de Cerámica Agustín Morales

Alguacil- Fábricas San Isidro



Agustín Morales Aguacil (1913-1999)
Gitana con Alhambra al fondo, c. 1930-1935

Arcilla torneada, bañado en esmalte estannífero,
 pintado con óxidos y cocido a 970°C
 54,50 cm.
 Colección Privada Hermógenes Ruíz Ruíz
 y Agustín Morales Jiménez



Agustín Morales Aguacil (1913-1999)
Gitana con Carril de Cipreses al fondo, c. 1930-1935

Arcilla torneada, bañado en esmalte estannífero,
 pintado con óxidos y cocido a 970°C.
 45,50 cm.
 Colección Privada Hermógenes Ruiz Ruiz
 y Agustín Morales Jiménez

José Carazo (1891-1958)
La jardín

Óleo sobre lienzo
65 x 54 cm.
Casa Ajsaris





Gabriel Morcillo (1887-1973)
Retolito, 1938

Óleo sobre lienzo
122 x 95 cm.
Casa Ajsaris



Gabriel Morcillo (1887-1973)
Conchita, 1929

Óleo sobre lienzo
105 x 84 cm.
Casa Ajsaris



José María López Mezquita (1883-1954)
Gitanos, c. 1915

Óleo sobre lienzo
 121 x 91 cm.
 Colección Privada Arcas-Garrido



José María López Mezquita (1883-1954)
Cuerda de presos (Boceto)

Óleo sobre lienzo
 190 x 108 cm.
 Colección Zuloaga



José María López Mezquita (1883-1954)
El Velatorio, 1910

Óleo sobre lienzo
 200 x 300 cm.
 Museo de Bellas Artes de Granada. Colección Estable.
 CE-01203-04





José Carazo (1891-1958)
Mujeres con mantón. 1919

Acuarela y gouache
 150 x 100 cm.
 Casa Ajsaris

José Carazo (1891-1958)
Zambra, Cartel del Corpus. 1921

Acuarela y gouache
 198 x 90 cm.
 Casa Ajsaris





José Carazo (1891-1958)
Cartel Fiesta del Corpus, 1925

Litografía
193,1 x 93,5 cm.
Colección Estable, Museo Casa de los Tiros.
CE010819

José Carazo (1891-1958)
Cartel Fiesta del Corpus, 1927

Litografía
 1965 x 92 cm
 Colección Estable, Museo Casa de los Tiros.
 CE010818





José Carazo (1891-1958)
Cartel Fiesta del Corpus. 1928

Litografía
 194,7 x 92,6 cm.
 Colección Estable. Museo Casa de los Tiros.
 CE010816



Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984)
Retrato de Paquita Alarcón con mantilla. c. 1917

Óleo sobre lienzo
 128 x 138 cm.
 Propiedad de Bárbara Davidov-Uchino.
 Depositado en Museo Casa de los Tiros. DO018



Juan Cristóbal González Quesada (1896-1961)
Rafaela. 1918

44 x 41 x 30 cm.
Esculpido en mármol y serpentina
Museo Casa de los Tiros, depositado en
Museo de Bellas Artes de Granada.
DE-004-04





Agustín Morales Alguacil (1913-1999)
La Pepica. 1936

Vaciado en escayola
49 x 48 x 24 cm.
Universidad de Granada
Donación Colección de Cerámica Agustín Morales
Alguacil- Fábricas San Isidro





Luis Molina de Haro (1889-1967)
Gitana. Primera mitad del s. XX

Escultura vidriada
37,5 cm.
Colección Estable. Museo Casa de los Tiros.
CE00517



Luis Molina de Haro (1889-1967) Atribuido
Busto de Gitana. c. 1925-1930

Modelo en arcilla, bañado en esmalte estannífero
y cocido a 970°C en horno árabe de la
Fábrica San Isidro (Granada)
30 x 40 cm.
Colección Privada Hermógenes Ruiz Ruiz
y Agustín Morales Jiménez



Agustín Morales Alguacil (1913-1999)
Gitana, 1942

Vaciado en escayola
39 x 16 x 15 cm.
Universidad de Granada
Donación Colección de Cerámica Agustín Morales
Alguacil- Fábricas San Isidro

Agustín Morales Alguacil (1913-1999)
Gitana. 1942

Arcilla esmaltada
 39 x 16 x 15 cm.
 Universidad de Granada
 Donación Colección de Cerámica Agustín Morales
 Alguacil- Fábricas San Isidro



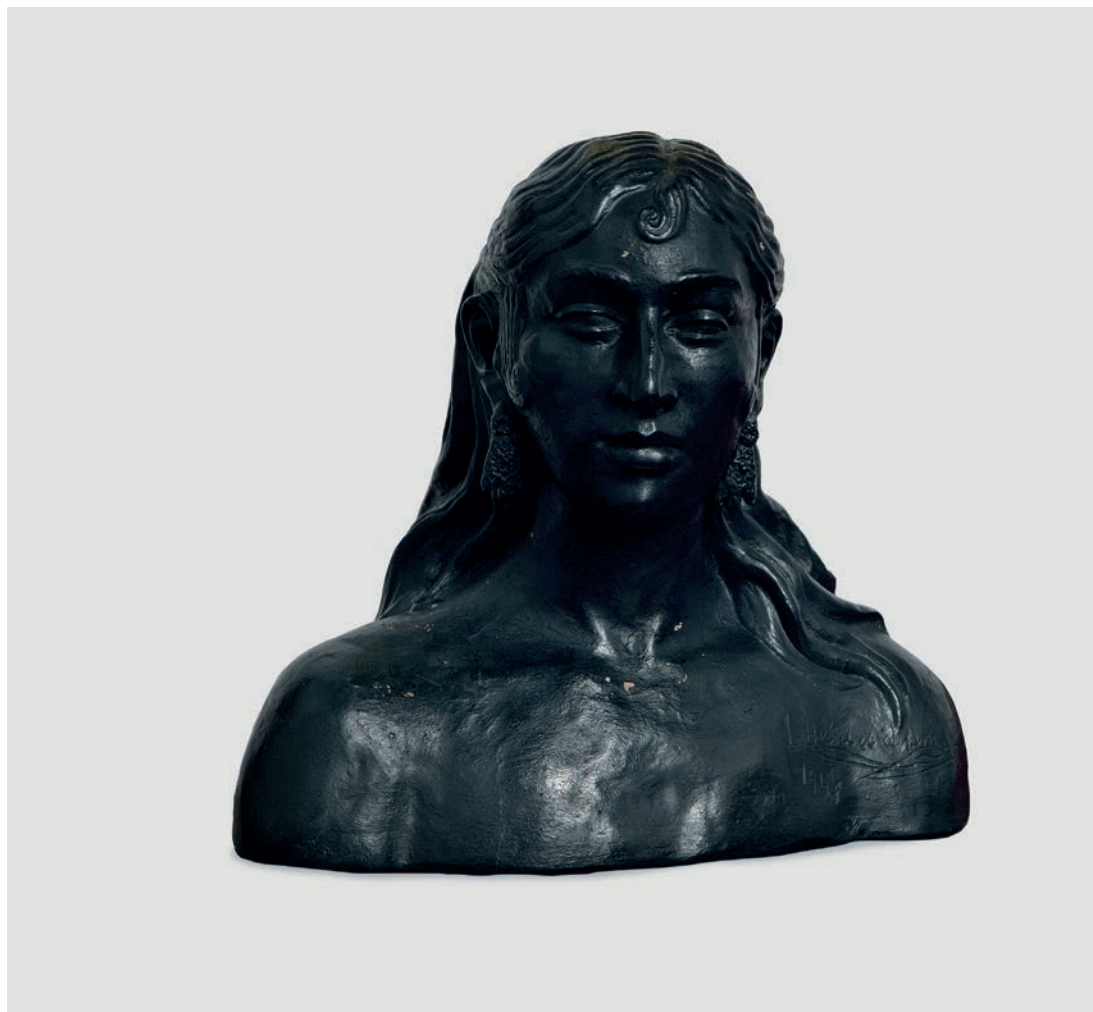


Agustín Morales Alguacil (1913-1999)
Gitana, 1942

Moldeado en arcilla
38 x 13 x 15 cm.
Universidad de Granada
Donación Colección de Cerámica Agustín Morales
Alguacil- Fábricas San Isidro

Luis Heredia Amaya (1920-1985)
Busto de gitana, 1948

Vaciado en escayola policromada
40 x 46 x 27 cm.
Universidad de Granada



SECCIÓN VI.
IGNACIO ZULOAGA
Y EL FLAMENCO

El joven eibarrés se enamoró por completo de lo andaluz a los veintidós años, hasta el punto de que el primer autorretrato que se pintó fue en Andalucía, vestido con atuendo de caza andaluz. Allí aprendió a tocar la guitarra y a bailar flamenco; también asimiló los palos del flamenco, hasta convertirse en un buen conocedor de ellos. Al viajar decenas de veces entre París y Andalucía, su inmersión en la cultura andaluza fue total: gustaba de bailar en las ferias, torear en tentaderos, negociar la compra de antigüedades y obras de arte, cazar con sus numerosos amigos andaluces, visitar a sus familiares... También resulta revelador que se retratase varias veces vestido de corto y con sombrero andaluz.

Ignacio fue uno de los primeros que entendieron al flamenco como un fenómeno cultural, tan digno como la ópera o el ballet. En esto discrepó con amigos de la generación del 98, críticos con el flamenco y sus connotaciones. La querencia de Zuloaga hacia el flamenco fue adquiriendo las características de pasión. En París, introdujo el flamenco jondo en su círculo de amistades – el poeta Rainer María Rilke llegaría a viajar a Andalucía a resultados del flamenco que vio durante una fiesta en la casa del pintor – en un esfuerzo por separarlo de las versiones exóticas que allí se presentaban (y que incluían danzas del vientre, boleros y habaneras). Otra iniciativa fue la puesta en marcha en París del café cantante *La Feria*, dedicado al flamenco puro; su inauguración provocó una airada reacción de parte de la prensa española, que entendió que aquellas gitanas negras y feas daban mala imagen del país.

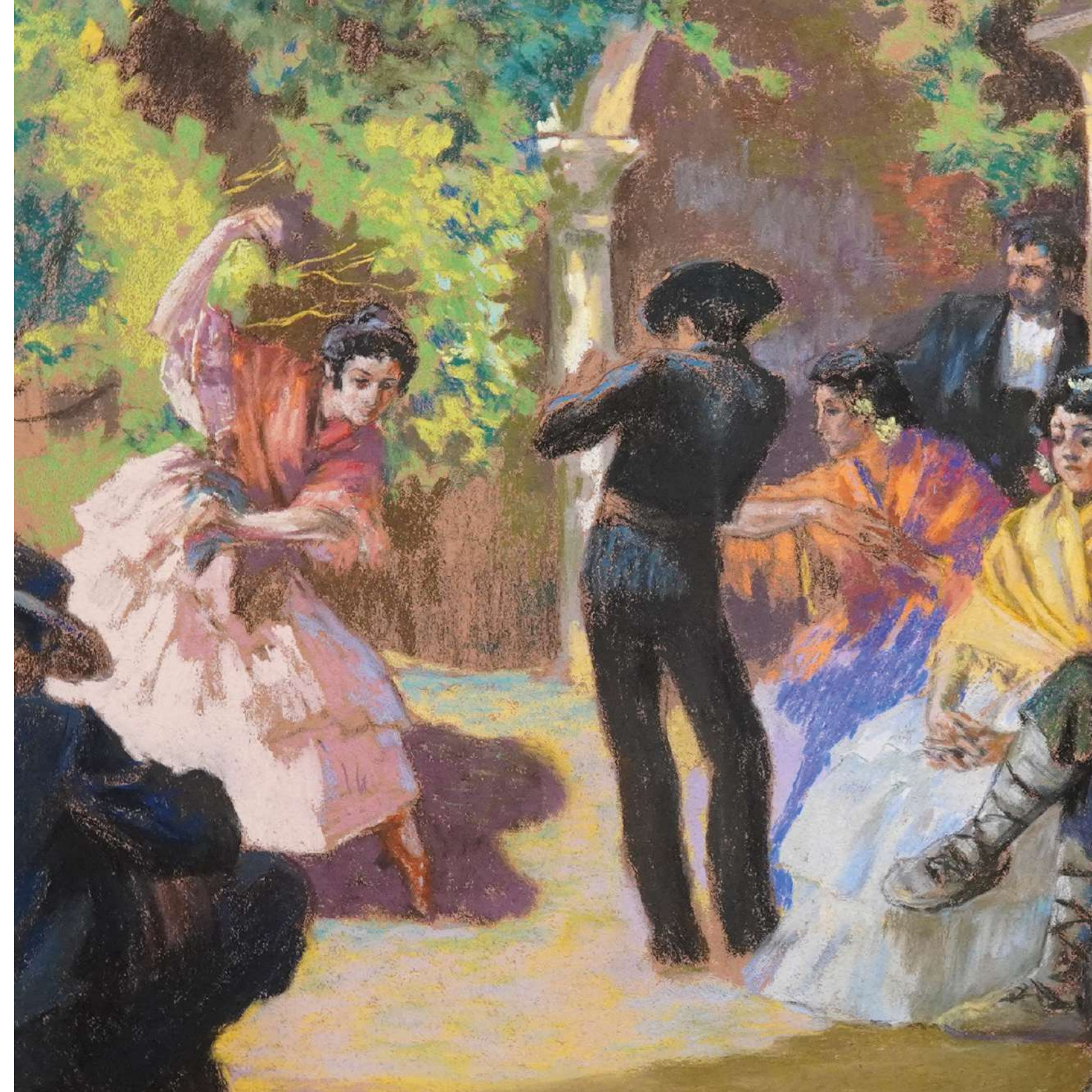
En 1922 fue uno de los promotores del concurso de cante jondo, junto con sus amigos Manuel de Falla y José María Rodríguez-Acosta, y los amigos y conocidos de estos. A la iniciativa Zuloaga sumó a su íntimo amigo Santiago Rusiñol así como a los guitarristas Amalio Cuenca y Andrés Segovia. Las aportaciones de Zuloaga al evento fueron varias: el diseño de la decoración del lugar, la idea de que el público fuese vestido a la flamenca, y el importe del Premio Zuloaga. También trató de hacer una exposición de arte junto con pintores jóvenes de Granada, iniciativa que no fue aceptada, por lo que acabó trasladando desde París los cuadros necesarios para hacer una exposición individual.

A lo largo de los años Zuloaga intimó con numerosas figuras del flamenco, gitanas y payas. Por ejemplo, se conservan cartas recibidas por el pintor de las bailaoras Juana Vargas “la macarrona”, Antonia Mercé “la argentina”, Amalia Molina, Carmen de Aguilera, Dolores Amaya “la capitana”, Pastora Imperio, Tórtola Valencia y la Oterito; también está documentada su relación con los guitarristas “el Polinario” y Ángel Barrios, así como con el guitarrista y pintor Fabián de Castro.



Alexandre Lunois (1863-1916)
Le patio. Finales s. XIX

Pastel sobre papel
 65 x 81 cm.
 Colección Zuloaga



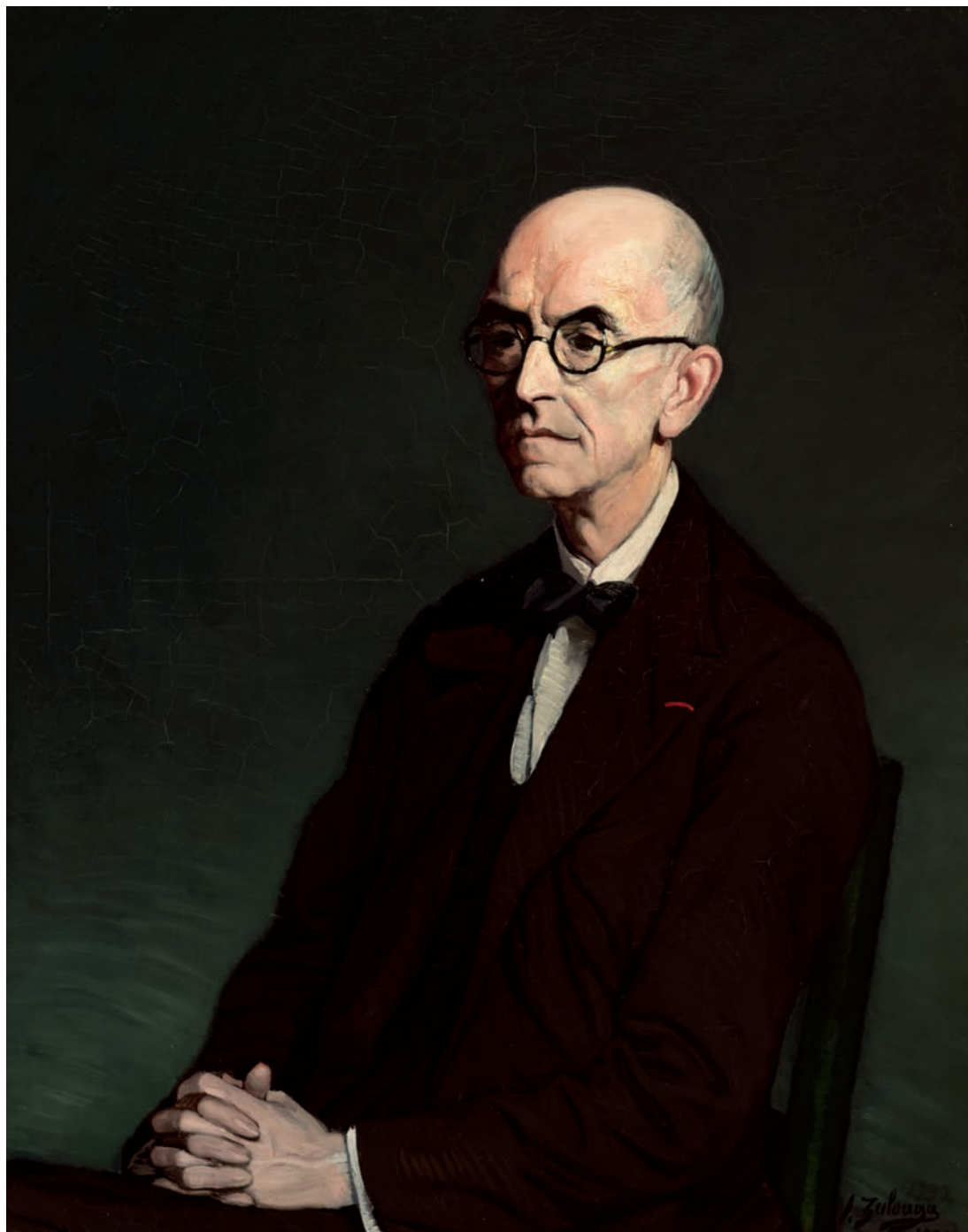


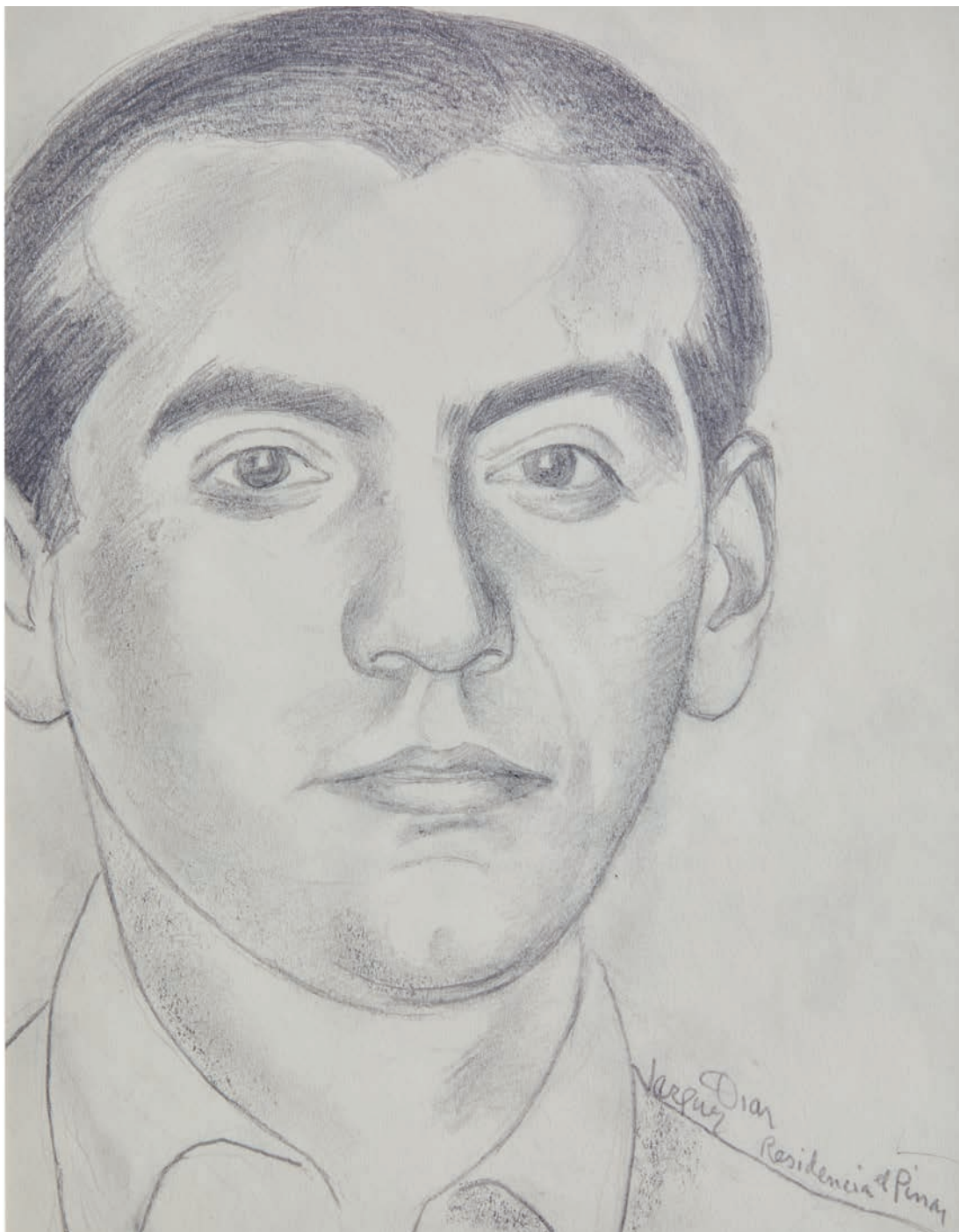
Ignacio Zuloaga (1870-1945)
La soubria l'espagnole, 1915

Óleo sobre lienzo
175 x 226 cm.
Colección Zuloaga

Ignacio Zuloaga (1870-1945)
Manuel de Falla, 1932

Óleo sobre lienzo
80 x 60 cm.
Instituto Cervantes





Daniel Vázquez Díaz (1882-1969)
Retrato de Federico García Lorca. c. 1920

Lápiz sobre papel
31,5 x 23,8 cm.
Museo de Bellas Artes de Granada.
Colección Estable.
CE-0432-04

Manuel Torres Molina (1883-1967)
Concurso de Cante Jondo, 1922

Gelatina de plata (copia de época)
16 x 24 cm.
Colección Estable.
Musco Casa de los Tiros.
CE05062





Ignacio Zuloaga (1870-1945)
Traje diseñado para "La Gitana" de Tortola Valencia

145 x 102 x 80 cm.
Fons Tortola Valencia. Centre de Documentació i
Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre
(Barcelona)

Tórtola Valencia con bata de cola, 1915
Gelatina de plata (copia de época)
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga



OTROS OBJETOS Y DOCUMENTOS EN EXPOSICIÓN

VITRINA I.

Daniel Zuloaga (1852-1921)
Esperanza vestida de gitana. Tercera época
Firmada en la parte baja izquierda “Daniel Zuloaga”
Dos azulejos en pasta blanca artificial con esmaltes
pintados bajo cubierta
Colección Zuloaga

Dumont Durville, Paris, hacia 1912
La Faraonica con cantaro
“la fiile d’Agustina, modele de Ignacio” (por detrás)
Gelatina de plata (copia de época)
28 x 22 cm.
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

Dumont Durville, Paris, hacia 1912
La Faraonica con collares, hacia 1912
“modele de Ignacio, fille d’Agustina” (por detrás)
Gelatina de plata (copia de época)
28 x 22 cm.
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

P. Sobol, Paris, Montmatre
La Faraonica con flor en la cabeza
“la fille d’Agustina” (por detrás)
Gelatina de plata (copia de época)
28 x 22 cm.
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

Dora Kalmus, Madame d’Ora (1881-1963)
Lucía Zuloaga, hija del pintor, con mantón, Paris 1922
Prueba no retocada
Gelatina de plata (copia de época)
21 x 16 cm.
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

Ignacio Zuloaga (1870-1945)
Abanico con gitana. Antonia la Gallega. (s/f)
Acuarela sobre papel
43 cm.
Colección Zuloaga

Ignacio Zuloaga (1870-1945)
Abanico Víctima de la fiesta. S/f
Acuarela sobre papel
43 cm.
Colección Zuloaga

Emporium Giugno, 1904, Vol XI, N° 114
28 x 21 cm.
Hemeroteca, Archivo Fundación Zuloaga

The Studio Aug, 15, 1903, Vol 29 N° 125
30 x 32 cm.
Hemeroteca, Archivo Fundación Zuloaga

Diekunst Furalle. 1. Oktober, 1911
30 x 32 cm.
Hemeroteca, Archivo Fundación Zuloaga

The Craftsman. May, 1909 New York
28 x 21 cm.
Hemeroteca, Archivo Fundación Zuloaga

Ignacio Zuloaga (1870-1945)
(12) Gitane appartient a Mr Heuri Marcel
Fotografía sobre cartón
J.M. Canellas, Phot. Medaille de bronze, París
35 Avenue de Wagram, Paris Hotel Privé
48 x 36,5 cm.
Archivo Fundación Zuloaga

Ignacio Zuloaga (1870-1945)
Gallito y su familia, pintado en Sevilla 1903
Actualmente en la colección de la Hispanic Society of America
Fotografía sobre cartón
48 x 30 cm.
Archivo Fundación Zuloaga

Ignacio Zuloaga (1870-1945)
Retrato de joven moreno. Alcalá de Guadaira, 1892,
Primera pintura de un gitano
Fotografía sobre cartón
42 x 36 cm.
Archivo Fundación Zuloaga

Ignacio Zuloaga (1870-1945)
N° XI coquetterie de gitane. Peint en 1900
Appartient a M. Rodersmunt Dresde
Fotografía sobre cartón
33 x 24 cm.
Archivo Fundación Zuloaga

Ignacio Zuloaga (1870-1945)
Paseo después de la corrida, Madrid, 1901.
Museo de Leipzig.
Destruído durante la Segunda Guerra Mundial
Fotografía sobre cartón
56 x 75 cm.
Archivo Fundación Zuloaga

Ignacio Zuloaga (1870-1945)
La rue de l'amor. 1900. Destruído durante
la Segunda Guerra Mundial
Fotografía sobre cartón
J.M. Canellas, Phot. Medaille de bronze, París
35 Avenue de Wagram, Paris Hotel Privé
36 x 49 cm
Archivo Fundación Zuloaga

VITRINA II.

Carta de Manuel de Falla a Zuloaga de 3 de marzo de 1922.
Prepara planos y fotografías pedidas por Ignacio Zuloaga
del lugar del festival
12,5 x 17,5 cm.
Archivo epistolar. Fundación Zuloaga

Carta de 7 de mayo de 1922.
Entusiasmo y detalles sobre el lugar escogido
para su exposición de cuadros
14,5 x 18 cm.
Archivo epistolar. Fundación Zuloaga

Gitana de Saint Medard, 1901
Tomada por Catherine (por detrás)
Álbum I, Gelatina de plata (copia de época)
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

Ignacio Zuloaga con gitanas, Madrid 1944
Álbum IV, Gelatina de plata (copia de época)
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

Ignacio Zuloaga con Agustina, María Albaicín y su hijo,
San Sebastián verano 1925
(escrito por detrás)
Álbum III, Gelatina de plata (copia de época)
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

Fotografía dedicada a Ignacio Zuloaga por su
ahijado Rafael Albaicín el día de su boda
Álbum IV, Gelatina de plata (copia de época)
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

Bautizo del hijo de Agustina, Rafael.
Escrito por detrás (sus padrinos Ignacio y Lucía Zuloaga,
domingo 8 de junio de 1919)
Álbum II, Gelatina de plata (copia de época)
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

Agustina en Zumaya, verano 1925 (escrito por detrás)
Álbum III Gelatina de plata (copia de época)
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

Agustina con sus hijos y Aga Lawuska en
Zumaya 12 de agosto de 1920 (escrito por detrás)
Álbum II, Gelatina de plata (copia de época)
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

Lucía Zuloaga con Falla y Barrios en Granada,
enero 1921 (escrito por detrás)
Album III, Gelatina de plata (copia de época)
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

Lucía Zuloaga con Rodríguez-Acosta
en Granada, junio de 1922 (escrito por detrás)
Álbum III Gelatina de plata (copia de época)
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

Ignacio Zuloaga cantando y tocando la guitarra, hacia 1894
Dedicada “a mis queridos padres”
Gelatina de plata sobre cartón
Fototeca archivo Fundación Zuloaga

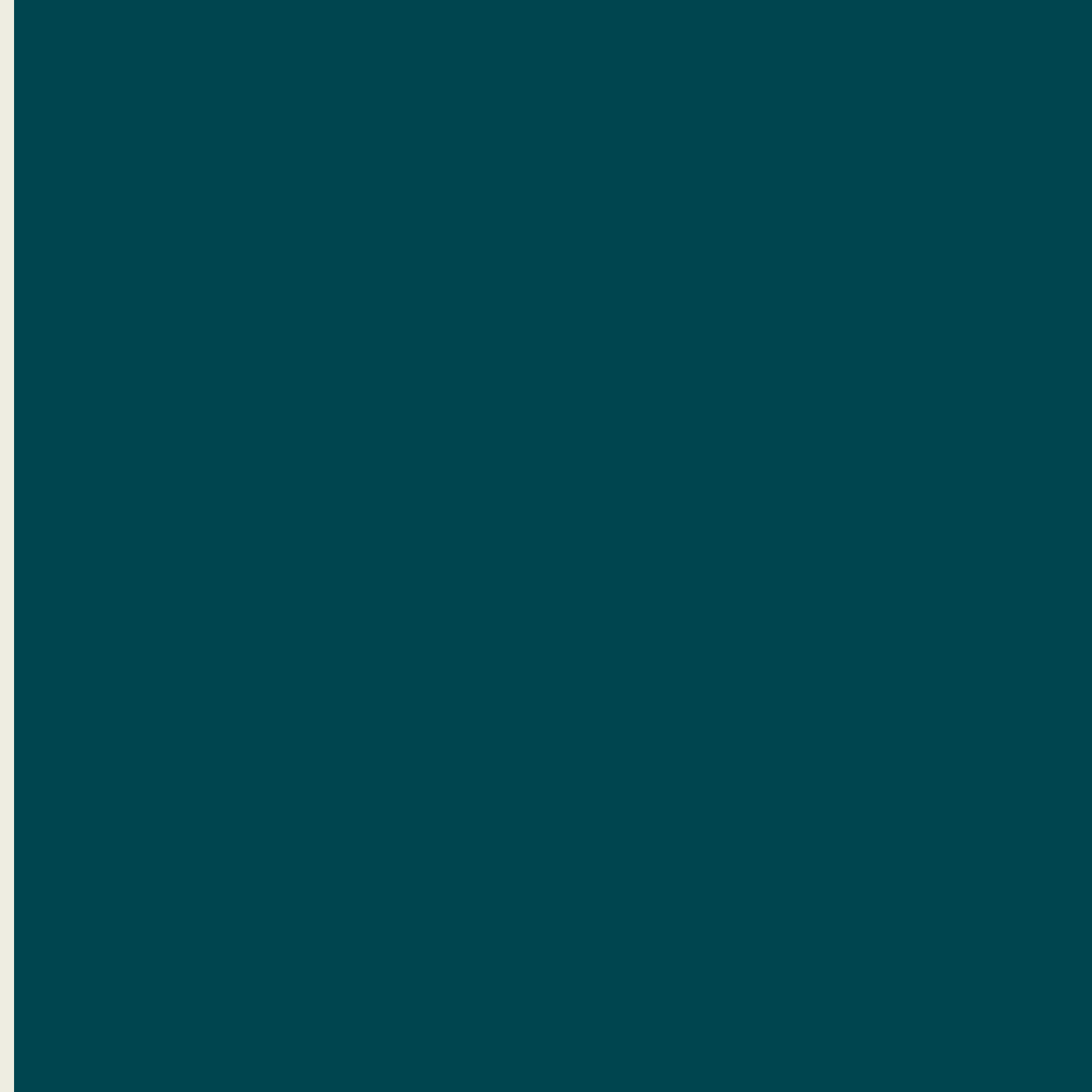
Sevilla, 1894, Fiestas 1906, 1912 (París)
Gelatina de plata (copia de época)
Fototeca Archivo Fundación Zuloaga

Concurso de “Cante Jondo”: (Canto primitivo andaluz)
que se celebrará las noches de los días 13 y 14 de junio,
en la Placeta de San Nicolás del Albayzín. (1922). Urania.
21 x 13 cm.
Biblioteca de Filosofía y Letras. Universidad de Granada.

Granada Corpus
Granada, mayo de 1922
Impreso sobre papel
31 x 21,5 cm.
Colección Privada, Granada

Natalia Goncharova (ilustración) (1881-1962)
Manuel de Falla. El amor brujo
Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952
Partitura musical
Impreso sobre papel
31 x 23 cm.
Colección Privada, Granada

Manuel de Falla y El “Cante Jondo”. Edición especial, Homenaje
a Manuel de Falla, en el Centenario de su Nacimiento. Granada,
Universidad de Granada, 1976. Ejemplar n. 122, de una tirada de
300, firmado por Eduardo Molina Fajardo.
19,7 x 13,5 cm.
Colección Florentia Garnata



RECTORA

Pilar Aranda Ramírez

VICERRECTOR DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y PATRIMONIO

Víctor J. Medina Flórez

PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN ZULOAGA

Ignacio Suárez-Zuloaga Gáldiz

EXPOSICIÓN

ORGANIZA

Universidad de Granada.

Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio

Fundación Zuloaga

COMISARIAS

Margarita Ruyra de Andrade

M^a Luisa Bellido Gant

MUSEOGRAFÍA

Manuel Rubio Hidalgo

DISEÑO GRÁFICO

Patricia Garzón Martínez

Juan Carlos Lara Bellón

REGISTRO Y CONSERVACIÓN

Concha Mancebo Funes

DOCUMENTACIÓN Y ARCHIVO

Yolanda Ruiz Urbón (Archivo Municipal de Eibar)

RESTAURACIÓN

María Teresa Espejo Arias

Almudena Arana Olabarría

Juan Diego Blanco del Río

Cristina de Castro Picasso

Marta Durbán García

Mariana Lourdes Falconez Carrasco

Cristina Fernández Palomo

Amparo García Iglesias

Elena Martínez Benito

Adrián José Pérez Álvarez

Abraham Rubio Celada

José de Urquizu Aranaga

MONTAJE

Cañadas Arte y Exposiciones

Unidad Técnica de la Universidad de Granada

ENMARCACIÓN

Amasté (Bilbao)

Decograf (Madrid)

Ortuño (Granada)

Taller de Restauración (San Sebastián)

TRANSPORTES

Cañadas Arte y Exposiciones

Transporta arte Moreno Vallés

Ordax Transporte de Arte y Exposiciones

PRODUCCIÓN GRÁFICA

Reproducciones Ocaña

SEGUROS

One Underwriting, S.L.U

COMUNICACIÓN Y REDES

Oficina de Gestión de la Comunicación

de la Universidad de Granada

Isabel Rueda Castaño

TRADUCCIÓN

Amanda Dale

AUDIOVISUALES

Raquel Botubol Rivera

Ana Arquelladas Nicolás

Dana María López-Astilleros Montoza

PROGRAMA EDUCATIVO

Isabel Bellido Gant

María Santamarina Sancho

SEGURIDAD

Departamento de Seguridad de la Universidad de Granada

INSTITUCIONES PRESTADORAS

Museo de Bellas Artes de Granada

Museo Casa de los Tiros

Museo de Bellas Artes de Álava

Instituto Cervantes

Fons Tortola Valencia. Centre de Documentació i Museu

de les Arts Esceniques. Institut del Teatre (Barcelona)

AGRADECIMIENTOS

Pablo Arcas Fernández
Raquel Caleyá Caña
Fernando Carnicero Ruiz-Linares
Carme Carreño
Gonzalo de la Cierva
Emilio Escoriza Escoriza
Antonio García Bascón
Luis García Montero
Francisco de Paula Garrido Rodríguez
Roberto Gómez Amate
José Antonio González Alcantud
Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Agustín Morales Jiménez
Carlos Moreno-Torres
Javier Moya Morales
Ana Pozuelo López
José M^a Rodríguez-Acosta
Manuel Rodríguez-Acosta
Hermógenes Ruiz Ruiz
Juan Manuel Segura
Ignacio Suárez-Zuloaga Gáldiz
Ricardo Tenorio Vera
José Tito Rojo
José Vallejo Prieto

CATÁLOGO

EDITA

UNIVERSIDAD DE GRANADA.
Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio

COORDINACIÓN CIENTÍFICA

M^a Luisa Bellido Gant
Margarita Ruyra de Andrade

AUTORES

M^a Luisa Bellido Gant
José Antonio González Alcantud
Margarita Ruyra de Andrade
Ignacio Suárez-Zuloaga Gladiz

FOTOGRAFÍA

José Antonio Albornoz
Javier Carballo Berazadi
Amparo García Iglesias
Olga Gautier Ishkóva
Juan Manuel Gómez-Segade
Aksana Laurel
Isabel Rueda Castaño
Carlos Vilar

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

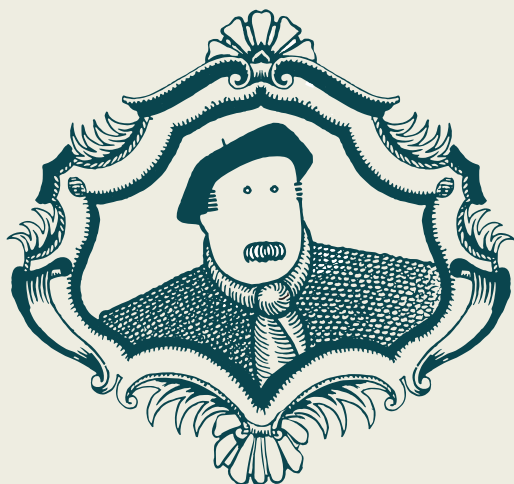
Patricia Garzón Martínez
Juan Carlos Lara Bellón

IMPRIME

Imprenta Comercial Motril

ISBN: 978-84-338-6868-8
D.L. Gr. 188-2022

© de la edición: Universidad de Granada
© de los textos: sus autores y Universidad de Granada
© de las imágenes: sus autores y propietarios legales



COLECCIÓN EXTENSIÓN UNIVERSITARIA



Organiza

Colabora

