



Valor Facial
Asier Mendizabal
2013

su aparición en la Bienal internacional, representaba más o menos voluntariamente el reverso del *Guernica* de Picasso podría parecer retórico. Al fin y al cabo, y como pasaba con la ayuda militar de Santa Teresa representada por Sert un año antes en Paris, se trata del cuadro más famoso del siglo XX contra una pintura prácticamente ausente del canon de la historia del arte. Pero una vez más, desplazar la perspectiva histórica al momento anterior al establecimiento de ese canon nos permitiría imaginar un desconcertante futuro alternativo: abierta aún la Bienal, el 4 de octubre del 38, las Burlington Galleries de Londres acogían el *Guernica* con todos los dibujos preparatorios de Picasso, expuestos allí hasta el 29 de octubre. Inmediatamente después, el 9 de diciembre, por mediación de Lady Ivy Chamberlain, viuda del que fuera ministro de Exteriores británico, tomaba el turno en las mismas salas de las Burlington Galleries una ambiciosa muestra de Zuloaga. A la selección de obras se sumaron muchas que venían directamente de Venecia, entre ellas, *El viejo requeté* del Conde Ciano y, quizá con cierta ambición de revancha histórica, *El Alcázar en llamas, paisaje heroico de Toledo*. Cuesta resistirse a imaginar la razón por la que Zuloaga decidió colgar también entre sus cuadros la *Visión del Apocalipsis* de El Greco.

El 22 de julio de 1954 la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre emitía un billete con el valor facial de quinientas pesetas dedicado a Ignacio Zuloaga, con su autorretrato en el anverso. Desde que en 1945 el autorretrato del pintor, en filigrana del grabador Manuel Castro Gil, figurase en un extraordinariamente valioso sello para correo aéreo de cincuenta pesetas, fueron varias las ocasiones en que obras del pintor o su propia efigie servían como motivo. El mismo autorretrato apareció también, en 1948, en la marca de agua de un billete dedicado a Elcano, con retrato del marino hecho por el pintor de Eibar. El billete de quinientas pesetas de Zuloaga reproducía, en el reverso, *Paisaje claro de Toledo*, de 1932, una vista de Toledo con el puente de San Martín en primer plano.





puente romanos, el de diez románicos. Góticos, renacentistas, barrocos y modernos van señalando la progresión de valores hasta el de quinientos, en un estilo indeterminado, apropiada caricatura de lo contemporáneo. Lo significativo es que ninguno de los motivos elegido es una construcción real. Todos los ejemplos son representaciones ideales de cada uno de los estilos arquitectónicos aludidos, condensando sus cualidades más estereotípicas, pero del todo inexistentes en el mundo real, evitando así suspicacias en la elección. Si algo desea representar el imaginario desplegado por la moneda europea es la idea de consenso. Si algo muestra, a modo de involuntario síntoma, es su querencia por la obra pública.

2.

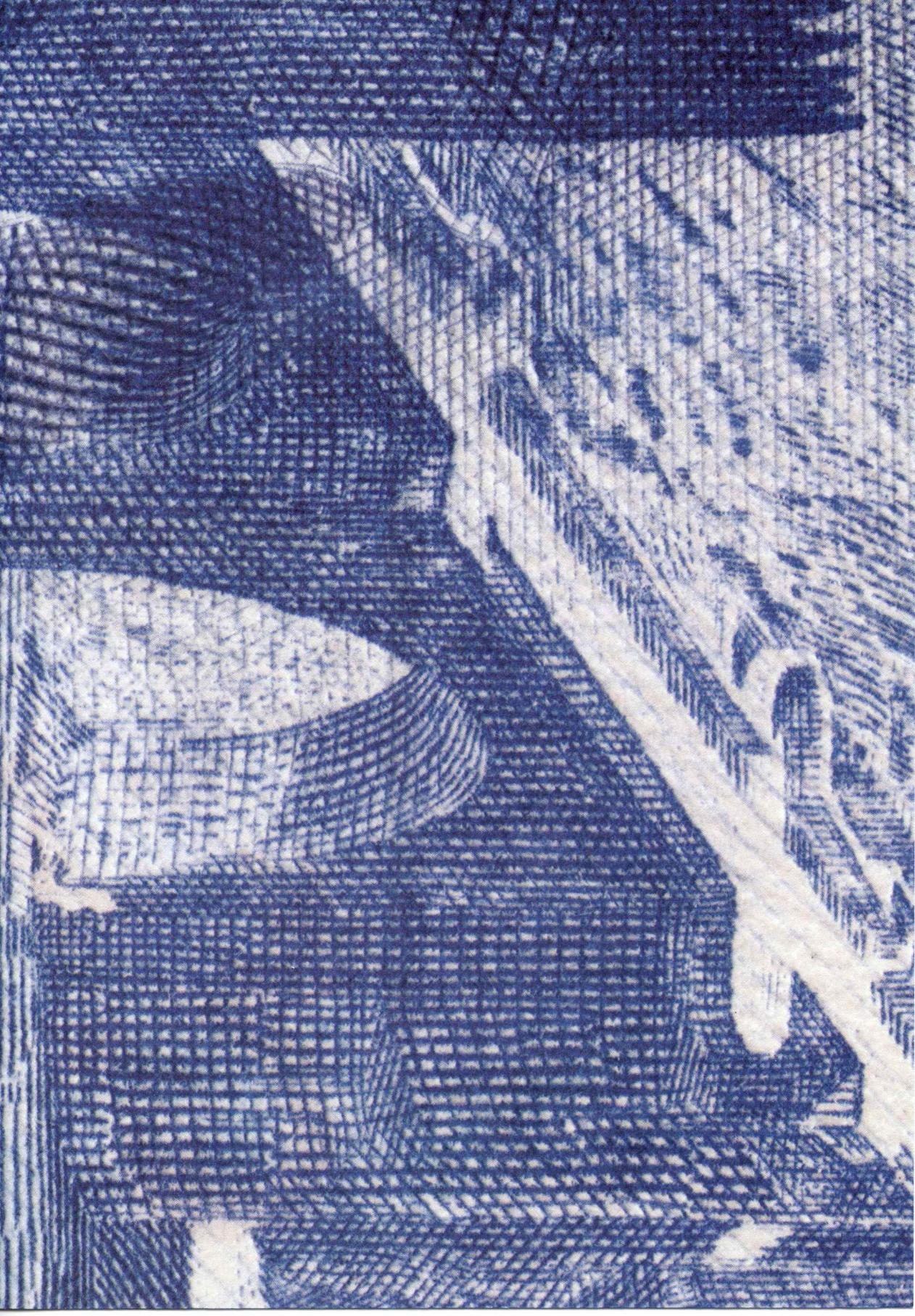
Hay algo desconcertante en el acontecimiento trivial que representa la fotografía publicada en la tercera página del *Völkischer Beobachter* del 6 de julio de 1939. El órgano oficial del Nacionalsocialismo alemán mostraba aquel día una fotografía tomada en un salón de la Cancillería, en la que Hitler, acompañado por otras tres personas con las que conversa distendidamente en el extremo izquierdo de la imagen, observa tres cuadros sostenidos ante él, en el extremo opuesto del encuadre, por tres ujieres. El titular de la breve nota que acompaña la fotografía explica, en la ampulosa tipografía gótica de la época, el motivo del acto: *El regalo del General Franco al Führer*. Los tres cuadros ofrecidos como presente al líder resultan irreconocibles en el escorzo obligado por la composición del encuadre, pero la nota se encarga de describirlos como “un campesino español con un paisaje de fondo”, el primero, y varias “españolas en sus trajes típicos” los dos restantes. El paisaje y los tipos folklóricos son pinturas del eibarrés Ignacio Zuloaga, entregadas por el Generalísimo en pago de la ayuda prestada por Alemania al bando nacional durante la Guerra Civil. El arte interviene a menudo como un especialísimo valor de cambio en transacciones diplomáticas, desde las protocolarias ofrendas entre mandatarios hasta las más complejas negociaciones sobre patrimonios, expolios, préstamos e itinerancias. En esa lógica monetaria, las pinturas de Zuloaga debían resultar muy valiosas, no sólo por el gusto que ambos dictadores compartían por la obra, sino por la alta cotización del pintor que a sus 68 años mantenía la inmensa fama internacional de

la que gozó y que ahora nos cuesta imaginar en su entera dimensión. Hitler había recibido año y medio antes un mucho más siniestro regalo relacionado con la Guerra en España, cuando Hermann Goering quiso adelantar el operativo de la *operación Rügen* para hacer coincidir con el cumpleaños del líder el bombardeo de Gernika, que le ofreció a modo de tributo. El agradecimiento por la ayuda prestada al que respondía este nuevo obsequio de Franco, acabada ya la guerra, vendría pues a pagar, entre otras cosas, la deuda de gratitud por aquel bombardeo.

Es ampliamente conocido que la representación de aquel bombardeo por parte de Picasso cumplía una tarea diplomática opuesta en aquel mismo momento, desde que fuera presentado en el pabellón republicano en la Exposición Universal de París del 37. Menos conocido es que las relaciones internacionales ofrecieron también la oportunidad a los sublevados del bando franquista de contrarrestar aquella representación del horror invitando a José María Sert al pabellón pontificio del Vaticano, al que contribuyó con la pintura titulada *Intercesión de Santa Teresa de Jesús en la Guerra Civil Española*. Huelga decir de qué lado intercedió la Santa. El relato canónico de la historia del arte posterior hace que la competencia nos parezca ingenuamente desigual, pero no hay que perder de vista que Sert era en aquel momento un pintor cuya fama mundial era comparable a la que he evocado en el caso de Zuloaga. Ambos representaban de manera paradigmática el *appel à l'ordre*, la reacción ante los excesos de las vanguardias que se iba imponiendo en diferentes sectores políticos y culturales, ciertamente más amplios que los totalitarismos a los que lo ha querido unir la historiografía del arte moderno.

Podríamos imaginar que el paisaje detrás del retrato del campesino incluido en los cuadros regalados por Franco fuera un paisaje de Castilla. Un paisaje de riscos entre los que asoma un pueblo, como los que tan a menudo utilizó el pintor como fondo en sus retratos. Una vista de Toledo, tal vez. No sería un motivo improbable para un cuadro, dada la querencia de Zuloaga por el paisaje castellano y muy concretamente por el de Toledo. La popularidad inicial de Zuloaga fuera de España debía mucho a la exotización, algo orientalista, con la que al principio de su carrera representaba los paisajes y las tipologías

304

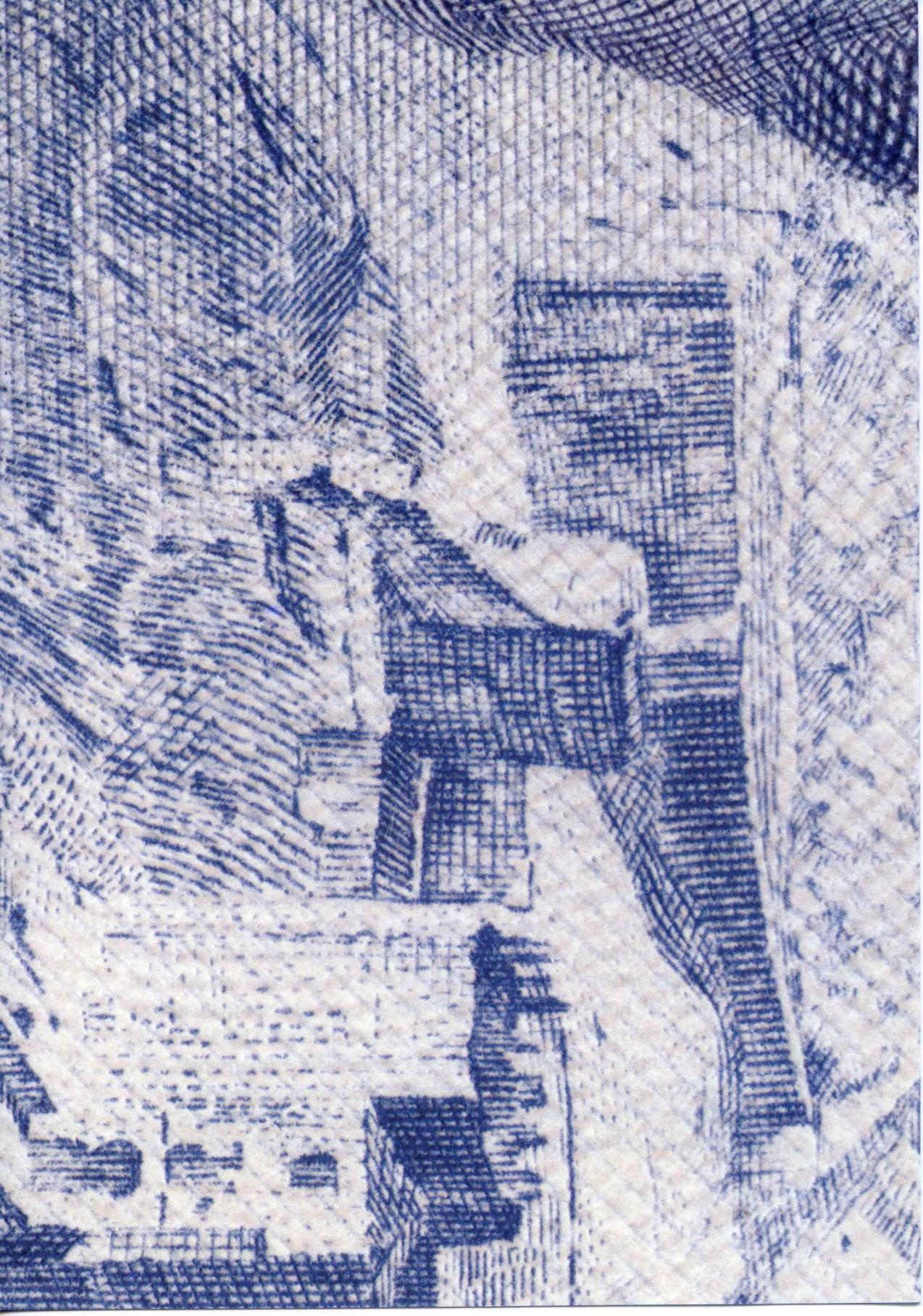


folklóricas de Andalucía como metáfora de lo español. Se había instalado en Sevilla en 1893 y sus biografías vinculan esta estancia a los preceptivos tópicos de la alegría y frivolidad andaluzas, no ya de su pintura sino también de cierto hedonismo en lo privado. Pero una visita a su tío Daniel en su residencia de Segovia, en 1898, coinciden esas mismas biografías, le hace descubrir el paisaje castellano, cambiando la localización de sus motivos predilectos y, cabe suponer, las intenciones de su representación esencial de lo español. El hecho de que sea precisamente en el 98 hace que el hallazgo se represente casi como impostada epifanía, pero hay que tener en cuenta que no es hasta 1913 que Azorín bautiza con esa fecha a la generación de intelectuales, amigos todos de Zuloaga, que basaron en las cualidades simbólicas atribuidas al paisaje de Castilla la regeneración del nacionalismo esencialista español que habría de configurar desde ese momento el relato de España como comunidad imaginada, en gran medida vigente aún. Los regeneracionistas del 98 intervinieron en defensa del pintor ante la crítica recurrente, “la cuestión Zuloaga”, que lo presentó durante años como culpable de representar de manera oportunista a España para ojos extranjeros sometiéndose a sus estereotipos románticos de otredad radical. Y con algunas de aquellas críticas y apologías se puede reconstruir el proceso de creación de una identidad visual mítica coincidente con un proyecto radicalmente nacionalista, que impostaba su diferencia con Europa como propuesta ideológica y no ya como resignada aceptación del tópico. El proyecto es síntoma de su época: España busca cohesión simbólica tras la descomposición de los últimos restos de su imperio de ultramar y ante la amenaza de que tal desmembramiento continuara en los pueblos de la península que están en ese preciso momento dando forma a sus propias narraciones míticas.

El interés más concreto de Zuloaga por el paisaje de Toledo, de entre los paisajes castellanos que frecuentó, tiene mucho que ver con la recuperación de la figura de El Greco. En los últimos años del sigo XIX eran varios los autores que proyectaban en la figura del pintor griego los valores simbólicos acordes con el proyecto de resignificación de la españolidad por ellos emprendido. La caracterización de un pathos trágicamente incurable, que creyeron ver en su peculiar paleta y en su expresionismo tenebrista, servía como metáfora del alma pura de esa

España imaginada. El Greco, en su condición de extranjero, habría sido capaz de advertir tres siglos antes esta esencia racial, y era por tanto reclamado como doblemente español. La admiración de Zuloaga por El Greco no era nueva. Ninguna hagiografía nos ahorrará alguna versión de su visita nocturna al *Entierro del Conde de Orgaz*, en la iglesia de Santo Tomé de Toledo, a la luz de una vela o de una antorcha, tras forcejear con el párroco local. Pero es de suponer que el entusiasmo con el que varios círculos intelectuales reformularon los significados adscritos a El Greco para actualizarlo en sintonía con sus respectivos programas ideológicos, debió formatear de alguna manera los valores simbólicos asignados por Zuloaga a su pintura. Uno de esos círculos era el de los modernistas catalanes de *Els Quatre Gats*, cercanos al eibarrés, que llegó a arreglar una compra de dos cuadros de El Greco para Rusiñol. Más tarde sería el propio Zuloaga quien se podría permitir la compra de varias pinturas del autor, entre ellas la *Visión del Apocalipsis* que después enseñaría a Picasso en París y, según algún autor, también en su casa de Zumaia. La estructura compositiva de la *Visión del Apocalipsis* aparecerá después citada de manera directa en *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso, el cuadro anticipador del cubismo y una de las obras más determinantes de la modernidad pictórica según el canon occidental. Pero más que estas querencias modernistas por el peculiar estilo manierista del griego debieron influir en Zuloaga la interpretación castiza y esencialista de Manuel Cossío o la de Maurice Barrès, nacionalista francés amigo personal del pintor que escribió *Greco ou le secret de Tolède* y al que retrató sentado con una vista del paisaje de Toledo al fondo.

Un paisaje de Toledo al fondo podía haber sido, decíamos, la que refiere la nota del regalo hecho a Hitler, y es que fueron varios los retratos que realizó con esta vista como horizonte y algunos más los que hizo de la propia población, a lo lejos, incrustado en el pedregoso paisaje. Uno de ellos podía haber recibido como regalo también Mussolini justo un año antes. La Bienal de Venecia de 1938 suponía un escaparate propagandístico muy deseable para el gobierno provisional de Franco en medio aún de la guerra. Sucedía, después de todo, en territorio amigo y suponía una operación de diplomacia cultural de primer orden. Aunque su organización, dadas las limitaciones de la economía de guerra, era muy complicada, se pudo montar una rotunda muestra de propaganda por la





causa nacional con artistas adeptos a la sublevación entre los que destaca, con veintisiete cuadros en la sala central del pabellón español, Ignacio Zuloaga.

Zuloaga había mantenido en lo público una tibia distancia con la política hasta el levantamiento fascista en España. Rompió esta cauta costumbre de no retratarse en exceso con una declaración históricamente titulada “Aviso al mundo” publicada en la portada de *Orientación Española*, publicación de la oficina de propaganda y prensa de la representación del aparato de Franco en Buenos Aires, el 10 de octubre de 1937. En ella denunciaba la bárbara destrucción del patrimonio artístico español por parte de los “rojos esclavos de Moscou” (sic), íntimamente ofendido quizá por la falsa información que circulaba, relativa a la destrucción de su querido *Entierro del Conde de Orgaz* durante el asedio a Toledo. El 21 de agosto de 1936, Zuloaga había sido ya utilizado él mismo en una operación similar. Este día, el bando nacional, aprovechando la fama del pintor, filtró a medios internacionales la noticia de su condena a muerte e incluso su ejecución por parte del bando republicano. La suerte corrida por la obra de El Greco en Toledo, tergiversada como arma de guerra, se sumó al relato mítico, no menos manipulado, del sitio del Alcázar de la ciudad, símbolo desde entonces de la heroica resistencia de los cruzados.

De los cuadros recientes que Zuloaga incluyó en la Bienal de Venecia de 1938, al menos tres eran directamente alusivos a la guerra: *El viejo requeté*, *Toledo en llamas* y *El Alcázar en llamas, paisaje heroico de Toledo*. La frialdad con la que la crítica internacional acogió la muestra contrasta con el hecho de que Zuloaga recibiera el Gran Premio Mussolini, máximo galardón de la muestra. Convencido del éxito propagandístico del pabellón del que estaba a cargo, Eugenio D'Ors sugirió que, en agradecimiento por la aportación italiana a la cruzada, Zuloaga regalara *El viejo requeté* al Conde Galeazzo Ciano, ministro de Asuntos Exteriores y yerno del *Duce*, y “el Toledo” al propio Mussolini. *El viejo requeté* fue, en efecto, a parar a la colección del conde italiano. *El Alcázar en llamas* volvió a la colección particular de Zuloaga, pero el diplomático español encargado de la gestión de los regalos hizo llegar en una carta el agradecimiento del Conde Ciano y del propio *Duce* por los cuadros recibidos, así que “el Toledo” aludido por D'Ors, algún Toledo, debió ser regalado a Mussolini.

Proponer que *El Alcázar en llamas, paisaje heroico de Toledo*, mediante

su aparición en la Bienal internacional, representaba más o menos voluntariamente el reverso del *Guernica* de Picasso podría parecer retórico. Al fin y al cabo, y como pasaba con la ayuda militar de Santa Teresa representada por Sert un año antes en París, se trata del cuadro más famoso del siglo XX contra una pintura prácticamente ausente del canon de la historia del arte. Pero una vez más, desplazar la perspectiva histórica al momento anterior al establecimiento de ese canon nos permitiría imaginar un desconcertante futuro alternativo: abierta aún la Bienal, el 4 de octubre del 38, las Burlington Galleries de Londres acogían el *Guernica* con todos los dibujos preparatorios de Picasso, expuestos allí hasta el 29 de octubre. Inmediatamente después, el 9 de diciembre, por mediación de Lady Ivy Chamberlain, viuda del que fuera ministro de Exteriores británico, tomaba el turno en las mismas salas de las Burlington Galleries una ambiciosa muestra de Zuloaga. A la selección de obras se sumaron muchas que venían directamente de Venecia, entre ellas, *El viejo requeté* del Conde Ciano y, quizá con cierta ambición de revancha histórica, *El Alcázar en llamas, paisaje heroico de Toledo*. Cuesta resistirse a imaginar la razón por la que Zuloaga decidió colgar también entre sus cuadros la *Visión del Apocalipsis* de El Greco.

El 22 de julio de 1954 la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre emitía un billete con el valor facial de quinientas pesetas dedicado a Ignacio Zuloaga, con su autorretrato en el anverso. Desde que en 1945 el autorretrato del pintor, en filigrana del grabador Manuel Castro Gil, figurase en un extraordinariamente valioso sello para correo aéreo de cincuenta pesetas, fueron varias las ocasiones en que obras del pintor o su propia efigie servían como motivo. El mismo autorretrato apareció también, en 1948, en la marca de agua de un billete dedicado a Elcano, con retrato del marino hecho por el pintor de Eibar. El billete de quinientas pesetas de Zuloaga reproducía, en el reverso, *Paisaje claro de Toledo*, de 1932, una vista de Toledo con el puente de San Martín en primer plano.

