


## La nómina del arte regeneracionista en la revista *Europa*

Lucía Giráldez Torres  
Universidad de Sevilla ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/esim.96571>

Recibido: 19/06/2024 • Aceptado: 09/09/2025

**Resumen.** *Europa. Revista de cultura popular* fue un interesante magacín del año 1910 con una importante sección artística, actualmente poco recordada. Con el presente artículo se pretende desgranar el contenido estético e histórico artístico de las crónicas dedicadas a distintos artistas del ambiente regeneracionista español, exponiendo la peculiar y profunda relación que existía entre la literatura, la filosofía, la ideología y las artes plásticas del momento.

**Palabras clave:** Regeneracionismo; *Europa. Revista de cultura popular*; pintura española; siglo XX; nacionalismo español; literatura; estética.

### <sup>EN</sup> The Regenerationist artists in the *Europa* magazine

**Abstract.** *Europe. Magazine of popular culture* was an interesting magazine published in 1910 with an important artistic section, currently little remembered. The aim of this article is to unravel the aesthetic and the historical artistic content of the chronicles dedicated to different artists of the Spanish Regenerationist environment, exposing the peculiar and profound relationship that existed between literature, philosophy, ideology and the plastic arts of the time.

**Keywords:** Regenerationism; *Europa. Revista de cultura popular*; Spanish painting; 20<sup>th</sup> century; Spanish Nationalism; literature; aesthetics.

**Sumario:** 1. Introducción: la cultura artística española y la revista *Europa*; 2. La nómina artística de la revista *Europa*; 3. Conclusiones; 4. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Giráldez Torres, L. (2025): "La nómina del arte regeneracionista en la revista *Europa*", *Escritura e Imagen* 21, pp. 99-112.

## 1. Introducción: la cultura artística española y la revista *Europa*

*Europa. Revista de cultura popular*, aunque efímero, fue un interesante magacín político-cultural que fue publicado cada domingo entre el 20 de febrero y el 22 de mayo de 1910<sup>1</sup>. Dirigida por el escritor, periodista y pedagogo Luis Bello (1872-1935)<sup>2</sup>, en las sucesivas publicaciones de la revista *Europa* se percibe un profundo análisis sociocultural de la España de los complicados inicios del siglo XX. Estas hojas, reunidas en apenas trece números, suponen un testimonio directo no solo del ambiente cultural hispano del novecientos, sino también de las principales inquietudes de grandes escritores y pensadores tanto de la Generación del 98, con Pío y Ricardo Baroja, Ramiro de Maeztu o Ramón de Valle-Inclán, entre otros, como de los principales representantes de la Generación del 14, con José Ortega y Gasset, Luis Araquistain o Ramón Gómez de la Serna. Naturalmente, entendiendo el periodismo como una de las herramientas básicas para la difusión de la información en los inicios del siglo XX, la creación de revistas especializadas como *Europa* supondrían un verdadero altavoz en la transmisión de los principios filosóficos ideológicos de estos personajes. En concreto, este magacín contó con una perspectiva marcadamente liberal, planteando dos conceptos básicos en su discurso regeneracionista: la europeización y el nacionalismo.

Lo cierto es que la revista *Europa* nació como una herramienta más en la misión casi salvífica promulgada por el Regeneracionismo. Desde la última década del siglo XX, voces como la de Lucas Mallada o Ángel Ganivet se alzaron en contra del sistema político de la Restauración, el caciquismo y el régimen de los partidos turnantes<sup>3</sup>. Al respecto, la desolación política e identitaria que causó la pérdida de las últimas colonias españolas en 1898 no hizo más que acrecentar y fundamentar una honda voluntad de cambio. En este sentido, la corriente regeneracionista pretendía plantear soluciones sociales y políticas con el objetivo de avanzar hacia la modernización nacional. Para ello, la referencia europea fue fundamental, residiendo en ello el origen del propio título del magacín. En relación con este nombre y en las páginas de *Europa*, Ortega y Gasset refirió lo siguiente:

Esa palabra sola equivale a la negación prolija de cuanto compone la España actual<sup>4</sup>.

Asimismo, con respecto al sentido europeizador de esta revista y por cuantos escribieron en ella, fueron elocuentes los escritos del ya mencionado Ortega y Gasset, resumiendo este concepto en pocas palabras:

España era el problema y Europa la solución<sup>5</sup>.

Por otro lado, el movimiento regeneracionista también fue profundamente nacionalista. Aunque europeización y nacionalismo pudieran entenderse como nociones contrarias, el Regeneracionismo buscó una interpretación nacionalista, únicamente española, de la modernidad y el avance de las principales potencias europeas<sup>6</sup>. La clave se encontraba en seguir la senda política, industrial, comercial, intelectual e ideológica de países como Alemania, Gran Bretaña o Francia, conservando o, mejor dicho, potenciando los valores de la identidad española. Nuevamente, Ortega y Gasset plasmó este concepto en las hojas de la revista *Europa* con una expresión cuanto menos esclarecedora.

Queremos la interpretación española del mundo<sup>7</sup>.

Ciertamente, la teorización acerca de estos conceptos de europeización y nacionalismo fueron tratados por los escritores de *Europa* con gran profundidad y solvencia, en tanto que ya habían sido ampliamente desarrollados e incluidos en el discurso regeneracionista en otras plataformas periodísticas de principios de siglo. Indudablemente, para la exposición manifiesta de ideas de un alto nivel de complejidad, se necesita de un trabajo reflexivo previo para abordar y construir un mensaje explícito y sin lagunas. En este sentido, antecedentes como la revista cultural *Faro*<sup>8</sup>, sirvieron como medios de ensayo para escritores como el ya citado Ortega y Gasset en la elaboración de una prédica efectiva y directa como la contenida

<sup>1</sup> Montero Hernández, E., «Estudio preliminar», en AA.VV., *Europa. Revista de cultura popular*, Madrid, Ollero y Ramos, 2007, p. 9.

<sup>2</sup> Luis Bello Trompeta además de un importante escritor, periodista y pedagogo español, conocido por sus trabajos en *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Mundo*, *El Radical*, *El Liberal de Bilbao* y *El Sol*, también fue un célebre diputado en las Cortes Constituyentes de la Segunda República española. Al respecto, se recomienda González Soriano, J.M., *Luis Bello, cronista de la Edad de Plata (1872-1935)*, Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca, 2017; González Soriano, J. M., *Luis Bello: vida y época. Su producción periodística y literaria*, [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

<sup>3</sup> En 1890, Lucas Mallada publicó *Los males de la patria y la futura revolución española*. Por otro lado, Ángel Ganivet publicó, en 1897, *Idearium español*, en el que ensayó acerca del llamado “problema de España”. Véase: Ganivet, A., *Idearium español*, Granada, Viuda e Hijos de Sabater, 1897; Mallada, L., *Los males de la patria y la futura revolución española*, Madrid, Alianza, 1969.

<sup>4</sup> Ortega y Gasset, J., «Nueva Revista», *Europa. Revista de cultura popular*, núm. 11, 1 de mayo de 1910.

<sup>5</sup> Ortega y Gasset, J., «La pedagogía social como programa político», *Europa. Revista de cultura popular*, Madrid, núm. 5, 20 de marzo de 1910.

<sup>6</sup> Al respecto, véase González Soriano, J.M., “La revista *Europa*, exponente del concepto español de europeísmo a comienzos del XX”, en López Criado, F. (ed.), *Europa a través de la literatura, el cine y los medios de comunicación social*, Santiago de Compostela, Andavira, Universidade da Coruña, 2011, 49-56.

<sup>7</sup> Ortega y Gasset, J., «España como posibilidad», *Europa*, Madrid, núm. 2, 27 de febrero de 1910.

<sup>8</sup> La revista semanal *Faro* contó con cincuenta y cuatro números lanzados entre el 23 de febrero de 1908 y el 28 de febrero de 1909. Seoane, M.C., Sáiz, M.D., *Historia del periodismo en España. El siglo XX: 1898-1936*, vol. 3, Madrid, Alianza, 1998, pp. 72-74.

en la efímera *Europa*. De esta manera, se podría decir que *Europa* fue la sucesora de la citada revista *Faro*, en la divulgación de los preceptos europeizantes, nacionalistas y liberales del Regeneracionismo. La teorización fue el alma sustentante, así como la razón de la corta vida de estos títulos. Esto se hizo más que evidente en el caso de *Europa*, por cuyo carácter marcadamente intelectual su trayectoria no sobrevivió al año.

De cualquiera de las maneras, el magacín *Europa* sigue siendo parcialmente desconocido en la historiografía. Precisamente, la faceta más tratada es la referente a la teorización regeneracionista y, sobre todo, a la relacionada con la figura de Ortega y Gasset. Como bien señalaba Montero en la edición facsímil de *Europa* son escasas las publicaciones que aborden la labor periodística de este magacín<sup>9</sup>, quedando al margen otras cuestiones de relevancia que podrían resultar interesantes para el estudio del panorama cultural español de las primeras décadas del novecientos.

En esta línea, destaca la importante faceta artística de la revista *Europa*, en la que se desarrollaron las principales características estéticas del arte regeneracionista, así como una breve nómina representativa. En cada una de las trece publicaciones del citado magacín se dedicó una sección al arte español. Esta, en ocasiones bajo la denominación de “Maestros jóvenes”, se centró en la difusión de las promesas del arte plástico hispano y regeneracionista, aunque también empleó varias de sus páginas a artistas consagrados como Ignacio Zuloaga, Ricardo Baroja o Julio Romero de Torres.

Aspiramos a dar en estas planas de *EUROPA* muestras de lo que actualmente es el arte español y de los rumbos por donde se encamina. Hemos de reproducir obra de autores todavía no consagrados por el éxito junto a los que producen artistas de fama universal.<sup>10</sup>

Estos artículos, como a modo de escaparate, expusieron obras representativas de las producciones relativas a los autores tratados en ellos. En este sentido y en relación con la necesidad de un apoyo visual del discurso en forma de imágenes, se hizo patente la calidad de impresión y edición de la propia revista, utilizando los medios más modernos de la época. Destaca la rigurosidad de los fotograbados incluidos en estas secciones artísticas, gracias a los cuales se posibilitó el acercamiento a los lectores de la expresión y el carácter de la plástica de estos artistas. Estas imágenes fueron utilizadas para la ilustración de todas las secciones del magacín, planteando una presentación moderna, ordenada y dinámica. Este recurso fue explotado al máximo en las portadas de cada número, en las que habitualmente se introducía una obra del personaje incluido en el apartado artístico correspondiente. Por todo ello, se podría decir que la revista cultural ilustrada *Europa* se encontró en las más altas cotas españolas no solamente en términos cualitativos, sino también en cuanto a modernidad se trataba.

En cualquier caso, quizá lo más interesante de esta sección artística sea la definición de la estética del Regeneracionismo como una herramienta nacionalista y modernizadora, pero en ningún caso estrictamente europeizante. Al respecto, la terminología usada por los escritores del magacín y el verdadero sentido de sus palabras puede resultar paradójico y confuso. En realidad, cuando estos autores se refirieron al deber europeizador del arte, no aludieron a una visión estrictamente europea de la plástica de los inicios del siglo XX, sino a una interpretación nacionalista que se alejara de lo extranjerizante. Es decir, el arte regeneracionista español, consciente de la existencia de las vanguardias artísticas europeas, caminó hacia una senda opuesta en la que se profundizó en las diferentes raíces regionales del territorio hispano. De ahí que el panorama plástico de las tres primeras décadas del novecientos fuera una continuación, únicamente temática, del costumbrismo decimonónico. Por el contrario, la modernidad se introducía en el aspecto técnico y formal, construyendo un lenguaje diverso y generalmente más suelto, acercándose a un sentido renovador sin llegar a ser vanguardista<sup>11</sup>. De esta manera, abundaron las interpretaciones coloristas, cercanas a la sensibilidad postimpresionista, de mujeres vestidas a la andaluza, contrastando con visiones tenebristas y castellanas de la *España Negra* de Gutiérrez-Solana.

En definitiva, todos estos aspectos de la estética regeneracionista se desarrollaron en sucesivos artículos<sup>12</sup> dedicados a destacados artistas del panorama cultural español de los inicios del siglo XX, tales como Daniel Zuloaga, Anselmo Miguel, Ricardo Baroja, Manuel Benedito, Ignacio Zuloaga, Julio Antonio, Romero de Torres, los hermanos Zubiaurre y Marín Ramos. Con el presente estudio se pretende sacar a la luz el contenido de estas páginas, aportando la visión del arte, la crítica, la estética y la consideración de

González Soriano, J.M., “Primer centenario de la revista *Faro* (1908-1909): origen, trayectoria y contenidos”, *Revista de Estudios Orteguianos*, 19 (2009), pp. 155-183.

<sup>9</sup> En Montero Hernández, E., *Europa. Revista de cultura popular*, op. cit., se referenció una serie de títulos que abordaron la revista *Europa*, sobre todo, en relación con Ortega y Gasset. Estos son: Menéndez Alzamora, M., *La Generación del 14: una aventura intelectual*, Madrid, Siglo XXI, 2006; Mainer, J.C., «Apuntes sobre la fenomenología de las revistas», *Quimera*, 250, pp. 12-14, 2004; Romano García, V., *José Ortega y Gasset, publicista*, Madrid, Akal, 1976 y Soane, M.C., Sáiz, M.D., *Historia del periodismo en España*, op. cit.

<sup>10</sup> Corpus Barga, «Los maestros jóvenes. Anselmo Miguel», en *Europa*, nº2, 27 de febrero de 1910.

<sup>11</sup> Esta combinación entre tradición temática y modernidad técnica y formal cristalizó entre los años 1906 y 1912. Así lo refirieron Pérez Rojas, J., García Castellón, M., *El siglo XX. Persistencias y Rupturas*. Manual de Arte Español, Madrid, Ediciones Sílex, 2003, págs. 887-888.

<sup>12</sup> Los referidos artículos fueron incluidos en los números 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9 y 11, publicados entre febrero y mayo del año 1910.

los autores de las primeras décadas del novecientos. Para ello, a continuación, se realizará un profundo análisis de la sección artística de la revista *Europa*, exponiendo su cronología y un estudio detenido de cada caso.

## 2. La nómina artística de la revista *Europa*

La temática artística tuvo una importante presencia en la revista *Europa* desde sus orígenes. La tradición se inició con el lanzamiento de su primer número, del día 20 de febrero de 1910, en el que se dedicó un artículo al ceramista Daniel Zuloaga (1852-1921). Lo cierto es que esta sección adquirió cierta preponderancia en el conjunto del magacín no solamente por su ubicación cercana a la portada, sino también por ciertos recursos visuales. Si bien las páginas inmediatamente consecutivas a la portada fueron aprovechadas para la introducción de la revista y su propósito regeneracionista en un formato prototípicamente periodístico, al voltear la hoja un gran título enmarcado cautiva la atención del lector: “El ceramista Daniel Zuloaga” (Figura 1). Lo que más llama la atención es la uniformidad estética de su presentación, en la que se combinan expresivos fotograbados introducidos en el texto. El orden formal y visual de la información permiten una mayor comprensión de la organización de la sección desarrollada en dos hojas completas. Este recurso de diseño se desarrolla de manera homogénea en cada uno de los números de *Europa*, extendiendo este reconocible sello desde su portada hasta sus últimas hojas publicitarias.



Figura 1. Artículo dedicado a Daniel Zuloaga, publicado en el primer número de *Europa*.  
Fotograbados de la iglesia de San Juan de Caballeros y del propio artista

De cualquiera de las maneras, este primer artículo artístico más que haber sido dedicado a Daniel Zuloaga, parece haber sido el resultado del análisis del estudio del ceramista. Escrito por el catedrático en Historia del Arte, pedagogo, artista y crítico de arte Francisco Alcántara<sup>13</sup>, en el desarrollo de su primera hoja se percibe su profunda admiración hacia el singular edificio segoviano en el que se encontró el taller del artista. Se trata de la iglesia de San Juan de los Caballeros, magnífico ejemplo de la arquitectura románica española que acoge actualmente la sede del Museo Zuloaga. De ella, el autor realizó una verdadera disertación, relacionándola con otros edificios románicos de la Península, describiendo valores notables de su interior e, incluso, aportando un par de fotograbados de una de sus esculturas y de su exterior, respectivamente. Además, curiosamente, proporcionó una descripción detallada de la disposición del estudio, tratándose de “un salón de diez metros por siete, con nueve metros de altura hasta la bóveda”<sup>14</sup>, añadiendo, asimismo, comentarios sobre las diferentes obras situadas en el mismo<sup>15</sup>. Igualmente, informó sobre la existencia de una especie de museo del arte del pasado local ubicado en el peristilo de la iglesia, donde el propio artista aprovechaba para exponer su propia producción.

Por el contrario, en cuanto a Daniel Zuloaga se refirió, Alcántara dio breves notas acerca de su arte, acompañándolas de un par de imágenes en las que se observan piezas cerámicas con tipos castellanos resueltos con cierta modernidad. Sin embargo, quizá lo más interesante sea la revelación de otras facetas de su producción, como la copista o la pictórica. En este sentido, resulta destacable la alusión a la labor interpretativa del artista, destacando la realización de interesantes obras cerámicas a partir de lienzos barrocos o esculturas románicas y góticas, además de sorprendentes elaboraciones inspiradas en el arte y la técnica asiria. Asimismo, Alcántara nos informó acerca de la faceta pictórica del ceramista, recogiendo en breves y sugerentes palabras su calidad:

<sup>13</sup> Francisco de Alcántara y Jurado (1854-1930) fue pionero en España en la enseñanza de Historia del Arte en Secundaria, fundando en Madrid los colegios Hispano-Americanos de Enseñanza Secundaria. Asimismo, a él se le debió la fundación de la Escuela Cerámica de Madrid en 1911, además de la Escuela de Artes Industriales en 1922. Al respecto, véase Escuela madrileña de cerámica de la Moncloa, *Una Escuela durable en la memoria*, Madrid, Museo Municipal de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1992.

<sup>14</sup> Alcántara, F., «El ceramista Daniel Zuloaga», *Europa*, núm. 1, Madrid, 20 de febrero de 1910.

<sup>15</sup> Destacan las noticias acerca de un retrato de Daniel Zuloaga realizado por su sobrino, Ignacio Zuloaga, elaborado a carboncillo y en tamaño natural.



Sería un pintor notable si en vez de dedicarse a pintar en barro cocido pintase en lienzo<sup>16</sup>.

En definitiva, el historicismo decimonónico parecía seguir instalado en la sensibilidad de los intelectuales de la primera década del siglo XX. Esta oda hacia la arquitectura medieval hundiría sus raíces en lo legendario de su concepción, así como en el valor de lo identitario o de lo regional que encerrarían sus muros. De cualquier forma, la sección artística de *Europa* parecía caminar en el discurso modernizante y nacionalista de la estética del Regeneracionismo desde su propio estreno.

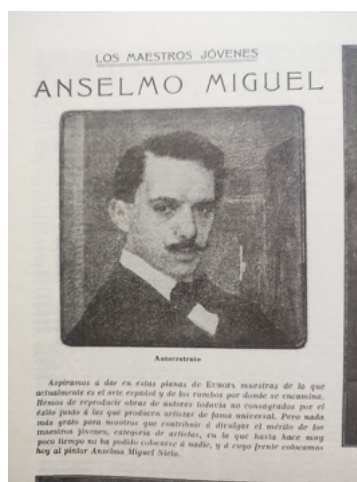


Figura 2. Detalle del artículo dedicado al pintor Anselmo Miguel.  
Fotograbado del autorretrato del artista

Las siguientes notas de arte en *Europa* se localizan en su segundo número, publicado el día 27 de febrero de 1910 (Figura 2). En esta ocasión, la sección artística se dedicó al joven pintor Anselmo Miguel (1881-1964), promesa del arte español que, con apenas veintitrés años, ganó la tercera medalla en la Exposición Nacional de 1904. Para entonces asentado en la capital española, el artista había tenido la oportunidad de conocer importantes focos vanguardistas como París o Roma. Su carrera solo hizo ascender hacia el éxito, obteniendo en el año 1910 la medalla de oro en la Exposición Internacional de Buenos Aires<sup>17</sup>. Con todo, se podría decir que Anselmo Miguel fue el primer artista de la saga de “Los maestros jóvenes” de la revista *Europa*.

Indudablemente, la pluma que escribió el citado artículo se encontró más que a la altura de la corta pero exitosa trayectoria del pintor. El artífice de su redacción fue un también jovencísimo Corpus Barga, afamado periodista y escritor madrileño vinculado durante toda su carrera profesional a la literatura y las artes nacionales e internacionales<sup>18</sup>. Su participación en *Europa* debió ser uno de sus primeros trabajos periodísticos, encontrando su motivación, quizá, en su fluida relación con miembros de la Generación del 98 como Pío Baroja, asimismo, colaborador en el magacín desde su lanzamiento. De cualquiera de las maneras, las palabras de Corpus Barga hacia la producción de Anselmo Miguel fueron, cuanto menos, generosas.

Como refirió el propio periodista, se trata de “una ligera síntesis de la manera de este artista”<sup>19</sup>, apoyada a partir de seis fotograbados que revelan la calidad del pincel del pintor en la retratística. Aunque resultan de gran interés los respectivos análisis de cada una de las piezas expuestas realizados por Barga, quizá lo más sugerente resida en la descripción del pensamiento estético del pintor. En este sentido, para Anselmo Miguel, el artista debía dejarse llevar por la emoción en la selección de la armonía y la belleza del natural<sup>20</sup>.

Este artista desdeña la realidad del natural por la realidad del arte. Quiero decir que no le importa tanto el natural que ve como el natural que lleva dentro, en su concepción de artista<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Alcántara, F., «El ceramista Daniel Zuloaga», op. cit.

<sup>17</sup> Serrano Alonso, J., «El pintor de cámara de Valle-Inclán: Anselmo Miguel Nieto», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Vol. 40, 3, Madrid, pp. 265-266.

<sup>18</sup> Andrés Corpus Cayetano García de la Barga y Gómez de la Serna ha sido conocido, sobre todo, por sus entrevistas a personajes polémicos como Mussolini o Hitler. Asimismo, también fue reconocida su faceta literaria. Velázquez Castro, M., «Corpus Barga o el reino del exilio», *Escritura y Pensamiento*, 19 (2006), p. 143.

<sup>19</sup> Corpus Barga, «Los maestros jóvenes. Anselmo Miguel», op. cit.

<sup>20</sup> En la elaboración de sus retratos, Anselmo Miguel pedía que el modelo actuara con normalidad, sin importar que se movieran, con el objetivo de captar su verdadera esencia. El remate de la obra la abordaba en solitario, ayudándose de su memoria gráfica y de las sensaciones percibidas para la finalización de la obra. Así lo recogió Serrano Alonso, J., *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, op. cit., p.268.

<sup>21</sup> Corpus Barga, «Los maestros jóvenes. Anselmo Miguel», op. cit.

No obstante, este contenido emocional de la obra de Anselmo Miguel quedó circunscrito fundamentalmente a la faceta pictórica de mayor recorrido en su producción: el retrato. El carácter expresionista en estas piezas, como las incluidas en la revista<sup>22</sup>, se hizo patente de una manera sutil, en tanto que no fue un recurso plástico o formal, sino que se trató de un requisito para la inspiración del artista. Es por ello por lo que el lenguaje del pintor fue depurado, tendente al realismo, de colores expresivos, dejando a un lado medios efusivos como la deformación o la utilización de una paleta cromática fauvista.

Con todo, las reflexiones de Corpus Barga alzaron la sección artística de *Europa* hacia altas cotas de intelectualismo. El tratamiento de la estética pictórica de un pintor no fue frecuente en los diarios de la prensa española, puesto que, como podría resultar natural, sería bien reducido el público de la época sensibilizado con la terminología o, simplemente, con la filosofía del arte. No obstante, la ambición cultural y la multidisciplinariedad de sus colaboradores se reflejó en sus páginas, entendiendo a *Europa* como el altavoz del Regeneracionismo. De esta manera, toda la revista se vio envuelta de este hondo carácter reflexivo, de difícil acceso para el público en general, convirtiendo sus ánimos divulgativos en una quimera fulminante.

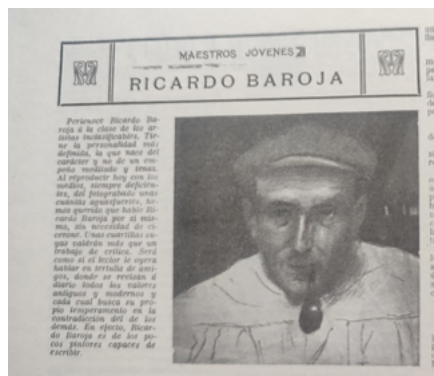


Figura 3. Detalle del artículo dedicado al aguafuertista Ricardo Baroja.  
Fotografiado de su autorretrato

Estos escritos sobre estética se continuaron en el cuarto número del magacín, en el que se incluyó la sección “Maestros jóvenes” dedicada, esta vez, al pintor y aguafuertista Ricardo Baroja (1871-1953) (Figura 3). Indudablemente, lo más destacado de este artículo recayó en su escritor, introducido brevemente con las siguientes palabras:

Hemos querido que hable Ricardo Baroja por sí mismo, sin necesidad de cicerone. Unas cuartillas tuyas valdrán más que un trabajo de crítica<sup>23</sup>.

De alguna manera, le fue concedido al artista un valioso espacio de expresión en el que esbozar la imagen más personal de su ser y de su obra. Así, el carácter meramente informativo de la noticia pasó a un segundo plano, resaltando lo estimable y lo directo de su propio testimonio. Ciertamente, fue poco frecuente la participación de artistas como críticos en la prensa de la época<sup>24</sup>. En este caso, Ricardo Baroja ejerció más bien de un verdadero teórico del arte, expresando con un lenguaje conciso y claro las bases de su sensibilidad artística. Si bien pudiera pensarse que le confiaron esta tarea redactora por su relación con su hermano, el gran escritor Pío Baroja, lo cierto es que su labor periodística en este artículo fue impecable<sup>25</sup>.

En efecto, Ricardo Baroja es de los pocos pintores capaces de escribir<sup>26</sup>.

Como decía, resulta interesante el contenido redactado por el artista, en el que definió no solamente su arte, sino también los procesos creativos por los que llegaba al resultado final. En primer lugar, habría que destacar su autoconcepción como aguafuertista, fundamentando su producción, además de su carácter como artista, en la faceta del grabado<sup>27</sup>. Estas piezas se caracterizaron por la presencia de una turbulenta bruma, en las que se percibe el hondo sentimentalismo y la negatividad de la Generación del 98. En esta

<sup>22</sup> Las obras incluidas, todas ellas retratos, son las siguientes: *Autorretrato*, *Marquesa de Agüero*, *Rita Sachetto*, *Familia de D. Luis Aznar*, *Señorita Matilde Gutiérrez*, *Retrato de una niña*.

<sup>23</sup> Baroja, R., «Maestros jóvenes. Ricardo Baroja», *Europa*, Madrid, núm. 4, 13 de marzo de 1910.

<sup>24</sup> Como se comentará posteriormente, en relación con la participación de artistas como teóricos en la prensa, destaca el caso de Marín Ramos en el ambiente plástico hispalense.

<sup>25</sup> Lo cierto es que Ricardo Baroja fue también escritor, cultivando con éxito su faceta literaria. Al respecto, véase: Aguiar Baixauli, S., *La obra literaria de Ricardo Baroja* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1999.

<sup>26</sup> Baroja, R., «Maestros jóvenes. Ricardo Baroja», op. cit.

<sup>27</sup> En cuanto a la faceta como grabador del artista Ricardo Baroja, se recomienda: Baroja, R., (1999): *Ricardo Baroja, 1871-1953: el arte de grabar*, Madrid, Calcografía Nacional, 1999.

línea, el grabador explicó sugerentemente los fundamentos estéticos en la concepción de una obra de arte:

En la confusa germinación de la idea gráfica influyen dos recuerdos: el uno recuerdo de la Naturaleza, el otro recuerdo del arte pasado. El arte, para mí, es lo que recuerda. En mis ensayos de aguafuerte he tratado de recordar a la Naturaleza<sup>28</sup>.

Como en el caso, anteriormente descrito, referente a la estética del pintor Anselmo Miguel, estas palabras encerraron cierta complejidad, remitiéndose a valores filosóficos presentes en la formación de todo artista, pero que, por el contrario, resultaban completamente ajenos a la cultura de la población en general. Este extracto es simplemente un ejemplo del carácter intelectual del artista, el cual se mostró sumamente humilde, sin ánimos de vanagloria, en la exposición de las características de su trabajo. Indudablemente, a modo de escaparate, este texto conformaría una verdadera oportunidad para que el artista difundiera su arte y su sensibilidad como aguafuertista.



Figura 4. Artículo dedicado al pintor Manuel Benedito.

Fotografados que reproducen un retrato del artista y una obra del mismo, respectivamente

Continuando esta enriquecedora nómina, el siguiente de los artistas incluidos en los “Maestros jóvenes” de la revista *Europa* fue el pintor Manuel Benedito (1875-1963). En este caso, más que un análisis estético de la obra de este autor, como en las referenciadas gacetas de Anselmo Miguel o Ricardo Baroja, se trató de una reseña artística o, más bien, publicitaria, acerca de la pintura del joven Benedito. Curiosamente, la noticia tenía como objeto principal su estancia en Holanda<sup>29</sup>, cuyos resultados pictóricos se reflejaron en su exposición de *Blanco y Negro*. Así se instaba animosamente a que el lector acudiera:

A los profesionales, a los que tardan en rendirse ante los hechos inspirados quizá en un ideal de arte siempre superior, podremos decirles: - Vayan ustedes a ver los cuadros de su viaje a Holanda. Hay un progreso enorme sobre todo lo que antes había hecho. Es la obra de un gran pintor-. Seguramente no quedarían defraudados.<sup>30</sup>

De esta muestra, se incluyeron seis obras fotografadas<sup>31</sup>, junto a una fotografía del propio Benedito (Figura 4), a partir de las cuales se plasmó un análisis no solo de las principales características de su arte, sino también de lo exótico de las costumbres rurales holandesas. En este sentido, resulta sugerente la pervivencia de este gusto decimonónico por lo diverso y lo particular de las costumbres culturales del extranjero. En la redacción se llegó a detalles de un alto rigor, impregnando así a la obra del pintor con un aire místico, exótico e, incluso legendario, si se quiere.

Los hombres viven en el mar, y como el pueblo es chico, la mayor parte hacen su lecho del fondo de las barcas. Antes de clarear el día desamarran y salen las barcas silenciosamente, rasgando el mar como una bandada de aves majestuosas<sup>32</sup>.

Lo cierto es que esta sensibilidad romántica se encontraba plenamente vigente aún en la pintura del Regeneracionismo español, la cual ahondó, guiada por intereses nacionalistas, en una auténtica oda a las diferentes raíces regionales hispanas. Esta visión no dejó de estar presente en la pintura holandesa de Benedito, la cual encarnó, con la adquisición de ciertas novedades, una singular interpretación de

<sup>28</sup> Baroja, R., «Maestros jóvenes. Ricardo Baroja», op. cit.

<sup>29</sup> En 1909 Manuel Benedito vivió siete meses en Vloedam, un pueblo de pescadores a orillas del río Zuiderzee. Así lo referenció De Miguel Egea, M. P., «Bélgica y Holanda, fuentes de inspiración de pintores españoles», *Los caminos y el arte*, Tomo I, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, p. 29, 2007.

<sup>30</sup> «Maestros jóvenes: Manuel Benedito. Tres meses en un pueblo holandés», *Europa*, Madrid, núm. 5, 20 de marzo de 1910.

<sup>31</sup> Cinco de las seis obras incluidas en imágenes son retratos de medio cuerpo. La obra restante muestra el interior de un hogar holandés.

<sup>32</sup> «Maestros jóvenes: Manuel Benedito. Tres meses en un pueblo holandés», *Europa*, op. cit.

la temática neerlandesa bajo la visión tradicionalmente española. De esta forma, el artista supo captar lo peculiar de la idiosincrasia de un pequeño pueblo de pescadores holandés con una perspectiva rotundamente presente en el panorama pictórico oficial: el interés regionalista. De alguna manera, la seriedad y lo agreste de los retratos expuestos en la revista y en la citada exposición tendrían parangón, aun con una paleta cromática mucho más vibrante, con la severidad de interpretaciones castellanas o vascas, de artistas como Ignacio Zuloaga o los hermanos Zubiaurre. En este sentido, el pintor parecía haber encontrado el punto intermedio determinado entre, como así se refiere en el texto, lo “malsano” del ambiente madrileño y lo “extranjerizante”, es decir, la adopción de recursos o sensibilidades foráneas.

Renovarse o perecer. (...) Benedito lo sabe, y sabe también que la atmósfera de Madrid es malsana. (...) Nada más grato que alzar el vuelo, pasar la frontera, instalarse en un país apacible, sedante, (...) donde la paleta se embriague con la alegría de buscar luz nueva. (...) El peligro de estas emigraciones temporales está en *pasarse al enemigo*; es decir, en aceptar la interpretación de la naturaleza nueva para los ojos del pintor español, tal como se la ofrecen los artistas del país que visita. Esto es extranjerizarse, perder la nacionalidad, y recuerda lo que les sucede a algunos compatriotas que vuelven con acento extranjero de un viaje de quince días por París<sup>33</sup>.

Este fragmento podría resumir, en definitiva, buena parte de la realidad artística de los principios del siglo XX, así como la fuerte presencia del nacionalismo en el imaginario plástico español. Este mismo discurso contenido tanto en la noticia como en la obra de Benedito, sumido en la ambigüedad entre modernidad europea y la patria, fue seguido en el devenir de la revista como la base del Regeneracionismo plástico español.

Este discurso regeneracionista tomó su máxima expresión en los artículos dedicados al ya consagrado pintor Ignacio Zuloaga (1870-1945) (Figura 5). En torno a esta figura se conformó todo un debate a nivel nacional, denominado por los intelectuales como “la cuestión Zuloaga”, donde se planteó si la España retratada por el guipuzcoano era real. Esta pregunta fue puesta sobre la mesa en varias ocasiones en las secciones artísticas de *Europa*<sup>34</sup>, resaltando, sobre todo, la conversación publicada entre Pío Baroja y el propio pintor. En ella se abordaron sus respectivas preferencias literarias y artísticas, así como otros temas de actualidad en la cultura europea de principios del siglo XX. Al respecto, llama poderosamente la atención el inicio de este diálogo, en el que ambos, hoy afamados personajes de nuestra cultura, mostraron preocupación por cuestiones económicas.

—La verdad es que esto está perdido – dijo él, y los dos pintamos con negros colores la situación de España<sup>35</sup>.

Lo cierto es que la charla que Baroja y Zuloaga mantuvieron en la madrileña Plaza de Santa Ana abordó todos los puntos temáticos de interés para con la plástica y la estética del Regeneracionismo pictórico. Por supuesto, hubo cabida para el ensalzamiento de la pintura de Goya:

—¡Goya! – exclama él – Más grande que Balzac. Ese es el genio de los genios. Sí, ese era un monstruo, un coloso<sup>36</sup>.

En esta línea, en las afirmaciones o, más bien, sentencias recogidas por Baroja existe un claro componente nacionalista por el que, naturalmente, sacaron a relucir la consideración que les guardaba el arte contemporáneo parisino. Al respecto de la pintura del propio Francisco de Goya, Zuloaga señaló con desdén el gusto francés comentando una sugerente anécdota:

—Y yo creo que el Greco tampoco les gusta.

—Tampoco...menos, ni al mismo Rodin. Cuando la exposición de Goya en Madrid, me encontré en una estación a Carrière y a Besnard<sup>37</sup>, y me preguntaron:

—¿A dónde va usted?

—Voy a Madrid a ver la exposición de Goya.

—No vaya usted – me dijeron –, no vale la pena.

Y Zuloaga me mira fijamente y encoge sus robustos hombros como un hombre que no sabe si sentir asombro o desprecio.

—Yo he estado – le dije yo – en el Museo con un francés, aficionado a la pintura, y le llevé delante del “Fusilamiento de la Moncloa”. Dijo que sí, que estaba bien; pero que aquello no era clásico ni romántico.

—Es que para ellos lo clásico es lo griego. En París no entienden de pintura. Son negados para eso.

—¿Y en Londres?

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Los artículos dedicados a Ignacio Zuloaga fueron publicados en los números 6 y 10 de la revista *Europa*. El primero de ellos fue escrito por Francisco Alcántara, bajo el sugerente título de «La España de Zuloaga. Lo trágico y lo pintoresco». Como la cuestión produjo mucho debate, se dedicó un segundo artículo dedicado a la “cuestión Zuloaga”.

<sup>35</sup> Baroja, P., «Una charla con Zuloaga. Sobre el arte moderno», *Europa*, Madrid, núm. 12, 8 de mayo de 1910.

<sup>36</sup> Baroja, P., «Una charla con Zuloaga. Sobre el arte moderno», *Europa*, Madrid, núm. 12, 8 de mayo de 1910.

<sup>37</sup> Se refería a los pintores franceses Eugène Carrière (1849-1906) y Albert Besnard (1849-1934).



—Menos.<sup>38</sup>

Zuloaga y Baroja parecían estar de acuerdo con la depravación que la estética parisina había alcanzado, siendo esta alineación, precisamente, uno de los fundamentos de la sensibilidad pictórica y literaria de la cultura española del Regeneracionismo. Si bien desde un aspecto político se aspiraba a alcanzar la modernidad europea, desde la plástica y la literatura el punto de mira fue situado en el extremo contrario, es decir, en la raíz identitaria nacional. Es por ello por lo que, en las reflexiones del pintor y del escritor sobre las vanguardias artísticas, terminaron por desterrar la concepción de un “arte nuevo”.

—Ha habido algún temperamento, pero es una moda que pasa.

—Sí, ese arte nuevo no se ha consolidado.

—¡Arte nuevo! ¡Pero si no hay arte nuevo! ¿Usted cree que hay arte nuevo?

—Yo, no. Porque se ve que la ciencia adquiere conocimientos nuevos, pero no se ve esto en el arte.

—Claro, todo es viejo en el arte. ¿Qué ha variado en sus procedimientos la pintura desde hace trescientos años acá? Nada.

—Y en la literatura pasa igual – añadido yo-; las pasiones de hoy son las mismas que las de hace mil años, y los vicios y las virtudes. Hay trozos de Lucrecio que, publicado en un periódico, parecería escrito ayer. Todo lo preeminente de la humanidad está ya realizado.<sup>39</sup>

Para Zuloaga y Baroja, ya nada quedaba de las grandes figuras de la pintura española e internacional, de Goya o Velázquez, en los que situaron, definitivamente, la superioridad y la aspiración de todo artista. No obstante, ante toda esta retórica nacionalista, resulta paradójico, a la vez que llamativo, los artículos que el ya citado crítico de arte Francisco Alcántara le dedicó al pintor vizcaíno<sup>40</sup>. Si bien este se desmarcó con una determinación cristalina de la estética del “arte nuevo” parisino, la proyección de su carrera profesional se desarrolló, según las palabras de Alcántara, “fuera de su patria”<sup>41</sup>. En torno a la “cuestión Zuloaga” se percibe una sensibilidad romántica, no solamente en la temática de una *España Negra*<sup>42</sup>, sino también en la propia terminología escogida. Ya en el mismo título de la crónica, “La España de Zuloaga. Lo trágico y lo pintoresco”, se podría resumir el sentido mítico y legendario que, desde el extranjero, se le ha otorgado desde la segunda mitad del ochocientos a la imagen nacional<sup>43</sup>. Esta sensibilidad se encuentra incrustada en las palabras de Alcántara, el cual puso sobre la mesa la problemática que las temáticas escogidas por Zuloaga levantaron en la cultura española.

Aquí quedan muchos vestigios históricos, deleite de los artistas, y Zuloaga ha sabido mejor que ninguno verlos y perpetuarlos en su arte. *Torería*, *Manolería* y *España Negra* son nombres de tres zonas separadas y confundidas a la vez, donde hay que buscar esos vestigios. Zonas en las que predominen los impulsos, las cóleras, las supersticiones, todo lo contrario a la cucología, y en las que todo se exterioriza con sus naturales expresiones de bizarría, altivez, gracia, majestad o donaire. ¿Hay algo de esto, de aquel brío sentimental o de estas formas atrayentes en la España de los cucos? Si no lo hay, ¿no está justificada la elección desde el punto de vista estético del gran artista vascongado?<sup>44</sup>

Tras un despliegue extenso sobre la “cuestión Zuloaga”, el artículo se cierra con el posicionamiento de la revista en consonancia con los valores promulgados con el Regeneracionismo:

La cuestión Zuloaga es cuestión que tenemos resuelta, sin que nuestro patriotismo, bien entendido, tenga que luchar para nada con el brío genial del artista vizcaíno. Si cerráramos nuestro criterio y no admitiéramos sino lo que halaga blandamente el amor propio nacional, mereceríamos que los que juzgan a España por su leyenda – y por Zuloaga – tuvieran toda la razón.

Con todo, la elocuente cita del gran Ortega y Gasset pudiera explicar y sintetizar los ánimos que alrededor de la “cuestión Zuloaga” se dejó sentir en los círculos intelectuales de la primera década del novecientos español:

(...) como ese pintor Zuloaga que anda por el mundo removiendo las almas con la barbarie pintoresca de nuestras llagas<sup>45</sup>.

<sup>38</sup> Baroja, P., «Una charla con Zuloaga. Sobre el arte moderno», *Europa*, op. cit.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> La presencia de Ignacio Zuloaga en *Europa* fue analizada con cierta profundidad por Montero Hernández, E., *Europa. Revista de cultura popular*, op. cit., pp. 36-38.

<sup>41</sup> Alcántara, F., «La España de Zuloaga. Lo trágico y lo pintoresco», *Europa*, Madrid, núm. 6, 27 de marzo de 1910.

<sup>42</sup> En el programa desarrollado por el pintor asturiano Darío de Regoyos para *La España Negra*, un libro de viaje concebido junto a su amigo el poeta belga Émile Verhaeren, se encuentra un gran poso filosófico que influenció determinante en la pintura española de las tres primeras décadas del siglo XX. Véase Verhaeren, É. y Regoyos, Darío, *La España Negra*, Barcelona, Imprenta de Pedro Ortega, 1899.

<sup>43</sup> Con respecto a los trabajos de imagología nacional, en relación con la visión extranjera, se recomienda: Méndez Rodríguez, L./ Plaza Orellana, R., *Andalucía, la construcción de una imagen artística*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.

<sup>44</sup> Con “cucología”, Alcántara se refería a una visión tradicional, retrasada y un tanto añeja de la nación española, contraria y razón de impulso de los preceptos planteados por el Regeneracionismo. Alcántara, F., «La España de Zuloaga. Lo trágico y lo pintoresco», *Europa*, op. cit.

<sup>45</sup> Ortega y Gasset, J., «Pidiendo una Biblioteca», *El Imparcial*, Madrid, 21 de febrero de 1909.

El siguiente de los artistas presentados en los “Maestros jóvenes” de *Europa* fue, quizá, el ejemplo más cercano a la vanguardia de esta nómina. Se trató del escultor catalán Julio Antonio (1889-1919) (Figura 6), para quien escribió uno de los escritores más celebrados de la Generación del 14: el para entonces jovencísimo Ramón Gómez de la Serna. Este famoso autor le dedicó una crítica más que favorable, incluyendo seis retratos escultóricos fotográfados en un tamaño y resolución considerables.



Figura 6. Artículo dedicado al escultor Julio Antonio.  
Fotograbado que reproduce su retrato

El discurso planteado se encuentra lleno de exquisitas palabras y descripciones por las que Gómez de la Serna trató de enaltecer la elegancia y la trascendencia clásica del lenguaje plástico de Julio Antonio.

Julio Antonio esculpe estilizando un gran amor que tiene a la belleza. (...) No hace una labor de exposición; hace un idilio, un idilio íntimo y apasionado, su idilio, y así lo consigue todo<sup>46</sup>.

Lo cierto es que fragmentos como el citado se acercan notablemente a lo indescriptible de la sensibilidad del joven artista, residiendo su complejidad en la mezcla de inspiraciones de la Antigüedad clásica y del Renacimiento italiano en la interpretación de personajes mundanos de la España de los inicios del novecientos. Este “escultor helénico”, como así se refirió el joven escritor, supuso un punto de inflexión en la inamovible escultura hispana, caminando hacia la vanguardia, es decir, hacia la tensa modernización nacionalista del Regeneracionismo<sup>47</sup>. Indudablemente, Julio Antonio fue una verdadera promesa no solamente para la escultura española, sino también para el ambiente intelectual nacional, para lo que la gaceta de Gómez de la Serna estuvo más que a la altura.

En su obra hay una sana espiritualidad, una mística armazón; hay un beso que suaviza las formas, un lirismo juvenil que las patina suavemente<sup>48</sup>.



Figura 7. Artículo dedicado a Julio Romero de Torres.  
Fotograbados que reproducen su retrato y una de sus obras, respectivamente

Por otro lado, naturalmente, no podía faltar en esta nómina uno de los pintores por excelencia de las primeras décadas del siglo XX: el cordobés Julio Romero de Torres (1874-1930) (Figura 7). Para esta ocasión, volvió a colaborar como escritor el aguafuertista Ricardo Baroja, con una narración inspirada en la mujer de los cuadros del pintor. Esta aparecía en las cinco piezas reproducidas en el texto<sup>49</sup>, proporcionando

<sup>46</sup> Gómez de la Serna, R., «Artistas nuevos. Julio Antonio», *Europa*, Madrid, núm. 7, 3 de abril de 1910.

<sup>47</sup> Boyd, C. P., «Julio Antonio, the “sculptor of the race”: the making of a modernist myth», *Historia y Política*, Madrid, 37 (2017), p. 400.

<sup>48</sup> Gómez de la Serna, R., «Artistas nuevos. Julio Antonio», op. cit.

<sup>49</sup> Cuatro de estas piezas contienen retratos de medio o cuerpo entero de una figura femenina. El restante es un doble retrato religioso en una escena, quizá, de Semana Santa. Además, como de costumbre, se incluyó una fotografía del artista.

una imagen clara de la protagonista de la mística historia. Baroja revisitó a la mujer morena de Romero de Torres de un halo espiritual, casi misterioso, todavía muy presente en el imaginario andaluz de entre siglos. Ciertamente, desde el siglo XIX se había arraigado en el estereotipo andaluz un carácter legendario, exótico, en el que la mujer siempre fue la protagonista, no solamente de la temática pictórica, sino de toda la idiosincrasia de Andalucía. Buen ejemplo de ello fue la personificación acometida por el propio Romero de Torres de la región en una de las mujeres de su producción. En esta línea, así fue la interpretación de Ricardo Baroja:

En la aureola negra de sus cabellos ondulados lo rojo de un clavel. También bajo el pulido de la frente los ojos son dos flores nocturnas. ¡Pero qué perfume exhalan! (...) Una mezcla extraña, de inocencia y de conocimiento instintivo, de pudor y de promesa carnal tuvo la enigmática figura, y al imaginarla sentís todos los enervantes efluvios de las razas del Sur, unidos a las renunciaciones cristianas. Conocéis ya el alma de Andalucía.<sup>50</sup>

Curiosamente, el artículo ya había sido anunciado en la anterior publicación de la revista, lo cual remite a la fuerte consolidación del artista cordobés y de la expectación que crearía la publicación de algunos de sus cuadros fotograbados. Este recurso solo se utilizó en el caso de Romero de Torres, puesto que, para entonces, el misticismo alrededor de su figura y de su producción, como demostró lo enigmático de la narración de Ricardo Baroja, fue incomparable en la cultura española del novecientos.



Figura 8. Artículo dedicado a los hermanos Zubiaurre.  
Fotograbados que reproducen sus respectivos retratos

Bien diferente fue el carácter plástico de los siguientes autores de esta nómina. Rafael Sánchez de Ocaña<sup>51</sup>, destacado escritor de la Generación del 98, escribió una de las últimas secciones artísticas de la revista *Europa* dedicada, esta vez, a los hermanos Valentín (1879-1963) y Ramón de Zubiaurre (1882-1969) (Figura 8). El objeto principal del artículo fue la exposición que los pintores realizaron en los madrileños salones Iturriz, ocasión para la cual presentaron una serie de piezas producidas en tierras salmantinas. De ellas se incluyeron cuatro obras fotograbadas<sup>52</sup>, acompañadas del retrato de los hermanos por separado.

Lo más interesante de todo fue, quizá, el enfoque escogido por Sánchez Ocaña para su presentación. Sin ánimos de realizar una crítica analítica de la exposición, el mismo autor refirió su intención de “narrar los sentimientos e ideas” evocadas por la obra de “tan extraordinarios artistas”. En otras palabras, la crónica constituyó una interesante interpretación estética de la obra de los Zubiaurre, planteando cierta complejidad en la comprensión de ciertos conceptos. En primer lugar, Sánchez Ocaña narró el contenido psicológico de los retratos a cargo de los artistas, estableciendo en ello la razón por la que su entendimiento perduraría en el tiempo:

De no tener los retratos otro valor, su interpretación y estilo únicamente sería posible a los contemporáneos del autor, y la belleza cosa efímera moriría con la generación en que se había producido. (...) Pero los artistas, y en este caso particular los Zubiaurre, animan sus retratos de una vida que está más allá de la vida individual.<sup>53</sup>

Además, por otro lado, se le dotó de una denominación más que apropiada al carácter profundamente agrio, tosco y severo de las interpretaciones castellanas y vascas de los Zubiaurre: el espíritu viejo. En esta tendencia, Sánchez Ocaña también incluyó a Zuloaga, como el máximo representante de la tradición

<sup>50</sup> Baroja, R., «Maestros jóvenes. Julio Romero de Torres», *Europa*, Madrid, núm. 8, 10 de abril de 1910.

<sup>51</sup> Durante su exilio, Rafael Sánchez Ocaña fue catedrático en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es por ello por lo que fue incluido en: Universidad Nacional Autónoma de México, *Diccionario de escritores mexicanos: siglo XX*. Ciudad de México, Centro de Estudios Literarios UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, 2017.

<sup>52</sup> Tres de las obras traídas fueron escenas típicamente castellanas. Uno de ellos se titula *La vuelta de la feria*. El restante constituyó un retrato masculino de medio cuerpo.

<sup>53</sup> Sánchez de Ocaña, R., «Actualidad artística. Los hermanos Zubiaurre. Una excursión por tierra de Salamanca», *Europa*, Madrid, núm. 9, 17 de abril de 1910.

pictórica española del pasado. No existen mejores palabras que las del autor para comprender el verdadero sentido de esta designación:

Los hermanos Zubiaurre, al peregrinar por tierras de Salamanca y Vizcaya, sorprendieron tipos y costumbres del viejo espíritu español. (...) En las miradas de todas las figuras se percibe una expresión de dolor y cansancio que acompaña a los que sufren y se resignan de su dolor: los estoicos españoles.<sup>54</sup>



Figura 9. Artículo dedicado al pintor Eusebio Marín Ramos. Fotografiados que reproducen su retrato y una de sus obras, respectivamente



Figura 10. Fotografiado de una de las obras del artista incluidas en el texto

Finalmente, el último personaje de la nómina artística contenida en las hojas de la revista *Europa* fue el pintor hispalense Eusebio Marín Ramos (1873-1948) (Figura 9). Este artículo, escrito por el afamado compositor, director de orquesta y poeta onubense Pedro García Morales<sup>55</sup>, fue el más extenso de la sección, ocupando cuatro páginas completas en las que se incluyeron doce de sus obras fotografiadas<sup>56</sup> (Figura 10). Como en el caso de los Zubiaurre, el objeto principal de la noticia fue la exposición celebrada en los salones Iturriz, en la que se dieron a conocer un total de doscientos cincuenta piezas del sevillano. Quizá, lo más interesante de lo escrito sea la descripción técnica del arte de Marín Ramos, calificándolo de un “arte nuevo”:

Todos, a excepción de dos, están hechos con una sola brocha gruesa y pintura negra sobre cartones blancos de diferentes tamaños. Con esa brocha y esa pintura negra, no hay gradación de línea, tonalidad o color, que Marín Ramos no reproduzca. Es un arte nuevo. La frase suena a descarga de mosquetería; mas se impone su empleo ante la realidad, porque, profesionalmente hablando, en esos cartones no hace el artista *color ni blanco y negro*. Como procedimiento, hace algo, sin nombre aún, y que no lo necesita<sup>57</sup>.

Citas como la recogida resultan sugerentes para la comprensión del lenguaje plástico de Marín Ramos. Su producción se encontró llena de singularidades formales y, sobre todo, coyunturales, que dieron como resultado un arte avanzado y movido, casi expresionista<sup>58</sup>. Paradójicamente, serias condiciones de pobreza condujeron al artista a la estética que le llevó al triunfo. Lo cierto es que la faceta más celebrada

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> En relación con la figura de Pedro García Morales se recomienda: Martínez Navarro, 1996 Martínez Navarro, A.J., «El compositor onubense Pedro García Morales», *Historia y Vida*, Barcelona, 337, pp. 82-93, 1996 y Velasco Nevado, J., *Historia de la pintura contemporánea en Huelva: 1892-1992*. Huelva, Diputación Provincial, Fundación El Monte, 1993.

<sup>56</sup> La sección de Marín Ramos fue la que más reproducciones de imágenes contuvo. Una de las obras ocupó la propia portada, bajo el título de “La primavera en Sevilla”. *Europa*, Madrid, núm. 11, 1 de mayo de 1910.

<sup>57</sup> García Morales, P., «Arte nuevo. Eusebio Marín Ramos», *Europa*, Madrid, núm. 11, 1 de mayo de 1910.

<sup>58</sup> Giráldez Torres, L., «Una visión particular. Eusebio Marín Ramos (1873-1948) y la tauromaquia», *Estudios Taurinos*, Sevilla, 53, pp. 67-92, 2024. Giráldez Torres, L., “El pintor Eusebio Marín Ramos (1873-1948): apuntes biográficos, relaciones y lenguaje plástico”, *Archivo Hispalense*, Tomo CVII, pp. 199-220, 2024.



de su producción fue, precisamente, los cartones expuestos en la revista, realizados con los escasos medios a los que tuvo acceso: una sola brocha, betún y cartones reciclados provenientes de cajetillas de cerillos o sombrereras. Nombrado en ocasiones como el último artista de la bohemia española, dedicó su vida a la persecución de un arte libre, antioficial y puramente emocional. Finalmente, con la ayuda de personalidades como Villegas o Sorolla, como se narra en la revista, fue el año de 1910 el más benevolente para el pintor:

Ha esperado a ser un *enfant terrible*, de treinta y siete años, para que Sorolla<sup>59</sup> lo traiga por una oreja a la calle de Fuencarral, desde la Cava, en Triana, donde deja lienzos a todo color para llenar el salón Iturriz un par de veces<sup>60</sup>.

### 3. Conclusiones

Las sucesivas notas artísticas de la revista *Europa* aportaron una información valiosa no solamente acerca de las personalidades referenciadas, sino de las características del arte del Regeneracionismo, tanto en sus dimensiones estéticas y políticas, como en su necesaria interrelación con las obras de la literatura y la lírica coetánea. En general, la pintura, así como la escultura, sirvieron como verdaderas herramientas de teorización, por las que se plantearon debates sobre el nacionalismo, la europeización y las vanguardias en el arte español como sólidos recursos de experimentación y profundización filosófica e ideológica. De alguna manera u otra, la producción de todos los artistas mencionados y abordados en este estudio contribuyeron en el discurso regeneracionista, caminando en la construcción de una identidad nacional, de un imaginario cargado de valores de un mismo credo. En esta línea, llama poderosamente la atención la ausencia de grandes nombres de la cultura artística de la época, tales como Joaquín Sorolla o el propio Pablo Picasso. A pesar de la importancia manifiesta de estos dos grandes artistas, situándonos en el año 1910, su omisión en la revista solo hace más que reforzar su discurso ideológico, puesto que sus producciones parecerían a los ojos de sus colaboradores “extranjerezantes” tanto técnica como temáticamente.

El arte del Regeneracionismo corrió una fortuna similar a la de la revista *Europa*, en tanto que su reconocimiento fue, de igual manera, reducido y especializado. La tradición y lo folclórico de las producciones de la pintura de los inicios del novecientos fue motivo de crítica en la prensa del momento. El carácter “hartamente representativo de españolismo”<sup>61</sup> es aún percibido con una visión de reiteración, como si se tratara de una especie de evolución de los preceptos de la pintura costumbrista. Esta desconsideración se encuentra tan incrustada en nuestra cultura que las producciones de muchos de los artistas del panorama nacional de las tres primeras décadas del siglo XX, como Baroja, Marín Ramos o incluso los Zubiaurre, aquí tratados, se ven hoy devaluadas en el mercado artístico nacional e internacional. Indudablemente, aún quedan por estudiar y definir las relaciones de la pintura y sus autores con respecto a la literatura y la política del Regeneracionismo. De análisis como el presente se extraen interesantes conclusiones e innumerables preguntas: ¿tenía la pintura una intención expresamente política y regeneracionista? ¿el simbolismo del folclorismo pictórico fue un recurso fundamentado en el nacionalismo del Regeneracionismo? ¿existieron contactos entre los autores de las Generaciones del 98 y del 14 con los principales autores del arte plástico nacional? ¿existe una terminología específica para denominar el carácter de la pintura española de las tres primeras décadas del novecientos, más allá de la confusión entre “costumbrista”, “regionalista”, “regeneracionista” y “novecentista”<sup>62</sup>? Indudablemente, aún resta una amplia laguna en la historiografía artística por paliar. Mientras tanto, valgan las palabras que en la revista *Europa* se escribieron:

Pero vea el público desapasionado si hay energía y fiereza castizas en estos cuadros, que reflejan lo más brillante, o lo más pardo, de nuestra vida nacional<sup>63</sup>.

### 4. Referencias bibliográficas

Aguiar Baixauli, S., *La obra literaria de Ricardo Baroja*. [tesis doctoral] Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1999.

Baroja, R., *Ricardo Baroja, 1871-1953: el arte de grabar*. Madrid: Calcografía Nacional, 1999.

<sup>59</sup> Joaquín Sorolla fue el responsable de la organización y coste de la primera exposición individual de Marín Ramos, celebrada en mayo de 1910 en los madrileños salones Iturriz.

<sup>60</sup> García Morales, P., «Arte nuevo. Eustaquio Marín Ramos», *Europa*, op. cit.

<sup>61</sup> Estas palabras fueron referidas en relación con la representación de la Exposición Nacional de 1917. Resulta cuanto menos sugerente que, precisamente, la primera medalla fuera ganada por Valentín de Zubiaurre con su célebre *Versolaris*. Biblioteca Nacional de España, *La Esfera*, Madrid, 7 de julio de 1917.

<sup>62</sup> Esta cuestión fue tratada por la autora en el XVII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, “El mundo contemporáneo desde el siglo XXI. Balance y perspectivas”, celebrado entre el 9 y el 11 de julio de 2025 en la Universidad de Valencia. La comunicación, titulada “La filosofía de una pintura devaluada: la estética y el imaginario regeneracionista”, será publicada en las respectivas actas en el año 2026.

<sup>63</sup> «La España de Zuloaga», *Europa*, Madrid, núm. 10, 24 de abril de 1910.

- Boyd, C. P., «Julio Antonio, the “sculptor of the race”: the making of a modernist myth», en *Historia y Política*, 37 (2017), pp. 395-413.
- De Miguel Egea, M. P., «Bélgica y Holanda, fuentes de inspiración de pintores españoles», en *Los caminos y el arte*, Tomo I, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007, pp. 27-33.
- Escuela madrileña de cerámica de la Moncloa, *Una Escuela durable en la memoria*. Madrid: Museo Municipal de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1992.
- Ganivet, Ángel, *Idearium español*, Granada, Viuda e Hijos de Sabater, 1897.
- Giráldez Torres, L., «Una visión particular. Eustaquio Marín Ramos (1873-1948) y la tauromaquia», en *Estudios Taurinos*, nº 53 (2024), pp. 67-92.
- Giráldez Torres, L., «El pintor Eustaquio Marín Ramos (1873-1948): apuntes biográficos, relaciones y lenguaje plástico», en *Archivo Hispalense*, Tomo CVII (2024), pp. 199-220.
- González Soriano, J. M., «Primer centenario de la revista *Faro* (1908-1909): origen, trayectoria y contenidos», en *Revista de Estudios Orteguianos*, 19 (2009), pp. 155-183.
- González Soriano, J. M., «La revista *Europa*, exponente del concepto español de europeísmo a comienzos del XX», en López Criado, F. (ed.), *Europa a través de la literatura, el cine y los medios de comunicación social*, Santiago de Compostela, Andavira, Universidade da Coruña, 2011, 49-56.
- González Soriano, J. M., *Luis Bello: vida y época. Su producción periodística y literaria*, [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- González Soriano, J. M., *Luis Bello, cronista de la Edad de Plata (1872-1935)*, Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca, 2017.
- Mainer, J. C., «Apuntes sobre la fenomenología de las revistas», en *Quimera*, nº 250 (2004), pp.12-14.
- Mallada, L., *Los males de la patria y la futura revolución española*, Madrid, Alianza, 1969.
- Martínez Navarro, A. J., «El compositor onubense Pedro García Morales», en *Historia y Vida*, nº 337 (1996), pp. 82-93.
- Méndez Rodríguez, L., Plaza Orellana, R., *Andalucía, la construcción de una imagen artística*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.
- Menéndez Alzamora, M., *La Generación del 14: Una aventura intelectual*, Madrid, Siglo XXI, 2006.
- Montero Hernández, E., «Estudio preliminar», en *EUROPA. Revista de cultura popular*, Madrid, Ollero y Ramos, pp. 9-48, 2007.
- Pérez Rojas, J., García Castellón, M., *El siglo XX. Persistencias y Rupturas*. Manual de Arte Español, Madrid, Ediciones Sílex, 2003.
- Seoane, M.C., Sáiz, M. D., *Historia del periodismo en España. El siglo XX, 1898-1936*, vol. 3, Madrid, Alianza, 1983.
- Serrano Alonso, J., «El pintor de cámara de Valle-Inclán: Anselmo Miguel Nieto», en *Anales de la literatura española contemporánea*, Volume 40, Issue 3 (2015), pp. 263-302.
- Universidad Nacional Autónoma de México, *Diccionario de escritores mexicanos: siglo XX*, Ciudad de México, Centro de Estudios Literarios UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, 2017.
- Velasco Nevado, J., *Historia de la pintura contemporánea en Huelva: 1892-1992*. Huelva: Diputación Provincial, Fundación El Monte, 1993.
- Velázquez Castro, M., «Corpus Barga o el reino del exilio», *Escritura y Pensamiento*, nº 19 (2006), pp. 143-149.
- Verhaeren, É./Regoyos, D., *La España Negra*. Barcelona: Imprenta de Pedro Ortega, 1899.