

IGNACIO ZULOAGA (1870-1945) Y SU ROL EN EL COLECCIONISMO DE OBRAS DE GOYA

IGNACIO ZULOAGA (1870-1945) AND HIS ROLE IN THE COLLECTION OF WORKS BY GOYA

GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA

Universidad de Zaragoza, España

guillermojuberias@unizar.es

Resumen: A finales del siglo XIX, la figura de Francisco de Goya (1746-1828) vivió un proceso de recuperación que llevaría a su consideración como uno de los maestros más importantes de la tradición pictórica española, siendo reivindicado por los artistas e intelectuales vinculados a la Generación del 98. Entre ellos, Ignacio Zuloaga (1870-1945) fue uno de los más destacados “goyistas” de su tiempo, encabezando diversas acciones de recuperación de su figura como la adquisición de su casa natal. También participó en el mercado del arte internacional, adquiriendo obras del pintor aragonés y asesorando a coleccionistas y vendedores interesados en Goya. A través del presente estudio se arrojan nuevos datos sobre esta faceta poco conocida de Zuloaga.

Palabras clave: Zuloaga; Goya; coleccionismo; mercado del arte

Abstract: At the end of the 19th century, the figure of Francisco de Goya (1746-1828) underwent a process of recovery that would lead to his consideration as one of the most important masters of the Spanish pictorial tradition, being reclaimed by artists and intellectuals linked to the Generation of '98. Among them, Ignacio Zuloaga (1870-1945) was one of the most prominent "goyistas" of his time, leading several actions to recover his figure as the acquisition of his birthplace. He also participated in the international art market, acquiring works by the Aragonese painter and advising collectors and sellers interested in Goya. Through this study, new data are given on this little known facet of Zuloaga.

Keywords: Zuloaga; Goya; collecting; art market

1. GOYA EN LA CULTURA ARTÍSTICA DE LA ESPAÑA DEL 98

*Goya, guiado por ese ciego amor al arte, hizo lo que todos los genios: sujetó a él
su época, antes de que su época le sujetara a él*

Rodrigo Soriano, *La Época*, 1892

La admiración que Zuloaga sintió por la obra del maestro aragonés debe contextualizarse en la realidad española de los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX.¹ Esta época fue, por motivos identitarios, políticos y culturales, un periodo capital en la institucionalización de Goya. El imaginario de sus obras fue interpretado como una iconografía de lo propiamente hispánico, estableciéndose un paralelismo entre el carácter convulso de la España de finales del XVIII —momento en el que, frente a la crisis del Antiguo Régimen, despuntaron las ideas liberales— y la realidad noventayochista, de cuestionamiento de los valores decimonónicos. Así, la reivindicación de la figura de Francisco de Goya es un ejemplo magnífico de cómo en la España de la Restauración, la visión sobre el pasado se adecuó a la génesis del estado liberal.² Este fenómeno fue una muestra del interés existente desde los estamentos culturales por la creación de una escuela pictórica nacional. Por ello, lo español se convirtió, en palabras de Francisco Calvo Serraller, en el tema del arte español contemporáneo.³

En 1875 tuvo lugar la inauguración de una de las primeras salas monográficas construidas en un museo español, la sala de Goya del Museo del Prado. Se trataba de un espacio dedicado en exclusiva a la exposición de los cartones para tapices.⁴ Este Goya amable y cortesano fue el que más interesó a las instituciones culturales españolas durante la Restauración. Su faceta más contestataria tardó más tiempo en ser aceptada y valorada. Ejemplo de ello fueron las *Pinturas Negras* (ca. 1819-1823), que llegaron al museo en 1881

¹ Una parte de este estudio es resultado de una estancia de investigación llevada a cabo en el Instituto de Historia del CSIC, entre marzo y abril de 2019, financiada dentro del Programa de Estancias de Investigación CAI-Ibercaja. Número de referencia: CH 22/18. Miembro del grupo de investigación consolidado Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado con fondos FEDER y Gobierno de Aragón.

² VEGA GONZÁLEZ, Jesusa y VIDAL RIVAS, Julián: “El devenir de la Historia del Arte, sus prácticas y sus consecuencias: el caso de Francisco de Goya”, en *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*. Valencia, 2013, pp. 341-422.

³ Esta cuestión fue analizada por Francisco Calvo Serraller en varias ocasiones, véase: CALVO SERRALLER, Francisco: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid, 1988 y CALVO SERRALLER, Francisco: *La invención del arte español*. Barcelona, 2013.

⁴ Profundizo más sobre la museografía de Goya en el Museo del Prado en: JUBERÍAS GRACIA, Guillermo: “Ideología y poder en los discursos museográficos: la creación de «salas de Goya» en los museos españoles (1875-1915)”, *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, 14, 2018, pp. 143-163.

y, sin embargo, el primer proyecto de presentar el conjunto de forma íntegra se encuentra fechado en 1898. Décadas antes, las mismas dificultades de exposición habían tenido las pinturas de Goya sobre los sucesos del dos y del tres de mayo de 1808 (1814), consideradas por la dirección del museo como obras menores dentro de su producción artística.⁵ Dicha tendencia queda confirmada al investigar las reproducciones de Goya en los libros de copistas del Prado, siendo las copias más abundantes las de los cartones para tapices y los retratos de corte.

El creciente interés por Goya desde los museos estatales, las políticas institucionales y la enseñanza artística se tradujo en una mayor inclinación del coleccionismo privado hacia sus obras. El artista vivió una significativa puesta en valor en la segunda mitad del XIX, momento en el que las grandes colecciones aristocráticas fueron dispersándose en favor de un coleccionismo burgués deseoso de legitimar culturalmente su nuevo estatus social.⁶ Artistas de renombre como Mariano Fortuny, Federico de Madrazo o Valentín Carderera actuaron como peritos y agentes en esas ventas de obras de Goya, anticipando la labor desempeñada por Zuloaga unas décadas más tarde.⁷

Hubo que esperar hasta el Desastre del 98 y los planteamientos regeneracionistas para que los artistas contemporáneos llevaran a cabo una lectura más profunda de la obra de Goya, valorándolo como testigo crítico de la España de su tiempo.⁸ Si a mediados del XIX los maestros que solían tomarse como referencia eran fundamentalmente Velázquez y Murillo, Goya y el Greco iluminaron el arte de la Generación del 98.⁹ De nuevo es necesario contextualizar este entusiasmo por el pintor de Fuendetodos teniendo en cuenta que en el año 1900 fue objeto de una exhaustiva exposición monográfica en el Ministerio

⁵ La polémica quedó recogida en: GÉAL, Pierre: “El salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)”, *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, 2001, pp. 143-172.

⁶ Para profundizar en el coleccionismo de pintura española en el siglo XIX: MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J.: *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*. Madrid, 2018. Véase también: MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J.: “El mercado de pintura en Madrid durante el último cuarto del siglo XIX”, en *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla, 2017.

⁷ Sobre el interés de Fortuny y los Madrazo por Francisco de Goya resulta muy elocuente la correspondencia recogida en: GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana y MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J.: *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado I. Cartas de Mariano Fortuny, Cecilia, Ricardo, Raimundo e Isabel de Madrazo*. Madrid, 2017.

⁸ Curiosamente, si los libros de copistas del Prado de la segunda mitad del XIX apenas mencionaban a Goya como artista copiado, la reproducción de sus obras fue más abundante a finales de la centuria, llegando a merecer un libro de copistas dedicado en exclusiva a recoger las copias del maestro aragonés. El libro recoge los años de 1898-1901. Archivo del Museo Nacional del Prado (AMP), *Libro de copistas de Goya, 1898-1901*, sign. L39.

⁹ Estas cuestiones fueron puestas de manifiesto en: PORTÚS PÉREZ, Javier: *El concepto de pintura española. Historia de un problema*. Madrid, 2012.

de Instrucción Pública.¹⁰ Ese mismo año, los restos de Goya llegaron al cementerio de San Isidro de Madrid, de donde salieron en 1919 para reposar en la iglesia de San Antonio de la Florida.¹¹

Los artistas españoles que intentaron renovar su plástica en ese periodo, encontraron en esa vertiente más cruenta de la obra de Goya abundantes motivos de inspiración. Los intelectuales del momento propusieron al genio aragonés como un retratista de las costumbres de su época y como un genial caricaturista. De entre ellos, el canario Ángel Guerra —pseudónimo de José Betancort Cabrera—, analizó la crisis de la literatura y el arte españoles de finales del XIX, refiriéndose a la inexistencia de buenos caricaturistas en el país:

“¡Qué fúnebres, por lo anodinos, son nuestros caricaturistas! Se ha perdido la vieja casta española. Nadie puede saber dónde han ido a parar el humorismo trágico, con pespuntos macabros, de nuestro incomparable Goya, filósofo con el lápiz en la mano (...) La decadencia de la raza, la tristeza que nos ha sobrecogido después de los últimos desastres, han invadido el arte por completo.”¹²

Estas inquietudes fueron compartidas por Zuloaga, uno de los artistas más preocupados por esa obsesión noventayochista de la decadencia de la raza, y en cuya obra la caricaturización de los personajes retratados nos remite directamente a la pintura del maestro aragonés.

En este periodo se reflexionó sobre el alma como esencia nacional, surgiendo la revista *Alma Española* con veintitrés números en los que colaboraron los escritores más importantes del momento: Maeztu, Baroja, Azorín, López de Ayala... Fue además el momento de florecimiento de varias obras musicales que superaron los límites de la zarzuela. Una de ellas fue la ópera *Goyescas*, reflejo de la admiración que Granados y su libretista, Fernando Periquet, sentían por la obra de Goya. Zuloaga y su cuñado, Maxime Dethomas realizaron los decorados de la ópera para su estreno parisino en 1919.¹³

¹⁰ Jesusa Vega reeditó y comentó el catálogo de esta exposición, la primera organizada por el Ministerio de Instrucción Pública, inaugurado unos meses antes: VEGA GONZÁLEZ, Jesusa (ed.): *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid, 2002.

¹¹ Para más información sobre el tortuoso proceso por el que los restos mortales de Goya llegaron a España, se recomienda el estudio: DORADO FERNÁNDEZ, Carlos: *El póstumo disparate de Goya. La odisea de sus restos mortales*. Madrid, 2001.

¹² GUERRA, Ángel: *Alma española*, Madrid: 27-12-1903, p. 7.

¹³ JUBERÍAS GRACIA, Guillermo: “Goyescas (1915): pintores y escenógrafos al servicio de la ópera de Granados”, en *Goya en la Literatura, en la Música y en las Creaciones Audiovisuales, Actas del Seminario Internacional*. Zaragoza, 2019, pp. 257-271.

En la España del 98, la idealizada visión de los viajeros románticos de décadas anteriores evolucionó hacia un sentimiento mucho más trágico. Es lo que se deduce del viaje que Darío de Regoyos y Émile Verhaeren hicieron en 1888 por la geografía ibérica. “*Es necesario llevar gafas de vidrio color rosa en los ojos para ver España con tonos alegres*”, llegó a afirmar el poeta belga. En su libro sobre la España atávica, Verhaeren y Regoyos compararon una procesión de disciplinantes riojana con la obra homónima de Goya en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.¹⁴ Ese era el Goya al que pintores como Regoyos, Maeztu, Baroja o el propio Zuloaga rindieron devoción, en una época en la que dichos artistas eran encasillados dentro del tópico de la “España negra”.

A la luz de esas inquietudes noventayochistas, florecieron los estudios sobre el arte del pintor de Fuendetodos. Benigno Pallol publicó en 1915 un opúsculo sobre Goya, como acompañamiento a una edición de reproducciones a color de sus obras.¹⁵ En este escrito ya se puso de manifiesto una visión sobre el pintor aragonés alejada de los condicionantes decimonónicos. Se presentaba a Goya como “el último de los pintores antiguos y el primero de los modernos”. Pallol retrató a un Goya crítico con su época, capaz de interpretar “nuestra psicología pasional, feroz y trágica, el sedimento frailuno, la bajeza de nuestros reyes, la licencia de aquellas costumbres encubiertas con un velo de hipocresía”. Para el escritor, el punto de inflexión en la carrera de Goya, el momento en el que su producción dio un vuelco hacia la crítica social, fue el contacto con los ideales de la Ilustración.

Esa renovada y original visión sobre la obra del pintor aragonés coincidió con un momento cumbre de su posicionamiento en el mercado del arte internacional gracias a la labor de célebres marchantes parisinos. En los libros de registro de la Maison Goupil y su sucesora Boussod Valadon *et Cie* existen registros de entradas de obras del pintor aragonés desde 1880. Generalmente, se trataba de cuadros que habían formado parte de antiguos acervos aristocráticos españoles y que tras su venta en París fueron adquiridos por nuevas fortunas internacionales. Así sucedió con el retrato del juez Altamirano (ca. 1796) — procedente de la colección del marqués de la Vega Inclán, comprado en 1903 por Wallis & Sons—, o con los retratos de los duques de Alba (ca. 1795) —que habían pertenecido a la

¹⁴ VERHAEREN, Émile: *España Negra*. Barcelona, 1898.

¹⁵ PALLOL, Benigno: *Goya*. Barcelona, 1915.

colección del duque de Castro-Terreño y fueron vendidos en 1905 al modisto Jacques Doucet—. ¹⁶

Estas ventas demuestran el interés que Goya suscitó en el extranjero en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. Sus temáticas españolas y sus retratos de corte triunfaron en el mercado internacional en un momento en el que el arte de Ignacio Zuloaga —seguidor de la iconografía y la técnica del maestro aragonés— era más reconocido fuera de España que en el territorio nacional. ¹⁷

2. ZULOAGA DESCUBRE A GOYA

Ignacio Zuloaga Zabaleta (Éibar, 1870 - Madrid, 1945) no permaneció ajeno a esta reivindicación de la figura de Goya. ¹⁸ La influencia que este ejerció sobre el pintor vizcaíno se inscribe dentro de una tradición de autores españoles que triunfaron en la capital francesa mediante la utilización de temáticas castizas. Dicha tendencia tuvo su momento álgido en el Segundo Imperio (1852-1870) cuando en París lo español se puso de moda a raíz del matrimonio de Eugenia de Montijo con el emperador de Francia, pero este gusto por la iconografía de las majas, toreros y petimetres se prolongó hasta el cambio de siglo. ¹⁹

Zuloaga viajó por primera vez a París en 1889, comenzando a formarse bajo la tutela del pintor Henri Gervex. En Francia formó parte del círculo de artistas españoles en París: Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Francisco Durrio, Pablo Uranga, etc. Todos ellos fueron representantes de una modernidad pictórica que llevó el costumbrismo de mediados del XIX al más depurado realismo de finales de la centuria. ²⁰ En los retratos de su etapa parisina laten pulsiones goyescas que van de lo superficial —el detalle casticista de las mantillas, los abanicos y demás componentes del atuendo de sus majas— hasta la asimilación profunda de rasgos técnicos del maestro aragonés y de códigos de captación de la personalidad del retratado. Zuloaga participó en numerosas exposiciones parisinas,

¹⁶ Getty Research Institute. Goupil Stooock Books. Retrato del juez Altamirano (Libro 15, p. 34, n° de registro 26253), retrato de la duquesa de Alba y el duque de Alba (Libro 15, p. 124, n° de registro 28243 y 28244).

¹⁷ BOZAL CHAMORRO, Leyre y JIMÉNEZ BURILLO, Pablo: “Zuloaga en el París de la Belle Époque”, en *Zuloaga en el París de la Belle Époque, 1889-1914*. Madrid, 2017, pp. 10-27.

¹⁸ LORENTE LORENTE, Jesús Pedro: “La pasión por Goya en Zuloaga y su círculo”, *Artigrama*, 2010, pp. 165-183.

¹⁹ Esta cuestión fue tratada por el profesor Carlos Reyero en: REYERO, Carlos: *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889*. Madrid, 1993, donde dedicó un capítulo a las “casacas, mantillas y otros negocios afines”.

²⁰ LOMBA SERRANO, Concha: “El París que recibió a Zuloaga” en: *Zuloaga en el París de la Belle Époque, 1889-1914*. Madrid, 2017.

resultando interesantes las comparaciones que la crítica francesa hizo de su pintura con la obra de Goya. Su obra de resonancias goyescas *Mi tío y mis primas*, realizada hacia 1898, fue expuesta un año después en la muestra de la Société Nationale des Beaux-Arts y fue adquirida de manera temprana por el Musée du Luxembourg, centro que exponía la mejor selección de arte contemporáneo de París en el XIX.²¹ A pesar de estos éxitos, un año después, el jurado español para la Exposición Universal de París de 1900 no aceptó a Zuloaga entre la selección de artistas patrios. El periodista y crítico de arte Henri Frantz así lo lamentaba, al comparar las flamencas del pintor Besnard con la obra de Zuloaga en el Luxembourg:

“(…) Las españolas de Zuloaga que están en Luxemburgo y en las que este pintor se muestra el heredero de Goya y Murillo. Me apresuro a señalar de paso que este artista raro y curioso, aunque verdaderamente español, no fue aceptado por el jurado de su país.”²²

La crítica utilizó la referencia a Goya y Murillo como garantía de calidad de la obra de Zuloaga, contribuyendo a que el propio artista siguiera ejecutando un tipo de pintura todavía no valorada en España. También en ese año de 1899 el crítico Gustave Geffroy afirmaba “el Sr. Ignacio Zuloaga, que viene de España, tiene la amargura y la gracia salvaje de Goya”.²³

Más allá de las polémicas nacionales, Zuloaga terminó consolidándose como uno de los pintores de mayor renombre en la España de comienzos del XX. Su marcada vena goyesca, sumada a su labor de *connoisseur* goyista analizada en el siguiente apartado de este estudio, le sirvió para liderar importantes iniciativas para la recuperación de la figura de Goya. En 1915 compró la casa natal del pintor aragonés en Fuendetodos, siendo impulsor del edificio de las escuelas municipales anejo a esta vivienda, así como de un monumento conmemorativo ejecutado en 1920 por el escultor Julio Antonio (Fig. 1).²⁴ A estas acciones se sumaría la participación en espectáculos en los que se recreaba la obra del maestro, como fueron los decorados para la ópera *Goyescas* de Granados o el asesoramiento en la organización de corridas goyescas en Zaragoza en 1927 y San Sebastián en 1928.²⁵

²¹ Véase: BOZAL CHAMORRO, Leyre: “Mi tío y mis primas”, en: op. cit., p. 98.

²² FRANTZ, Henri: “Le Salon de 1900”, París: 1900, p. 87.

²³ GEFFROY, Gustave: “Les Salons de 1899”, París: 30-04-1899, p. 1.

²⁴ Para más información sobre la relación entre Zuloaga y Fuendetodos: VV. AA.: *Zuloaga en Fuendetodos*. Zaragoza, 1996.

²⁵ *Ibidem*, pp. 38 y 39.

3. IGNACIO ZULOAGA: UN AGENTE EN EL COLECCIONISMO DE OBRAS DE GOYA

Una de las facetas menos exploradas de la labor del artista vasco fue su vertiente de experto goyista, conocimiento que le permitió adquirir varias obras y objetos pertenecientes a Goya, además de servir de referencia a aquellos que buscaban o deseaban poner a la venta cuadros del pintor aragonés.²⁶ El mejor testimonio de esta labor es la correspondencia que el artista de Éibar mantuvo con su tío, el ceramista Daniel Zuloaga (1852-1921).²⁷ A continuación se analizan los pormenores de su actividad coleccionista, detallando los mecanismos seguidos por el artista para la obtención de esas obras de arte, explicando más adelante en qué consistieron sus peritajes sobre obras de Goya.

Ignacio Zuloaga y su colección de obras de Francisco de Goya

Cabe analizar las circunstancias en las que Zuloaga se hizo con obras de Goya, en ese momento de consolidación del artista en el mercado del arte internacional. El primer cuadro que adquirió fue el discutido retrato de la condesa de Baena (1819) que hoy en día sigue formando parte de la colección privada de la familia Zuloaga. Jesús Pedro Lorente y María Jesús Quesada coinciden en que la obra fue propuesta para ser expuesta en la muestra monográfica del pintor aragonés de 1900, pero su autoría no pudo corroborarse, lo que llevó a los propietarios a deshacerse de ella a un módico precio. Zuloaga, convencido de la autenticidad de la pieza, no dudó en comprarla, pasando años después a ocupar un lugar privilegiado en la colección que el artista custodiaba en su residencia de Zumaya. El artista vasco adquirió este cuadro al anticuario José Domínguez Carrascal, propietario en Madrid de un establecimiento de compra-venta de cuadros y objetos de arte, antiguos y modernos.²⁸

²⁶ María Jesús Quesada recogió información sobre el coleccionismo de Goya en Zuloaga: QUESADA MARTÍN, María Jesús: "Goya e Ignacio Zuloaga", en *Actas del Congreso Goya 250 años después. 1746-1996*. Madrid, 1996, pp. 307-316.

²⁷ La mayor parte de las cartas enviadas por Ignacio Zuloaga a su tío Daniel se conservan en el archivo del Museo Ignacio Zuloaga de Segovia. De ellas, 620 fueron clasificadas por Mariano Gómez de Caso Estrada y publicadas en: GÓMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano: *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*. Segovia, 2002. De las enviadas por Daniel a su sobrino, conservadas en el archivo del Museo Zuloaga de Zumaya, 166 fueron catalogadas y transcritas por Mariano Gómez de Caso y su consulta online puede hacerse a través de: <http://www.museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia.html> (consultado el 16-08-2019).

²⁸ Dicho negocio tenía su sede en el número 8 de la plaza de las Cortes de Madrid. Fue un conocido especialista que llegó a proveer de pintura al coleccionista José Lázaro Galdiano —vendéndole una bella tabla leonardesca actualmente atribuida a Giovanni Antonio Boltraffio, Fundación Lázaro Galdiano, n.º inventario: 2680—. También fue administrador de la célebre *Revista de Bellas Artes*, plataforma a través de la cual publicitaba su negocio de anticuariado.

Los especialistas extranjeros fueron los primeros en reconocer su originalidad, prueba de ello fue su inclusión en una importante exposición de 1903, la “XVI Exposición de la Secession de Viena”, en una sección dedicada a los orígenes del Impresionismo.²⁹ Zuloaga también envió a esta muestra una obra del Greco: *Monje en éxtasis*. La participación en notorias exhibiciones de fuera de España contribuyó a aumentar el prestigio de estas obras, situando además a Goya como antecedente del movimiento impresionista.

En ese año de 1903, Zuloaga adquirió en París otro lienzo del maestro aragonés, un retrato del general Palafox (Fig. 2). Así se lo indicó por carta a Paul Lafond (1847-1918), conservador del Museo de Bellas Artes de Pau: “*He comprado en París al marchante de cuadros M. Montaignac, uno de los más bellos retratos de Goya que existen; es el del General Palafox. Es magnífico, me ha dejado arruinado*”.³⁰ Isidore Montaignac fue marchante de arte, experto en subastas parisinas de finales del XIX y comienzos del XX que llegó a trabajar para la célebre galería del comerciante Georges Petit. A partir de 1886 regentó su propio establecimiento, siendo especialmente célebre por trabajar para coleccionistas y marchantes estadounidenses como James F. Sutton.³¹ Este tipo de adquisiciones demuestran la capacidad del pintor de Éibar para participar del complejo mercado artístico parisino, comprando obras de Goya en un momento cumbre en la cotización del artista. Para ello tuvo que seguir de cerca las subastas de obras del aragonés en París. Así, fue conocedor de la venta del célebre retrato de la duquesa de Alba (1797), propiedad de la familia Irureta-Goyena, que pasó a manos de coleccionistas norteamericanos y en la actualidad es propiedad de la Hispanic Society.³²

La labor de búsqueda de obras de arte no sólo se limitó al seguimiento de las grandes ventas del mercado internacional. Su erudición coleccionista le llevó a visitar pequeños anticuarios o librerías de viejo, lo que le distingue del perfil habitual de los ricos coleccionistas que tan solamente adquirirían obras por intermediación de los marchantes. Así, se hizo con una plancha de cobre inédita del maestro aragonés que prestó a Paul

²⁹ “Die XVI. Ausstellung Unserer Vereinigung”, *Ver Sacrum*, Viena: 15-01-1903, pp. 27 y 28. El tema de la muestra fue “el desarrollo del impresionismo en pintura y escultura” y varias obras de Goya en una sección titulada “los orígenes y desarrollo del Impresionismo”. Zuloaga aportó el retrato de la condesa de Baena y varias obras grabadas de *Los Desastres de la Guerra*. A ellas se sumó *La cucaña* y *La corrida de toros*, también de procedencia privada.

³⁰ Carta reproducida en: MILHOU, Mayi: *Ignacio Zuloaga et la France*. Saint-Loubès, 1981, p. 265.

³¹ DISTEL, Anna: *Les Collectionneurs des impressionnistes: amateurs et marchands*. París, 1989, p. 38.

³² MILHOU, Mayi: *Ignacio Zuloaga*, op. cit., p. 254.

Lafond para su publicación sobre Goya en 1902 (Fig. 3). Zuloaga explicó a Lafond el origen de la pieza: “*Lo compré a un viejo librero de Zaragoza, muy amigo de la familia Zapater; a la que lo había comprado él mismo junto a varias cartas de Goya, que habían sido vendidas, antes de que yo llegase*”.³³

El cobre en cuestión llevaba por título *Un mendigo* y Zuloaga lo consideraba como una de las primeras planchas del maestro de Fuendetodos.³⁴

La capacidad de Zuloaga para relacionarse con periodistas y literatos sería clave en la difusión de esas preciadas adquisiciones en las revistas periódicas del momento. Ejemplo de ello fue el retrato de Palafox, reproducido en la *Revista de Aragón*. El escritor Vicente Castán expresaba su gratitud al artista a través de estas líneas:

“A la bondad y condescendencia del pintor Ignacio Zuloaga, entusiasta admirador del genial artista de Fuendetodos, debemos el poder presentar en la Revista de Aragón la fotografía de un lienzo de su propiedad, en que aparecen hermanadas dos de las figuras más interesantes de Aragón en el siglo XIX.”³⁵

De esta manera, no solamente difundió este lienzo escasamente conocido, sino que además fue haciéndose con la simpatía del círculo editorial de la revista, lo que culminó en los eventos celebrados en Fuendetodos y en la exposición “Zuloaga y los artistas aragoneses”, acogida por el Museo Provincial de Zaragoza en mayo de 1916.

Otro erudito clave en la difusión de la colección del pintor vasco fue Paul Lafond. En 1908 publicó en la revista *Les Arts* un artículo titulado “La Collection de M. Ignacio Zuloaga”.³⁶ Lafond dio noticia de obras inéditas de Goya en la colección del pintor vasco, reproduciendo un retrato de Camilo de Goya (ca. 1783-1785), hermano del artista, sacerdote de Chinchón.³⁷ Lafond citó también un desconocido retrato de la reina María Luisa, además de algunos bocetos en la línea de *Los Desastres de la Guerra*. Unos meses antes de que viese la luz esta publicación, Zuloaga había escrito a Lafond agradeciéndole el artículo y explicándole cuál era el estado de su colección en ese momento:

³³ *Ibidem*, p. 255.

³⁴ *Ibid.*, p. 254.

³⁵ CASTÁN, Vicente: “Dos Glorias de Aragón”, *Revista de Aragón*, Zaragoza: 10-1903, pp. 175-177.

³⁶ LAFOND, Paul: “La collection de M. Ignacio Zuloaga”, *Les Arts*, París: 02-1908, pp. 22-31.

³⁷ Especialistas como Arturo Ansón o Matías Díaz Padrón identificaron al personaje con Antonio Arteta de Monteseuro: ANSÓN NAVARRO, Arturo: *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza, 1995, pp. 157 y 158. DÍAZ PADRÓN, Matías: *Realidad e Imagen: Goya, 1746-1828*. Zaragoza, 1996.

“Aquí, en París, está todo lo mejor mío, y en Éibar el resto. A mi entender, uno de los cuadros más importantes (si no el que más) de mi colección es el retrato de mujer del que adjunto la fotografía, y que representa a uno de los miembros de la familia de la duquesa de Baena. (...)”

Además de ello, poseo en Éibar más de cien cuadros antiguos (sobre todo de la escuela española), entre ellos los flamencos que ya conoce usted, muchos de Lucas y muchos primitivos.”³⁸

Esta correspondencia evidencia cómo el retrato de la condesa de Baena era uno de los más apreciados por Zuloaga, motivo por el cual ocupó un lugar privilegiado en los muros de Santiago Etxea en Zumaya cuando el maestro trasladó allí su colección de arte antiguo. En esta misma residencia Zuloaga dispuso cartas y efectos personales del pintor de Fuendetodos, siendo los más llamativos un trozo de la capa en la que fue envuelto el cuerpo de Goya y cuentas del rosario con el que fue enterrado.³⁹

Otro de los rasgos que pueden deducirse de Zuloaga como coleccionista es su espíritu crítico con el acervo artístico que fue acumulando. Así, la corrida de toros catalogada como obra de Goya que prestó a la “XVI Exposición de la Secession” en 1903, figuró unos años más tarde como un Eugenio Lucas “asombrosa en su audacia y su brío” en el artículo de Lafond de 1908.⁴⁰ Esto no impidió que a las pinturas de Goya descritas se sumasen otras de dudosa autoría, procedentes de la subasta de la colección de Sergei Shchukin en 1908.⁴¹

Además de preocuparse por su difusión, el pintor vasco tenía bien documentada su colección, con fotografías de buena calidad para poder enviárselas a sus amigos. El interés de Zuloaga por la fotografía quedó patente en las cartas que envió a su tío. En una de ellas de 1910 le comentó: “Voy a escribir a Moreno el fotógrafo para que me envíe la fotografía del Goya (tan extraordinario)”. Mariano Gómez de Caso indicó cómo en el Museo Zuloaga de Zumaya se conserva una carta de Mariano Moreno fechada en octubre de ese año en la que se avisó del envío del “retrato del marqués de Caballeros”. La obra en cuestión había pasado en 1906 a la colección del Museo de Budapest, actual titular. Zuloaga debió de conocer a Moreno por su trabajo como continuador de Laurent en la

³⁸ Carta reproducida en MILHOU, Mayi: *Ignacio Zuloaga...* op. cit., pp. 269 y 270.

³⁹ Jesús Pedro Lorente explicó como estos objetos fueron adquiridos y conservados por Zuloaga a modo de reliquias de su admirado maestro: LORENTE LORENTE, Jesús Pedro: “La pasión por Goya en Zuloaga y su círculo”, op. cit., p. 179.

⁴⁰ LAFOND, Paul: “La collection de M. Ignacio Zuloaga”, op. cit., p. 30.

⁴¹ LORENTE LORENTE, Jesús Pedro: “La pasión por Goya en Zuloaga y su círculo”, op. cit., p. 181.

fotografía de las colecciones del Prado o sus labores en la Junta de Iconografía Nacional.⁴² En 1893 había creado el Archivo de Arte Español, actualmente conocido como Archivo Moreno, en el que se conservan varias fotografías del retrato del marqués.⁴³

La labor de Zuloaga como experto goyista

Además de estas transacciones sobre obras de arte que llegó a adquirir, habría que sumar las que no pudo comprar por estar fuera de su alcance económico o las que intentó negociar para terceros. La correspondencia entre tío y sobrino revela cómo Daniel Zuloaga, gracias a sus buenas relaciones sociales, actuaba como contacto para Ignacio, estando atento a las obras de arte que se ponían a la venta y que podían ser interesantes tanto para su propia colección como para obtener rédito de ellas.

La situación también se dio en el sentido inverso, habiendo particulares que contactaron con Zuloaga para lograr vender sus obras. Fue el caso de los descendientes del médico personal de Goya, Eugenio García Arrieta, quienes en 1913 atravesaban una dura situación económica y personal y recurrieron a Zuloaga para que este vendiese una obra del pintor de Fuendetodos conservada por la familia. Los especialistas en Goya en seguida se aventuraron a afirmar que no era un original, lo que provocó el enfado y decepción del pintor vasco.⁴⁴

También en ese año Zuloaga pidió a su tío que visitase en Madrid la residencia de Mariano Hernando para conocer dos posibles goyas.⁴⁵ En este caso, una de las obras fue unánimemente reconocida como original de Goya. Se trataba del retrato del almirante José de Mazarredo (ca. 1784 - 1785), actualmente propiedad de la Cintas Foundation de Miami, tras haber pasado por la colección de Luis de Navas y las galerías neoyorquinas Knoedler & Co y John Levy.⁴⁶

⁴² El fotógrafo ejecutó varias imágenes tanto del cuadro que existe en el Museo de Budapest como de su versión en formato ovalado, que fue adquirido por José Lázaro Galdiano. Para más información sobre las fotografías de obras de Goya realizadas por Mariano Moreno: TEIXIDOR CADENAS, Carlos: "Aragón y Goya en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España", *Artigrama*, 27, 2012, pp. 224 y 225. El primer encargo de entidad que el fotógrafo recibió fue un reportaje sobre la exposición de Goya del año 1900. Zuloaga contactó con él en diferentes ocasiones, por ejemplo, en 1914 escribía a su tío para recomendarle que Moreno hiciese una imagen de calidad del retrato que había a su amigo José Rodao para reproducirlo en un libro. Archivo Daniel Zuloaga (ADZ), París: 21-02-1914.

⁴³ Fototeca del Patrimonio Histórico. Números de inventario: 00336_D, 00337_D, 02551_B, 02553_C.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 315.

⁴⁵ ADZ. Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel. Documento nº 325. París: 20-06-1913.

⁴⁶ Véase la ficha de la Fundación Goya en Aragón: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-almirante-jose-de-mazarredo-1/340> (Consultado el 17-02-2020).

Sin embargo, esta labor no siempre fue exitosa. Así, en 1909, un año de dificultades financieras para el pintor vasco, localizó unos lienzos de Goya a la venta por 100.000 pesetas.⁴⁷ Ante la imposibilidad de poder hacerse con ellos para su propia colección artística, intentó desafortunadamente colocarlos en el mercado del arte. Esta fallida operación aporta información acerca de las ganancias que Zuloaga y su tío solían obtener en estos negocios. En abril de 1909, Ignacio escribió a su tío en tono optimista: “¡A ver, hombre, si de ésta te hago ganar 3 ó 4.000 duros!”. Del contenido de la carta se deduce que también esperaba para sí mismo esta cantidad.⁴⁸

La pasión de Zuloaga y de su tío por la obra del maestro aragonés no les impidió ser realistas a la hora de valorar el precio de sus obras en el mercado. Así, en una carta enviada por Daniel Zuloaga a su sobrino en 1909 se refiere al precio elevado que un amigo suyo, el Sr. Guadalajara, había fijado por dos obras de Goya: “*quiere por los dos 20.000 duros es decir 50.000 pts. cada uno- yo creo que basta que yo intervenga para que la cosa sea cara, le he hecho todas las advertencias de que Goya no alcanza esos precios*”.⁴⁹ Aun así, mandó realizar fotos de los mismos para comercializarlos.⁵⁰

Sus peritajes sobre obras del pintor de Fuendetodos no solamente tenían como objetivo completar su colección particular o la de su círculo. En 1916 su prestigio como experto en Goya le llevó hasta la pequeña localidad de Remolinos, a unos 30 kilómetros de la capital aragonesa. Allí se había desprendido una de las pinturas que decoraban las pechinas de la iglesia parroquial. El joven presbítero José Catroy Marcellán relacionó las cuatro pinturas de las pechinas con otras obras de Goya en la provincia, y, aprovechando la estancia de Zuloaga en Zaragoza con motivo de la exposición “Zuloaga y los artistas aragoneses”, se invitó al pintor de Éibar a conocer las pinturas y dar su erudita opinión:

“Una vez en la iglesia, el momento fue de gran expectación. Al colocar al Sr. Zuloaga ante los cuadros nadie respiraba; una muchedumbre de 400 a 500 personas esperábamos la respuesta del gran maestro, quien aseguró que dichos cuadros son auténticos de Goya.”⁵¹

⁴⁷ QUESADA MARTÍN, María Jesús: “Goya e Ignacio Zuloaga”, op. cit., p. 313.

⁴⁸ ADZ. Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel. Documento nº 192. París: 04-1909.

⁴⁹ Archivo Museo Ignacio Zuloaga (AMIZ). Correspondencia de Daniel Zuloaga con su sobrino Ignacio. Documento nº I. 367. Segovia: 29-04-1909.

⁵⁰ AMIZ. Correspondencia de Daniel Zuloaga con su sobrino Ignacio. Documento nº I. 382. Segovia: 09-06-1909.

⁵¹ “En Remolinos. Cuatro cuadros de Goya”, *La Correspondencia de España*, Madrid: 26-06-1916, p. 4.

El pintor firmó en el Ayuntamiento de Remolinos un acta en la que dejaba su veredicto sobre las pinturas.⁵²

4. CONCLUSIONES

A lo largo del presente estudio ha podido constatarse la prolija actividad de Ignacio Zuloaga para la puesta en valor de Goya y sus obras. A los datos previamente conocidos, se ha arrojado información que demuestra la enérgica participación del pintor vasco en el mercado de arte, desde sus fórmulas más locales —como sería la visita de librerías de viejo y anticuarios— hasta las casas de subastas parisinas, aprovechando estos sistemas para conocer y, posteriormente, adquirir pinturas y grabados de Goya. El análisis de su labor coleccionista ha permitido perfilar mejor esta faceta, descubriendo un criterio personal construido desde el conocimiento directo de las obras del pintor aragonés. Zuloaga no dudó en alejarse de los discursos institucionales a la hora de realizar sus propios juicios de autenticidad, resultando exitosos en la mayor parte de las ocasiones. Finalmente, también ha podido contrastarse la actividad del pintor de Éibar como perito goyista, acudiendo a propietarios y coleccionistas para conocer las piezas de primera mano, o recibiendo de estos terceros los supuestos goyas para que Zuloaga emitiese su veredicto. En todos estos procesos, no fue ajeno a los avances tecnológicos, utilizando la fotografía para conocer o difundir obras de arte.



Fig. 1. Inauguración del monumento a Goya por Julio Antonio, promovido por Ignacio Zuloaga, 1928, DARA, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.

⁵² Ayuntamiento de Remolinos. Acta del 23-06-1916: “En Remolinos, provincia de Zaragoza, a 23 de junio de 1.916; hallándome en el expresado pueblo y habiendo tenido ocasión de visitar la iglesia parroquial del mismo, examiné cuatro cuadros titulados SAN AGUSTÍN, SAN AMBROSIO, SAN JERÓNIMO y SAN GREGORIO, existentes en dicha iglesia, los cuales, para mí, son legítimos y auténticos de Goya. [Firmado]: Ignacio Zuloaga”.



Fig. 2. *Retrato del general Palafox*, Francisco de Goya, reproducido en: LAFOND, Paul: “La collection de M. Ignacio Zuloaga”, *Les Arts*, París: 02-1908, p. 31.

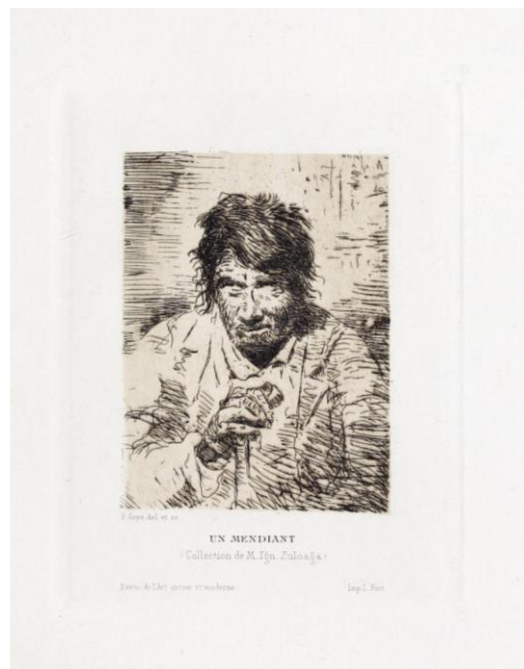


Fig. 3. *Un mendigo*, Francisco de Goya, f. S. XVIII, reproducido en: LAFOND, Paul: Goya. París, 1902, p. 97.