

El retrato de Enrique Larreta de Ignacio Zuloaga: génesis y carácter de una pintura icónica



Patricia Nobilia

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA, FFyL).

Universidad del Salvador, Facultad de Historia, Geografía y Turismo (USAL).

Museo de Arte Español Enrique Larreta. Buenos Aires, Argentina.

patrinobilia@yahoo.com

Resumen

La relación que Enrique Larreta mantuvo con Ignacio Zuloaga fue clave en las decisiones tomadas por el escritor al momento de formar su colección de arte; el pintor no solo hizo su retrato, sino que asumió el rol de intermediario en la compra de objetos artísticos. El vínculo entre ambos había comenzado en la capital parisina poco antes de que Larreta se desempeñara con el cargo de Ministro Plenipotenciario en Francia entre 1910 y 1916. El éxito de la novela *La gloria de Don Ramiro* le valió al argentino la admiración de muchos de los intelectuales y personajes del mundo cultural en el París de aquellos años. Esta es una de las razones por la cual Zuloaga pintó el retrato del escritor iniciando una amistad que se prolongó hasta el final de sus días. Realizado en 1912, la fecha del cuadro coincide con uno de los momentos de mayor éxito del pintor y con el gusto por la llamada «españolada» en el ámbito artístico y cultural del país galo. Nuestro trabajo aborda el análisis de esta pintura y las particulares circunstancias que rodearon a su realización y a los cambios que tuvo la obra antes de su llegada a Buenos Aires.

Palabras clave

Arte español
Coleccionismo
Literatura argentina
Pintura
España

The Portrait of Enrique Larreta by Ignacio Zuloaga: Genesis and Character of an Iconic Painting

Abstract

The relationship between Enrique Larreta and Ignacio Zuloaga was key to the decisions made by the writer when forming his art collection; the painter not only made a portrait of him, but also assumed the role of intermediary in the purchase of artistic objects. The bond between the two had begun in the Parisian capital shortly before Larreta served as Minister Plenipotentiary in France between 1910 and 1916. The success of the novel *La gloria de Don Ramiro* earned the Argentine writer the admiration of many of the intellectuals and personalities from the cultural world in the Paris of those years. This is one of the reasons why Zuloaga painted the portrait of the writer and started a friendship that lasted until the end of his days. Made in 1912, the date of the painting coincides with one of the painter's most successful moments and with a taste for the

Keywords

Spanish Art,
Art Collection
Argentine Literature
Painting
Spain.

so-called “españolada” in the artistic and cultural sphere of the Gallic country. Our work deals with the analysis of this painting and the particular circumstances surrounding its realization and the changes the work had before its arrival in Buenos Aires.

Introducción

El vínculo que Enrique Larreta mantuvo con Ignacio Zuloaga fue un factor que incidió en las decisiones tomadas por el escritor a la hora de formar su colección de arte, un caso emblemático en el cual el pintor no solo hizo su retrato, sino que asumió el rol de asesor e intermediario en la compra de objetos artísticos. La relación entre ambos había comenzado en la capital parisina, poco antes de que Larreta se desempeñara con el cargo de Ministro Plenipotenciario en Francia entre 1910 y 1916. El éxito de la novela *La gloria de Don Ramiro*, traducida al francés en 1910, le valió al argentino la admiración de muchos de los intelectuales y figuras del mundo cultural en el París de aquellos años. Esta es una de las razones por la cual Zuloaga realizó el retrato del escritor iniciando una amistad que se prolongó hasta el final de sus días. Realizado en la capital francesa en 1912, la fecha del cuadro coincide con uno de los momentos de mayor éxito del pintor y con el gusto por la llamada «españolada» en el ámbito artístico y cultural del país galo. El trabajo que presentamos aborda el análisis de esta pintura y las particulares circunstancias que rodearon no solo a su realización sino también a los cambios que la obra tuvo antes de su llegada a Buenos Aires.

Enrique Larreta e Ignacio Zuloaga

Escritor, diplomático, pintor y coleccionista de arte, Enrique Larreta nació en Buenos Aires el 4 de marzo de 1873 y falleció en la misma ciudad en 1961. En 1900 se casó con Josefina Anchorena Castellanos, joven y rica heredera que provenía de una de las familias más acaudaladas y aristocráticas de Buenos Aires. Como muchos de los coleccionistas de la época, Larreta perteneció a la clase alta porteña y además formó parte del círculo más sofisticado de intelectuales porteños. En 1892, con solo diecinueve años participó de la primera reunión en la cual quedó resuelta la creación de El Ateneo, institución que organizó las primeras exposiciones colectivas de pintores y escultores argentinos. También fue colaborador de *La Biblioteca*, prestigiosa publicación dirigida por Paul Groussac y un medio de consagración intelectual altamente valorado. En 1908 publicó *La gloria de Don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II*, novela histórica cuya acción transcurre en la España del siglo XVI. La obra marcó un hito en la cultura argentina y puso a su autor al nivel de los más grandes en el plano literario universal. Entre 1910 y 1916 desempeñó un rol político como Ministro Plenipotenciario en Francia. La traducción de su novela, realizada por Remy de Gourmont para el *Mercure de France*, también fue clave para su inserción en el medio cultural francés. Además de su trabajo como representante oficial de la Legación Argentina, Larreta frecuentó constantemente los círculos artísticos y literarios parisinos. Fue en ese ámbito donde conoció al pintor vasco.

Con respecto a su colección de arte, hay que destacar la preferencia por la tradición hispanista en un tiempo puntual, es decir, en torno al nacionalismo cultural del Centenario. Las compras comenzaron antes y se extendieron más allá de 1910, pero básicamente su patrimonio artístico y la arquitectura que lo albergó se situaron dentro de ese contexto. Para Larreta, España, y sobre todo Castilla, constituía el legado histórico cultural que los argentinos debíamos adoptar. Esos valores compartidos y revelados por

los hombres de la denominada Generación española del 98 también impulsaron una recuperación del prestigio cultural de España en América.¹

Ignacio Zuloaga Zabaleta nació el 26 de julio de 1870 en Eibar, un pueblo de la Provincia de Guipúzcoa y falleció en la madrugada del 31 de octubre de 1945 en su estudio de Las Vistillas de Madrid.² Vasco de estirpe al igual que los antepasados de Larreta, Zuloaga provenía de una familia de artistas y artesanos cuya posición social era privilegiada. Su abuelo fue Director de la Armería Real; su padre, Don Plácido, damasquinador, perito en dibujo y coleccionista de arte; y su tío Daniel fue un prestigioso ceramista.

Comenzó a pintar desde muy joven teniendo a su padre como primer instructor artístico. Con él, en 1887 descubrió el Museo del Prado, donde entró en contacto con los grandes pintores del Siglo de Oro Español. En 1889 viajó a Roma para completar su formación, luego de algunos meses de estadía en Italia regresó a España y al poco tiempo realizó su primer viaje a París. Allí asistió a la Academia Libre, dirigida por Humbert y Henri Gervex continuando su aprendizaje junto a Eugène Carrière en la Academia La Palette (Lafuente Ferrari, 1972).

Instalado en la capital francesa frecuentó y compartió sus días con un numeroso grupo de compatriotas españoles, entre los que se encontraban Santiago Rusiñol, Pablo Urra, y Ramón Casas. En esos años París reunía a un sinnúmero de figuras vinculadas al arte, la literatura, la música y la cultura en general. Allí, Zuloaga conoció además a destacados artistas franceses: Edgar Degas, Paul Gauguin, Auguste Rodin, Henri Toulouse-Lautrec, Maxime Dethomas, Jacques Émile Blanche. De los amigos franceses, sintió un especial afecto por Dethomas, un joven dibujante muy cercano a Lautrec y hermano de Valentine, su futura esposa. Además de convertirse en su cuñado, él fue quien lo presentó a Madame Augustine Bulteau [Roubaix, 1860-París, 1922] quien escribía en *Le Figaro* bajo el seudónimo «Fémina». Las tertulias de este conocido círculo parisino eran frecuentadas por artistas, políticos, periodistas y gente de letras. Fue en la residencia de Madame Bulteau, donde Zuloaga conoció a dos de sus retratados más famosos: Anna de Noailles y Maurice Barrès (Milhou, 1990). En 1906 se instaló en su estudio de la Rue Caulaincourt 54, espacio que con el correr de los años convocó a un heterogéneo grupo de amistades franco-españolas. Allí concurrieron, además de los artistas mencionados, Miguel Utrillo, Claude Debussy, Isaac Albéniz, Serge Diaguilev, Vaslav Nijinsky, Rainer María Rilke, Aureliano de Beruete, y Jean Lorrain entre muchos otros. En este variado grupo de artistas, músicos y escritores también se hallaba el nombre de Enrique Larreta.

En relación con su pintura, los temas de la «España blanca» de la primera época fueron cambiando hacia una búsqueda más profunda que expresara un lenguaje propio, que fuera original y que tuviera «carácter». Castilla se convirtió en su asunto favorito y los motivos regionales referidos a esa tierra con personajes populares de campesinos, labriegos, méndigos, enanos y brujas contrastaron con las majas sonrientes de mantillas y abanicos (Lafuente Ferrari, 1972). Esta interpretación de una España negra y derruida provocó las críticas de los propios españoles. Para ellos, los cuadros de Zuloaga con su aspecto sórdido de seres miserables brindaban al público extranjero una imagen deformada que exaltaba el atraso nacional y que —según las críticas— tenía fines «antipatrióticos», además de un propósito «evidentemente comercial». Esas divergencias llegaron a la prensa, desatando en 1910 una polémica conocida como «la cuestión Zuloaga» en la cual se discutía si su pintura realmente expresaba los valores nacionales o, por el contrario, era una imagen distorsionada y peyorativa de España para consumo de los europeos (Bernal Muñoz, 1998). Dentro del contexto histórico español es importante destacar el rol que Zuloaga tuvo dentro de la llamada Generación española del 98. La guerra y la independencia de sus colonias habían terminado para España de manera

1. Para profundizar en la vida y colección de Enrique Larreta cfr. Nobilla (2018).

2. Para profundizar en la vida y obra de Ignacio Zuloaga cfr. Pantorba (1944), Lafuente Ferrari (1972), Milhou (1981), Plessier (1995). Ver también. Gómez de Caso, M. Biografía. Ignacio Zuloaga, pintor Eibarrés y vasco universal. Disponible en <http://museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia.html>

catastrófica. Su derrota por parte de Estados Unidos en Filipinas y Cuba en 1898 provocó en el fanatizado pueblo español un amargo pesimismo. El proceso de crítica abrió paso a buscar las causas de esa tragedia nacional y la desazón por la pérdida tuvo como contrapunto un cierto renacimiento en las letras, las artes y la sensibilidad españolas. Las voces se alzaron desde la literatura, los diarios o las cátedras para encontrar una explicación a los contrasentidos españoles y así intentar comprender esa realidad sin retórica. La inquietud por renovar el lenguaje estético, descubrir los valores de la patria y mejorar su destino fue compartida igualmente por escritores y pintores. Inspirados en Castilla como corazón de la identidad hispana, buscaron la esencia de España a través del apego al paisaje, los viejos pueblos castellanos, el fervor religioso de su gente y el arte de los antiguos maestros (Lafuente Ferrari, 1972).

Escritor y pintor: los primeros encuentros

Para la época en que Zuloaga pintó el retrato de Larreta, su éxito como retratista había ascendido hasta lo más alto. Lo mejor de París, hombres y mujeres de la nobleza y señores de gran fortuna habían pasado por su estudio. El retrato fue realizado en París en 1912, fecha que coincidió no sólo con uno de los momentos de mayor auge del pintor sino con el gusto por la llamada «españolada» en el ámbito artístico y cultural francés. Poco antes, en 1910, Zuloaga había participado en la *Exposición Internacional de Arte del Centenario* celebrada en Buenos Aires, convirtiéndose en uno de los artistas más representados del certamen. En este contexto, es interesante ponderar la actitud de Zuloaga como artista consagrado y su deseo de retratar a Larreta sin que éste se lo pidiera previamente. Sin duda, la obra adquirió una dimensión simbólica que trascendió la mera relación de artista-retratado.

¿Cuáles fueron los comienzos de la relación entre escritor y pintor? El contacto había empezado un par de años atrás, incluso antes de que Larreta fuera nombrado ministro y puede datarse en 1910, fecha en la cual se inició la correspondencia entre ambos. Uno de los primeros encuentros lo tuvieron en la capital francesa. Muchas de las amistades de Larreta en esa ciudad coincidieron con las de Zuloaga: Jules Lemaitre, Gabriele D'Annunzio, Maurice Barrès, la condesa de Noailles, Georges Clemenceau; el pintor Jacques Émile Blanche [1861-1942]. Dentro de este variado y cosmopolita mundo que rodeó a Zuloaga también se hallaba el nombre de Augustine Bulteau. A sus tertulias concurría Enrique Larreta: «Mi *'cordón s'il vous plait'* en el mundo literario de París no podía demorar. La entrada se produjo súbitamente por la puerta de Madame Bulteau» (Larreta 1939, p. 104). ¿Cuál fue el primer cruce cara a cara que tuvieron Larreta y Zuloaga? En junio de 1910, Maxime Dethomas, que ya se había convertido en su cuñado, le escribió al pintor comentándole que había conocido a Larreta en uno de esos encuentros: «[...] *J'ai fait la connaissance de Monsieur Larreta Dimanche chez Madame Bulteau; il y avait dit son intention d'avoir la Dame en vert. Comme il a eu raison. C'est une belle chose...*» [Maxime Dethomas, carta a Ignacio Zuloaga, datada «París, 9 de junio de 1910»] *cfr.* Gómez de Caso Estrada, 2006, p. 41). La «señora de verde» se refería a *Mercedes*, un óleo sobre tela de 176 x 120 cm, realizado en 1905 con el retrato de una mujer. La imagen presentaba una figura de pie, con elegante vestido verde, mantilla de blonda con encaje y flores en el tocado, que obviamente remitían a un folklórico vestuario español. El fondo tenía un paisaje arbolado con una construcción clásica en la lejanía y espesas nubes en el cielo. Estas características se correspondían con las decenas de retratos femeninos que el pintor español de moda en la capital francesa venía realizando y que Larreta había halagado, pero no sabemos si finalmente compró, puesto que poco después la obra pasó a formar parte de la colección Santamarina, coleccionista argentino que también residía en París.

Quizás fue a raíz del comentario de Larreta que Zuloaga intentó conocerlo personalmente. Así se desprende de otra carta, que Maxime le envió a su cuñado que, si bien carece de fecha exacta, es muy probable que sea continua a la anterior:

Cher Ignacio: J'avais dit á Mme Bulteau que tu aurais plaisir á rencontrer Larreta. Elle m'envoie un mot, ce matin, me demandant ton numéro rue Caulaincourt. Elle doit te mener mesieurs Larreta et Reyles. Cette visite a été décidée, hier, chez elle, me dit-elle, devant J. E. B. [Jacques-Emile Blanche] que cela ne rendait pas joyeux. Je vois sa mine d'ici. Reyles affligé d'une fortune supérieure á celle de Larreta veut avoir son portrait de toi. Affectueusement et Bravo. Max [Maxime Dethomas, carta a Ignacio Zuloaga, s.d.,] (Gómez de Caso Estrada, 2006, p. 41).

Efectivamente Madame Bulteau deseaba que ambos sudamericanos se reunieran con Zuloaga y así lo expresó delante del pintor Blanche quien tal vez se sintió desairado por no recibir el futuro encargo. Con Blanche, Larreta había tenido durante los años en París un vínculo que incluyó la realización de su retrato. Por su parte, Zuloaga y el escritor uruguayo Carlos Reyles [1868-1938] se habían conocido en Andalucía unos años antes de aquel encuentro propuesto por Madame Bulteau. La obra de Reyles transitó por diversas corrientes estéticas, desde el realismo y naturalismo hasta el modernismo, su poema en prosa *El embrujo de Sevilla* (1922) sobre la ciudad andaluza se convirtió en un clásico. Larreta y Reyles también mantuvieron una amistad que se extendió a lo largo de su vida.

Lo cierto es que Zuloaga comenzó a pintar el retrato del escritor rioplatense, hecho que le fue comentado a su tío Daniel: «Yo estoy haciendo un retrato que me trae a mal traer pero creo que podré llegar a dominarlo; si me sale bien me salvará este verano y podré gastar gasolina...». Sin duda, el pintor vasco contaba con el pago del cuadro para tener una reserva económica ese verano [Ignacio Zuloaga, carta a Daniel Zuloaga, datada «París, 21 de junio de 1910»] (Gómez de Caso Estrada, 2006, p. 42). Era evidente que, en ese contexto, el perfil patrimonial de los futuros clientes y/o retratados jugaba un rol esencial en la visión del cuñado de Zuloaga y en la del propio pintor. Larreta y Reyles, quien provenía de una familia de hacendados, eran hombres de inmensa fortuna. Y este hecho no le pasaba inadvertido. El interés del vasco por conocer a Larreta tenía relevancia no solo porque era el autor de una novela que gozaba de gran prestigio en el París de aquellos años, sino también por el potencial comprador en el que el escritor argentino —con su fortuna— podía convertirse.

Poco tiempo después de aquel contacto inicial Larreta escribió a Zuloaga una de las primeras cartas que intercambiaron a lo largo de su amistad. Fechada el 31 de agosto de 1910 fue enviada desde «La Bourboule-les Bains», Puy de Dôme, encabezándola «Estimado señor, amigo»:

He dirigido hoy un despacho al Sr. Alfredo Pacheco pidiéndole remita a Ud. un ejemplar (en español) de mi libro «La Gloria de Don Ramiro». Desearía me dijera Ud. después de leerlo si acepta hacer uno o dos valientes bocetos tomando por asunto escenas de ese libro. Esos dos bocetos serían reproducidos por la revista «Je sais tout» con algún *compte-send* y retratos. Ud. fijaría el precio de esos bocetos y yo los adquiriría para mí. Hace varios meses esa misma revista me pidió un fragmento de mi libro y retrato; y no quise aceptar, pero si fuera en compañía de Ud. y con la excusa de sus geniales pinceladas, andando! Respóndame Ud. con euskalduna [sic] franqueza; de vasco a vasco. Cordialmente.

E. R. Larreta. «Villa Medicis Sa Bourband hasta el 8 de sept»

Y a partir de esa fecha 4 rue de Presbourg. París.

Muy, muy hermoso el retrato de Reyles.³

3. Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada «París, 31 de agosto de 1910», Correspondencia «Amistades», en adelante CA, s.n., Archivo Museo Ignacio Zuloaga, en adelante AMIZ. Gracias a la atención de María Rosa Suárez Zuloaga y Mariano Gómez de Caso.

La carta era importante por varias razones: porque probablemente fue la primera; porque aún Zuloaga no había leído *La gloria de don Ramiro* y hasta ese momento, esa era la «carta de presentación» que distinguía a Larreta ya que todavía no había sido nombrado ministro; porque allí se vislumbraba su faceta de bibliófilo y comitente de ilustraciones vinculadas a su obra literaria; porque señalaba la empatía de lo que significaba el origen vasco de ambos; y porque en la posdata, además de ser muy preciso en mencionar el domicilio donde podía ser localizado, aprovechaba la ocasión para resaltar lo «hermoso» que le resultaba el retrato de Reyles. ¿Por qué era significativo que fuera Zuloaga y no otro quien hiciera esos bocetos? Habiendo obtenido excelentes críticas con su novela, y disponiendo de una inmensa fortuna, era innegable que para Larreta no daba lo mismo el potencial autor. Podía permitirse, pedir el encargo al pintor español más reconocido durante esos años, cuya pasión por la tierra castellana y pensamiento sobre la España de ese tiempo eran muy cercanos al suyo. Por otra parte, asociar ambos nombres otorgaría un prestigio aún mayor a su novela, además del capital simbólico que este hecho implicaba.

Para noviembre de 1910, evidentemente el libro no había llegado a manos del pintor: «Mi distinguido amigo: Aún no he recibido *La gloria de don Ramiro* ¡y créame que lo siento! Pues deseo muchísimo leerlo [...]».⁴ Por ese motivo Larreta volvió a escribirle comentándole la remesa que oportunamente había hecho y ordenando que se lo enviaran lo antes posible:

Mi estimado amigo. Hace más de dos meses envié a Ud. por intermedio del Señor Pacheco, un ejemplar de mi libro «La gloria de Don Ramiro». Veo ahora por su amable tarjeta que no lo ha recibido. Ayer le puse un despacho a Suárez pidiéndole se lo remitiera cuanto antes, a Segovia. ¿Cuándo regresa Ud. a París? Estrechar con un artista que tanto tanto admiro. Créame Ud. sincero [...]»⁵

Larreta se refería a Victoriano Suárez, responsable de la primera edición en 1908 de *La gloria*. Con los años, además de ese ejemplar Zuloaga también recibiría de manos de su autor otras ediciones, entre ellas la ilustrada por Alejandro Sirio en 1929 con su dedicatoria: «A Ignacio Zuloaga. Al genial artista. Al amigo incomparable, Homenaje y recuerdo Enrique Larreta. 1931 Zumaya. Octubre 31 1931».⁶

El retrato del escritor

Habló después de los trabajos en que actualmente se ocupa; entre ellos el retrato de don Enrique Rodríguez Larreta, ministro de la República Argentina en París y autor de la obra literaria *La gloria de don Ramiro*, pero el gran pintor, que no gusta de enseñar obras no terminadas, coloca el lienzo contra la pared y nos muestra otros retratos.⁷

Esta nota realizada a Zuloaga en marzo de 1912 tal vez sea la primera referencia directa que tenemos del retrato en plena ejecución. Inconcluso, contra una pared de su estudio, permanecía junto a otros trabajos terminados que sí podían ser vistos: el retrato de un viejo violinista imberbe con su cómica silueta; el de una joven andaluza en trajes de luces y el de una joven hija del presidente Quintana.⁸

Cuando en su libro de memorias Larreta describió el momento en el cual el pintor vasco realizó su retrato hizo hincapié en resaltar que la obra no había sido encargada por él, sino que Zuloaga había tenido la iniciativa de pedirle que posara para retratarlo:

4. Ignacio Zuloaga, tarjeta postal a Enrique Larreta, datada «Segovia, 5 de noviembre de 1910», CL, s.n. [Archivo E. Larreta], Archivo Museo Enrique Larreta, en adelante AMEL.

5. Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada «Arcachon, 12 de noviembre de 1910», CA, s.n., AMIZ.

6. Ejemplar ubicado en la biblioteca de Ignacio Zuloaga en Zumaya, 2009. Otra edición enviada a Zuloaga lleva la siguiente dedicatoria: «Al amigo que más quiero y al pintor que más admiro brindo ferviente y sincero la gloria de Don Ramiro»

7. Tild, J. (1912, 10 de marzo). Desde París: dos artistas. *Las Noticias*, s.p., RP s.n., AMIZ.

8. *Ibidem*.

Ignacio Zuloaga acababa de pintar mi retrato. No fue por cierto, sea dicho de paso, un encargo mío, como lo he leído varias veces en periódicos de este país. Por el contrario, fue Zuloaga (yo no lo conocía aún personalmente) quien me hizo saber su deseo de pintar ese cuadro. Se decía, además, en esos periódicos, que mi retrato era de fecha posterior al de Barrès. Otro error involuntario. El de Barrès fue pintado en 1913; el mío en 1912. Es decir, un año antes. Quedamos ligados desde entonces con el genial pintor español por gran amistad (Larreta, 1939, p. 149).

Efectivamente Larreta quería dejar escrito este asunto en su autobiografía. Si como dice el escritor, aún no se conocían personalmente, tal vez Zuloaga ¿le hizo la propuesta en aquel encuentro en lo de Madame Bulteau? El argentino no sólo quería destacar que no había sido un «encargo», sino también que *su* retrato había sido pintado «antes» que el de Maurice Barrès. Y para dar cuenta de ello, necesitaba corroborar la fecha. Para constatarlo, se dirigió a la propia fuente. Así fue como Zuloaga, en contestación a una carta del escritor, le comunicó cuál había sido el mes y el año de su realización: «Mi querido amigo: Su retrato lo pinté en Febrero del 1912. El de la condesa de Noailles (con la cual justamente almuerzo mañana) en Julio de 1913, y el de Barrès en la misma época».⁹ También Manuel Mujica Láinez recordaba que a Larreta le preocupaba especialmente que él supiera que «su retrato de Zuloaga —ese óleo del cual se ha dicho, con razón, que si su modelo se pusiera de pie mediría bastante más de dos metros—» había sido realizado «antes que el de Barrès» (1979, p. 93). Destacar este hecho sin dudas imbuía a Larreta, en tanto protagonista de la pieza, de una valoración simbólica mucho mayor que si hubiera formado parte de los centenares de retratos que Zuloaga había realizado a pedido de sus clientes. Dado el lugar que ocupaba Barrès en el campo literario y en la sociedad francesa, que el de Larreta hubiera sido «elegido» por el maestro vasco, antes que el francés, no era un tema menor. Además, el hecho de ser uno de los primeros cuadros en plantear el contrapunto «escritor-ciudad de referencia» le otorgaba al retrato un carácter modélico que posteriormente Zuloaga utilizaría con otras figuras.¹⁰ El propio Larreta refiriéndose a la obra señalaba: «Zuloaga siempre juzgó que su mejor retrato es éste que tanto quiero».¹¹

En definitiva, el retrato fue pintado y compuesto en el estudio-taller que Zuloaga tenía en París, ya que el eibarrés no solía pintar *plein air*. Allí se había instalado en 1906, en el 5º piso del nº 54 de la Rue Caulaincourt al pie del cerro en los altos de Montmartre, donde el matrimonio además tenía su vivienda. Austero y sin refinamientos el salón del ingreso tenía muebles sencillos, un piano y sobre la pared algunos originales de Goya, El Greco, un aguafuerte de Rembrandt y unas pequeñas tallas españolas de vírgenes policromadas de los siglos XIII y XIV, seguramente compradas en sus incursiones por anticuarios y por el interior de los pueblos castellanos. Entre los cuadros del taller al cual se ascendía por una pequeña escalera de servicio, había dos retratos femeninos del avilesino Juan Carreño de Miranda, un *Apocalipsis* de El Greco y una fotografía del Papa Inocencio X, que reproducía el cuadro de Velázquez. Había además muchas telas en el suelo apoyadas contra la pared.¹² En este estudio el pintor solía brindar agasajos y frecuentes reuniones con artistas. Cada año convocaba a amigos y a periodistas para enseñarles sus trabajos del otoño anterior. Allí fue donde se realizó el retrato de Larreta. Probablemente en los inicios del año 1912 comenzaron las sesiones para posar sentado en el famoso diván en curva de «medialuna», ya que, en un telegrama dirigido al pintor desde Biarritz, Larreta le anunciaba que al día siguiente pasaría por su estudio en compañía de su esposa Josefina.¹³

Zuloaga, figura familiar y estimada en el París de aquel entonces, estaba de moda. Su estudio se había vuelto un lugar cotizado en el ambiente intelectual y artístico parisino y su prestigio atraía a clientes internacionales de los más heterogéneos. Son años en los que tiene decenas de encargos de todo el mundo: retratos, a los que «aborrece». No dis-

9. Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada «París, 22 de mayo de 1928», CL, s.n. [Archivo E. Larreta], AMEL.

10. Zuloaga pintó el retrato de Barrès con la ciudad de Toledo, en clara alusión a su obra *El Greco o El secreto de Toledo*. El de José Ortega y Gasset (h. 1917, sin terminar) con el fondo de El Escorial; el de José Martínez Ruiz, conocido como Azorín (1941), lo pintó con el fondo de una ciudad castellana y el de Manuel de Falla (1932), con el fondo de Granada.

11. García Hernández, M. Don Enrique Larreta, poeta de la Vida y de la Muerte, s.c. Caracas, martes 12 de febrero de 1957, RP 03724, Caja n. 4, Carpeta n. 4 «Larreta. Sus opiniones», [Archivo E. Larreta], AMEL.

12. Tild, J. Desde París: dos artistas. *Las Noticias*, op. cit.

13. Enrique Larreta, telegrama a Ignacio Zuloaga, datado «Biarritz, 7 de marzo de 1912», CA, s.n., AMIZ.

frutaba al pintarlos, menos aún los que le eran solicitados por sus aristocráticos comitentes, ese retrato privado o familiar que sólo buscaba la reproducción del parecido y la satisfacción de quien lo encargaba. En ese entonces el valor promedio de un retrato pintado por Zuloaga era de quince mil dólares, lo cual podía ser un excelente negocio si el cuadro a pintar le resultaba de algún interés, de lo contrario —opinaba el pintor— era algo así como convertirse en un «fabricante de bizcochos» (Lafuente Ferrari, 1972, p. 100-102, 130-131).¹⁴ Seguramente ganó mucho dinero con estos cuadros y si bien su vocación se vio afectada, el ingreso económico producido por estos encargos no era algo fácil de rechazar.

Para realizar sus retratos Zuloaga estudiaba cuidadosamente los detalles. A menudo hacía dibujos previos en su libreta de apuntes, pero no sabemos si ejecutó o no bocetos para el del escritor. Pintaba desde lejos, con el brazo extendido, con la mirada yendo constantemente de la tela al modelo, dando toques, así sucesivamente durante horas (Barón 2004, p. 2949). Cómo no solía embellecer a sus modelos, si alguno de ellos le decía que no le gustaba, prefería quedarse con la obra. Según el vasco, para el parecido estaban los fotógrafos y eso era algo que podía cambiar con los años.

(...) la pintura consiste en esto que se dice tan pronto: dominar al modelo; arrancarle el carácter, la sustancia que lleva dentro, antes de que el modelo, «el natural» nos aplaste [...] Hay que estudiar el modelo a conciencia, profundizarlo, metérselo uno en el alma, apoderarse de su aliento expresivo, de su vitalidad... y luego decirle que se vaya (Zuloaga *apud* Pantorba 1944, p.170).

Efectivamente, lo que importaba era el *carácter*. Fue un concepto claro y definido: ante todo un retrato debía tener algo más que la representación del personaje. Para Zuloaga, *carácter*, era personalidad: lo que valía era la energía total antes que la psicología del retratado. Lo primero era la *caracterización*, lo cual se traducía en una acentuación de lo que era propio del retratado, aquí el pintor extraía del modelo aquellos elementos que mejor lo expresaran: los rasgos de parecido, los gestos, las miradas, las acciones. Luego continuaba la *simbolización*, es decir los componentes que asociados al retrato en sí daban una idea de la personalidad del retratado en relación con su mundo, preferencias y contexto social, aquí se incluía también la indumentaria, las cosas que lo rodeaban y el paisaje del fondo. Finalmente estaba la *composición*, es decir los valores inherentes a la pintura como la relación de la figura y el fondo o el color (Lafuente Ferrari, 1972, pp. 287-288). Sin duda, esos factores estuvieron presentes en el cuadro que el eibarrés hizo del escritor.

El retrato de Enrique Larreta [figura 1] es un óleo sobre tela de grandes dimensiones. Está firmado en el ángulo inferior derecho «I. Zuloaga, 1912» y en el reverso se lee «Le cadre ancien a 206 x 164/oil painting done in Paris in 1912, a work of I. de Z. Tableau peint à Paris en 1912 par Ignacio de Zuloaga». Representaba al escritor en su plenitud, cercano a sus 40 años. Enrique era «arrogante, [...] de rasgos finos, ojos verdes, frente ancha, tez muy blanca, manos lindas y expresivas. Encantador y afectuoso».¹⁵ Así lo recordaba su hija Josefina, descripción física que coincidía con la que figuraba en su visa diplomática: «Estatura: 1m. 74 cmts. Frente: despejada. Cejas: castañas. Ojos: pardos. Nariz: recta. Barba: afeitada. Boca: regular. Orejas: regulares. Cabello: castaño. Tez: blanca. Rostro: ovalado. Señas particulares: ninguna».¹⁶

¿Cuál era la *caracterización* de esta obra? El escritor aparecía en primer plano, ocupando el área principal de la tela, sentado sobre unas rocas con expresión pensativa apoyando la mano sobre su barbilla. Vestido con ropas oscuras, envuelto en una capa española negra, con guantes y bastón, no miraba directamente al espectador. Los pliegues y el color de las prendas aparecían casi fusionados con el paisaje. De espíritu refinado, elegante y jerarquizado, todo en él indicaba estilo y aristocracia. En el fondo,

14. Hacia 1914 un dólar era equivalente a 2,37 pesos moneda nacional; el sueldo de un embajador en París era de 15.000 pesos oro y una suscripción anual de *Plus Ultra* (12 ejemplares), desde el exterior era de 5 pesos oro y desde Argentina 11 pesos moneda nacional. A modo de ejemplo mencionamos algunos valores aparecidos en las páginas publicitarias de *Caras y Caretas* en 1914: Violín *Stradivarius*, con arco y estuche, 18 pesos m/n.; un cinematógrafo Edison, 800 pesos m/n.; un traje en casimir inglés, 39 pesos m/n. y un automóvil francés *Clement Bayard*, 3150 pesos m/n., que se podía pagar en cuotas. Por otra parte, hacia 1910 un retrato realizado por Joaquín Sorolla (el de Louis Comfort Tiffany) costaba 8.000 dólares (*cf.* Benaissa Pedriza, S. Exposición Sorolla y Estados Unidos, disponible en: <https://panoraa.wordpress.com/2015/01/04/exposicion-sorolla-y-estados-unidos/>).

15. *Cfr.* Josefina Larreta Anchoarena de Zuberbühler, *Recuerdos*, Buenos Aires, 1985, s.p.

16. Visa diplomática de Enrique Larreta. Expedida por el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina el 21 de abril de 1931, n. de inventario 3243, Colección Museo Larreta.

asomaba una vista de la ciudad de Ávila, contemplada desde el paraje de «Los Cuatro Postes».¹⁷ Allí se veían las típicas murallas, la catedral, la espadaña de la puerta del Carmen, la rugosidad de la tierra y una atmósfera de nubes arremolinadas inspiradas en los cielos de El Greco o —según Lafuente Ferrari— derivadas de la escuela de Pont-Aven (1972, p.223). Con la fuerza pictórica que asumía el paisaje abulense se podía apreciar la devoción de Zuloaga por las tierras castellanas:

Castilla me ha dado la plenitud de sus deslumbramientos y penumbras, sus oposiciones vigorosas de azules, granas, y amarillos, y esos grises incomparables de sus lejanías caliginosas, los cementos cardinales de los fondos culminantes de mis obras y de los únicos paisajes integrales que ha perpetuado mi paleta (cfr. Lafuente Ferrari, 1972, p.361).



Figura 1. I. Zuloaga, *Retrato de Enrique Larreta*, 1912 (óleo sobre tela, 206 x 164 cm) [la fotografía fue tomada luego de la modificación] Museo de Arte Español Enrique Larreta, Buenos Aires, Argentina

El pintor sentía ese paisaje, no como una mera contemplación sino con una mirada histórica cargada de evocación simbólica muy cercana a la sensibilidad de los hombres de la denominada Generación española del 98. Para el pintor vasco, el paisaje era un elemento sentido en función del tiempo y del país, lo cual señalaba una marca generacional. Esa fue la tendencia estética elegida por Zuloaga para ejecutar el retrato de Larreta.¹⁸ El escenario era la Ávila del siglo XVI, de los Santos y de los Caballeros, la ciudad de Santa Teresa y los místicos, la ciudad de la nobleza castellana, orgullosa y altiva y era el lugar en donde Enrique Larreta había situado su novela, el sitio que veneró hasta el final de sus días. Todo esto era sabido por el pintor y fue en esa precisa elección, en ese contrapunto entre la figura del escritor y el paisaje de fondo donde encontró la clave para otorgarle el *carácter* a este retrato.

Decía Unamuno:

Aquella Ávila a que mira Larreta es una proyección del espíritu del autor de *La gloria de D. Ramiro*, pero de este autor, en cuanto sentido por Zuloaga. Y eso es poner, envolviendo al personaje, al hombre, su alma. Porque, ¿qué es el alma de un hombre, sino su visión de lo que le rodea y sostiene?¹⁹

Así fue representado Larreta, con una doble impronta: como hombre de su tiempo y como el escritor que se introdujo en la historia de aquella España del Siglo de Oro. Ambos, formaban una unidad, era el personaje y era la obra que lo llevaría a la inmortalidad. No se destacaban los signos de su posición social, sino los de su cultura e inteligencia.

17. Existe una fotografía tomada en Ávila en 1952 desde el paraje de «Los cuatro postes» con un enfoque similar al del retrato realizado por Zuloaga. La imagen, está cortada por la mitad, pero pueden verse unas piernas, seguramente de Larreta. Probablemente la foto fue cortada por el escritor, al no gustarle el resultado. Hay otra copia, igualmente cortada. Caja 1-1597 «Ciudad de Ávila», Archivo fotográfico, [Archivo E. Larreta], AMEL.

18. El contrapunto entre paisaje y figura, con correspondencias alusivas o simbólicas, fue una fórmula que Zuloaga ya había utilizado en *Mujeres de Sepúlveda* (1909), cuadro en donde las figuras llevan la mirada al «espectáculo dramático del pueblo medieval» (Lafuente Ferrari, 1948, p. 442-449).

19. Miguel de Unamuno et al., *Ignacio Zuloaga, Colección Monografías de Arte 1*, Madrid, v. 1, Editorial Estrella, c. 1920.

Ese era su valor diferencial, lo que distinguía a este retrato de los meros encargos que el eibarrés recibió en su tiempo.

Al poco tiempo de concluirlo, la obra y su autor obtuvieron un exaltado elogio por parte de Ramiro de Maeztu:

La impresión más profunda de mi último viaje a París la debo al retrato del señor Larreta, por el señor Zuloaga. Entré al taller del señor Zuloaga con el temor de no encontrarme nada nuevo. El señor Zuloaga es el artista de la fuerza original y apasionada de un pueblo, que cuando llegó a ser grande, lo fue principalmente por su pasión y por su fuerza.²⁰

Maeztu continuaba su artículo con una descripción iconográfica del retrato, destacando la significación de lo representado y sumando el valor simbólico que adquiriría la obra:

En este reposo físico, el alma no descansa. Verdad que la barba del poeta se apoya en una mano, pero la frente vive, los ojos piensan, las narices respiran aire sutil de sol y altiplanicie.

No hace falta saber que el señor Rodríguez Larreta sea autor de *La Gloria de don Ramiro*, ni que *La Gloria de don Ramiro* sea un libro glorioso y exquisito, ni que su asunto verse sobre la Ávila del siglo XVI, para advertir que hay una relación profunda entre aquel hombre y aquel pueblo [...] en el retrato de Zuloaga hay el contraste entre el hombre moderno y la ciudad antigua, pero el retrato no es un turista. Si lo fuera, miraría con ojos curiosos a la ciudad castellana. No la mira. Sus ojos se concentran en el propio ensueño. Se siente que el ensueño tiene por teatro la ciudad, pero que la ciudad es conocida, querida, familiar. Y por eso el contraste entre la ciudad y el hombre adquiere valor dramático y humano [...] la ciudad es pequeña, pobre, antigua, olvidada. El poeta es poderoso, querido, millonario, su patria le ha hecho ministro de la República Argentina en París. El poeta vive en uno de los palacios más espléndidos de los Campos Elíseos.²¹

Al destacar su condición económica utilizando el contrapunto entre la «pobre» ciudad y el «poderoso» poeta, Maeztu dejaba claro cuál era el estrato social al que pertenecía el argentino. Al mismo tiempo contextualizaba el entorno que lo rodeó durante esos años en París, subrayando el nombre de uno de los escritores más importantes de la época: «Uno de los salones se ha destinado al retrato del Sr. Zuloaga. “Todo París”, intelectuales, grandes señores, damas elegantes, admiran el retrato y envidian al original. También Mauricio Barrès desearía que se le retratase así en Toledo...».²² Con este enunciado, Maeztu dejaba en claro el carácter ejemplar que adquiriría el retrato de Larreta. Ávila para el argentino, Toledo para el francés. No se trataba de la ciudad de origen, sino de aquella que los había hecho trascender. Poco después le escribió al pintor, lamentándose de que el artículo no se hubiera publicado completo. Según Maeztu, le habían quitado una frase que refería a la potencia de su pintura: «Desgraciadamente “Nuevo Mundo” no publicó íntegro mi artículo sobre el retrato de Larreta. Si le ve dígaselo así a Larreta. Faltaba el párrafo central en que realzaba el elemento de fuerza primitiva que hay en su pintura, y así quedó inconexo...».²³

El retrato apareció en varios medios impresos y se transformó en una imagen icónica de representación plástica del escritor. Los numerosos artículos y entrevistas que se publicaron referidas a Larreta solían acompañarse por esta obra, incluso en aquellas en donde el protagonista era Zuloaga.²⁴ De igual forma fue habitual que le pidieran autorización a Larreta para publicarlo en distintas ediciones de *La gloria de Don Ramiro*, sobre todo de editoriales extranjeras.²⁵ A menudo, simples admiradores de su obra literaria o incluso el propio Zuloaga, estando Larreta aún en Francia, solían pedirle una foto del retrato para cumplir con algún pedido que le habían hecho: «Es menester,

20. Maeztu, R. de (1913, 23 de enero). Desde Londres. El retrato del señor Larreta. *Nuevo Mundo*, 20 (994), RP s.n., AMIZ, disponible en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001700086&search=&lang=es>, último acceso 1/1/17.

21. *Idem* nota 23

22. La fecha del artículo, anterior a julio de 1913, coincide con lo que Zuloaga le había comentado por carta a Larreta, respecto a que el retrato de Barrès lo había pintado en ese mes de 1913. Por eso Maeztu utiliza el potencial, diciendo que Barrès «desearía que se lo retratase así en Toledo». *Ibidem*.

23. Ramiro de Maeztu, carta a Ignacio Zuloaga, datada, «Londres, 11 de marzo de 1913», CA, s.n., AMIZ.

24. «Arribamos a la finca de Zuloaga, en Zumaya. [...] Entre un montón de revistas que desbordan de su escritorio, distinguimos ejemplares de *Plus Ultra* y *Caras y Caretas*. Como nos interesa el detalle, el maestro, sonriente, nos declara: —Es que tengo muy buenos amigos en la Argentina. *Plus Ultra*, gran revista, reproduce en uno de estos números un retrato que le hice a Larreta, y en otro se ocupa con benevolencia de mi exposición en Estados Unidos. Larreta me acaba de escribir preguntando cuándo voy a Buenos Aires. Y, francamente, tengo muchas ganas de complacerlo. En fin... Veremos...» (Napal, 1926, 22 de mayo, s/p). Nota: Zuloaga se refería al n.º 110 de *Plus Ultra*, publicado en junio de 1925 donde el retrato era reproducido a doble página.

25. W. J. Mörlins, carta a Enrique Larreta, datada «Berlín, 18 de diciembre de 1924», CL, n. 275, [Archivo E. Larreta], AMEL.

que la primera vez que venga Ud. a S. Sebastián o Zumaya; que traiga una fotografía del retrato que yo le pinté, y en la cual le ruego ponga Ud. una sentida dedicatoria...».²⁶

Al hablar del retrato de Larreta, no podemos dejar de mencionar a otras figuras pintadas por el eibarrés ya que varios de ellos pertenecieron al círculo de amistades que rodeó al escritor.²⁷ Nos referimos concretamente al retrato de la Condesa de Noailles (Rementería Sanz, 2001) y al de Maurice Barrès. El cuadro de la condesa Ana Mathieu de Noailles [figura 2] representaba a la poetisa Ana Isabel Bassaraba de Brancovan [París 1876-1933], princesa de origen rumano casada con el conde Mathieu de Noailles, de quien tomó el apellido.²⁸ El pintor ejecutó simultáneamente ambos lienzos en sesiones matinales y vespertinas y Larreta, que era un amigo en común, estuvo con ellos acompañando y participando de las tertulias entre el pintor y los modelos. En 1924, en una entrevista en *Figaro*, Zuloaga le comentaba a André Dezarrois: «*Vous imaginez cela! Ces trois grands cerveaux, ces conversations infinies et prodigieuses! J'étais dans une perpétuelle admiration,*» decía el pintor al recordar el diálogo de aquellas tres figuras juntas, que habían posado en su estudio (Ignacio Zuloaga *apud* Dezarrois, 1924; Plessier, 1995, p. 234).

26. Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada «París, 20 de julio de 1916», CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

27. Para un estudio más detallado sobre los retratos de Zuloaga, cf., Lafuente Ferrari (1950).

28. Zuloaga, se había incorporado a su círculo de amistades, con un primer encuentro en 1912 en la residencia de Madame Bulteau.



Figura 2. I. Zuloaga, *Retrato de la Condesa de Noailles*, 1913 (óleo sobre tela, 152 x 195,5 cm) Museo de Bellas Artes de Bilbao

El otro retratado ese año fue Maurice Barrès [1862-1923] [figura 3]. Escritor, político y apasionado de la cultura española, el francés llevaba años estudiando la figura de El Greco y su trabajo había promovido el interés de un importante sector de la élite intelectual de España. Su libro *El Greco o el secreto de Toledo* se había publicado en 1912. Zuloaga, quien se sentía orgulloso de haber incentivado el entusiasmo de Barrès por el pintor griego, tenía en su biblioteca un ejemplar dedicado: «*La biographie de l'aieul au petit fils, Ignacio Zuloaga, son ami. M.B.*» (Muñoz Herrera, 2006, p. 91).



Figura 3. I. Zuloaga. *Retrato de Maurice Barrès*, 1913 (óleo sobre tela, 203 x 240 cm)

Con Larreta se habían conocido justamente allí en Toledo, diez años atrás: «En mi última visita a esta ciudad maravillosa, conocí a Maurice Barrès. Era Barrès un hombre de facha elegante. El cuerpo delgado, el rostro anguloso. Frente y pico de pájaro. Tenía la tez cetrina y el pelo muy negro...» (Larreta 1939, p. 64). Así lo había representado Zuloaga en el cuadro: de perfil, vestido de negro con su nariz corva, altivo y con un mechón sobre su frente. El libro en su mano denotaba al escritor, pero el gesto de orador también hacía referencia a su rol de político o académico. Todo se ensamblaba y quedaba unido en el contrapunto de su figura con el paisaje de la ciudad de Toledo. Allí asomaba el río Tajo con sus puentes medievales, San Juan de los Reyes, la Catedral, las colinas y las calles empedradas. Aquí era inevitable ver la similitud con aquel otro que tenía a la ciudad de Ávila por detrás. Ambos eran grandes lienzos, que apelaban a la misma fórmula: una composición definida por la personalidad de los retratados, el paisaje que los rodeaba y el contenido simbólico que de este enlace se desprendía. Al igual que Larreta, Barrès sentía admiración por el pasado y seguramente, entusiasmado por el romanticismo del tema, aceptó gustoso que Zuloaga lo retratase delante de la ciudad de Toledo (Jansen, 1967, p.62). Así recordaba el pintor su amistad con el francés y las «ocho o nueve sesiones» de pose que compartieron aquel año:

Es ante el cuadro del *Entierro del conde Orgaz*, en Santo Tomé de Toledo, que Barrès descubrió al Greco. Quedó impresionado, lleno de emoción, y quiso conocer a todo lo relativo al maestro. Se fue a Toledo. Volví a encontrarlo en casa de Larreta, en París. Hablamos del Greco, de Toledo, del Greco otra vez... Hicimos amistad. [...] Un día recibí un libro suyo con una emotiva dedicatoria. A mi vez quedé entusiasmado. Repentinamente resolví hacer su retrato frente a Toledo, cuyo secreto dijo con tanta sabiduría. Aceptó con júbilo. Era en 1912 o en 1913, no recuerdo bien. Hacía por entonces yo el retrato de Mme. de Noailles. Posaban por turno y el autor de *La gloria de don Ramiro*, Larreta, cuya efigie había pintado ya, asistía a las sesiones. ¡Imaginaos el espectáculo! ¡Esos tres grandes cerebros, sus conversaciones infinitas y prodigiosas!²⁹

La participación de Larreta en la génesis de ambas obras daba cuenta de las relaciones que se tejieron en torno a aquella generación de artistas e intelectuales. Además, lo convertía en testigo preferencial del proceso creativo del maestro. Era claro que en el retrato de Barrès, Zuloaga había aplicado el mismo tópico de incluir al personaje principal con un fondo que lo referenciaba, y el escritor era consciente de que su retrato había sido el modelo. Ese gesto, satisfizo el historial que Larreta reconstruyó a partir de sus memorias. Por eso había sido importante destacar la fecha: ser el primero, el equiparable, el original. De hecho, en una carta enviada por Unamuno a Ramón Zubiarre en mayo de 1916, el entonces destituido rector de la Universidad de Salamanca le comentaba a Zubiarre:

Quien quedó en hacerme un retrato fue Zuloaga y estoy esperando su visita de un día para otro. Cuando el verano pasado con él en estuve Zumaya me dijo su proyecto. Quiere hacer una vista de Salamanca, como la de Toledo para Barrès y la de Ávila para Larreta, y ponerme allí (...).³⁰

Las palabras de Unamuno, además de dar cuenta de la serie de retratos pintados por Zuloaga, ilustraban de qué manera se constituyó la red de amistades que giró en torno a Larreta durante su estancia europea.

Los retratos fueron una parte importante en la obra de Zuloaga. Lafuente Ferrari considera que el vasco llegó «sin abdicar de su fuerte personalidad [...] a lograr en el retrato fórmulas propias [...] Los espectadores o los modelos de Zuloaga sentían siempre que, de una manera misteriosa, el artista transfundía en sus efigies una vida poderosa e imperativa, en la que se insertaba algo de la fuerte personalidad y de la intensa energía

29. La nota reproduce declaraciones del pintor publicadas anteriormente en la *Revue de l'art: Ignacio Zuloaga apud* [Nota de la Redacción] «Ignacio Zuloaga», *Atlántida*, septiembre de 1942, RP 01105, Libro de recortes IV «1941-1944», AMEL.

30. Finalmente, Zuloaga pintó el retrato de Unamuno en 1925, representado sobre un fondo casi neutro (Paredes Arnáiz, 2013, p. 194).

del propio artista». Carácter y vigor expresivos eran las notas que más le interesaban en un retrato. El pintor había realizado centenares de cuadros de este género a lo largo de su carrera, pero la captación de lo individual, en un sentido interpretativo más que de mera transcripción analítica, sumado a la «monumentalidad de forma» que le había otorgado especialmente a los retratos de Larreta y Barrès (Lafuente Ferrari, 1950) los transformaron en retratos icónicos.

La modificación del retrato de Larreta

De todo lo que rodeó al pedido y realización de este emblemático retrato, hay un hecho que de algún modo ha pasado inadvertido para los historiadores del arte que se dedicaron a estudiar la obra de Ignacio Zuloaga. Nos referimos concretamente al «arreglo» que sufrió el lienzo desde que la obra fue terminada en 1912, hasta el momento en que embarcó junto a su dueño hacia la Argentina.

Si bien es muy interesante tomar conocimiento de este hecho a través de la correspondencia que tuvieron escritor y pintor, vale la pena destacar que la modificación que se realizó fue decididamente visible a partir de las imágenes aparecidas en diversas publicaciones. Incluso Lafuente Ferrari (1972) uno de los mayores estudiosos de la obra del vasco, en su pormenorizado estudio sobre el pintor, publicó una imagen que evidentemente era la original tomada antes de la corrección (1972, lamina 65, p. 417) [figura 4] aunque al momento de la edición de su libro, ya no estuviera así.



Figura 4. I. Zuloaga, *Retrato de Enrique Larreta*, 1912 (óleo sobre tela, 206 x 164 cm) [la fotografía fue tomada, antes de que el pintor realizara la modificación, AGN]

Evidentemente la modificación o «retoque» del retrato fue realizado unos meses antes de que Larreta, volviera a Buenos Aires. Una de las cartas que tiene la clave de este asunto fue escrita por el argentino y está fechada en Biarritz, el 14 noviembre de 1915:

Mi querido amigo [...] Con razón lo digo a veces que es Ud. el hombre más feliz de la tierra. Si esta carta llega a tiempo a sus manos y quisiera Ud. que nos viéramos el martes en San Sebastián con Guimón, Chez Cambo, un despacho y voy allí en seguida. Si no puede ser nos veremos en París. No olvide Ud. que tiene que operarme las piernas, en mi retrato y proceder también a una paractomía para rebajarme el vientre.³¹

31. Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada «Biarritz, 14 de noviembre de 1915», CA, s.n.

El «no olvide», dejaba claro que Larreta era el principal interesado en que se realizaran esos cambios. Luego de este pedido de «operación» de piernas y «paractomía» Zuloaga procedió a modificar la obra. En una carta sin fecha, probablemente de los primeros meses de 1916, Larreta le comentó a su mujer que el pintor quería retocar el cuadro. La carta es interesante además porque allí menciona cuestiones referidas a varios temas: la Guerra, el regreso a Buenos Aires y la relación familiar con su suegra respecto de las decisiones a tomar sobre la casa de Belgrano: «Mi querida Fina [...] Preocupaciones de la guerra... Temo mucho que no podamos embarcarnos como pensábamos en mayo [...] Mucho lamentaría que la manera de pensar de tu mamá y tus hermanos, tan opuesta a la mía, en lo tocante al asunto de la Casa de Belgrano, llegue a desanimar al arquitecto (...). Además, Zuloaga quiere que se retoque mi retrato el Domingo».³²

32. Enrique Larreta, carta a Josefina Anchorena, datada «París, c. 1916», CL, n.1194, [Archivo E. Larreta], AMEL.

Los cambios realizados por Zuloaga correspondieron sobre todo a la posición de las piernas y a la base en donde se apoyaba la figura del escritor. Luego de los ajustes, los pies, que en el cuadro original aparecían casi tocando el suelo, quedaron suspendidos en el aire, alargando notablemente el tamaño de las piernas. En la nueva versión, la punta del bastón quedó por delante de las rocas y el peñasco en donde reposaba Larreta se ensanchó lo necesario para contener la ampliación de su cuerpo. El paisaje, salvo la desaparición de algunas rocas, no se modificó sustancialmente. Ávila permanecía allí, tan destacada como en el cuadro original. Por qué Larreta hizo hincapié en esta modificación es hasta el momento una incógnita que carece de fuentes que la avalen. Pero como dijimos anteriormente, era obvio que el escritor era el más interesado. Tal vez, su propia mirada de pintor *amateur* provocó este análisis que daba cuenta de cierta desproporción en el cuerpo si es que, como seguro lo era, primaba un sentido naturalista en la representación. A lo largo de su vida Larreta fue muy exhaustivo en los detalles que tuvieron que ver con cuestiones estéticas e históricas, tanto en su obra literaria como en su propia colección artística. Y su retrato principal, no iba a ser la excepción.

En abril de 1916, poco antes del retorno de la familia a la Argentina, el pintor le escribió a Larreta diciéndole que los arreglos estaban listos y que ya podía pasar a buscarlo:

Amigo Larreta: Acabo de llegar de España. He hecho un viaje extraordinariamente interesante. Mucho me he acordado de Ud. Dígame cuándo nos vemos (...) Aquí están sus fotografías, y el retrato está ya seco. Dígame cuándo mandará por él; pues el 14 ó 15 nos vamos todos a Zumaya.³³

33. Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada «París, 4 de abril de 1916», CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

Finalmente, luego de que el maestro Zuloaga concluyera la obra, el retrato corregido llegó a Buenos Aires para ser colocado en el Salón Azul de la residencia de Belgrano. Este salón tenía una pequeña ventana que daba al vestíbulo de entrada. Cuentan que Larreta solía dejarla abierta para que los que ingresaran a su domicilio, vieran al dueño de casa a través de ella.

Referencias

- » BarónThaidigsmann, F. J. (2004). El retrato español entre Zuloaga y Picasso. En J. Pérez Portús, (Coord.). *El retrato español. Del Greco a Picasso* (pp. 296-323). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- » Bernal Muñoz, J. L. (1998). El escritor y el artista. En AA. VV. *La mirada del 98. Arte y literatura en la edad de plata* (pp. 29-38). Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, Dirección de Bellas Artes y Bienes Culturales.
- » Gómez de Caso Estrada, M. (2006). *Falla, Larreta y Zuloaga ante La Gloria de Don Ramiro*. Segovia: Imprenta Taller Imagen.
- » Dezarrois, A. (2016, 24 de enero). Maurice Barres, écrivain d'art. Une interview de M. Zuloaga. *Figaro*, p.5.
- » Jansen, A. (1967). *Enrique Larreta, Novelista hispano-argentino (1873-1961)*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- » Lafuente Ferrari, E. (1948). Los paisajes de Ignacio Zuloaga. *Principe de Viana*, 9 (33) [separata], 432-466. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2252663.pdf>
- » _____ (1950). Los retratos de Zuloaga. *Principe de Viana*, 11(38-39), 41-73. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2253303.pdf>
- » _____ (1972). *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga* (2ª ed.). Madrid: Revista de Occidente.
- » Larreta, E. (1939). *Tiempos iluminados*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina.
- » Milhou, M. (1981). *Ignacio Zuloaga et la France (1870-1945)*. St-Loubès: Éd. Graphilux.
- » _____ (1990). Zuloaga in France, first impressions of France. In *Ignacio Zuloaga (1870 -1945) Exhibition*, (pp. 45-53). Bilbao: Basque Government.
- » Mujica Láinez, M. (1979). *Los Porteños*. Buenos Aires: Ediciones Librería de la Ciudad.
- » Muñoz Herrera, J. P. (2006). Toledo o El Greco. Reconocimiento y efusión del escenario. *Archivo Secreto*, (3), 88-108. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2170610&orden=128102&info=link>
- » Napal, D. R. (1926, 22 de mayo). Ignacio Zuloaga y Francisco Grandmontagne. *Caras y Caretas*, (1442), s/p.
- » Nobilia, P. (2018). *Enrique Larreta y su colección de Arte Español: Gusto y distinción de un coleccionista ilustrado en Buenos Aires*. [Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras]. Recuperado de: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/11247>
- » Pantorba, B. de. (1944). *Ignacio Zuloaga. Ensayo biográfico y crítico*. Madrid: Antonio Carmona Editor.
- » Paredes Arnáiz, A. M. (2013). *Unamuno y las artes 1888-1936* [Tesis de Doctorado, Universitat de Barcelona]. Recuperado de: https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/110575/AMPA_TESIS.pdf;jsessionid=3F9A755ECF6CFEAD8FF8887D5119
- » Plessier, G. (1995). *Ignacio Zuloaga et ses Amis Français*. París: Éditions L'Harmattan.
- » Rementería Sanz, S. (2001). Zuloaga, Noailles y Einstein: encuentros y alusiones.

Bidebarrieta, (9), 183-197. Recuperado de: http://bidebarrieta.com/includes/pdf/Rementeria_20141201195803.pdf

- » Tild, J. (1912, 10 de marzo). Desde París: dos artistas. *Las Noticias*, s.p.
- » Unamuno, M. de *et al.* (c.1920). *Ignacio Zuloaga, Colección Monografías de Arte* 1. Madrid: Editorial Estrella.

Archivos consultados

- » Archivo Museo Ignacio Zuloaga (AMIZ)
- » Archivo Museo Enrique Larreta (AMEL)