

IDENTIDAD, SÍMBOLO Y MITO EN LA PINTURA REGIONALISTA

ALBERTO CASTÁN CHOCARRO
Universidad de Zaragoza

I. IDENTIDAD

Las disquisiciones en torno a la identidad nacional se convirtieron en asunto esencial del debate intelectual español a partir de los últimos años del siglo XIX. Y lo siguieron siendo, al menos, durante las cuatro décadas siguientes¹. Historiadores, políticos, filósofos, literatos... todos mostraron su preocupación por la situación que atravesaba el país tratando de establecer las causas y aportar soluciones. Pero el llamado «problema de España», no se enfocó únicamente a partir del análisis empírico y racionalista, sino que pronto derivó en una cuestión metafísica que preocupó intensamente a no pocos pensadores. Era en el ser de España, en la propia esencia que la definía como nación, donde se buscaban las razones que explicaran la decadencia del ya lejano imperio y el atraso que se arrastraba en relación al resto de países europeos.

Dentro de esta vertiente psicológico-filosófica, fueron fundamentales dos obras publicadas poco antes de que tuviera lugar la derrota de 1898; acontecimiento que no hizo sino multiplicar este tipo de reflexiones. Nos referimos a *En torno al casticismo* de Miguel de Unamuno e *Idearium español* de Ángel Ganivet. Ambos autores, pese a llegar a conclusiones diferentes, coinciden en realizar una análisis de «lo español» en relación con su devenir histórico, prestando atención al modo en que ese proceso había tenido su reflejo en la creación artística. En palabras de Ganivet:

¹ Entre los autores que se han ocupado de los procesos de construcción de la identidad española cabe subrayar los análisis realizados por José Álvarez Junco en trabajos como: ÁLVAREZ JUNCO, J., «La nación en duda», en PAN-MONTOJO, J. (coord.), *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza, 1998; ÁLVAREZ JUNCO, J., *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001; y ÁLVAREZ JUNCO, J. (coord.), *Las historias de España. Visiones del pasado y construcción de la identidad* (vol. 12 de la *Historia de España* dirigida por J. Fontana y Ramón Villares), Barcelona, Crítica, 2013.

Si contrastamos el pensamiento filosófico de una obra maestra de arte con el pensamiento de la nación en que tuvo origen, veremos que, con independencia del propósito del autor, la obra encierra un sentido, que pudiera llamarse histórico, concordante con la historia nacional: una interpretación del espíritu de esta historia. Y cuanto más estrecha sea la concordancia, el mérito de la obra será mayor, porque el artista saca sus fuerzas invisiblemente de la confusión de sus ideas con las ideas de su territorio, obrando como un reflector en el que estas ideas se cruzan y se mezclan, y adquieren al cruzarse y mezclarse la luz de que separadas carecían².

No puede sorprender, por lo tanto, que los planteamientos de ambos fueran fundamentales para no pocos críticos y demás cronistas artísticos durante las décadas siguientes, y tampoco que influyeran directa o indirectamente sobre el trabajo de los propios creadores. No se trataba únicamente de la interpretación de las obras del pasado, sino que afectaba también a la propia génesis de la producción del momento. Hasta el punto de que, como se ha señalado en diferentes ocasiones, las reflexiones en torno a la naturaleza de «lo español», se convirtieron también en asunto fundamental para la plástica del momento. Una cuestión que resulta perceptible tanto en la producción artística de aquellos que convirtieron a Castilla en el objeto fundamental de su trabajo –coincidiendo con Unamuno y Ganivet en encontrar en esta la auténtica esencia de España–, como en los que prefirieron ocuparse de otros ámbitos geográficos. Estos últimos contribuyeron tanto a completar esa visión de lo que se entendía que era España, como a llamar la atención sobre determinados hechos diferenciales.

Desde un planteamiento extensivo podemos utilizar el concepto de «pintura regionalista» para caracterizar todo este fenómeno puesto que, más allá de la intencionalidad particular de cada autor, todos los casos venían motivados por un mismo contexto histórico y similares preocupaciones de índole intelectual y/o sentimental. En definitiva, un proceso equivalente al que se estaba desarrollando desde un punto de vista político e ideológico entre el nacionalismo español y los diferentes regionalismos y nacionalismos periféricos. De hecho, cuando un cuarto de siglo después Ortega y Gasset lleve a cabo en *La España invertebrada* un ejercicio analítico comparable al realizado por Unamuno y Ganivet, pondrá especial énfasis en este proceso disgregador.³

² GANIVET, Á., *Idearium español; con El porvenir de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 155 (la 1.ª ed. de *Idearium español* es de 1897).

³ Como apunta Álvarez Junco en ÁLVAREZ JUNCO, J., *Las historias... op. cit.*, p. 379.

Ahora bien, conviene recordar que la problemática identitaria, no es, ni mucho menos, una cuestión privativa del ámbito español, ni durante el siglo XIX, tan marcado por la construcción de diferentes nacionalidades europeas; ni durante el siglo XX, en el que diferentes formas de nacionalismo extremo llevaron a sucesivos conflictos bélicos en el continente. Del mismo modo, tampoco la plástica europea y americana fue ajena a la cuestión, siempre en consonancia con procesos sociales y políticos, cuando menos, comparables con los vividos en España⁴. Es más, cabe recordar que similares lenguajes plásticos, igualmente vinculados a la capacidad evocadora de los referentes simbólicos, trataron de responder a esa misma cuestión en otros tantos países. Así, como ha señalado Lily Litvak, el simbolismo plástico «actuó como estímulo para el despertar de la conciencia nacional en países como Polonia, Finlandia, Hungría y Bélgica, pues la pintura proporcionaba una forma de expresión que permitía exaltar e informar»⁵. Como es sabido, en España el simbolismo se hibridó de tal manera con el regionalismo que en ocasiones resulta infructuoso tratar de diferenciar ambas tendencias.

Por otra parte, tal y como apuntó Francisco Calvo Serraller, tampoco la historiografía artística internacional quedó al margen de la cuestión, de modo que la mayoría de los llamados padres fundadores de la Historia del Arte creyeron en alguna medida «en el valor determinante del genio nacional y, consecuentemente, orientaron sus investigaciones y su crítica en pos de una más clara y mejor identificación e interpretación del problema»⁶. Heinrich Wölfflin lo hizo en un breve artículo titulado «Sobre el tema del arte nacional» en el que afirmaba de forma tajante que se podía hablar de la forma nacional «como una fuerza tangible y muy poderosa»⁷. De modo que la compleja labor del historiador consistía en «encontrar las fórmulas que den cuenta exhaustiva de los caracteres nacionales del arte», logrando así que el pueblo pudiera ganar en

⁴ Tal y como planteamos en CASTÁN CHOCARRO, A., «Aferrarse a la tradición: La pintura regionalista en Francia e Italia», en ARCE, E., CASTÁN, A., LOMBA, C., y LOZANO, J. C. (eds.), *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012, pp. 393-410.

⁵ LITVAK, L., «Hacer visible lo invisible. El simbolismo en la pintura española, 1891-1930», en *Entre dos siglos. España 1900* [catálogo de la exposición comisariada por Pablo Jiménez Burillo], Madrid, Fundación Mapfre, 2008.

⁶ CALVO SERRALLER, F., *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988, p. 11.

⁷ Artículo publicado en 1936 en la *Neue Zürcher Zeitung*. Recogido en: WÖLFFLIN, H., *Reflexiones sobre Historia del Arte*, Barcelona, Península, 1988.

«autoconocimiento». Esto pese a que, en última instancia, reconocía que «los mayores valores del arte no coinciden con su cualidad simplemente nacional».

Un discurso muy similar al que había guiado a buena parte de la historiografía artística española durante el primer tercio del siglo. Incluso dando lugar a monografías como *El nacionalismo en arte* de Rafael Doménech, redactada en la década de 1920 y publicada a comienzos de la siguiente, en la que este señala:

Observando la vida artística de España y del extranjero en los tiempos presentes, se ve que el *nacionalismo* en arte es un tema sentimental fuertemente vivido, que es difícil penetrar a través de él, romperlo y abrir un paso a la inteligencia para analizar, con la serenidad de la razón, los términos, contenidos y valores de ese problema⁸.

II. SÍMBOLO Y MITO

La participación de la pintura del momento en el debate tuvo lugar a través de su capacidad para articular todo un repertorio de referentes simbólicos capaces de encarnar las preocupaciones de la retórica identitaria. Como es sabido, es la necesidad que siente el ser humano de materializar, de hacer sensible, una realidad que, en verdad, le es inaprensible, la que explica la proliferación de símbolos desde los primeros estadios de la civilización. Obviamente estos, que suelen estar fundamentados en algún tipo de analogía, deben ser propuestos a una colectividad que acepta, o no, el significado propuesto. De este modo, un símbolo puede ser polisémico, estar sujeto a diferentes interpretaciones y, por supuesto, ser objeto de disensiones.

En el caso de la pintura regionalista asistimos a la selección de una serie de motivos tomados de la realidad y transformados en mayor o menor medida por los artistas, que se pretenden convertir en expresión de una determinada identidad que la sociedad del momento necesitaba ver reafirmada. Estas imágenes surgieron en el seno de un proceso en el que la sociedad burguesa no había sabido articular un modelo de Estado que diera plena respuesta a sus diferentes sensibilidades, y en el que la propia idea de nación atravesaba una crisis derivada de un hecho tan *simbólico* como la pérdida de las últimas colonias de ultramar.

⁸ DOMÉNECH, R., *El nacionalismo en arte*, Madrid, Páez [193?].

Precisamente una de las características de los símbolos la encontramos en su capacidad para cohesionar, para unir. De ahí que en un contexto como el descrito se recurriera a una serie de referentes capaces de representar esa identidad cuestionada. Y de ahí también que esto se hiciera a través de un lenguaje popular, de fácil comprensión para la mayoría y que, por lo tanto, facilitara ciertas dosis de adoctrinamiento.

La capacidad para construir nuevos símbolos vinculados en muchos casos a la expresión de un sentimiento de pertenencia es especialmente característica de las sociedades contemporáneas; tal y como nos demuestran a diario los medios de comunicación. Federico Revilla en *Fundamentos antropológicos de la simbología* plantea que la creación de un símbolo puede tener tres orígenes diversos: «la voluntad libre y espontánea de un colectivo», «la voluntad de un individuo» (por ejemplo, un artista), o bien «la decisión mercadológicamente estudiada y planificada de un ente político»⁹. De todo esto encontramos en la pintura regionalista.

Este mismo autor establece un recorrido que lleva al símbolo, a través de la repetición, al establecimiento de ritos, todo ello pasando por una fase intermedia en la que nos encontramos con el mito, es decir, la narración. La pintura regionalista plantea un camino más o menos inverso. En muchos casos parte de la representación del rito, la costumbre –con la narrativa que esto supone–, asentada en la memoria de un determinado pueblo a través de su repetición, hasta una dimensión que se considera ancestral y, por tanto, mítica; de modo que puede erigirse en símbolo de los orígenes de esa colectividad.

Por su parte, el psicólogo y filósofo Philippe Malrieu en *La construcción de lo imaginario*, a la hora de explicar la naturaleza de lo que denomina «imaginario mítico» a partir de los estudios realizados en sociedades primitivas, señala:

El mito –la leyenda– y el sistema entero de relaciones descubiertas entre el cuerpo social y el cuerpo natural sirven de garantía a cada transferencia particular, a cada imagen; y cada transferencia, cada imagen, una vez que han sido propuestas al grupo por uno de sus miembros, viene a reforzar el sistema. Así la creación individual de imágenes, inscribiéndose en una construcción colectiva, aparece como indispensable a la persistencia de esta última. Un mito colectivo, lejos de imponerse a los individuos como una realidad acabada, no puede vivir sin las emociones y las invenciones particulares, que lo consolidan, lo autentifican y lo recrean sin cesar»¹⁰.

⁹ REVILLA, F., *Fundamentos antropológicos de la simbología*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 38-39.

¹⁰ MALRIEU, P., *La construcción de lo imaginario*, Madrid, Guadarrama, 1971, p. 69.

Del mismo modo la pintura regionalista, como tantas otras manifestaciones artísticas y culturales, ejerció como un espacio en el que el cuerpo social se reconocía, poniendo en relación a una burguesía cada vez más urbana con sus ancestros, la naturaleza que habitaron y las costumbres y ritos de los que participaron. Así, continuando con una tradición que arrancaba, como poco, del costumbrismo romántico, los pintores y los ideólogos del regionalismo plástico trataron de enriquecer ese acervo común a través de una serie de imágenes/propuestas individuales, acordes con una identidad todavía falta de referentes comunes y, por lo tanto, en proceso de construcción. Se percibe en este proceso un sentimiento de angustia ante un fracaso heredado, un rechazo hacia una nación defectuosamente construida en su dimensión política y social y una necesidad de afirmarse en el pasado puesto que, como añade Malrieu, se percibe en este tipo de comportamientos: «un esfuerzo por canalizar el futuro en las experiencias pasadas»¹¹.

Ahora bien, para lo que no había espacio desde el punto de vista plástico, era para la representación histórica de los orígenes nacionales. La narración más o menos mitificada del pasado glorioso había servido como respuesta a las preocupaciones de la centuria anterior y quedaba fuera del programa plástico del momento. Las referencias a la identidad común más bien remitían al origen a través de un presente atemporal. Fue en las expresiones de lo castizo, lo vernáculo, tomadas de la propia realidad –siempre reconstruida– del momento, donde encontraron el marco referencial para llevar a cabo ese proceso.

III. INTERPRETACIÓN: REGIONALISMO Y ESPAÑOLISMO

El propio carácter polisémico de los símbolos favorecía el que todo este proceso de creación, difusión y aceptación de referentes identitarios estuviera sujeto, como decíamos, a diferentes interpretaciones. Esa disparidad de significados era expresión de una problemática mayor; relacionada con las propias tensiones entre el centro y la periferia a las que se enfrentaba el país. Es decir, se trataba de si las imágenes que producía la pintura regionalista eran expresión de la unidad o de la diversidad.

De hecho, y contra lo que pueda parecer, Madrid y las instancias oficiales, potenciaron, en cierta medida y siempre de acuerdo con sus propios intereses,

¹¹ *Ibidem*, p. 70.

los sentimientos de exaltación regional. Obviamente, el poder central rechazaba cualquier reivindicación política o económica que perjudicara su hegemonía, pero las expresiones folclóricas asociadas a la pintura regionalista, no eran contempladas como amenaza. Conviene recordar que regeneracionistas como Macías Picavea o Sánchez de Toca, entendieron el regionalismo como una oportunidad para el fortalecimiento del país. Lo cual no significa que el españolismo centralista no reaccionara frontalmente contra las aspiraciones de los nacionalismos periféricos.

En el ámbito plástico, el españolismo más obtuso subrayaba la necesidad de apartarse de fórmulas importadas del exterior y regresar a la estela de la escuela española. Una consigna que marcó profundamente el ámbito de la pintura regionalista; pese a que esta diera sus mejores resultados precisamente cuando se mostró abierta a la recepción de las novedades europeas. Ortega y Gasset vio clara la problemática vinculada a la defensa de la tradición en el prólogo a la segunda edición de *España invertebrada*: «¡Cuánto no ha estorbado, y sigue estorbando para que hagamos ciencia y arte nuevos, por lo menos actuales, la idea de que en el pasado poseímos una ejemplar cultura, cuyas tradiciones y matrices deben ser perpetuadas!»¹².

Cabe vincular ese nacionalismo artístico a la obra de dos figuras expresivas de la renovación de lenguajes que se produjo en torno al cambio de siglo: Sorolla y Zuloaga. En ambos casos, su pintura trascendió sus propios motivos para convertirse en imagen de lo español, haciendo que la representación de la parte se convirtiera en símbolo del todo. Levante y Castilla, la España mediterránea y la interior; asociadas, además, a las visiones contrapuestas del país que ofrecían estos autores.

En especial las imágenes valencianas de Sorolla constataban que una determinada visión de la periferia podía ser asimilada por el centro, entendiéndose como representativa de, al menos, toda una manera de interpretar España. Algo similar a lo que había ocurrido con la imaginería andaluza desde el romanticismo, la cual, por cierto, todavía seguía siendo trabajada por no pocos artistas con esa misma vocación introspectiva.

En cualquier caso, era la España central la que, en una hipotética jerarquía de lo «auténticamente español», mejor encarnaba la idiosincrasia del país. No en vano conectaba con toda una corriente de pensamiento promulgada desde

¹² ORTEGA Y GASSET, J., *España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos*, Madrid, Espasa, 1999, pp. 8-9 (prólogo a la 2.ª ed., octubre de 1922).

la centuria anterior por la Institución Libre de Enseñanza que, en materia plástica, contaba con el ilustre precedente de Aureliano de Beruete. Obviamente las propuestas plásticas de Zuloaga eran bien distintas, y la recepción de su metafísica visión de lo español resultó en un primer momento altamente polémica –tal y como demuestra la llamada «cuestión Zuloaga»–. Su representación de una España negra y atrasada, no podía menos que resultar incómoda para aquellos que no querían ver en ella una propuesta de corte regeneracionista. Cabe señalar que Zuloaga contribuyó a hacer que el castellanismo se identificara intrínsecamente con lo español, hasta el punto de que se ha cuestionado la existencia de un regionalismo castellano propio, que no se corresponda con los intereses del nacionalismo español [fig.1]. Ernesto Giménez Caballero, en 1929, entendió que ambos procesos eran uno solo: «Castilla ha tenido su regionalismo: el del 98. Castilla ha sido cantada cuando era cantada como región Cataluña. Y Vasconia. (Unamuno hace pensar en Maragall. Y los lienzos de los Zubiaurres en la pintura de Mir. Y los paisajes de Rusiñol en los de Valle-Inclán)»¹³.

Por otro lado, el origen vasco de Zuloaga obliga a llamar la atención sobre la importancia que la vertiente vascoiberista tuvo sobre el contexto plástico de esa región. A esta pertenecerían, además de Zuloaga, los Zubiaurre o Gustavo de Maeztu, y contó con defensores como Miguel de Unamuno, Juan de la Encina o Ramiro de Maeztu¹⁴. Autores en los que cabe más hablar del mito de la vasconia ibérica que del de la nación vasca; lo que generó no pocas tensiones con el abertzalismo. Unamuno lo tuvo claro al señalar: «Creo poder decir que hoy en España lo más español acaso es el país vasco»¹⁵.

Surge por tanto la cuestión de si cabe señalar alguna diferenciación entre la pintura en que se ponía énfasis en la identidad regional, que en determinados casos pudo encarnar aspiraciones independentistas, y aquella que con su tratamiento de un paisaje, un tipo o una costumbre trataba de ser expresión (pecu-

¹³ GIMÉNEZ CABALLERO, E., «Cuadrangulación de Castilla», en *Casticismo, nacionalismo y vanguardia: (antología 1927-1935)*, Madrid, Fundación Central Hispano, 2005, pp. 119-133, espec. p. 127.

¹⁴ De esta cuestión y, en general, de la interpretación identitaria del paisaje español se ha ocupado Carmen Pena, entre otros trabajos, en: PENA, C., «Paisajismo e identidad. Arte español», *Estudios Geográficos*, vol. LXXI, Madrid, CSIC, julio-diciembre de 2010, pp. 505-543.

¹⁵ UNAMUNO, M., «Zuloaga el vasco», en *En torno a las artes (del teatro, el cine, las bellas artes, la política y las letras)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 38-45, espec. p. 44. Publicado originalmente en *La Nación*, Buenos Aires, 24 de mayo de 1908.

liar) de la identidad hispánica. Entendemos que esta diferenciación ni es posible, ni clarificaría la naturaleza simbólica de las obras que nos ocupan. No en vano, tanto la reflexión regional como la nacional respondían a un mismo proceso introspectivo y surgían de unas inquietudes y un momento histórico y social coincidente. Se trataba de representar arquetipos que recogieran una identidad colectiva, si estos se correspondían con la región o con la nación, era una cuestión que, en muchos casos, era ajena a los propios artistas. Ahora bien, estos, más allá de su adscripción ideológica personal, participaron conscientemente de ese clima de reivindicación identitaria generando las imágenes que lo nutrían.

Y así lo entendieron, con mayor o menor entusiasmo, determinados críticos. Hubo quienes, como José Francés, aplaudieron cualquier síntoma de descentralización artística, al tiempo que criticaban las imposiciones estéticas del ámbito madrileño: «limitado al españolismo áspero, duro y un poco grosero de los pueblos castellanos»¹⁶. Por el contrario, otros como Ballesteros de Martos, se lamentaban de la constante proliferación de identidades diferenciadas: «Ahora descubrimos una raza y una nación en cualquier parte y tratamos enseguida de establecer las diferenciaciones y ahondar las oposiciones, con un egoísmo suicida que puede traer fatales consecuencias para todos»¹⁷. Añadía a continuación que los Zubiaurre no habían tratado de hacer nacionalismo vasco con su pintura, como tampoco habían tratado de hacerlo castellano u holandés. Como mucho, sentenciaba dejando clara su propia adscripción ideológica, podía hablarse en ellos de «españolismo», puesto que solo una raza poblaba España.

Lo que Ballesteros y algunos otros no supieron ver es que el proceso, en realidad, tenía un doble recorrido. Es evidente que las imágenes del regionalismo pudieron contribuir al afianzamiento de las identidades locales. Pero lo cierto es que, al mismo tiempo, estas contribuyeron a la definición de un nacionalismo estético español basado en la superposición de diferentes expresiones de lo regional. No en vano, los procedimientos plásticos seguidos eran, salvo quizá en el caso catalán, equivalentes.

En definitiva, podemos concluir que ese repertorio simbólico activado en buena medida por la pintura regionalista, más allá de sus diversas interpreta-

¹⁶ LAGO, S. (José Francés), «La Exposición Nacional de Bellas Artes. Los cuadros de género», *La Esfera*, n.º 184, Madrid, 7 de julio de 1917.

¹⁷ BALLESTEROS DE MARTOS, A., *Artistas españoles contemporáneos: el arte en España*, Madrid, Mundo Latino [1920?], p. 66.

ciones, fue sancionado e incorporado al imaginario colectivo. Y en buena medida permanece a día de hoy vinculado a no pocas expresiones de la cultura popular. Del mismo modo, la problemática subyacente, la relativa a la construcción de las identidades nacionales, sigue dando pie a no pocos debates. Tal vez sea el momento de revisar si, en ocasiones, no estaremos sino repitiendo vacuos discursos del pasado.



Fig. 1. Ignacio Zuloaga, Maurice Barrès ante Toledo, 1913. Musée Lorrain (Nancy). El ideólogo del nacionalismo político francés y la ciudad más invocada por el españolismo castellano reunidos por el pintor vasco. © Ignacio Zuloaga, VEGAP, Zaragoza 2014.