

Un pintor para los primeros años del siglo XX: la figura singular de Francisco Iturrino

(A painter during the first years of the 20th century: Francisco Iturrino and his singular figure)

Martínez Fernández, Eukene
Sancho el Sabio, 27 - 9. 01008 Vitoria/Gasteiz
eukene2000@jazzfree.com

BIBLID [1137-4403 (2004), 23; 575-590]

Recep.: 01.12.03
Acep.: 14.01.04

El propósito de esta comunicación no es otro que seguir reivindicando la figura y la trayectoria del pintor Francisco Iturrino. Un artista tremendamente singular y bastante incomprendido, quizás porque su planteamiento plástico, totalmente personal, original y audaz, se alejaba completamente de la técnica y el trasfondo habituales en el tipo de temática que cultivó.

Palabras Clave: Iturrino. Singular. Audaz. Temática hispana. Involución. Transición. Fanvismo.

Francisco Iturrino pintorea, bai pertsona gisa eta bai haren ibilbidea ere, erreibindikatzen jarraitzea besterik ez da komunikazio honen asmoa. Artista ikaragarri berezia eta aski gaizki ulertua, agian planteamendu plastiko guztiz pertsonala eta ausarta zuelako, Iturrino erabat aldendu zen berak landuriko gaian ohikoak ziren teknikatik eta mamitik.

Giltza-Hitzak: Iturrino. Berezia. Ausarta. Espainako gaiak. Inboluzioa. Trantsizioa. Fanvismoa.

Le but de cette communication n'est autre que de continuer à revendiquer la figure et la trajectoire du peintre Francisco Iturrino. Un artiste tout à fait unique et plutôt incompris, peut-être parce que son approche plastique, totalement personnelle, originale et audacieuse, s'éloigne complètement de la technique et du sens profond habituels dans le genre de sujet qu'il cultivait.

Mots Clés: Iturrino. Singulier. Audacieux. Thématique espagnole. Régression. Tansition. Fauvisme.

“Acaso la pintura de nuestro amigo –me decía una tarde en Niza el ilustre pintor Matisse– sea algún día la base de una nueva escuela, que llevará su nombre y que futuras generaciones, cultivándola con amor, la saquen del abandono en que hoy vive para iluminarla con los resplandores del mérito y adornarla con los laureles de la gloria. Renoir ha llegado a la cumbre, y la obra de Iturrino tiene con la de dicho pintor asombrosa semejanza”¹.

Estas palabras de Henri Matisse nos van a servir de punto de partida para subrayar el propósito de esta comunicación, que no es otra que seguir reivindicando, aunque sea de manera modesta, la trascendencia de uno de los pintores más singulares de la creación artística del País Vasco a principios del s. XX.

Que Iturrino sea probablemente el mejor pintor de la primera generación de artistas vascos, es algo que ya han puesto de manifiesto muchos de los autores que se han ocupado de su obra y de su trayectoria². Que su figura se haya revalorizado de manera inequívoca, hasta considerarlo uno de los artistas más interesantes y sobresalientes de la vanguardia española, también es algo patente³. Pero todavía queda algo por hacer, dar un nuevo salto cualitativo para intentar situarlo cuanto antes entre la nómina de pintores reseñados en las grandes síntesis o exposiciones centradas en el análisis de esa tendencia universal que es el *fauvismo*, para muchos la primera vanguardia histórica, la avanzadilla que sirvió para transformar radicalmente el panorama plástico en los inicios del siglo pasado⁴.

1. DE ULACIA, F. “Paco Iturrino”. En: *El Liberal*, 17-8-1930. Ver también: AA.VV. *Catálogo Exposición Francisco Iturrino (1864-1924)*. Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid, 1996. pp. 168.

2. Así lo manifiestan, de BARAÑANO, K.M^a; GONZÁLEZ DE DURANA, J. *Francisco Iturrino. Obra gráfica*. Ed. Gobierno Vasco. Vitoria, 1988. pp. 34, donde añaden además que es el peor estudiado hasta el momento.

3. MORENO RUIZ DE EGUINO, I. *Catálogo Exposición Francisco Iturrino*. Fundación Social y Cultural Kutxa. Donostia/San Sebastián, 1996. pp. 15, quien se refiere al pintor como “el padre del fauvismo ibérico”. Por su parte, CARRETERO REBÉS, S. “Iturrino o la naturalidad de un vanguardista en la sobra”. En: *Catálogo Exposición Francisco Iturrino (1864-1924)*. Museo Nicanor Piñole. Gijón, 1999. pp. 13 señala que “su planteamiento estético, de absoluto compromiso y ruptura, que excede por supuesto la modernidad, le ubica necesariamente como una de las obligadas referencias de la vanguardia española”, para líneas más abajo opinar que es uno de los grandes entre los grandes también dentro del entramado internacional de su tiempo.

4. A ello se refiere de BARAÑANO, K.M^a. “La relación Iturrino y Matisse”. En: *Cat. Exp. Kutxa*, 1996. *Op. cit.* pp. 53, al comentar su ausencia en la exposición *The Fauve Landscape* celebrada en el Los Angeles County Museum en Diciembre de 1990, acerca de Matisse, Braque, Derain y su círculo en los años 1904-08. Por su parte BONET, J.M. “Francisco Iturrino: Su pintura, sus escenarios y sus amigos”. En: *Cat. Exp. Mapfre*, 1996. *Op. cit.* pp. 59, apunta que “el renacer del interés por la obra de este interesantísimo pintor del entre-dos-siglos, todavía se limita a la península”. Y en la misma línea se manifiesta GONZÁLEZ DE DURANA, J. “Las raras aguas fuertes de Francisco Iturrino”. En: *Cat. Exp. Kutxa*, 1996. *Op. cit.* pp. 179, cuando señala que toda la obra de Iturrino no ha sido correctamente apreciada y mínimamente analizada hasta hace bien poco tiempo, fuera de un estrecho círculo de aficionados en el País Vasco. Algo que

...

No es de todas maneras la intención de estas páginas analizar su trayectoria, ya que dicha labor excede al propósito de esta comunicación, sino que únicamente vamos a intentar centrarnos en algunos aspectos destacados de su evolución plástica, tratando de aportar algunas cuestiones que nos han parecido interesantes.

De sus años de formación en Lieja y Bruselas y su conexión con el ambiente artístico más avanzado entre 1883 y 1895 ya se han ocupado numerosos estudios⁵. Son algunas de las obras realizadas cuando ya estaba asentado en París las que más nos interesan (parece ser que a partir de 1899 y una vez que ha regresado de su primera estancia en Ledesma), ya que a nuestro juicio ofrecen una visión muy sugestiva de cuales eran sus planteamientos plásticos en los años de transición de un siglo a otro, y ponen de manifiesto como estos planteamientos varían en cierta medida una vez que opta por dar protagonismo en su pintura a la temática hispana, fundamentalmente castellana y andaluza, con lo que ello conlleva.

Sabemos que Iturrino recoge las influencias del postimpresionismo y del simbolismo en ese crisol de tendencias que es el París de los últimos años del s. XIX. No hay nada más que observar sus obras más destacadas del ambiente nocturno de Montmartre para apreciar que la deuda contraída con pintores como Renoir o Toulouse-Lautrec es bien palpable⁶. Al mismo tiempo, los avances experimentados por los tres grandes nombres propios del postimpresionismo, son aspectos que también van a estar presentes en su

...

ya había reseñado ACEBAL IDIGORAS, A. "Francisco Iturrino González (1864-1924)". En: *La gran Enciclopedia Vasca: Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. Vol. I. Fasc. 10. Bilbao, 1973; pp. 295 cuando dice que "a estas alturas de la fecha de su muerte aún no ocupa el sitio justo y muy de primera fila, que le corresponde en la pintura universal de todos los tiempos". Por último MANTEROLA ISPIZUA, I. *Hermes y los pintores vascos de su tiempo*. Facultad de Bellas Artes. UPV/EHU, 2003, Tesis Doctoral dirigida por la Prof. Adela Moya que esperamos ver pronto publicada, añade en la pp. 298, Nota 15 lo siguiente: "Aunque a veces se acerca mucho a la pintura de Matisse y Derain (no tanto a Vlaminck) no es tan atrevido como estos pintores, pero sería equiparable o quizás superaría a algunos pintores considerados del movimiento fauve como Marquet, Manguin o Camoin". Agradecemos expresamente al Prof. Ismael Manterola la oportunidad de haber podido consultar su trabajo antes de la publicación.

5. Ver: JOOS, P. "Francisco Iturrino. Su etapa belga". En: *Anuario*, 1990. Museo de Bellas Artes de Bilbao. pp. 89-92. De la misma autora: "Francisco Iturrino". En: *Cat. Exp. Museo Nicanor Piñole*. Op. cit. pp. 35. Sabemos que esta autora lleva varios años dedicada al estudio, análisis y catalogación completa de la obra de Iturrino en su Tesis Doctoral. Investigación imprescindible que esperamos sea pronto concluida. También: de BARAÑANO, K.M^a; BONET, J.M. *El pintor Francisco Iturrino*. Madrid, 1990. Acerca del ambiente artístico y cultural de Bélgica en aquellos años: *Catálogo Exposición Los XX. El nacimiento de la pintura moderna en Bélgica*. Fundación Mapfre Vida. Madrid, 2001. Todos los autores consultados coinciden en señalar que Iturrino fue asimismo invitado a participar en las Exposiciones anuales de La Libre Esthétique en 1902, 1905 y 1914.

6. Nos referimos a obras que plasman a bailarinas de Can-Can y escenas del Moulin Rouge datadas entre 1895-1900 y reproducidas en la práctica totalidad de los Catálogos consultados. A este respecto BONET, J.M. *Cat. Exp. Mapfre Vida*. Op. cit. pp. 51, apunta que tanto el motivo, como su tratamiento nos introducen de lleno en el clima simbolista de Montmartre.

creación plástica⁷. A ello debemos añadir su estancia en el taller de Gustave Moreau, donde conoce a Matisse y a otros pintores que más adelante formarán parte del grupo de los fauves⁸.

Al observar algunas obras de esta etapa, vemos que sus investigaciones acerca de la forma y el color, su pincelada en principio abocetada pero que modela las formas y el uso de unos contrastes cromáticos muy ricos y luminosos, van marcando una evolución que lo vinculan estrechamente a las tendencias predominantes en esos años, o que incluso, se pueden considerar precursoras en cierta medida de determinados movimientos que comenzarán a gestarse en los años inmediatamente posteriores.

Si en **Mercado/Plaza del pueblo**, obra realizada en Salamanca en 1898 la impronta de Cezanne es más que palpable, materializando las formas a través de pinceladas de luz y color de tonalidades cálidas y armoniosas, en el **Paisaje**, ca. 1899-1901, que perteneció a la colección Sota de Bilbao, se resalta la influencia de Van Gogh, junto a planteamientos plásticos que parecen preludiar algunas de las características de la pintura fauve si consideramos su datación: la técnica de la pincelada y el juego cromático en la coloración de las sombras, la delimitación subrayada de algunos de los perfiles, los ritmos compositivos muy movidos y dinámicos, los contrastes resaltados y la carencia o negación de perspectiva⁹. En la misma línea pictórica se manifiesta su **Patio con figuras**, de similar cronología, donde la soltura expresiva de la pincelada muestra la apuesta decidida por un lenguaje absolutamente contemporáneo.

7. Van Gogh y Gauguin en su investigación acerca de la transmisión de emociones o visiones por medio de la forma y el color y Cezanne en la reinterpretación de la percepción del espacio y la valoración de las formas. Son influencias que de una manera u otra van a asimilar la práctica totalidad de los artistas del movimiento fauve, ya que una parte de su formación plástica se realiza en ese ambiente artístico. Ver: FERRIER, J.L. *Les Fauves. Le règne de la couleur*. Ed. Terrail. París, 2001. A este respecto JOOS, P. *Cat. Exp. Museo Nicanor Piñole. Op. cit.* pp. 34 señala que Iturrino tuvo ocasión de estudiar a fondo la pintura de los artistas postimpresionistas en distintas exposiciones celebradas en Bruselas y en París. En 1895 se realiza también la primera exposición de Cezanne en la galería Vollard. Entre 1895-1898 está datada la obra **El Sena/París**, donde el juego cromático, fundamentalmente en el cielo, y la pincelada diluida y orgánica nos remiten, tanto a influencias postimpresionistas, como al contexto simbolista.

8. DUTHUIT, M. *L'oeuvre Gravé du Matisse*. París, 1897. Vol. I. pp. 36. A dicho taller acudían también los pintores Marquet, Camoin y Manguin. Asimismo, en 1890 se había publicado el manifiesto del grupo nabi. 1891 fue el año de la exposición en Le Barc de Bouteville, en la que imperaba el simbolismo como expresión artística y donde se pudieron ver obras de Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Odilon Redon, Bonnard, Denis, Vuillard, Bernard y Zuloaga. La primera exposición individual de Bonnard se celebra en 1896 y otras muestras de los pintores nabis en 1897 y 1898 en la galería Vollard. 1892 había sido el año de la publicación del ensayo de George Albert Aurier "Les symbolistes", donde se proclamaba a Gauguin como gran precursor del movimiento. A este respecto JOOS, P. *Cat. Exp. Museo Nicanor Piñole. Op. cit.* pp. 37, refiere, que determinadas obras realizadas en esta primera etapa parisina, como **Aldeanas Vascas** o **Muchachos iniciando una carrera**, son formulaciones que se inscriben, tanto dentro del contexto artístico del simbolismo, como del grupo de los nabis, ya que a nivel temático y a nivel formal manifiestan una mayor interpretación personal de la realidad.

9. Ver: CARRETERO REBÉS, S. *Cat. Exp. Museo Nicanor Piñole. Op. cit.* pp. 17. MANTEROLA ISPIZUA, I. *Hermes y los pintores...* *Op. cit.* pp. 298, donde apunta que puede ser precedente directo de la pintura fauvista.



Paisaje (hacia 1899-1901).

Mayor atención se ha prestado a sus “Mujeres con mantilla” realizadas entre 1900-1902, precedente directo para algunos autores, de las que después realizarán Matisse y Picasso. La yuxtaposición de colores de **Mujer con mantilla**, ca. 1902 se ha puesto en relación con “La raya verde/Retrato de Madame Matisse” ca. 1905¹⁰. En este tipo de retratos en primer plano su interés parece centrarse principalmente en el juego cromático, luminoso y delicado, en el aspecto decorativo de flores y mantilla enmarcando el rostro y el escote de la modelo, así como en el fondo del lienzo, donde formas circulares de tonalidades blancas, verdes y malvas muy sutiles acentúan dicho aspecto de manera significativa. Tanto el juego cromático yuxtapuesto como el aspecto decorativo pueden indicarse como *cuestionamientos fauves*, a lo que debemos añadir que dicha obra tiene “*trozos de lienzo sin preparar*”

10. Relación establecida a propósito del estudio profundo que Iturrino realiza de la pintura de Van Gogh y Gauguin, donde los colores no deben nada a las apariencias naturales, a la escasa relación existente entre color y objeto, y lo mucho que deben esas “apariencias naturales” a la propia imaginación del artista. Ver: de BARAÑANO, K.M^º; GONZÁLEZ DE DURANA, J. *Obra gráfica. Op. cit.* pp. 5. Son varias las obras que realiza Iturrino con esta misma temática. En el caso de la ahora reseñada creemos que corresponde a la **Mujer con mantilla** que aparece reproducida en el Cat. Exp. Mapfre. *Op. cit.* pp. 76-77. A este respecto CARRETERO REBÉS, S. Cat. Exp. Museo Nicánor Piñole. *Op. cit.* pp. 19 retrasa en algunos años la cronología de esta obra, datándola hacia 1905-06. Otra **Manola/Femme á la mantille**, aparece reproducida en blanco y negro en la pp. 30 del *Cat. Exp. Kutxa. Op. cit.*, donde Iñaki Moreno Ruiz de Eguino dice en la pp. 31 de la obra reseñada, que fue presentada en la exposición de la Société Nationale de Beaux Arts de 1902 y registrada con el n^º 1198 del catálogo. Señala que las críticas publicadas en *Mercur* de la France o *La Plume* apuntan calificativos como “muy áspera y un poco hierática” o “de factura nerviosa y que muestra las habilidades sólidas del pintor”. Por los datos consultados hasta el momento, parece ser que dichas críticas y la fecha y el lugar de exposición de la obra parecen coincidir con las referencias señaladas hasta el momento con respecto a la más conocida **Mujer con mantilla blanca** de la que nos ocuparemos ahora.

*dejando ver la textura de la tela, configurándose la mujer entre una raya azul y otra verde como simples manchas de color*¹¹.

Con una cronología más clara, algo complicado de precisar en muchas de las obras que jalonan la trayectoria de este pintor, y una mayor atención por parte de los especialistas, nos ocupamos ahora de **Mujer con mantilla**



Mujer con mantilla (hacia 1900-1902).

blanca, ca. 1900-1901, obra por lo visto presente en la Exposición de Arte Moderno de Bilbao de 1901 y también en el Salon National de Beaux Arts de París de 1902. Descrita como a medio camino entre ciertos retratos de Goya y el mundo azul de Picasso con un fondo azul turquesa y señalada por la crítica francesa como “algo hierática”, se ha considerado precedente temático para obras que pocos años después realizarán las dos personalidades más destacadas del fauvismo y el cubismo¹².

No podemos extendernos en estas líneas acerca de las relaciones artísticas y personales que Iturrino tuvo con estas dos figuras primordiales de las primeras décadas del s. XX, ya que se trata además de un tema considerado ampliamente en algunos de los dis-

11. de BARAÑANO, K.M^a; GONZÁLEZ DE DURANA, J. *Obra gráfica. Op. cit.* pp. 17-18, donde apuntan que los procedimientos plásticos utilizados, tanto en la mujer con mantilla, como en un pequeño retrato de gitana reproducido en la pp. 17 de su estudio, se pueden vincular a la técnica utilizada por otros pintores fauves como Derain pocos años después, hacia 1905.

12. Con respecto a esta obra, Idem. pp. 18, la describen tal como se señala en el texto de esta comunicación, de donde destacamos la frase “a medio camino entre ciertos retratos de Goya el mundo azul de Picasso”, porque estos mismos autores en la pp. 13 de su estudio apuntan lo siguiente: “Aquí está ya esa mujer española con mantilla, de medio cuerpo, sobre un fondo azul turquesa que deja ver el lienzo y que juega con la textura de la tela, como esas manolas con abanico que pintará un par de años después el malagueño”. Interesa resaltar su vinculación al mundo azul de Picasso, porque precisamente ese período artístico tan conocido del malagueño parece insinuarse precisamente en 1901 a raíz de la obra en la que plasma la muerte de su amigo Casagemas, y se materializa en todo su esplendor hacia 1902-03. Sin embargo, cualquier conocedor de la trayectoria de los dos pintores puede observar que pese a la conexión de ciertos rasgos estilísticos o cromáticos, la sensibilidad de ambos está a años luz de distancia. Si la melancolía, la tristeza y el recogimiento son las ideas que subyacen en muchas de las

...

tintos estudios realizados en los catálogos ya mencionados¹³. Sólo queremos resaltar el hecho de que, si sus relaciones artísticas y el planteamiento plástico de su obra, desde los últimos años del s. XIX hasta 1902 aproximadamente, denotan una auténtica puesta al día y una vinculación clara con los postulados más actuales, dicha trayectoria se ve a nuestro juicio interrumpida en cierta manera una vez que comienza a frecuentar asiduamente la región andaluza y a cultivar de manera casi obsesiva una temática vinculada a esta tierra, donde el mundo del toro, las manolas y el folklore popular cobran todo el protagonismo.

Se ha dicho que para Iturrino el ensueño oriental y exótico comenzaba en Andalucía y que Andalucía se convirtió en su paraíso particular¹⁴ para poder desarrollar esa despliegue cromático, luminoso y sensual que convenía a su temperamento y a su sensibilidad pictórica. El crítico Elie Faure señaló en una ocasión que a su juicio la obra de Iturrino presentaba tres influencias claras y las tres nocivas: las de Cezanne, Renoir y Matisse. En nuestra opinión, lo que propició una cierta involución e incompreensión de su obra pictórica fue precisamente el desarrollo de su serie temática andaluza, bajo la cual algunos especialistas han insinuado que subyace un interés por seguir la estela de Ignacio Zuloaga, el cual para estas fechas ya había conseguido importantes éxitos en la capital francesa¹⁵. Esa es la cuestión que nos interesa y también cómo este hecho propició además, que en cierta medida, se desvinculase del círculo de pintores fauves, precisamente en los años más importantes y significativos de dicho movimiento, entre 1905 y 1908 aproximadamente, debido a sus largas estancias andaluzas para desarrollar su obra. Pero vayamos por partes.

En la famosa exposición que compartió con Picasso en la Galería Vollard en 1901, sabemos que presentó 36 obras, algunas de tema parisino y otras fruto de su estancia en tierras castellanas. Para algunos de los críticos su obra pasó desapercibida, pero Arsène Alexandre en *Le Figaro* (26-6-1901) comentó lo siguiente: *“Iturrino y Picasso aportan caracteres bien distintos. El primero es grave, concentrado y un poco salvaje y tiene un verdadero sentido*

...

obras de Picasso de esa época, la Mujer de Iturrino se nos presenta espléndida, luminosa, limpia y desprovista de cualquier intencionalidad ligada a una cierta visión pesimista. Se trata de una obra cuyo interés se centra en la armonía cromática y en el afán decorativo. Es posible que sean precisamente esos rasgos estilísticos y cromáticos los que ha considerado JOOS, P. *Cat. Exp. Mapfre. Op. cit.* pp. 20, cuando apunta que dicha obra preludia el período azul de Picasso.

13. Ver fundamentalmente los estudios de Petra Joos y K.Mª de Barañano señalados a lo largo de estas páginas, donde refieren los datos precisos de sus relaciones personales y artísticas.

14. JOOS, P. “Francisco Iturrino: Un viaje de luz y color”. *Cat. Exp. Mapfre. Op. cit.* pp. 15-32. De la misma autora: “El Ensueño del Sur: La búsqueda del exotismo y de la luz”. *Cat. Exp. Kutxa. Op. cit.* pp. 42-51.

15. A este respecto ver: ZUGAZA MIRANDA, M. “En torno a 1900: Iturrino y los orígenes del arte moderno en España”. En: *Cat. Exp. Mapfre. Op. cit.* pp. 33-50.

de la grandeza...”¹⁶. A finales de ese mismo año y con ocasión de la exposición de “Maestros españoles” que tuvo lugar en las salas Guillaum de Londres, Henri Frantz escribió un artículo publicado en *La Plume* donde lo define “como artista de temperamento muy violento y admirablemente dotado como colorista”. Son sin embargo las reflexiones que se publicaron en *Le Cri de Paris* (7-7-1901) en la sección de “Petites expositions” las que más nos interesan, ya que a propósito de la exposición Chez Vollard señalan lo siguiente: “... Plus observateur et plus pondéré, M. Iturrino initie le spectateur à la vie d’au delà des monts en quelques grandes pages à la Zuloaga, mais d’un dessin et d’une technique complètement affranchis de souci d’imitation”¹⁷.

Parece claro que las obras de Iturrino que llamaron la atención de manera más significativa fueron sus composiciones de temas castellanos, probablemente porque eso era lo que se esperaba en París de la pintura de la ya numerosa colonia hispana, definida por Felicien Fagus como “bárbaros-latinos”, salvajes, prolíficos, fecundos, violentos y enérgicos¹⁸. El interés mostrado por Iturrino hacia la temática hispana parece ser que pudo tener como telón de fondo, tanto la postura adoptada por algunos de estos pintores tratando de fusionar los planteamientos artísticos más contemporáneos con la gran tradición artística española, como el posicionamiento ideológico y estético de los intelectuales de la generación del 98, intentando recuperar una imagen real y verdadera del país. Y lógicamente si Zuloaga fue el máximo exponente de esta corriente plástica y estética y el primero en conseguir el éxito en París, no resulta extraño que muchos trataran de emularlo¹⁹. En este contexto es donde debemos situar la evolución de la trayectoria de Iturrino, para quien Zuloaga se va a convertir en un referente, sobre todo a partir de 1902 cuando decide trasladar su estudio a Sevilla, por cierto muy cercano al del pintor guipuzcoano.

Cuando el crítico Gustave Coquiot, a la sazón prologuista o presentador de la exposición de 1901 en la Galería Vollard, se refiere a Iturrino en su conocida obra *Cubistes, futuristes, passeistes* de 1914 señala: “En 1901, F. Iturrino expone en París por primera vez. Por aquel entonces es bárbaro, casi hostil, pinta sobre ásperas telas hombres de aspecto huraño y parajes sin cul-

16. A la exposición en la galería de Ambroise Vollard se refieren la práctica totalidad de los autores citados hasta este momento. JOOS, P. *Cat. Exp. Museo Nicanor Piñole. Op. cit.* pp. 37, refiere por su parte que Picasso expuso por primera vez en la famosa galería parisina gracias a la intervención de Iturrino. Y aquí es también donde ambos pintores tuvieron ocasión de contemplar un importante lote de obras de Cezanne, probablemente procedentes de la exposición de 1895. Volverán a compartir exposición al año siguiente en la galería Berthe Weill junto a Manuel Losada, Isidro Nonell e Ignacio Zuloaga. La crítica de *Le Figaro* en: MORENO RUIZ DE EGUINO, I. *Cat. Expo. Kutxa. Op. cit.* pp. 29, donde señala que tanto Félicien Fagus, como Pierre de Querlon omitan las referencias a la obra de Iturrino.

17. *Idem.* pp. 31 y 29 respectivamente.

18. FELICIEN FAGUS. “L’Invasion Espagnole: Picasso”. En: *Gazette d’Art, “La Revue Blanche”* (15-7-1901) pp. 464-465.

19. Una exposición más completa de estas cuestiones en: ZUGAZA MIRANDA, M. *Cat. Exp. Mapfre. Op. cit.* pp. 37-47.

tivar. Con una gran melancolía, representa a los legendarios gitanos y a los mendigos de España...”²⁰ Porque son precisamente ese tipo de escenas melancólicas, ásperas y dramáticas las que seducían a los críticos franceses de aquellos años, admiradores desde el romanticismo de la bohemia y el “tipismo” español, pero que demandaban ahora una imagen más bárbara y desgarrada, necesitado su paladar de platos fuertes, como señalara Ramiro de Maeztu²¹.



Caballos y galgos (hacia 1902).

20. “Muestra las vigorosas anatomías de las bailarinas y la increíble y altiva pordiosería de los andrajos remendados y de los sombreros curtidos, deformados, maltratados por el sol y las lluvias. Pero ante todo, se ha sentido atraído por las gentes del pueblo, y los grupos de bebedores, de mujeres en cucullas puestas al sol y rodeadas de rosarios de niños, son obras altivas y probas... Luego Iturrino abandona París, desaparece; y, solo, retirado en España, casi vilipendiado, añade los retratos a las figuras, y las decoraciones a los paisajes...”. COQUIOT, G. *Cubistes, Futuristes, Passéistes. Essai sur la Jeune Peinture et la Jeune Sculpture*. París, 1914. pp. 116-120. Traducción del texto en: de BARAÑANO, K.M^a.; GONZÁLEZ DE DURANA, J. *Obra gráfica*. Op. cit. pp. 249.

21. RAMIRO DE MAEZTU. “La Nueva Pintura Española en París y Bilbao (Zuloaga, Losada, Iturrino, Uranga, Regoyos, Guiard)”. En: *La Lectura*, mayo de 1903. pp. 14-34. También ZUGAZA MIRANDA, M. *Cat. Exp. Mapfre*. Op. cit. pp. 40-42.

Dos de las obras más significativas que realiza ca. 1902 a raíz de su identificación plástica y emocional con la temática andaluza son **Fiesta en el campo** y **Jinetes y galgos**. La impronta de Zuloaga se deja sentir en la fórmula compositiva, fórmula que remite a las imágenes estáticas del artista eibarrés²². También en la concepción monumental de estos temas, donde las figuras “parecen recortarse con una suerte de técnica “cloisonista” sobre el paisaje desnudo. Las figuras se instalan en el lienzo, se yuxtaponen... creando una escenografía teatral. Localizados en exteriores todos estos motivos parecen por el contrario cuadros de estudio”²³. La concepción pictórica de ambos lienzos parece marcar una especie de involución respecto a obras anteriores. Aunque su técnica pictórica sea notablemente diferente a la de Zuloaga, mucho más audaz y suelta, el protagonismo otorgado a la delimitación de perfiles y líneas en los primeros planos y el uso de un juego cromático más moderado y menos saturado nos remite a planteamientos más conservadores, probablemente adoptados en función de la temática cultivada²⁴.

Sin embargo y de manera paulatina se va a producir su transición “del negro al blanco”²⁵, desarrollando una investigación pictórica centrada en la luz y el color que comienza a manifestarse hacia 1904 cuando alterna sus estancias sevillanas con el estudio que instala en Córdoba. A partir de ahora es cuando la pintura de Iturrino se vuelca en plasmar escenas luminosas de cromatismo atrevido y contrastado, donde los mantones de Manila de sus mujeres se convierten en un singular “espacio fetiche” donde los ritmos decorativos de colores puros y saturados cobran un singular protagonismo²⁶.

22. Fundamentalmente en sus mujeres de pie, aunque Iturrino no destaca los cuerpos de las mujeres sobre fondos negros, sino que los modela con la luz. JOOS, P. *Cat. Exp. Mapfre. Op. cit.* pp. 20.

23. Ver: ZUGAZA MIRANDA, M. *Cat. Exp. Mapfre. Op. cit.* pp. 47.

24. Cuestiones que también se observan en otras obras de similar temática y cronología como **Una gira campestre**, **La tablada** o **La corrida**. Para CARRETERO REBÉS, S. *Cat. Exp. Museo Nicanor Piñole. Op. cit.* pp. 17, su paso por un período digamos que españolista proporciona obras con evidentes referentes en la pintura decimonónica española, junto a otras de rigor postimpresionista que parecen desarrollarse como consecuencia de su estancia en Sevilla en 1902 y cita a colación las dos obras reseñadas en el texto. Por su parte MANTEROLA ISPIZUA, I. *Hermes y los pintores. Op. cit.* pp. 299 también encuentra ciertos puntos de conexión con Zuloaga en lo temático, aunque desde el punto de vista plástico las diferencias sean notables. Y destaca los ritmos ondulantes de contornos fuertes que delimitan espacios de color casi independientes a propósito de **Fiesta en el campo**, cuyos ritmos decorativos vincula a las corrientes simbolistas de artistas como Emile Bernard o Maurice Denis.

25. ZUGAZA MIRANDA, M. *Cat. Exp. Mapfre. Op. cit.* pp. 47. Entre 1904 y 1910 pasa largas temporadas en Córdoba y Sevilla. En Andalucía es donde pintó sus grupos de mujeres al aire libre. La luz y la atmósfera que circundan las figuras, así como el movimiento y la vibración de los cuerpos, exaltan la alegría de la carne. JOOS, P. *Cat. Exp. Mapfre. Op. cit.* pp. 21.

26. La utilización ornamental de motivos vegetales y mantones llenando los huecos del lienzo sin preparar es apuntada por BARAÑANO, K.M^º; GÓNZALEZ DE DURANA, J. *Obra gráfica. Op. cit.* pp. 32, donde insinúan la vinculación de los mantones fauves del pintor vasco y los diseños de moda que realiza Christian Lacroix en 1987.



Mujeres con mantones (hacia 1906-1908).

Es en este momento cuando alcanza su particular visión de Andalucía, una visión blanca, limpia y luminosa bastante alejada “de los estereotipos en la representación de este mundo”²⁷. Esta es la visión que describe el conocido texto de Joaquín de Zuazagoitia en 1926 cuando dice: “Aunque Iturrino haya pintado repetidamente Andalucía y temas andaluces, en sus lienzos no cuenta el carácter, ni cuenta tampoco lo pintoresco... Toros, caballos, galgos, gitanas, mantones, piqueros, quedan reducidos a lo que deben en la pintura de Iturrino. Antes de toros, caballos, galgos, gitanas, mantones y piqueros castizos son valores plásticos. Y si pintados con magnífica espontaneidad tienen algo de vivos, es la vida magnífica y clara de las cosas en la luz”²⁸. Luz y color son los valores que Iturrino utiliza para transcribir sus emociones, desentendiéndose del asunto, del tema del lienzo, que no es sino un pretexto para poder desarrollar esa visión poderosa, casi escultórica, sensual y colorista en pinceladas amplias, vibrantes y luminosas que modelan los cuerpos,

27. JOOS, P. *Cat. Exp. Museo Nicanor Piñole*. Op. cit. pp. 38.

28. Texto completo en: ZUAZAGOITIA, J. de. “En memoria de Iturrino”. En: *El Sol* (23-4-1926). Recopilado en: *Obra Completa*. Publicaciones de la Junta de Cultura de Vizcaya. Bilbao, 1978. pp. 113. Ver también: *F. Iturrino I*. La Gran Enciclopedia Vasca... Op. cit. pp. 295 y 322

dotándolos de densidad cromática, y que juega con los ritmos decorativos, a veces imprecisos, de los fondos y paisajes sobre los que desarrolla sus escenas²⁹.

Es posible que algunos de sus planteamientos formales no encuentren excesivo eco en la pintura fauve, ya que el modelado plástico de sus cuerpos femeninos le acercan a los temas de “Bañistas” de Cezanne y Renoir, tal como señalara Matisse, y para algunos especialistas también a las obras de Maillol. Dicho planteamiento lo vemos sólo en algunas obras puntuales de los fauves³⁰. Sin embargo, no nos cabe la menor duda de que el uso emocional que el realiza del color, aunque no sea de una manera tan arbitraria e independiente, y su técnica en principio abocetada e imprecisa, aunque reflexionada y deliberada³¹, modelando formas y subrayando ritmos cromáticos y decorativos, está en plena consonancia con las tendencias de estos pintores.

Sabemos que los fauves no fueron una escuela o grupo homogéneo, aunque compartieron durante un breve espacio de tiempo algunos planteamientos comunes: colorido vivo y estridente, una superficie del lienzo abrupta, como ejecutada con urgencia, un dibujo algo distorsionado y sobre todo ese ideal de sensualidad integral, de optimismo, de placer festivo que se observaba a través del color³². Y aquí la pintura de Iturrino entra por derecho propio, aunque

29. De pintor salvaje y sutil lo califica Elie Faure. “Francisco Iturrino”. En: *L'Art Decoratif* (20-8-1912), en un texto muy significativo donde añade:

“Escapando... de reproducir las escenas más brutales, las visiones más inmediatas, las materias más áridas, todo lo que es oscuro y seco, llegó pronto... a la expresión siempre más liberada de lo que es claro, aéreo, fluido... es un espacio coloreado en el que las cosas no son más que pretextos recordados por el verde, el amarillo de un vestido, el violeta o el azul de un chal bordado... los tonos dispersos sobre el lienzo... Sobre fondos de paisajes imprecisos y desdibujados como tapices, pinta grupos de mujeres. Son enormes flores, reunidas en ramos o acostadas las unas junto a las otras, al azar de sus encuentros y de la inspiración que las agrupa en composiciones espontáneas”.

Traducción del texto en: de BARAÑANO, K.M^º; GONZÁLEZ DE DURANA, J. *Obra gráfica. Op. cit.* pp. 255-256.

30. Esa valoración formal del cuerpo, se puede observar en algunas obras como “Anita”, ca. 1905 de Van Dongen, “La Sieste”, ca. 1905 de Manguin o desnudos posteriores de Matisse, como “Lorette allongée”, ca. 1916-17. Cuando aborda en sus obras esas composiciones de mujeres en movimiento y en primer plano, la valoración formal de los cuerpos es también muy significativa, prácticamente ocupan todo el cuadro. Mientras que al mismo tiempo cobran protagonismo los ritmos ondulados y decorativos a través de un dibujo más preciso y una pincelada más convencional. Ver: MANTEROLA ISPIZUA, I. *Hermes y los pintores... Op. cit.* pp. 308-309.

31. A este respecto ver: de BARAÑANO, K.M.; GONZÁLEZ DE DURANA, J. *Obra gráfica. Op. cit.* pp. 36. Del primer autor ver también: *Pintores vascos ante el gran formato (1886-1991)*. Eusko Jaularitz/Bizkaiko Foro Aldundia. Bilbao, 1991. pp. 70.

32. Los fauves nunca tuvieron una teoría unificada, no eran un movimiento en el sentido de que tuvieran una fuerte práctica común. Cómo señaló Van Dongen “sobre la escuela impresionista se puede hablar, porque ellos sostenían ciertos principios. Por nuestra parte no tenemos nada parecido a eso; nosotros simplemente creíamos que sus colores estaban desteñidos”. HUGHES, R. *El impacto de lo nuevo. El arte del S. XX*. Ed. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2000.



Manola fauve (hacia 1908-1909).

su visión en estos años fuera un poco más atenuada o matizada. Porque a partir de 1908 su identificación es mucho más notoria, y si no, hay están su **Manola fauve** o su **Retrato de mujer**, realizados entre 1908-1910³³, sus desnudos y bodegones pintados en el club privado de Sevilla en compañía de Matisse, a finales de 1910, sus temas orientales del viaje que realizan juntos a Tánger a comienzos de 1912³⁴, o sus jardines de la Finca de la Concepción en Málaga, donde la comunión estética y anímica es palpable, a pesar de que cada uno mantenga sus propias interpretaciones plásticas.

Y eso es al parecer lo que no aciertan a comprender en el país vecino, ya que su temática española no es grave, desgarrada y sujeta a “tópicos” pintorescos, sino que es viva, alegre, colorista y luminosa. En su pintura no hay juegos mentales ni recovecos ocultos, no hay “*contenidos inquietantes y deprimentes*”, sino que está en la línea de un arte de “*equilibrio, de pureza, de serenidad... una influencia dulce y tranquilizadora sobre la mente.*” tal como describía su obra Matisse³⁵. Para Apollinaire las telas de Iturrino son sin duda las obras más luminosas que ha producido la pintura española³⁶.

33. de BARAÑANO, K.M^a. “La relación...” *Cat. Exp. Kutxa. Op. cit.* pp. 55, recoge el dato de que a finales de 1908 ambos se dirigen juntos a Sevilla. En: *El Nervión* (21-12-1908). Respecto a las dos obras reseñadas, cuyo planteamiento plástico se realiza a través del uso de grandes machas cromáticas y una pincelada enérgica, imprecisa, que da la sensación de abocetamiento, son significativas sus vinculaciones con obras tan conocidas como “La raya Verde” de Matisse o el “Retrato de Matisse” de Derain, ambas datadas en 1905.

34. Los datos precisos acerca de estas cuestiones se pueden consultar en las obras de K.M. de Barañano y de Petra Joos mencionadas en este estudio.

35. “*Sueño con un arte equilibrado, puro, tranquilizador, sin temas inquietantes ni turbados, que sirva para cualquier trabajador, intelectual, hombre de negocios o artista, como lenitivo, como calmante cerebral, como una especie de buen sillón donde descansar la fatiga física.*” (*Notas de un pintor*, 1908). FLAM, J. (Ed.). *Henri Matisse 1869-1954*. Köln, 1994. pp. 149. Ver también: CARRETERO REBÉS, S. *Cat. Exp. Museo Nicanor Piñole. Op. cit.* pp. 32.

36. En: *L'Intransigeant* (12-10-1911), donde podemos leer: “Francisco Iturrino y los últimos fauves. Expone en la sala 6 bis un conjunto consagrado a la vida de España”. Ver: MORENO RUIZ DE EGUINO, I. *Cat. Exp. Kutxa. Op. cit.* pp. 41.

“... Pero a mi juicio, la calidad principal de sus cuadros es la visión que tiene de la realidad. Ante estos nuevos cuadros se siente uno en Sevilla tal como debe ser, no en la Sevilla literaria vista a través de los románticos franceses. La Sevilla de Iturrino es más sincera, es más verdadera que la de Zuloaga. De su falta de malicia pictural, de su iliteratismo absoluto, nacen sus principales cualidades de pintor...”³⁷.

Lo que destacan los defensores y admiradores de su pintura se va a convertir en crítica despiadada para sus detractores. Cuando a Iturrino se le concede una sala en el Salón de Otoño de 1911, la misma a la que se refiere Apollinaire, otros críticos franceses dicen cosas como éstas: “*El no representa para nada al arte español de nuestro tiempo. Cuatro o seis de sus cuadros y no veintiocho hubieran servido ampliamente para mostrar una idea exacta de su talento agradable y superficial que se repite hasta la saciedad...*”, o “*He aquí al pobre Iturrino reducido a simple decorador de taberna andaluza*”. Si a esto le añadimos el estupor que causó en París la primera exposición de los fauves en 1905, estupor que costó asimilar todavía bastante tiempo³⁸, no nos puede extrañar que su pintura no tuviese excesiva acogida salvo entre un puñado de artistas y críticos especializados que desde el principio apreciaron su valía³⁹.

A esta incompreensión, algunos estudiosos de su obra añaden además el comportamiento que tuvo su marchante Ambroise Vollard, que compró a bajo precio lo más selecto de su obra, limitando su difusión, y esperando a que se revalorizase para colocarla en el mercado. Por lo visto Iturrino era consciente de esta situación, ya que al final de su vida, cuando en 1922 sus amigos organizan la exposición de la Galería Rosenberg donando obras en su beneficio, él mismo reconoce en una carta a su hijo Marcelo, que Vollard “tiene escondidos todos mis cuadros” y que si hubiera permanecido en París, probablemente podría haber vendido más. Vollard sin embargo, fue quien le dio su primera oportunidad en París en la famosa exposición de

37. El texto completo de la carta que Leopoldo Gutiérrez Abascal dirige a Manuel Losada en 1905 en: GONZÁLEZ DE DURANA, J. *Cat. Exp. Mapfre. Op. cit.* pp. 181-183. Asimismo en la pp. 187 de este mismo estudio refiere que la España de Iturrino se trata de una España tradicional, pero que ya no contiene drama, sino que, por el contrario, es popular, alegre, tranquila y democrática. Exenta de tipismos, recoge una realidad más cierta que la que agradaba a los ojos franceses vistos a través de sus escritores románticos.

38. Su audacia cromática de tonos estridentes, su aspecto de espléndida decoración o su pesado dibujo significaron en su tiempo una agresión total para los sentidos, una afrenta al orden y a la mesura que tanto apreciaban los franceses en materia de arte, en un ambiente además que ya se había acostumbrado a la pintura impresionista y trataba de asimilar propuestas posteriores, pero que todavía no estaba preparado para un planteamiento tan radical. Como señala HUGHES, R. *Op. cit.* pp. 132, si colocásemos un paisaje de Derain de L'Estaque, junto a una obra de Pissarro, éste último ardería en llamas.

39. A este respecto resulta muy significativo que la iconografía de Iturrino sea una de las de mayor calidad y prestigio en el ámbito artístico de su época. A Iturrino lo retratan Henri Evens, Picasso, Matisse, Derain, Juan de Echevarria, o la versión que realiza Giacometti del retrato de Derain como homenaje a este pintor. Ver: de BARAÑANO, K.M^º; GÓNZALEZ DE DURANA, J. *Obra gráfica. Op. cit.* pp. 217-242.

1901. Esta actitud especulativa del marchante no se limitó únicamente a la figura de Iturrino, ya que según informaciones de Virginia Haggard, la que fuera amante de Chagall, Vollard con su patología de almacenista hizo daño a gran número de artistas, como Ruault, Derain o Vlaminck, que cayeron durante años en el olvido, porque guardaba sus obras en espera de buenas oportunidades económicas. Listo, perspicaz, conocedor del ambiente artístico del momento, pero sobre todo hombre de negocios, su actitud intuitiva le llevó a apostar por tendencias artísticas arriesgadas, que él suponía, tendrían aceptación en un plazo de tiempo no muy lejano (recordemos su exposición de Cezanne en 1895). Con respecto a Iturrino, está claro que se percató rápidamente de su proyección, y probablemente, ante el éxito alcanzado en Francia por Zuloaga, sólo estuvo esperando a que la temática hispana de Iturrino fuese bien acogida en Francia, una vez que se hubieran asimilado interpretaciones plásticas más audaces y vanguardistas.

Como conclusión únicamente señalar, que a nuestro juicio, el giro de su pintura hacia la temática hispana, fundamentalmente andaluza, ca. 1902, supuso en principio una cierta involución de sus planteamientos plásticos, interrumpiendo una trayectoria que hasta ese momento había estado plena-



Manolas (hacia 1908-1909).

mente vinculada a los postulados más avanzados. Y que precisamente cuando se arriesgó de nuevo, desarrollando una investigación pictórica materializada en escenas luminosas, donde los ritmos decorativos de colores puros y saturados se manifestaban en clara consonancia con el uso emocional del color que hacían los fauves, su pintura fue objeto de críticas e incompreensión, ya que no se había asimilado todavía una temática hispana optimista, sincera, viva y plásticamente audaz, y el gusto imperante demandaba otra, grave, desgarrada y sujeta a modos más tradicionales y a tópicos pintorescos.

De su enfermedad y etapa final en Cagnes-sur-Mer, zona de retiro habitual de muchos pintores fauves, nos consta el cariño y la ayuda que le prestaron sus amigos, y en especial Matisse y Picasso, ¿simple afinidad personal y artística o agradecimiento retrospectivo hacia quien, siendo uno ellos, había quedado oscurecido por sus respectivos silencios y éxitos?⁴⁰.

40. Todo lo relativo a la figura del marchante Vollard y a su última etapa en: Idem. pp. 58-59. JOOS, P. *Cat. Exp. Mapfre. Op. cit.* pp. 19-20. ZUGAZA MIRANDA, M. *Cat. Exp. Mapfre. Op. cit.* pp. 33-34.