

**EL CERTAMEN
DESDE LA CRÍTICA
DE ARTE: LA
EXPOSICIÓN-
BISAGRA**



**Andere Larrinaga
Cuadra**

Introducción

La Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919 fue un hito fundamental en el proceso de modernización artística del País Vasco. Como el crítico de arte Juan de la Encina reconocía en la revista *Hermes*, fue el “coronamiento” de un movimiento artístico que comenzó tras el regreso de Adolfo Guiard a Bilbao después de varios años de formación en París, ya que este trajo consigo el primer aliento moderno derivado de su contacto con el impresionismo¹. La muestra de 1919 vino a funcionar como bisagra para unir el proceso de modernización artística previo a la conclusión de la Primera Guerra Mundial y el desarrollo posterior a esta.

Las expectativas que generó el entorno artístico vasco, y particularmente el bilbaíno, como centro artístico importante dentro del Estado llegaron a su cénit durante los años de la Primera Guerra Mundial, en los que la economía vizcaína vivió una época de bonanza. Después de la Gran Guerra y tras una crisis económica que los historiadores datan entre 1920 y 1923, la economía vizcaína continuó en ascenso económico², pero manifestó un proceso de ralentización que sirvió de marco para un segundo escenario moderno en el que una nueva generación de artistas y críticos se abrió paso: Jenaro Urrutia, Juan de Aranoa, José María de Ucelay, José Benito Bikandi, Jesús Olasagasti, Gaspar Montes Iturrioz, Bernardino Bienabe Artia, Mauricio Flores Kaperotxipi y algunos otros fueron glosados desde la prensa por críticos como Joaquín de Zuazagoitia y Crisanto Lasterra, como voces más destacadas. Por ello, la muestra de 1919 puede considerarse el acontecimiento que cierra las aspiraciones de una importantísima generación de políticos, intelectuales y artistas vizcaínos en defensa de la modernidad, al mismo tiempo que preparó el terreno para un nuevo escenario en el que se dieron procesos tan importantes como la posibilidad real que “planeó” sobre Bilbao de crear un palacio para ubicar en él todos los museos de la ciudad –para lo cual se convocó un concurso oficial en mayo de 1920, aunque la idea llevaba años perfilándose– o la creación del Museo de Arte Moderno de la Villa en 1923 que fue inaugurado en 1924.

El propósito de este texto es repasar los principales juicios publicados en la prensa local y nacional sobre la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919 y, a través de ello, analizar qué retos críticos quedaron pendientes para los años venideros³. Sin embargo, antes, se darán unas

1. Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal). “Notas rápidas : la Exposición de Bilbao” en *Hermes : Revista del País Vasco*, Bilbao, n.º 46-47, 1919 (segundo número de agosto y primero de septiembre).

2. Véanse José Luis de la Granja. “Paz entre dos guerras civiles (1876-1936/1937)” en Iñaki Bazán (dir.). *De Túbal a Aitor : historia de Vasconia*. Madrid : La Esfera de los Libros, 2002; Manuel González (dir.). *Bilbao en la formación del País Vasco contemporáneo : (economía, población y ciudad)*. Bilbao : Fundación BBV, 1995.

3. Aproximaciones anteriores sobre la crítica de arte contemporánea a la exposición aparecen en Kosme M^a de Barañano ; Javier González de Durana. “La Exposición Internacional de Pintura y Escultura. Bilbao, 1919” en *Kobie. Bellas Artes*, Bilbao, n.º 4, 1987, pp. 159-182; y en Miriam Alzuri. “Introducción : la crítica de arte bilbaína contemporánea a Juan de la Encina”

pinceladas sobre el desarrollo de la propia crítica de arte anterior al certamen, para situarla en un contexto previo.

El género que conocemos como crítica de arte comenzó su andadura en Bilbao a partir del último cuarto del siglo XIX en forma de notas breves y, generalmente, elogiosas sobre obras de arte o artistas, y estuvo indisolublemente unido al surgimiento de una prensa moderna. Sin embargo, la aparición en Bilbao de una crítica de nivel fue el resultado de dos realidades: de una parte, el desarrollo y la consolidación del arte moderno en el entorno artístico vasco y, de otra, la existencia a partir de un determinado momento de varios escritores de excepcional calidad que fueron capaces de redactar textos sobre arte de cierta altura para acompañar la trayectoria creativa de varias generaciones de artistas modernos vascos. En el contexto de la crítica bilbaína anterior a la Primera Guerra Mundial, en medio de una nómina más amplia de voces en la que incluiríamos a El de Iturribide (Alfredo de Echave), Dunixi (Dionisio de Azkue) o Joaquín Adán, destacaron tres figuras fundamentales que, habitualmente, se sirvieron de un seudónimo para desarrollar el género y cuyos argumentos este texto tendrá la oportunidad de analizar: Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal), J. Luno (Estanislao María de Aguirre) e Ignacio de Zubialde (Juan Carlos de Gortázar).

Si fuera necesario elegir un tema fundamental desarrollado por la crítica de arte anterior a la Guerra Civil española, este sería la existencia de un arte vasco con unos rasgos particulares que lo diferenciarían de otras manifestaciones artísticas regionales o nacionales. Este debate está intrínsecamente conectado con el discurso sobre el desarrollo de la modernidad artística en el País Vasco, ya que fue el propio devenir del arte moderno vasco el que justificó el relato y sus artistas protagonistas los que presentaron, según los críticos, esos supuestos rasgos comunes y particulares que, *a posteriori*, se trataron de buscar también en un pasado anterior a la contemporaneidad⁴.

Antes de 1900 el relato sobre la existencia de un arte vasco se hallaba en estado embrionario, carecía de numerosos apologetas que lo nutriesen de evidencias y aún era pronto para que se esgrimieran argumentos ideologizadores como los que irrumpieron después en el discurso. Durante la década de 1900, la existencia ya de una abundante nómina de artistas vascos modernos

en Juan de la Encina. *Pintores vascos : comentarios sueltos : 1906-1941*. Bilbao : El Tilo, 1997, pp. 9-53. Igualmente, la monografía de Pilar Mur sobre la Asociación de Artistas Vascos (en adelante nos referiremos a ella como la AAV) publicada por el Museo de Bellas Artes de Bilbao y la Caja de Ahorros Vizcaína en 1985, en tanto en cuanto las fuentes empleadas para escribirla fueron principalmente hemerográficas, siempre resulta muy valiosa para estudiar los temas desarrollados por la crítica de arte durante los años de vida de la asociación (Pilar Mur Pastor. *La Asociación de Artistas Vascos*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao : Caja de Ahorros Vizcaína, 1985).

4. Véase Andere Larrinaga Cuadra. *La crítica de arte en Bilbao desde el último cuarto del siglo XIX hasta 1937 : orígenes y desarrollo*. [Tesis doctoral]. Bilbao : Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitatea, 2017. En este trabajo se dedica un extenso epígrafe a la construcción y desarrollo del mito del arte vasco que fue construido paulatinamente desde la prensa, varios libros y, sin duda, desde las tertulias del momento.

LA PINTURA VASCA



© Material protegido

Fig. 1
Emblema creado por Antonio de Guezal para la Biblioteca de Amigos del País incluido en la edición del libro *La pintura vasca* de 1919. Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao

empezó a despertar los anhelos en la crítica de hallar en ellos unos rasgos particulares que los diferenciaron como grupo de los de otras regiones. No obstante, el punto álgido de este debate se dio en la década de 1910 y, precisamente, la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de 1919 fue el escenario que acogió la aparición de dos de los principales textos que fortalecieron este mito: *La pintura vasca* –editado por la Biblioteca de Amigos del País, salió al público precisamente durante el desarrollo de la exposición y reunía textos de diferentes intelectuales y críticos redactados sobre artistas vascos entre 1909 y 1919– [fig. 1] y *La trama del arte vasco* de Juan de la Encina –el crítico reelaboró con este título lo que había desarrollado para el Primer Congreso de Estudios Vascos celebrado en Oñate en 1918–. Al repasar los principales discursos críticos suscitados por la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919 se apreciará cómo varios argumentos enlazan con el desarrollo de este debate.

En general, aunque toda la prensa local y la mayor parte de la nacional se hizo eco de la celebración de la exposición, solo determinadas publicaciones le otorgaron una atención individualizada. En este texto únicamente se presentarán algunas ideas planteadas por los críticos y se subrayarán, principalmente, sus conclusiones sobre la exposición. Sin embargo, muchos de ellos redactaron certeros juicios sobre artistas particulares que merecerían también un análisis detenido. Otro dato a tener en cuenta es que, de igual manera que el surgimiento y fortalecimiento de una prensa de masas afín al nacionalis-

mo vasco fue determinante para dinamizar y dar relevancia al debate sobre la existencia de un arte vasco con rasgos particulares⁵, fueron los medios vinculados a esa misma ideología los que dieron una más exhaustiva cobertura en prensa a la muestra: *Hermes*, *La Tarde* y *Euzkadi*⁶. Sin duda, estos medios estaban especialmente implicados en la construcción de discursos y proyectos culturales que singularizasen y visibilizasen al País Vasco con personalidad nacional propia tanto dentro como fuera del País Vasco.

En base al siguiente esquema se resumen los principales artículos de crítica de arte desarrollados a raíz de la muestra. En un anexo de este volumen aparece la relación completa de artículos hallados gracias al vaciado de prensa realizado. Entre las aportaciones hechas por los críticos locales destacan:

- Los textos de Juan de la Encina –miembro de la comisión organizadora de la muestra– que aparecieron en *España* y *Hermes*⁷.
- Ignacio de Zubialde –componente de la comisión organizadora– publicó sus glosas en *Hermes* y *Euzkadi*.
- J. Luno en *La Tarde* dedicó quince extensos artículos –catorce capítulos según la numeración del diario, ya que el texto sobre Zuloaga apareció fragmentado en dos días diferentes– a analizar las aportaciones de la exposición. Todavía en 1920, desde el primer número de la revista *Arte Vasco* (1920) de la AAV, hizo referencia a la importancia de la exposición⁸.
- Los dos artículos publicados por Joaquín de Zuazagoitia en *El Sol*⁹.

5. *Ibíd.* De hecho, la creencia en la existencia de un arte vasco, salvo excepciones como la de Estanislao María de Aguirre (J. Luno), fue compartida por la mayor parte de la sociedad vasca y defendida por intelectuales y artistas de un espectro ideológico muy amplio.

6. Aunque, paradójicamente, en los casos de Juan de la Encina (*Hermes*) y J. Luno (*La Tarde*), los críticos estaban personalmente muy lejos de esa opción ideológica.

7. Entre la prensa española del momento, la revista *España* (1915-1924) destacó por su excepcional calidad. Subtitulada *Semanario de la vida nacional*, fue fundada y dirigida por José Ortega y Gasset y contó entre sus redactores con algunos de los máximos representantes de las generaciones del 98 y del 14, así como con varios autores que se integran en la Generación del 27. El hecho de que Juan de la Encina fuese el crítico de arte principal de la revista entre 1915 y 1920, hasta que pasó a la redacción de *La Voz*, denota la confianza que despertó en Ortega y Gasset por la calidad de su escritura y juicios. Por otra parte, e inspirándose precisamente en modelos como el semanario *España*, *Hermes* (1917-1922) fue una de las empresas periodísticas más importantes desarrolladas en el País Vasco antes de la Guerra Civil española. Fundada y dirigida por Jesús de Sarría, un autor heterodoxo dentro de los intelectuales vinculados al nacionalismo vasco, acogió igualmente entre sus páginas a importantes intelectuales españoles de las generaciones del 98 y del 14. Esto la convirtió también en una de las mejores revistas nacionales de su época.

8. J. Luno. “Por los salones de pintura” en *Arte Vasco*, Bilbao, n.º 1, enero de 1920.

9. El diario *El Sol* (1917-1939) fue el proyecto personal de Nicolás María de Urgoiti, director de La Papelera Española, que era representante de la burguesía ilustrada y progresista. De hecho, el periódico surgió con la voluntad de promover la renovación intelectual y cultural española. Su fundador consiguió vincular al proyecto a José Ortega y Gasset, que abandonó *El*

- T. M. –probablemente se trate de Teodosio Mendive– publicó tres artículos en *El Liberal*.
- Aparecen algunos artículos puntuales en diversos medios en los que se cuestiona la muestra o, incluso, en uno de especial interés publicado en *El Liberal* el 22 de septiembre de 1919 se aportaban sugerencias para acercar la modernidad artística al público mayoritario –su autor reconocía su desconocimiento y el de buena parte del público del tipo de obras expuestas, y proponía acompañar didácticamente la exposición con conferencias, anuncios, carteles y críticas¹⁰–.

Entre los textos escritos por críticos de fuera del País Vasco son subrayables:

- Los artículos publicados por José Francés en *La Esfera*, cuyo contenido nutrió el epígrafe que le dedicó también a la exposición en la edición de *El Año Artístico* correspondiente a 1919¹¹.
- El artículo escrito por José Moreno Villa –miembro del jurado de admisión y de la comisión que propuso la adquisición de obras del certamen– en *Hermes*.
- El artículo dedicado a la exposición de Virgilio García Vega publicado en *El País*.
- El demoledor artículo que firmó Antonio G. de Linares en *Voluntad* haciendo gala del conservadurismo más recalcitrante contra el que militaban los defensores de la modernización artística española.

Las aportaciones de los críticos locales

Juan de la Encina fue una de las figuras más relevantes de la crítica de arte española anterior a la Guerra Civil. Se había iniciado en el género en 1906 en *El Liberal* y se convirtió en una de sus voces principales en Bilbao durante las dos primeras décadas del siglo. En 1915 se desplazó a vivir a Madrid y se hizo cargo de la sección de arte de la revista *España* hasta 1920 y, al mismo tiempo, fue la voz crítica principal de la revista bilbaína *Hermes* entre 1917 y

Imparcial para ser uno de los principales colaboradores de *El Sol. La Voz* (1920-1939) fue su correlato vespertino, creado por la empresa El Sol C.A. de Urgoiti. Según María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz, “la idea era crear un tándem a la americana, con un diario de la mañana serio y doctrinal, y uno de la tarde, ligero y popular, muy atento a la ‘última hora’”. *Historia del periodismo en España. 3 : el siglo xx: 1898-1936*. Madrid : Alianza, 1998 (1996), p. 251. El hecho de que Juan de la Encina tuviese una relación continuada con estas publicaciones como crítico de arte o el de que Joaquín de Zuazagoitia publicase ocasionalmente en *El Sol* hablan del prestigio intelectual que tuvieron estos críticos de arte.

10. R. Sánchez Díaz. “Plumada : acerca de la Exposición” en *El Liberal*, Bilbao, 22 de septiembre de 1919.

11. *La Esfera* (1914-1931) fue una de las mejores revistas gráficas de su tiempo. Estaba a medio camino entre la prensa gráfica y una publicación más especializada que trataba temas literarios, artísticos y culturales.

1920. En este último año se sumó a la redacción de *La Voz* para ejercer también la crítica de arte hasta 1931, en que pasó al diario *El Sol* hasta 1936¹².

En el número del 15 de mayo de 1919, desde su sección de arte en la revista *España*, este crítico presentó ya la exposición como una muestra de arte moderno:

Bilbao, por su capacidad económica y su pequeña historia dentro del arte moderno español, está como obligado a dar un ejemplo renovador en el sistema de las exposiciones artísticas. Las viejas maneras, los viejos gustos y las viejas corruptelas del arte oficial deben ser allí eliminados totalmente. Le corresponde a Bilbao, si ha de ir acorde con su verdadera significación en la vida española, una exposición artística en la que se dé especial predilección a las formas modernas de la sensibilidad estética y se rechace despectivamente todo el cúmulo de estulticias que ha sido durante cincuenta años, y aún continúa siéndolo, el paso espiritual del arte madrileño. Bilbao debe llamar a sus exposiciones a los artistas nacionales que lleven consigo espíritu de modernidad y a los artistas extranjeros, vivos o muertos, que hayan representado, o representen, mejor el espíritu artístico de su tiempo¹³.

En este mismo artículo, Juan de la Encina puso gran énfasis en afirmar que el objetivo de la muestra y las que le sucederían bienalmente, era el de contribuir a enriquecer la colección de arte moderno del museo de Bilbao y que así podría “ponerse en el camino que le corresponde: el de ser el primer museo de arte moderno”, ya que, según él, era un error “pretender darle un carácter de Museo de arte antiguo”, cuando aún estaban a tiempo de crear una importante colección de arte moderno. Además, De la Encina destacaba el papel que, según él, les correspondía a los vascos “en el nuevo espíritu de España” en tanto en cuanto habían sido de los primeros en el Estado, junto con los catalanes, en cuestionar el arte oficial e introducir la modernidad artística. Este argumento preparaba la tesis principal que sostuvo al comentar la exposición desde la revista *España* una vez inaugurado el certamen.

Sin embargo, antes de reparar en ese texto, es fundamental destacar que la revista *España* le dedicó un número monográfico a Bilbao, que coincidió estratégicamente con el desarrollo de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura y con la celebración del Congreso de Ciencias en Bilbao –que tuvo lugar entre el 7 y el 12 de septiembre de 1919–. El número 231, correspondiente al 11 de septiembre de 1919, contenía artículos de Miguel de Unamuno,

12. Miriam Alzuri es el referente para las investigaciones sobre Juan de la Encina. Véanse de esta autora, principalmente, “Juan de la Encina : crítico de arte” en *Juan de la Encina y el arte de su tiempo : 1883-1963*. [Cat. exp.]. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ; Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, pp. 21-41; “Introducción” en Juan de la Encina. *La trama del arte vasco*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, pp. 9-21 (edición facsimilar); y *Juan de la Encina : una trama para el arte vasco*. Bilbao : Muelle de Uribitarte, 2013.

13. Juan de la Encina. “Semana artística : la Exposición Internacional de Bilbao” en *España*, Madrid, n.º 214, 15 de mayo de 1919.

Julio Lazúrtegui, Ramón Belausteguigoitia, Ramiro de Maeztu, Joaquín Adán y Rufino de Orbe y reproducía un texto corto de Tomás de Meabe, fallecido en 1915. Varios artículos dedicados a Bilbao se incluyeron incluso en el siguiente número de la revista, el correspondiente al 18 de septiembre de 1919 –uno de Julio Carabias y otro de Rodolfo Reyes–, así como el texto que Juan de la Encina le dedicó al certamen. En este “homenaje” a Bilbao que hacía la revista, se subrayaba el esplendor económico y mercantil de la Villa, y la esperanza de que la ciudad se convirtiese también en una potencia espiritual¹⁴. Con este marco como contexto, el artículo de Juan de la Encina sobre la muestra tuvo que resultar especialmente convincente.

El crítico explicaba que en el arte español de los últimos veinte años destacaban tres centros de creación principales: Madrid –el más reaccionario–, Barcelona –el más abierto a las novedades extranjeras– y Bilbao –que buscaba un equilibrio entre las aportaciones modernas y la tradición–. Según él, el desarrollo moderno en la Villa del Nervión había comenzado con la vuelta de Guiard de París y enunciaba ya su argumento principal sobre el desarrollo del arte vasco en aquel momento en el que se encontraban: ya que la lucha para defender la modernidad en Bilbao había sido ardua y que el entorno había sido “si no hostil, por lo menos, indiferente”, muchos artistas habían empezado a desembarcar en otros escenarios –entendemos que se refería a Madrid, principalmente– y los artistas vascos necesitaban de una “sanción madrileña”, puesto que la crítica centralista había evolucionado y se había abierto a las tendencias modernas. Por tanto, De la Encina vaticinaba “la disolución del núcleo artístico bilbaíno” y que “el arte vasco, como la economía vasca, está a punto de incorporarse a la vida general española, de la que durante treinta años ha permanecido disociado”¹⁵.

Después se subrayará la conexión de estos argumentos publicados en la revista *España* con otros que vieron la luz en *Hermes*, pero antes es destacable el retrato que este crítico hizo de la muestra para la revista *España*, demostrando su capacidad de autoanálisis –ya que era miembro del comité organizador de la exposición– y su conocimiento del desarrollo del arte moderno nacional e internacional del momento: según él, la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919 era conservadora, pero no académica y esto entraba en consonancia con la propia orientación del arte vasco, alejado de las tendencias más revolucionarias. De hecho, reconoció incluso que se había dejado al margen, premeditadamente, el arte de vanguardia:

14. Ramiro de Maeztu. “Dinero y espíritu” en *España*, Madrid, n.º 231, 11 de septiembre de 1919.

15. Juan de la Encina. “Semana artística : notas sobre la Exposición de Bilbao” en *España*, Madrid, n.º 232, 18 de septiembre de 1919. Estas ideas de Juan de la Encina se ven influenciadas por el pensamiento de Miguel de Unamuno, que hacía mucho tiempo que había manifestado la necesidad de “verterse en España”, es decir, de que los vascos participasen activamente en la dinamización artística y cultural del resto del Estado. Véase Miguel de Unamuno. “Discurso en los Juegos Florales celebrados en Bilbao el día 26 de agosto de 1901” en *Obras completas, tomo IV : la raza y la lengua*. Madrid : Escelicer, 1966, p. 303.

Es una exposición tolerante, respetuosa con las maneras de pintar, algo hostil –aunque no deje de arrojar su parte de carnaza a las fieras–, a la escandalosa mixtificación –arte para gentes de buen humor, y para tontos, impotentes, fracasados y locos–, del pseudo-revolucionarismo artístico en que se ha estrellado la gran cruzada del llamado Arte Moderno¹⁶.

La revista *Hermes* dedicó un extenso número doble a la exposición, el número 46-47 correspondiente a la segunda quincena de agosto y primera de septiembre de 1919, que incluía artículos de Juan de la Encina, Ignacio de Zubialde, José Moreno Villa y Alejandro de la Sota, el catálogo general de la exposición y también la reproducción de numerosas obras expuestas en el certamen¹⁷. Teniendo en cuenta que las exposiciones que ponían en relación el arte francés y el español habían proliferado con motivo de la Gran Guerra –recordemos la Exposición de Arte Francés de Barcelona de 1917, la Exposición Hispano-Francesa de Madrid de 1918 y, finalmente, las exposiciones de Arte Español del Petit Palais de París, la Hispano-Francesa de Zaragoza y la Exposición Internacional de Pintura, Escultura y Grabado de Santander, todas ellas celebradas en 1919–, De la Encina comenzaba su artículo singularizando la bilbaína como “una de las más importantes y más ricas entre las Exposiciones de arte moderno que se han realizado en España desde medio siglo por los menos”. El crítico, además, reconocía la “improvisación” de la que era resultado debido a los plazos cortos con los que habían trabajado.

En este artículo Juan de la Encina, además de hacer pormenorizados juicios sobre los artistas más destacables del certamen, dijo, enlazando con las anteriores ideas que había publicado en la revista *España*, que la exposición señalaba “la iniciación de una decadencia” en el devenir del arte moderno vasco, en lugar de un momento de plenitud. Según este crítico, “el movimiento artístico de Bilbao, tan irregular, heteróclito, vacilante y lleno de desmayos y desilusiones, se encara con el tiempo venidero sin que despunten por ninguna parte renuevos de juventud”. En realidad, veía tanto el arte como la sociedad de su época sumidas en una crisis que no solo afectaba a las artes plásticas vascas y se interrogaba sobre hacia dónde poder dirigir sus intereses como crítico. Como después se planteará en las conclusiones, la actitud de Juan de la Encina de orientar sus anhelos y esfuerzos no tanto hacia el ámbito vasco, sino hacia el madrileño fue clara a partir de aquellas fechas aproximadamente y, en cierto modo, contribuyó a crear el ambiente propicio que derivó en la creación de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925. De hecho, según consta en una carta dirigida por Antonio de Gueza como presidente de la AAV a Ignacio Zuloaga el 6 de junio de 1918, Juan de la Encina informó a la asociación artística bilbaína de que se trataba de organizar en Madrid un salón de independientes en el mes de octubre de ese año y les pedía un listado de los asociados que estuviesen dispuestos a entrar en la Sociedad y exponer en la

16. *Ibíd.*

17. A partir de julio de 1918 esta revista mensual pasó a ser quincenal hasta el segundo número de diciembre de 1919; después volvió a una periodicidad mensual.

muestra¹⁸. Poco después, desde *La Voz*, en un artículo del 7 de julio de 1920, puso por primera vez sobre la palestra pública la idea de crear una Sociedad de Artistas Independientes que podía apoyarse y aunar las experiencias de la AAV de Bilbao y Les Arts i els Artistes de Barcelona¹⁹.

Ignacio de Zubialde era el seudónimo tras el que se ocultaba Juan Carlos de Gortázar. Destacó como musicólogo y músico, y puede decirse que fue un importante dinamizador de la vida cultural vizcaína –su nombre aparece relacionado con la mayor parte de instituciones y proyectos culturales interesantes del Bilbao anterior a la Guerra Civil–, especialmente la musical. Sus textos de crítica de arte, publicados en *Euzkadi*, *El Liberal*, *La Tarde* o *Hermes*, demostraban su conocimiento y sensibilidad hacia las artes plásticas, a pesar de su predilección por la música. En su artículo sobre la exposición para la revista *Hermes* se mostraba confortado: estaba preocupado por contrastar los valores de los artistas modernos vascos con otros nacionales e internacionales y se había dado cuenta de que los locales habían superado la prueba. No obstante, reconocía que las grandes firmas francesas no estaban bien representadas y que faltaban muchos artistas españoles, al mismo tiempo que a muchos artistas vascos les había sorprendido la muestra sin obra importante concluida.

La solvencia contrastada de los artistas modernos vascos llevó a Ignacio de Zubialde a hacer una aportación interesante al debate sobre la existencia de un arte vasco con particularidades propias. Su planteamiento a este respecto demostraba la maduración de sus ideas en relación con la existencia de un arte autóctono, ya que él había protagonizado con Dunixi (Dionisio de Azkue) una discusión en prensa suscitada a raíz de la exposición de Ignacio Zuloaga y Pablo Uranga inaugurada el 1 de febrero de 1915 en la AAV –Dunixi cuestionó el “vasquismo” de Zuloaga e Ignacio de Zubialde le replicó tratando de identificar “lo vasco” en la obra del pintor eibarrés–, que tuvo un epígono con un artículo publicado por el musicólogo y músico bilbaíno en el número 8 de la revista *Hermes*, de agosto de 1917, titulado “El vasquismo en la obra de Zuloaga”²⁰.

Según la crítica de Ignacio de Zubialde a la exposición de 1919 publicada en *Hermes*, no había que asustarse por la falta de cohesión del grupo de artistas vascos que había llevado a algunos a sentenciar que “la escuela vasca no existe”. Se congratulaba de que la exposición había demostrado que la escuela francesa tampoco existía y concluía que ya no existían escuelas porque todos los artistas de su época se formaban en el crisol de influencias que era París. A pesar de que reconocía que muchos encontraban en los artistas vascos algunas “vagas” coincidencias, este autor proponía abandonar por el momento la idea de “buscarles el nexos espiritual”, pero no renunciaba a ello más adelante:

18. Véase Pilar Mur Pastor. *Antonio de Guezal y Ayriivié, 1889-1956*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1991, p. 155.

19. Juan de la Encina. “Crítica de arte : la Sociedad de Independientes” en *La Voz*, Madrid, 7 de julio de 1920.

20. Sobre esta polémica véanse Pilar Mur Pastor, *op. cit.*, 1985; Andere Larrinaga, *op. cit.*

Esperemos a que la raza obre, más tarde, cuando no esté constreñida por una excesiva cultura, y, sobre todo, por una cultura extraña. Cuando no haya que llevar nuestros gérmenes a la incubadora de París y podamos darles bastante calor para que nazcan bajo nuestras alas²¹.

Por tanto, a pesar de que Ignacio de Zubialde para 1919 parecía escéptico respecto a la idea de la existencia de un arte vasco, como después claramente veremos en el caso de J. Luno (Estanislao María de Aguirre), no descartaba la posibilidad de buscar unos rasgos comunes a los artistas vascos más adelante.

De sus contribuciones para el diario *Euzkadi*, además de los pormenorizados artículos dedicados a analizar las diferentes salas, es destacable que cuestionase que los organizadores hubieran tenido la voluntad de hacer “una Exposición de Vanguardia” ya que, para él, “nadie había querido hacer una distinción entre avanzados y retrógrados ni entre académicos y revolucionarios. Sólo se ha querido distinguir entre pintura buena y mala, y nadie tiene la culpa si el azar quiere que haya, entre la clasificada como buena, más pintura revolucionaria que académica”. Estas palabras, provenientes de un miembro de la comisión organizadora, podían sonar incluso más hirientes hacia los artistas rechazados en la muestra que el criterio tendente a priorizar las propuestas modernas que reconocía claramente Juan de la Encina.

En último lugar, son destacables varias ideas que Ignacio de Zubialde sintetizó en un artículo publicado el día de la clausura de la muestra. Se congratulaba del éxito de la exposición, ya que se habían vendido 6.315 entradas de pago y, según él, los asistentes totales superaron esa cifra gracias a que los visitantes habían accedido también a través de “las tarjetas de abono y de libre circulación” y la posibilidad de entrar gratuitamente los domingos. Pero, además, la exposición había sido para él un éxito desde el punto de vista de la compraventa de obras de arte. Después se prestará atención a las ideas que José Moreno Villa publicó en *Hermes*, denunciando que los bancos locales no habían contribuido a la compra de obras de arte. Ignacio de Zubialde reaccionaba a estas palabras diciendo que los bancos madrileños tampoco contribuían a las colecciones de los museos estatales. Según él, “bancos, sociedades y particulares aportaron una considerable cantidad, y merced a ella se ha podido disponer de un fondo de adquisiciones que, de otro modo, hubiera sido absorbido por la instalación”²².

Finalizaba el artículo diciendo que Bilbao necesitaba un Palacio de Bellas Artes para aunar los museos de la ciudad, con espacio también para la celebración de exposiciones para no tener que recurrir a un edificio escolar como el de Berástegui. Y hacía un llamamiento a los políticos sucesores de Ramón de la Sota y Aburto y Mario Arana en la Diputación y en el Ayuntamiento respectivamente, para que continuaran con celo la idea de ese proyecto:

21. Ignacio de Zubialde. “Exposición Internacional de Pintura y Escultura” en *Hermes: Revista del País Vasco*, Bilbao, n.º 46-47, 1919 (segundo número de agosto y primero de septiembre).

22. Ignacio de Zubialde. “Después de la exposición” en *Euzkadi*, Bilbao, 10 de septiembre de 1919.

“El mejor fruto de la Exposición pasada sería el haber despertado en nuestras autoridades locales la conciencia de sus deberes para con el Arte”.

Entre los críticos defensores de la modernidad artística, la pluma de J. Luno fue siempre la más independiente, desenfadada y afilada. Estanislao María de Aguirre, a lo largo de su trayectoria como articulista en prensa – participó en la publicación *El Coitao* (1908), publicó el semanario *Sánchez* (1914), fundó *Amania* en 1916 y colaboró en los diarios *La Tarde*, *El Norte* y *La Noche*²³–, se sirvió de muy diversos seudónimos, pero sus críticas de arte las firmó principalmente como J. Luno. Fue el único redactor de la revista *Arte Vasco* de la AAV, de la cual únicamente se publicaron seis números en 1920, y en este último caso firmó sus artículos tanto con el seudónimo J. Luno como con su propio nombre: en la primera situación se mostraba más mordaz y crítico, mientras que los artículos firmados con su nombre real tomaban una orientación más teórica.

Los quince artículos que le dedicó en *La Tarde* a la exposición una vez inaugurada, que se prolongaron hasta después de su clausura, abordaban el certamen de manera pormenorizada y desde muchos de sus frentes. Ya en vísperas de la muestra criticaba dos cuestiones importantes: creía que su importancia merecía haber sido anunciada utilizando más recursos y no le parecía bien celebrarla en temporada de fiestas de Bilbao, precisamente, para singularizarla²⁴.

En su primer artículo de la serie que le dedicó a la muestra, se hacía eco ya de las críticas que había recibido el certamen y defendía su modernidad frente al conservadurismo del arte oficial:

En un ambiente de relumbrón y de antipatías mutuas, quedó inaugurada oficialmente la primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura. La sonrisa insolente, pero protocolaria, y el donaire “bien”, fueron las características de la fisonomía oficial en el acto de apertura de la Exposición tan calumniada, tan poco entendida y la única interesante y seria de cuantas hasta hoy se han celebrado en España.

(...) Sin embargo, el aspecto general de la Exposición es algo magnífico. Nuevas tendencias y modalidades, ambiente de sinceridad, pintura en la que descansan los ojos, espíritu liberal y prestigios universales, fuentes inagotables de discusiones renovadoras y fecundas²⁵.

23. Véase Kosme M^a de Barañano. “Estanislao M^a de Aguirre” en Estanislao M^a de Aguirre. *Gustavo de Maeztu*. Kosme M^a de Barañano (prol.) ; Miguel Sánchez (epil.). Bilbao : El Tilo, 1993, pp. 9-28. La edición original de esta monografía es de 1922.

24. J. Luno. “La primera Exposición Internacional de Pintura” en *La Tarde*, Bilbao, 18 de agosto de 1919.

25. J. Luno. “La primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura” en *La Tarde*, Bilbao, 5 de septiembre de 1919.

En el mismo texto reivindicaba la necesaria apertura a Europa del certamen, fundamental “para que el arte español apolillado pueda orearse un poco”, pero se lamentaba de que el jurado no hubiera sido más estricto en su defensa de la modernidad, aunque justificaba su actitud:

En esta Exposición hay mucho cuadro que debió ir al camarote, pero comprendemos que el Jurado es también humano, y el haber enviado a la huesera común a un director de Museo le redime de todas la flaquezas y debilidades de hombres buenos²⁶.

En sus pormenorizados textos sobre la muestra, J. Luno criticó la pintura *pompier* a la que se dio cabida y también los vacíos que había en las salas francesas (las ausencias de Carrière, Manet, Degas y Puvis de Chavannes o que Cézanne estuviera mejor representado). También alabó la apertura cultural y artística del escenario catalán frente al madrileño y dedicó espacio individualizado para glosar la obra de los artistas vascos. Sin embargo, entre las cuestiones más relevantes, destacan estas tres ideas principales: (1) cómo mostró una primera conclusión sobre si existe o no un arte vasco, (2) que hablase brevemente de la “vuelta al orden” que constataba en la obra de Picasso –aunque, obviamente, no lo enunció con estas mismas palabras– y, finalmente, (3) su argumento de que las vanguardias habían fracasado ya para el momento de la exposición bilbaína.

Su postura respecto a la existencia de un arte vasco con rasgos específicos siempre fue una de las más heterodoxas –fue el único que negó pública y claramente su existencia– y, precisamente, en uno de los artículos suscitados por la muestra encontramos una primera formulación. Según se deduce del artículo publicado en *La Tarde* el 11 de octubre de 1919, la aparición del libro *La pintura vasca* le había llevado a conjeturas sobre la supuesta existencia de un arte autóctono y reconocía que era “un viejo pleito, largamente discutido, pero no aclarado”. A pesar de reconocer que los artistas vascos, como los catalanes, se habían formado al calor de las innovaciones modernas gestadas en París, creía que no existía afinidad ni tendencia espiritual o psicológica que los agrupase, sino todo lo contrario: según él, cada vez se apartaban más los unos de otros manifestando diferencias de carácter, de ideas o de concepto pictórico. No obstante, si en este artículo veía que tenían en común “la energía, la decisión”, veremos que su discurso evolucionará hasta plantear en la revista *Arte Vasco* en 1920 una conclusión más restrictiva: la inexistencia del arte vasco y la defensa de la voz personal de los artistas al margen de esas “etiquetas” que podían condicionar su obra²⁷.

26. Si tenemos en cuenta que parece referirse a algún artista cuya participación fue descartada o rechazada para la muestra, podría estar aludiendo a Mariano Benlliure –ya que las obras de Manuel Losada, director entonces del Museo de Bellas Artes de Bilbao, fueron admitidas–, que fue director del Museo de Arte Moderno de Madrid entre 1917 y 1931.

27. Estanislao M^a de Aguirre. “¿Existe o se inicia el arte vasco?” en *Arte Vasco*, Bilbao, n.º 3, marzo de 1920.

Las otras dos cuestiones que surgen de las glosas de J. Luno sobre la exposición son también especialmente relevantes, puesto que denotan su conocimiento del devenir del arte internacional, así como su sagacidad y anticipación para intuir procesos que se estaban dando en ese mismo momento. Presentó a Picasso como uno de los artistas más interesantes del arte europeo, pero también lo caracterizó como un creador “tan sobrado de talento como falto de sinceridad”. Igualmente, el crítico reconocía que el malagueño sembró el mundo del arte de inquietudes al iniciar el cubismo y, después de dar varias pinceladas sobre las obras que presentó al certamen, acababa concluyendo: “Pero esta ‘fiera’ que tanta alarma causó ahora hace sus cosas a lo Ingres: es un revolucionario de temperamento conservador”²⁸.

La referencia al fracaso de las vanguardias anteriores a la Gran Guerra es también destacable. Tras aludir al ideario de Marinetti, a Matisse, a Picasso o a Metzinger, y después de mencionar las diversas opciones que se habían podido contemplar en los últimos años por las galerías de pintura –“maneras futuristas, de cubismo, sintetismo, orfismo, dinamismo, planismo”–, concluía lo siguiente:

Pero la cosa se ha torcido un poco y esas fieras, esos leones, ya son viejos y nos dan la sensación de esos pobres leones de los parques zoológicos, sin colmillos, sin uñas, que ya no sirven más que para pasear a los niños ricos sobre sus lomos y si un bromista los esquilase un buen día, de leones no les quedaba ni la melena.

De todo aquello del fauvismo, ha quedado muy poco, no perdura más que el talento²⁹.

Para finalizar con las aportaciones hechas por los críticos locales, nos gustaría aludir a los dos artículos que Joaquín de Zuazagoitia dedicó a la muestra publicados por el diario *El Sol*. La farmacia que heredó de su padre fue la fuente de ingresos que le dio a Zuazagoitia la estabilidad para desarrollar una importante labor cultural como crítico de arte, periodista, conferenciante, tertuliano, traductor e, incluso, autor de una obra teatral. Como se explicará más adelante, se convirtió junto con Crisanto Lasterra en uno de los críticos de arte más destacados de las décadas de 1920 y 1930 en Bilbao, llenando el vacío que dejó Juan de la Encina en la prensa local cuando, tal y como se ha analizado, tomó la decisión de reconducir su mirada prioritariamente hacia el escenario madrileño.

Zuazagoitia colaboró con un artículo titulado “Las letras en el País Vasco” en el mencionado número que la revista *España* dedicó a Bilbao el 11 de septiembre de 1919. En el diario *El Sol* se publicaron dos artículos suyos comentando la muestra. En el caso de este intelectual, las teorías de Georges Sorel y Oswald Spengler condicionaron profundamente su lectura de la sociedad y del momento histórico-artístico que vivía. De hecho, en el primero de los artículos sobre la muestra mencionaba a Sorel y, al igual que este, él tam-

28. J. Luno. “La Exposición de Bilbao de 1919” en *La Tarde*, Bilbao, 7 de octubre de 1919.

29. J. Luno. “La Exposición de Bilbao de 1919” en *La Tarde*, Bilbao, 18 de octubre de 1919.

bién consideraba que la sociedad de su época se hallaba disgregada, perdida en el individualismo y carente de “un gran mito –uno de esos grandes mitos vivificadores de la Historia– que envuelva en un nimbo de unidad superior la diversidad de la vida”³⁰. Para ello, siguiendo los planteamientos de Ramiro de Maeztu, se decantaba por evocar el referente de la Edad Media en su época para conseguir combatir el individualismo surgido a raíz de la Revolución. Según Zuazagoitia, las artes plásticas del momento traslucían esa situación, pero, a pesar de ello, hallaba palabras para ensalzar la obra de numerosos artistas presentes en la muestra.

Las miradas desde la distancia

Como ya hemos dicho anteriormente, y al igual que ocurrió en la prensa local, muchas publicaciones de ámbito estatal se hicieron eco de la celebración de la exposición, aunque solo algunas le dedicaron algún artículo de crítica de arte.

De entre ellos, algunos de los más claramente destacables fueron los que José Francés escribió para la revista *La Esfera* [fig. 2]. Este crítico fue también una de las figuras principales de la crítica de arte e historiografía españolas de su época. Además de dedicarse a la crítica de arte, fue novelista, dramaturgo y traductor. En relación con la exposición de Bilbao, podía aportar una opinión sumamente competente, ya que se había solicitado su apoyo para la organización de la Exposición Española en el Petit Palais de París y para la Hispano-Francesa de Zaragoza, ambas celebradas en 1919, y por tanto conocía las dificultades para organizar un evento de esas características³¹.

Un artículo sin firma publicado sobre la Exposición Internacional de Pintura, Escultura y Grabado de Santander celebrada en agosto de 1919 –organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid y el Ayuntamiento de la capital cántabra– preparó el terreno para las apreciaciones de José Francés sobre la exposición de Bilbao. En primer lugar, en el texto se alababa la descentralización artística que se derivaba de la celebración de exposiciones importantes fuera de Madrid:

Esta Exposición de Santander, como la simultánea e importantísima de Bilbao, como la reciente Hispano-Francesa de Zaragoza, como las anuales de Cataluña, ratifican la descentralización artística del momento actual³².

En el mismo texto, se ensalzaba tanto la labor de pedagogía artística llevada a cabo por la propia revista *La Esfera*, con sus reproducciones en color

30. Joaquín de Zuazagoitia. “Un gran acontecimiento : la Exposición Internacional de Pintura en Bilbao (Comentarios)” en *El Sol*, Madrid, 23 de septiembre de 1919.

31. María Villalba. “El crítico de arte José Francés : una aproximación a su figura y su obra crítica” en *Goya : Revista de Arte*, Madrid, n.º 285, 2001, pp. 368-378.

32. “La Vida Artística : la Exposición de Santander” en *La Esfera*, Madrid, n.º 295, 23 de septiembre de 1919. Este artículo no lleva firma.

LA EXPOSICIÓN DE BILBAO
LA PINTURA ESPAÑOLA



"Cabeza de muchacha", cuadro de Isidro Nonell



"Retrato de Menve", cuadro de Alberto Arráe



"Retrato de señora", cuadro de Pablo de R. Picaso

De las doce salas destinadas a la sección española, siete de ellas se han consagrado a conjuntos especiales de un solo artista. Así Zulouga tiene tres, y sendas salas Anglada, Regoyos, Julio Antonio y Echevarría. Realmente ese debía ser el criterio que predominase en las exposiciones generales de alguna consideración. Ofrecer aislados a los artistas con un suficiente grupo de obras suyas que facilitase la comprensión absoluta sin otros contactos, siempre perjudiciales.

Los organizadores de la Exposición de Bilbao han seguido tan acertadamente su laudable propósito, que, después de estas salas espectaculares, han hecho, dentro de las demás salas, agrupaciones y conjuntos personales que ratifican el acierto de la instalación. De este modo hay una sala de paisajes catalanes, donde encontramos a Mir, a Rusiñol y a Carlos Juliá; una instalación de Isidro Nonell y otra instalación de Francisco Irujo.

Anglada y Zulouga dan el tono elevado de esta Exposición. Encontramos nuevamente las obras ya conocidas en España a partir de los retornos traumáticos y las reparaciones catalanas. Han pasado algunos años desde que estos cuadros de Zulouga y de Anglada fueron pintados. Y, sin embargo, conservan todo su valor intrínseco y su radial influencia de género.

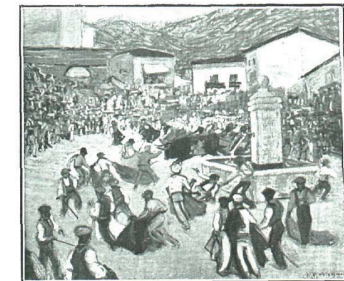
Juan Echevarría presenta veintidós obras. No habíamos visto ninguna suya desde aquella Ex-

posición del Ateneo, el año 1916. De entonces encontramos equisimamente aquí algunos *naturalezas muertas*. Todo lo demás es reciente y señalador de su deparación evolutiva, de un avance seguro hacia la personalidad. Elimina sus francesismos el señor Echevarría, y en cambio se asimila el ambiente y las tradiciones españolas. No se piensa en Zúbarán frente a este novicio? ¿No hay como una fuerte reminiscencia del Greco en este campesino, árido y hosco, que no consta en el catálogo? Un delgado azul consume de fervor apasionado toda la segunda manera de Echevarría. A primera vista puede parecer que monotoniza la visión general de sus obras. Luego vemos que todas y cada una de ellas se desligan individualizadas y típicas. La mayoría del conjunto son retratos. Todos ciertos y algunos admirables, como los de Irujo y Pío Baroja, de un poder psicológico enorme y de una maestría técnica considerable. Los retratos infantiles de Fink y María Teresa. Díez Canedo merece párrafo aparte. Sutiles, diáfanos, de un claro primitivismo, de una delicadeza ornamental plena de encanto y de emoción, donde se ha logrado una feliz alianza de verdes y azules. A ellos pertenece, como glosa cromática, el delicioso cuadro *Rosas*, así como los titulados *Crisantemos* y *Flores glosianas* las *Naturalezas*

muertas de 1916, más orquestadas, pero sin este dulce intimismo que tiene ahora la pintura de Echevarría.

Nuevamente se siente acanado el espíritu por el espectáculo superior de Regoyos. La *Naturaleza* brota con todo su candor realista en estos lienzos tan pequeños de dimensiones y tan amplios de concepto visual y emotivo. Pero en medio de la armónica serie de notas conocidas, hay dos que sorprenden: el retrato de Sorulze, tan manifiestamente francés, y *Las víctimas de la fiesta*. Este último es un lienzo adverso y desgajado de la obra total. Representa el acto de pesur y arrastrar, hacia Dios sabe qué ocultas carnicerías, los caballos muertos de una invisible Plaza de Toros. Las pobres bestias tienen ese aspecto trágico, desamparado, de sus cuerpos flacos, sus bellos amarillentos, sus patas estrías por la última convulsión. Están en un paisaje desolado y yermo, a la hora pálida de un atardecer irioleto. No por el asunto, sino por el fondo ideológico, este cuadro recuadra en seguida aquellas ilustraciones de Regoyos a *las ciudades tentadoras*, de Verhaeren.

Los pintores catalanes se encuentran ampliamente representados. Ante todo, Nonell. Nonell, que cada vez cobra más prestigio de inmortalidad y cada vez parece tener revelaciones inéditas. Ahora, junto a sus giros densos, oscuros y sus bodegones fijos y profundos, están sus dibujos de miserables, de viejas, de ramerías pobres.

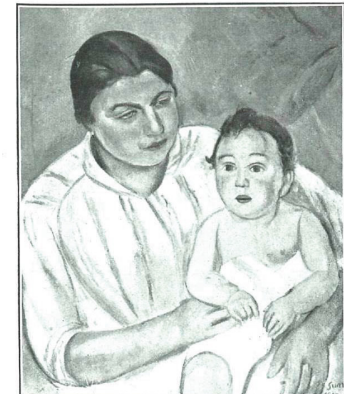


"La capca", cuadro de José Robledano

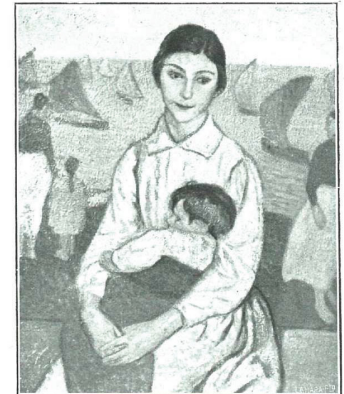


"Mercado en Cataluña", cuadro de Ramón Pichot

© Biblioteca Nacional de España



"Maternidad", cuadro de Joaquín Suñer



"María", cuadro de Aurelio Arista

Joaquín Suñer, no el Joaquín Suñer pastoral, bucólico, o el Suñer marítimo de Sitges, la blanca. El Suñer figurista, con el delicado retrato de la señora de Carles, del desnudo cándido, oral, en el sentido de su inocencia acariciadora y casta de la *Maternidad*, que sugiere la idea de una Mary Cassatt, aligerado, esquematizado, y, sobre todo, idealizado. De Joaquín Mir hay siete paisajes de ayer y de hoy, de estos *Los árboles altos* nos enseñan, después de sentir toda la riqueza de su colorido y toda la cordialidad de su poesía, a desdénar esas pobres tentativas de algunos juveniles que se obstinan en falsificarle para apagar sus impacientes ignorancias.

De Rusiñol hay que anotar *Paiso de la reina*, el mejor de los nueve paisajes que expone; de Nogué, sus aguafuertes, tan espléndidas de ritmo y de fidelidad; de Carles, *El perro azul*, de Casas, *Nauyas*, que pertenece a la buena época de Ramón Casas, no la de este *Retrato de señora*, ya intolerable de amaneramiento y de adaptación burguesa; de Colom, su *Fiesta mayor*; de Richió, *Sordiano* y *Mozzato en Calabán*, porque los dibujos ya fueron maliciosos y penosamente colocados junto a Van Gogh; de Canals, el *Retra-*

to; de Mercadé, *Desnudo*; de Ridelaserra, *Cala mallorquina*; de Mari Garcés, *Naturaleza muerta*; de Ricardo Virgili, sus cuatro envíos.

La sección vasca es no menos completa. Irujo, con seis cuadros y once aguafuertes; Aurelio Arista, con sus cuadros *Maria* y *Despedida de los lanchos*, suaves y recios al mismo tiempo, con fuerte hábito realista y, sin embargo, amapados por una idealidad casi mística, de una claridad humilde y cotidiana como sentimiento y de una amplitud ornamental como ritmo; dos cuadros, en fin, de lo más hermoso que contiene esta Exposición tan atesorada. El *Retrato de Moore*, por Arráe, ondulante, blanco, que da a la figura la serenidad y la línea suave de una cordillera lejana; *Cabeza de niño* y *Paisaje*, sutiles comentarios de humanidad y de ciudad, de Benito Barneta, *Coloquio romántico*, de Gustavo Macián, un poco anacrónico, dada la evolución ascendente del joven maestro; los pasteles de Losada, que evocan el viejo Bilbao y sus hogares preferidos. Los marineros de Julián Teñeche, propiados a un triso. Los cuadros claramente decorativos de Güenzalo. Los paisajes de Cabanas Ortiz y Gasiano, que siguen las huellas de Regoyos de un modo noble y laudable.

Viejos de Ondárroa, de Ramón Zubiaurre. *Oración de tarde* y *Familia vasca*, de Valentín Zubiaurre. *Gitanos*, de Fernando García.

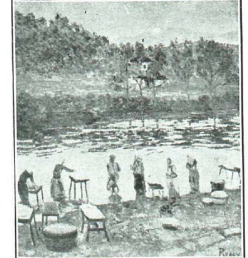
Ajnos a esta agrupación vasca y catalana hay también cuadros de positiva importancia.

Ante todo *Mujeres de la vida*, de Gutiérrez Solana, la más fuerte, la más totalizada de todas sus obras y, desde luego, uno de los mejores lienzos de la Exposición. Del mismo pintor hay dos notas pequeñas, *Los peliceros* y *La casa de dormir*, inabismables. *Agosto* y *Paisaje de Injantes*, paisajes de Aureliano de Beruete; *La capca*, de Robledano; *El río*, de García Maroto; *Rosarios*, de Herreros; los dos retratos de Picaso, y *Primos*, de Vázquez Díaz.

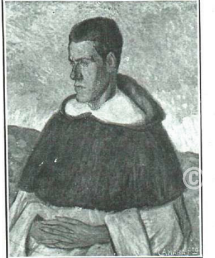
En escultura se destacan las cabezas de mujer de Borrelli Nicolau; el relieve *Inocencia*, de Enrique Casanova; la figurita *Moja que corre*, de Armesgo; *Altos*, de Quintán de la Torre; las originales mascarillas de Pablo Gargallo, y *Atena cristellana*, de Emilio Madariaga.

También, como hemos dicho anteriormente, hay varias reproducciones de algunos bronzes de Julio Antonio en una sala especial.

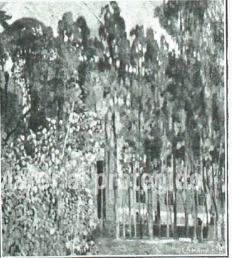
José FRANCÉS



"Lavanderas del Ureame", cuadro de Darío de Regoyos



"El novicio", cuadro de Juan Echevarría



"Los árboles altos", cuadro de Joaquín Mir

© Biblioteca Nacional de España

Fig. 2
Artículo de José Francés sobre la exposición en *La Esfera*, Madrid, n.º 302, 11 de octubre de 1919. Biblioteca Nacional de España, Madrid

y sus informaciones artísticas, como la realizada por estas exposiciones regionales que “afincan cada vez más el conocimiento y facilitan la consciencia de la evolución estética”. No obstante, si de la de Santander en este artículo se ensalzaba “el justo eclecticismo con que han sido aceptadas todas las tendencias”, José Francés presentó la de Bilbao “como una afirmación considerable de las modernas tendencias” y añadía:

Por primera vez en España los que protestan, los que no son admitidos, son los representantes de las tendencias ortodoxas. Y los arbitrarios, los renovadores, los acuciados por un noble y salvador deseo de libertad, adquieren la protección oficial y pueden decir su credo al público con la garantía de una instalación admirable³³.

Este crítico también subrayaba que la exposición era “un acto de solidaridad artística entre franceses, vascos y catalanes”, ya que las opciones impresionistas y posimpresionistas habían “encontrado ambiente propicio en Vasconia y Cataluña”. Además, su conocimiento del arte internacional, como en el caso de Juan de la Encina –que era consciente del carácter conservador de la muestra, a pesar de mostrar la modernidad artística–, le llevaba a percatarse del retraso con el que se estaban exponiendo en España las aportaciones francesas, pero confiaba en la función educadora que la exposición podía cumplir para los artistas más jóvenes y para el gran público:

Al circular por estas salas, capaces y sabiamente entregadas a la luz natural –única que deben aceptar los artistas–, donde no hay nada por completo recusable y, en cambio, encontramos tantos aciertos felices, sentimos la impresión de hallarnos en un momento trascendental para la evolución del criterio público español respecto a las Bellas Artes. Pensamos con cierta melancolía que muchos de estos cuadros franceses asociados ahora a las tentativas –cada vez más seguras y eficaces– de renovación son de pintores ya muertos o viejos. Llegan de un modo real –habían llegado de un modo espiritual mucho antes– con un retraso de veinte, de treinta años. Pensamos también, con cierto optimismo, que muchos de estos cuadros españoles reparan adversos y equivocados juicios de otro tiempo. Pensamos con indudable fe, que no pocos de los lienzos de los jóvenes aún habrán de ser rectificadas dentro de su concepto unilateral, y que entonces serán más personales, más seguros de sí mismos³⁴.

En sus comentarios sobre las salas extranjeras, dejó en un segundo plano las referencias hacia la pintura más conservadora de la muestra y se centró especialmente en las aportaciones posimpresionistas y simbolistas. Igualmente, la dedicación de salas individuales a determinados artistas le pareció un gran acierto, puesto que facilitaba la comprensión individualizada de su obra; y también alabó otros aspectos de la instalación como determinadas

33. José Francés. “La Exposición de Bilbao : la pintura extranjera” en *La Esfera*, Madrid, n.º 301, 4 de octubre de 1919.

34. *Ibíd.*

agrupaciones y conjuntos que se habían conseguido para determinadas obras: una sala dedicada a paisajistas catalanes –con Mir, Rusiñol y Juner– o instalaciones diferenciadas para Nonell e Iturrino.

Teniendo en cuenta su fecundo trabajo como crítico de arte en la prensa periódica, José Francés promovió un interesante proyecto: la publicación de *El Año Artístico* (1915-1926), que aparecía, como su nombre indica, anualmente. En estos volúmenes, principalmente, recopilaba y reelaboraba textos ya aparecidos en prensa sobre eventos artísticos desarrollados a lo largo del año y que así rescataba del olvido en el que podían sucumbir en el devenir de la prensa cotidiana³⁵. Tanto los comentarios que dedicó a la muestra como las fotos que aparecieron para ilustrarla en el anuario correspondiente a 1919 –en el capítulo dedicado al mes de septiembre– se nutrían de los comentarios y fotos ya publicados en la revista *La Esfera*, con algunos breves añadidos. Entre estos últimos, es destacable que este crítico se percatase de una de las diferencias fundamentales de la muestra de Bilbao respecto a algunas de las otras exposiciones internacionales que hemos mencionado con anterioridad:

El momento actual, después de las Exposiciones de pintura francesa de Barcelona, Madrid y Zaragoza, no consentía acudir a los elementos oficiales por cuarta vez..., ni tampoco es fácil les interesase a los organizadores hacerlo. Se ha acudido, pues, a los grandes marchantes franceses, y merced a ello se ha conseguido traer hasta ciento veinticuatro obras, desconocidas casi todas en España³⁶.

En el artículo publicado por José Moreno Villa en *Hermes*, el crítico malagueño comparó Bilbao con las repúblicas italianas del Renacimiento que asociaban la idea de gloria al cultivo de las disciplinas del espíritu, y concluía que la capital vizcaína no había aprovechado correctamente la ocasión que le brindó la muestra, ya que los bancos no habían contribuido con dinero a la compra de obras. Criticaba la falta de calidad del envío francés y, según él, solo podían salvarse unos ocho o diez cuadros. Entre lo español, para él lo más interesante había sido la aportación de Juan de Echevarría, aunque también destacaba a Arteta, Gutiérrez Solana, Vázquez Díaz y Nogués, y hablaba de lo que le había conmovido la sala dedicada a Darío de Regoyos. En su texto había también una clara crítica peyorativa hacia las vanguardias en una voluntad, quizá, de establecer el límite en el proceso de modernización en un paso anterior al salto conceptual que suponían estas:

Francia empuja vanamente a los artistas en busca de lo inesperado. Imagina el pintor –horro de cultura o estragado por una cultura fragmentaria– que la genialidad es lo absurdo y desconcertante y viene

35. Véase María Villalba, art. cit.

36. José Francés. *El Año Artístico : 1919*. Madrid : Mundo Latino, 1920, p. 321. No hay que olvidar que el objetivo principal de la exposición bilbaína era adquirir obras para enriquecer la colección de arte moderno del Museo de Bellas Artes de Bilbao; de ahí la búsqueda del contacto directo con los marchantes franceses.

a dar en ese oficio embustero, cuyo pontífice es Picasso, un malagueño catalanizado, que desde París se ríe del arte y de los hombres.

Estamos atentos a lo nuevo que trae vigor, finura o consistencia, pero no estamos con lo nuevo por el solo hecho de su novedad³⁷.

El escritor Virgilio García en *El País* –haciendo constar su seudónimo de Iván de Tarfe– también publicó un artículo muy favorable a la exposición bilbaína. Además de detenerse a analizar brevemente la obra de muchos artistas que participaron en la muestra, destacaba la labor de los artistas vascos por cultivar las tendencias modernas y luchar contra las “normas consagradas”, y se reconocía escéptico, a pesar de la celebración de la muestra, respecto a que la “plutocracia bilbaína” se sensibilizase por las manifestaciones artísticas³⁸.

Para finalizar con este epígrafe, por contraste con toda la crítica analizada hasta ahora, se ha seleccionado un texto publicado en la revista madrileña *Voluntad* y firmado por Antonio G. de Linares, debido a que sus juicios podrían servir para representar el rancio conservadurismo contra el que los sectores más renovadores de la plástica española querían luchar. El artículo empezaba con una loa a Bilbao y el reconocimiento de las expectativas que había despertado la muestra para concluir:

La realidad no ha respondido a la esperanza. Premuras de organización y errores de criterio han limitado este concurso, privándole, no sólo de su carácter internacional, sino también de aquella amplitud artística, libre de particularismos, sin la que un certamen de esta índole no puede llamarse ni siquiera nacional.

Bilbao, la ciudad que por las rutas del mar se asoma a todos los caminos de la tierra, la ciudad vigorosa y comprensiva, la ciudad universal, no puede ser, y no será indudablemente en futuras ocasiones, campo brindado a las piruetas del *snobismo* y a las audacias de esos cacicazgos titulados intelectuales que, realmente, nada tienen que ver con la intelectualidad³⁹.

El artículo cuestionaba la calidad del envío francés, denunciaba la importancia “exagerada” que se le había dado a la obra de Echevarría, destacaba la obra de Zuloaga, Regoyos, Anglada Camarasa, Rusiñol, Borrell Nicolau y Julio Antonio, y concluía de esta manera tan contundente afirmando las orientaciones más conservadoras de la muestra:

37. José Moreno Villa. “La exposición desde lejos” en *Hermes : Revista del País Vasco*, Bilbao, n.º 46-47, 1919 (segundo número de agosto y primero de septiembre).

38. Virgilio García (Iván de Tarfe). “Exposición Internacional de Arte en Bilbao : impresiones de un profano” en *El País*, Madrid, 9 de octubre de 1919.

39. Antonio G. de Linares. “Primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura : Bilbao. Agosto-septiembre 1919” en *Voluntad*, Madrid, n.º 1, 12 de octubre de 1919.

JUAN DE LA ENCINA

LA TRAMA DEL ARTE VASCO

Primer volumen de la serie PINTORES Y ESCULTORES VASCOS



Publicaciones de
EDITORIAL VASCA

BILBAO, 1920

© Material protegido

Fig. 3
Portada de la
reimpresión de *La
trama del arte vasco*
de Juan de la Encina
de 1920. Biblioteca del
Museo de Bellas Artes
de Bilbao

Y en fin, a la Exposición fueron los tres grandes, sinceros y sólidos artistas del retrato: Fernando Álvarez de Sotomayor, Manuel Bedito y Eugenio Hermoso, los que han de subsistir en la Historia de la pintura nacional, cuando en la distancia quede la verdad sola y evidente, libre del fárrago de mentidos prestigios contemporáneos que a nuestros ojos la rodean y oscurecen.

Conclusiones

La publicación de dos textos fundamentales para la crítica de arte y la historiografía vascas fue uno de los colofones principales del certamen. Pedro Murlane Mitxelena y Rafael Sánchez Mazas, creadores de la Biblioteca de Amigos del País, que publicó el volumen *La pintura vasca* –una recopilación de diversos textos sobre pintores vascos escritos entre 1909 y 1919 por muy diversos autores–, en el prólogo del libro, presentaron la Exposición Internacional de Pintura y Escultura como el evento que representaba las esperanzas de desarrollo artístico y cultural del entorno bilbaíno en aquellos momentos. Tanto el propio título del volumen como varios textos incluidos en él esbozaban la idea de la existencia de una escuela vasca de pintores con unos rasgos diferenciados que numerosos intelectuales estaban tratando de identificar y caracterizar. Los pormenorizados argumentos de Juan de la Encina en *La trama del arte vasco* [fig. 3] no vinieron sino a refrendar la misma idea, además de ofrecer un primer relato historiográfico sobre el devenir del arte contemporáneo en el País Vasco. Tanto la crítica de arte posterior como todos los que contribuyeron al debate sobre la existencia de un arte vasco en los próximos años siempre tuvieron estos dos textos como referencia fundamental e inexcusable.

Además, de la muestra se derivaron varios homenajes especialmente significativos. De una parte, el 27 de septiembre de 1919 se celebró en la Sociedad Bilbaina un homenaje al pintor Juan de Echevarría⁴⁰. La exposición, otorgándole una sala individual, había consagrado a este pintor como una de las puntas de lanza de la plástica española del momento, y este homenaje refrendó en el entorno vasco a este artista que en 1918 había establecido su residencia en Madrid. Además, el 2 de octubre de 1919 y promovido por Luis Bagaria, se celebró en el Casino de Artxanda un homenaje a la AAV. El organizador precisamente, en su presentación del evento, alabó a la asociación “cuya obra enorme ha creado un ambiente que ha hecho posible la celebración de la Exposición Internacional que acaba de clausurarse”⁴¹. Algunos lo manifestaron por escrito⁴², pero este homenaje demostraba que en la mente de todos los defensores de la modernidad artística en el País Vasco estaba el papel tan relevante que había jugado y seguiría desempeñando la AAV en la reivindicación de unas opciones estéticas que la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919 había tratado de consagrar a nivel público e institucional.

Por otra parte, como ya se ha anticipado, el viraje en la carrera de Juan de la Encina que se manifestó en torno a la época de esta exposición fue determinante no solo para el entorno artístico vasco, sino también para el madrileño. Ya se ha comentado cómo en sendos artículos de las revistas *España* y *Hermes* De la Encina manifestaba que el arte vasco estaba en condiciones de incorporarse al devenir general del arte contemporáneo español y que se hallaba desilusionado por las posibilidades de continuidad del entorno artístico vasco –aunque también español– debido a la ausencia de jóvenes promesas. En pocos meses, en un interesante artículo publicado en *Hermes* en enero de 1920, hizo balance de su propia trayectoria como crítico y también planteó varias conclusiones: que con los textos que estaba publicando en la Editorial Vasca –en 1919 aparecieron *La trama del arte vasco* y *El arte de Ignacio Zuloaga*, y en 1921 *Guiard y Regoyos*– estaba dando carpetazo a una etapa en la que se había dedicado prioritariamente a comentar y analizar el entorno artístico vasco; y que había llegado el momento de tomar otro rumbo y apostar por nuevas directrices y escenarios:

En el último artículo que publicamos en *Hermes*, expresábamos nuestro cansancio y casi embotamiento con relación a las formas y obras

40. Véanse “Homenaje al pintor Juan Echevarría” en *El Nervión*, Bilbao, 29 de septiembre de 1919; “Banquete a Juan Echevarría” en *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 27 de septiembre de 1919. Con motivo de la muestra, también se celebró en la misma Sociedad Bilbaina un banquete en honor de Anglada Camarasa el 13 de octubre de 1919. Véanse “Banquete al pintor Anglada” en *El Nervión* y “Anoche en la Bilbaína : Banquete a Anglada” en *El Pueblo Vasco*, ambos publicados en Bilbao el 14 de octubre de 1919.

41. Véanse “Homenaje a la Asociación de Artistas Vascos : la hegemonía artística de Bilbao” en *La Gaceta del Norte* y “En Archanda : el homenaje a la Asociación de Artistas Vascos” en *El Pueblo Vasco*, ambos publicados en Bilbao el 3 de octubre de 1919.

42. Es el caso de Ignacio de Zubialde, que en el mencionado artículo publicado en *Euzkadi* el 10 de octubre de 1919 decía que la AAV había sido merecedora de elogios durante el certamen porque “al inaugurar el régimen de la puerta abierta en sus Exposiciones parciales, logró avivar la curiosidad y hacer que florecieran tantas vocaciones enterradas”.

artísticas que estábamos obligados a comentar. Diez años de crítica, más o menos asidua, del arte español contemporáneo, y, en particular del inexactamente denominado “arte vasco”, son de por sí suficientes para cansar y entorpecer a la sensibilidad más viva y al pensamiento más terco⁴³.

Tratando de reflexionar sobre las opciones que podrían orientar el arte vasco del futuro, explicó el desarrollo de la modernidad artística en el País Vasco con el símil de la familia: aludía a los padres, que serían la generación del naturalismo e impresionismo –representados por Guiard y Regoyos–; en un segundo eslabón, se refería a los hermanos que comenzaron a ver más allá –hablaba de la revisión de lo anterior que podía representar la opción de Echevarría–; y finalmente, para concluir, aludía a las posibilidades de la generación más joven:

La generación siguiente –el paso del Impresionismo a una especie de sentimiento clásico se ha realizado en ella casi por completo, aunque no haya producido ninguna obra madura–, la representa mejor que nadie Arteta, no como realización, ni mucho menos –no olvidemos la medida crítica–, sino como aspiración clara y constante. (...) También podría citarse, aunque más joven que Arteta, como puro representante de ese modo de nuevo clasicismo –aspiración actual de Europa–, a uno de los artistas más finos que tenemos actualmente en España: Nemesio Sobrevila.

En este artículo, por tanto, son interesantes también estas dos ideas: de una parte, que Juan de la Encina se percató igualmente del ambiente de “vuelta al orden” que se estaba viviendo en el arte europeo de aquellos momentos y, en segundo lugar, que la senda novecentista representada por Arteta y Sobrevila podía ser la de más potencial para la plástica vasca posterior. Incluso puede decirse que hubo una confluencia de criterio entre Juan de la Encina y Eugenio d’Ors –con el que el crítico bilbaíno discrepaba en múltiples planteamientos y preferencias estéticas; incluso pudo darse una influencia del primero hacia el segundo–, ya que este último incluyó en *Mi Salón de Otoño* (1924) a Aurelio Arteta y lo presentó –mencionando también a Jenaro Urrutia, miembro de la próxima generación– como un novecentista que conseguía emanciparse “sobre mezquinas anécdotas” y cuyo estilo trataba “de reducir los gravámenes impuestos por la geografía y la fatalidad”⁴⁴.

Los pronósticos de Juan de la Encina se cumplieron, puesto que el referente de Arteta fue fundamental para hacer florecer a partir de la década de 1920 una segunda generación novecentista de la mano de artistas como Jenaro Urrutia [fig. 4], Juan de Aranoa, Ernesto Pérez Orúe o Gaspar Montes Iturrioz. Y para apoyar estas nuevas opciones modernas en el entorno artístico vasco, tomó el relevo a Juan de la Encina una nueva generación de críticos de arte cuyos principales exponentes fueron Joaquín de Zuazagoitia y Crisanto

43. Juan de la Encina. “Notas de arte : algunas consideraciones” en *Hermes : Revista del País Vasco*, Bilbao, n.º 55, enero de 1920.

44. Eugenio d’Ors. “Mi Salón de Otoño” en *Mis salones : itinerario del arte moderno en España*. Madrid : Aguilar, 1967, pp. 51-52.



Fig. 4
 Jenaro Urrutia (1893-
 1965)
Bañistas, c. 1934
 Óleo sobre lienzo. 100
 x 90,5 cm
 Museo de Bellas Artes
 de Bilbao
 N.º inv. 82/93

Lasterra⁴⁵, quienes, conocedores también del devenir del arte internacional, se postularon principalmente como defensores de esa opción novecentista. Esta orientación estética, que no perdía de vista algunos referentes clasicistas de la historia del arte, fue defensora de las inquietudes pro forma que se derivaron de la senda abierta por Cézanne y de una lectura moderada del cubismo desligándolo de su experimentalismo más radical. Tanto Zuazagoitia como Lasterra defendieron el novecentismo de los años veinte y treinta, pero también supieron acoger y acompañar desde la crítica otras opciones más próximas a las vanguardias como las de José María de Ucelay o Jesús Olasagasti⁴⁶.

También es fundamental poner sobre la mesa la relación que la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919 tuvo con la creación del ambiente propicio para la gestación de la Sociedad de Artistas Ibéricos⁴⁷. Ya se ha ido desgranando cómo el nuevo rumbo en la carrera de

45. Ambos coincidieron en el proyecto de *Hermes* y con los años construyeron una fuerte amistad. Zuazagoitia recaló en *Hermes* cuando retomó su andadura como crítico de arte en Bilbao tras haber permanecido varios años fuera de la Villa para su formación como farmacéutico, y Lasterra, que también colaboró con la revista, se convirtió a partir de 1919 en el crítico de arte principal del diario *Euzkadi*.

46. Véanse Eugenio Carmona. “Vernáculo y moderno : novecentismo y vanguardia en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao” y Pilar Mur. “Después de la edad de la inocencia” en *Novecentismo y vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. [Cat. exp.]. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2009. Obviamente, este devenir del arte vasco del momento está relacionado con el del resto del Estado. Para profundizar en sus relaciones, véase también *La Generación del 14 : entre el novecentismo y la vanguardia, 1906-1926*. [Cat. exp.]. Madrid : Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.

47. Esta cuestión ya ha sido analizada por Pilar Mur en su texto “El papel del arte vasco” en

Juan de la Encina y sus propósitos manifestados públicamente en un artículo publicado en *La Voz* en 1920 pudieron ser determinantes para su desarrollo. No obstante, si se tiene en cuenta el proceso de gestación de los Ibéricos, la realidad fue que Juan de la Encina, aun secundando la idea de crear un salón de artistas independientes, decidió permanecer al margen de la comisión organizadora de los Ibéricos y, después, tampoco suscribió su manifiesto⁴⁸. Sin embargo, el papel que este crítico pudo jugar en el proceso de creación de la Sociedad de Artistas Ibéricos promoviendo un estado de opinión favorable, la propia participación vasca en la exposición de 1925 y el ansia de renovación del arte español que representó este proyecto de ámbito nacional, permiten situar los Ibéricos como un paso adelante en uno de los diversos objetivos que la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919 se había propuesto y la crítica de arte que comentó la muestra refrendó: que el ámbito artístico vasco participase activamente en la renovación artística española.

De hecho, a través del análisis de la crítica de arte desarrollada en torno a la muestra, se ha podido constatar que las principales figuras de la crítica de arte española del momento fueron conscientes de que la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919 fue una de las primeras muestras institucionales que dio prioridad a las opciones modernas frente a las conservadoras y, con su discurso expositivo, trató de explicar al público que los itinerarios del arte catalán y vasco moderno provenían del arte francés. La muestra, por tanto, contribuyó a afianzar la renovación artística española tras los pasos del devenir moderno internacional. Por eso, constituyó una bisagra o un punto y aparte en un relato más extenso.

La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925. [Cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Bilbao, Museo de Bellas Arte de Bilbao]. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ; Barcelona : Àmbit, 1995, pp. 67-75.

48. *Ibid.* Recordemos que Gabriel García Maroto, en febrero de 1923, durante el banquete-homenaje a Juan de Echevarría que tuvo lugar con motivo de su exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid, dirigió unas palabras al homenajeado y después se las envió a Juan de la Encina para que las publicase en *La Voz*. En el propósito de García Maroto estaba que en la comisión organizadora estuvieran Juan de la Encina, Juan de Echevarría, Eugenio d'Ors, Xavier Nogués, Juan Ramón Jiménez y Manuel Abril. Juan de la Encina apoyó la idea poniéndola en relación con su propuesta de 1920, pero luego prefirió permanecer independiente a todo el proceso de gestación.

ANEXO I



Vaciado de artículos de la época sobre la exposición

Andere Larrinaga Cuadra

PRENSA LOCAL¹

Hermes. Revista del País Vasco (1917-1922)

- “Hombres, hechos, intereses, ideas” en *Hermes*, Bilbao, n.º 39, primer n.º de mayo de 1919.
- Ignacio de Zubialde (Juan Carlos de Gortázar). “Exposición Internacional de Pintura y Escultura. Deducciones” en *Hermes*, Bilbao, n.º 46-47, segundo n.º de agosto y primero de septiembre de 1919 [crítica de arte].
- Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal). “Notas rápidas. La Exposición de Bilbao” en *Hermes*, Bilbao, n.º 46-47, segundo n.º de agosto y primero de septiembre de 1919 [crítica de arte].
- José Moreno Villa. “La Exposición desde lejos” en *Hermes*, Bilbao, n.º 46-47, segundo n.º de agosto y primero de septiembre de 1919 [crítica de arte].
- Alejandro de la Sota. “Recuerdos íntimos de la Exposición” en *Hermes*, Bilbao, n.º 46-47, segundo n.º de agosto y primero de septiembre de 1919.
- “Catálogo general de la Exposición” en *Hermes*, Bilbao, n.º 46-47, segundo n.º de agosto y primero de septiembre de 1919.
- “Obras selectas de la Exposición” en *Hermes*, Bilbao, n.º 46-47, segundo n.º de agosto y primero de septiembre de 1919.

Arte Vasco (1920)

- J. Luno (Estanislao María de Aguirre). “Por los salones de pintura” en *Arte Vasco*, Bilbao, n.º 1, enero de 1920 [crítica de arte].
- J. Luno (Estanislao María de Aguirre). “Las exposiciones bienales de Bilbao” en *Arte Vasco*, n.º 4, abril de 1920 [crítica de arte].

La Tarde (1914-1937)

- “De Arte. Comentarios de actualidad” en *La Tarde*, Bilbao, 24 de julio de 1919 [crítica de arte].
- J. Luno (Estanislao María de Aguirre). “La primera Exposición Internacional de Pintura” en *La Tarde*, Bilbao, 18 de agosto de 1919 [crítica de arte].
- “La Exposición Internacional de Pintura y Escultura” en *La Tarde*, Bilbao, 27 de agosto de 1919.
- J. Luno (Estanislao María de Aguirre). “La primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura. I” en *La Tarde*, Bilbao, 5 de septiembre de 1919 [crítica de arte].

1. Para el vaciado de la prensa local se ha realizado una búsqueda diacrónica en las publicaciones que se detallan. En todo el listado se han identificado los artículos de crítica de arte para diferenciarlos de las notas breves o artículos informativos sobre la exposición o su inauguración.

- J. Luno (Estanislao María de Aguirre). “La Exposición de Bilbao de 1919. II” en *La Tarde*, Bilbao, 13 de septiembre de 1919 [crítica de arte].
- J. Luno (Estanislao María de Aguirre). “La Exposición de Bilbao de 1919. III” en *La Tarde*, Bilbao, 16 de septiembre de 1919 [crítica de arte].
- J. Luno (Estanislao María de Aguirre). “La Exposición de Bilbao de 1919. IV” en *La Tarde*, Bilbao, 22 de septiembre de 1919 [crítica de arte].
- “De Arte. Donativos valiosos” en *La Tarde*, Bilbao, 23 de septiembre de 1919.
- Ignacio de Zubialde (Juan Carlos de Gortázar). “Exposición Internacional de Pintura y Escultura. Deducciones” en *La Tarde*, Bilbao, 26 de septiembre de 1919 [Crítica de arte; artículo con el mismo título tomado de *Hermes*, Bilbao, n.º 46-47, segundo n.º de agosto y primero de septiembre de 1919].
- J. Luno (Estanislao María de Aguirre). “La Exposición de Bilbao de 1919. V” en *La Tarde*, Bilbao, 27 de septiembre de 1919 [crítica de arte].
- J. Luno (Estanislao María de Aguirre). “La Exposición de Bilbao de 1919. VI” en *La Tarde*, Bilbao, 30 de septiembre de 1919 [crítica de arte].
- J. Luno (Estanislao María de Aguirre). “La Exposición de Bilbao de 1919. VII” en *La Tarde*, Bilbao, 7 de octubre de 1919 [crítica de arte].
- J. Luno (Estanislao María de Aguirre). “La Exposición de Bilbao de 1919. VIII” en *La Tarde*, Bilbao, 11 de octubre de 1919 [crítica de arte].
- J. Luno (Estanislao María de Aguirre). “La Exposición de Bilbao de 1919. IX” en *La Tarde*, Bilbao, 15 de octubre de 1919 [crítica de arte].
- J. Luno (Estanislao María de Aguirre). “La Exposición de Bilbao de 1919. X” en *La Tarde*, Bilbao, 18 de octubre de 1919 [crítica de arte].
- J. Luno (Estanislao María de Aguirre). “La Exposición de Bilbao de 1919. XI” en *La Tarde*, Bilbao, 22 de octubre de 1919 [crítica de arte].
- J. Luno (Estanislao María de Aguirre). “La Exposición de Bilbao de 1919. XI (Conclusión)” en *La Tarde*, Bilbao, 23 de octubre de 1919 [crítica de arte].
- J. Luno (Estanislao María de Aguirre). “La Exposición de Bilbao de 1919. XII” en *La Tarde*, Bilbao, 24 de octubre de 1919 [crítica de arte].
- J. Luno (Estanislao María de Aguirre). “La Exposición de Bilbao de 1919. XIII” en *La Tarde*, Bilbao, 3 de noviembre de 1919 [crítica de arte].
- J. Luno (Estanislao María de Aguirre). “La Exposición de Bilbao de 1919. XIV” en *La Tarde*, Bilbao, 5 de noviembre de 1919 [crítica de arte].

***Euzkadi* (1913-1937)**

- “Una feliz iniciativa cultural de nuestra Diputación” en *Euzkadi*, Bilbao, 7 de mayo de 1919.
- Ignacio de Zubialde (Juan Carlos de Gortázar). “La Exposición Internacional de Pintura y Escultura” en *Euzkadi*, Bilbao, 19 de agosto de 1919 [crítica de arte].
- “La Exposición Internacional de Arte” en *Euzkadi*, Bilbao, 29 de agosto de 1919.
- Ignacio de Zubialde (Juan Carlos de Gortázar). “La Exposición Internacional de Pintura y Escultura. I” en *Euzkadi*, Bilbao, 31 de agosto de 1919 [crítica de arte].

- Ignacio de Zubialde (Juan Carlos de Gortázar). “La Exposición Internacional de Pintura y Escultura. II” en *Euzkadi*, Bilbao, 5 de septiembre de 1919 [crítica de arte].
- Ignacio de Zubialde (Juan Carlos de Gortázar). “La Exposición Internacional de Pintura y Escultura. III” en *Euzkadi*, Bilbao, 7 de septiembre de 1919 [crítica de arte].
- Ignacio de Zubialde (Juan Carlos de Gortázar). “La Exposición Internacional de Pintura y Escultura. IV” en *Euzkadi*, Bilbao, 18 de septiembre de 1919 [crítica de arte].
- Ignacio de Zubialde (Juan Carlos de Gortázar). “La Exposición Internacional de Pintura y Escultura. V” en *Euzkadi*, Bilbao, 26 de septiembre de 1919 [crítica de arte].
- El de Iturribide (Alfredo de Echave). “Titirimundi bilbaíno. Alrededor de la Exposición” en *Euzkadi*, Bilbao, 27 de septiembre de 1919 [Crítica de arte].
- El Pillete de Brooklyn (Crisanto Lasterra). “Artistas Vascos. Notas de la Exposición. León Barrenetxea” en *Euzkadi*, Bilbao, 30 de septiembre de 1919 [crítica de arte].
- Ignacio de Zubialde (Juan Carlos de Gortázar). “Después de la Exposición” en *Euzkadi*, Bilbao, 10 de octubre de 1919 [crítica de arte].

***El Liberal* (1901-1937)**

- Luis Araquistain. “Por el Norte de España. La plutocracia descubre el arte” en *El Liberal*, Bilbao, 13 de agosto de 1919.
- “El Bugallal a Prieto. La Exposición de Pintura” en *El Liberal*, Bilbao, 20 de agosto de 1919.
- “El Arte y los Artistas. Exposición Internacional” en *El Liberal*, Bilbao, 27 de agosto de 1919.
- “El Arte y los Artistas. De la Exposición” en *El Liberal*, Bilbao, 28 de agosto de 1919.
- T. Mendive. (¿Teodosio Mendive?). “Linterna mágica. Las quince Exposiciones de ‘independientes’”, en *El Liberal*, Bilbao, 28 de agosto de 1919 [crítica de arte].
- “En las Escuelas de Berástegui. El rey asiste a la inauguración de la Exposición” en *El Liberal*, Bilbao, 31 de agosto de 1919.
- “En las Escuelas de Berástegui. Exposición Internacional de Pintura y Escultura” en *El Liberal*, 9 de septiembre de 1919.
- T. M. (¿Teodosio Mendive?). “Exposición Internacional. Los cuadros de Zuloaga” en *El Liberal*, 11 de septiembre de 1919 [crítica de arte].
- T. M. (¿Teodosio Mendive?). “Exposición Internacional. Los cuadros de Anglada” en *El Liberal*, Bilbao, 12 de septiembre de 1919 [crítica de arte].
- T. M. (¿Teodosio Mendive?). “Exposición Internacional. Salas extranjeras y nacionales” en *El Liberal*, Bilbao, 14 de septiembre de 1919 [crítica de arte].
- Gabriel Alomar. “Un artículo de Alomar. Las dos Vasconias” en *El Liberal*, Bilbao, 16 de septiembre de 1919 [crítica de arte; íntegro tomado de la publicación *Los Lunes de El Imparcial*²].
- “Exposición Internacional de Pintura y Escultura” en *El Liberal*, Bilbao, 21 de septiembre de 1919.

.....
 2. *Los Lunes de El Imparcial* fue un suplemento literario del diario madrileño *El Imparcial* que se publicó semanalmente entre 1874 y 1933. Al no haber hallado por el momento digitalizaciones de este suplemento correspondientes a una fecha próxima a la exposición y a la publicación de este artículo en *El Liberal* bilbaíno, no se ha podido localizar el artículo de origen.

- R. Sánchez Díaz (Ramón Sánchez Díaz). “Plumada. Acerca de la Exposición” en *El Liberal*, Bilbao, 22 de septiembre de 1919 [crítica de arte].
- “Arte y artistas. De la Exposición de Pinturas” en *El Liberal*, 23 de septiembre de 1919.

La Gaceta del Norte (1901-1987)

- “Exposición Internacional de Pintura y Escultura en Bilbao” en *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 8 de mayo de 1919.
- “El Rey en Bilbao. Inauguración de la Exposición Internacional de pintura” en *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 31 de agosto de 1919.
- “La Exposición de pintura” en *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 4 de septiembre de 1919.
- “Exposición Internacional de Pintura y Escultura” en *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 10 de septiembre de 1919.
- “Homenaje a la Asociación de Artistas Vascos. La hegemonía artística de Bilbao” en *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 3 de octubre de 1919.

El Pueblo Vasco (1910-1938)

- “Exposición Universal de Pintura y Escultura en Bilbao durante el mes de Agosto de 1919” en *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 7 de mayo de 1919.
- “Exposición Internacional de Pintura y Escultura” en *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 4 de junio de 1919.
- “Un telegrama. Sobre la próxima Exposición de Pintura” en *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 20 de agosto de 1919.
- “El Rey entre nosotros” en *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 31 de agosto de 1919.
- “La Exposición Internacional de Pintura” en *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 4 de septiembre de 1919.
- “La Exposición de Pintura” en *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 11 de septiembre de 1919.
- “La Exposición de Pinturas” en *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 17 de septiembre de 1919.
- Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal). “Notas sobre la Exposición de Bilbao” en *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 20 de septiembre de 1919 [crítica de arte; artículo con el mismo título tomado de la revista *España*, Madrid, n.º 232, 18 de septiembre de 1919].
- “Banquete a Juan de Echevarría” en *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 27 de septiembre de 1919.
- “Añoche en la Bilbaína. Homenaje a Juan Echevarría” en *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 28 de septiembre de 1919.
- “Así en Archanda. El homenaje a la Asociación de Artistas Vascos” en *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 3 de octubre de 1919.
- “Añoche en la Bilbaína. Banquete a Anglada Camarasa” en *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 14 de octubre de 1919.
- “Juicio de José Francés sobre la pintura de Juan Echevarría” en *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 14 de octubre de 1919 [crítica de arte; extracto del artículo con el título “La

Exposición de Bilbao. La pintura española” publicado en *La Esfera*, Madrid, n.º 302, 11 de octubre de 1919].

- Rafael Sánchez Mazas. “La afición a la pintura decae...” en *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 24 de julio de 1920 [crítica de arte].

El Noticiero Bilbaíno (1875-1937)

- “Exposición Internacional de Pintura y Escultura” en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 7 de mayo de 1919.
- “Arte y artistas. La próxima Exposición Internacional de Pintura y Escultura” en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 13 de junio de 1919.
- Chimbo. “Notas bilbaínas” en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 28 de agosto de 1919.
- “Rey en el Abra” en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 29 de agosto de 1919.
- “Rey en el Abra” en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 31 de agosto de 1919.
- Chimbo. “Notas bilbaínas” en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 17 de septiembre de 1919.

El Nervión (1891-1937)

- “La exposición de pintura” en *El Nervión*, Bilbao, 26 de agosto de 1919.
- “De la Exposición de Pinturas. Una enérgica protesta de los descontentos” en *El Nervión*, Bilbao, 27 de agosto de 1919.
- J. Santín. “Impresiones de la Exposición Internacional de Arte” en *El Nervión*, Bilbao, 8 de septiembre de 1919 [crítica de arte].
- “Homenaje al pintor Juan Echevarría” en *El Nervión*, Bilbao, 29 de septiembre de 1919.
- “Banquete al pintor Anglada” en *El Nervión*, Bilbao, 14 de octubre de 1919.

PRENSA NACIONAL³

España (1915-1924)

- Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal). “Semana Artística. La Exposición Internacional de Bilbao” en *España*, Madrid, n.º 214, 15 de mayo de 1919 [crítica de arte].
- Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal). “Notas sobre la Exposición de Bilbao” en *España*, Madrid, n.º 232, 18 de septiembre de 1919 [crítica de arte].

La Esfera (1914-1931)

- José Francés. “La Exposición de Bilbao. La pintura extranjera” en *La Esfera*, Madrid, n.º 301, 4 de octubre de 1919 [crítica de arte].

3. Para el hallazgo de artículos en la prensa nacional se han utilizado recursos como la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura y Deporte o la Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid. Igualmente valiosa es la herramienta del Arxiu de Revistes Catalanes Antiques de la Biblioteca de Catalunya. Sin embargo, por el momento, no resultaron fructíferas las búsquedas generales por tema a través de este último recurso. Por tanto, para hacer un seguimiento exhaustivo de la recepción de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao en la prensa catalana sería necesario recurrir también a la búsqueda diacrónica en publicaciones previamente seleccionadas.

- José Francés. “La Exposición de Bilbao. La pintura española” en *La Esfera*, Madrid, n.º 302, 11 de octubre de 1919 [crítica de arte].

La Ilustración Española y Americana (1869-1921)

- “Arte y artistas. Santiago Costa” en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 37, 8 de octubre de 1919 [crítica de arte].

Voluntad (1919-1920)

- Antonio G. de Linares. “Primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura. Bilbao. Agosto-Septiembre 1919” en *Voluntad*, Madrid, n.º 1, 12 de octubre de 1919 [crítica de arte].

Blanco y negro (1891-2000)

- “El Rey en Bilbao” en *Blanco y negro*, Madrid, 7 de septiembre de 1919.

El Sol (1917-1939)

- “En Bilbao. Exposición Internacional de Pintura y Escultura” en *El Sol*, Madrid, 10 de mayo de 1919.
- Joaquín de Zuazagoitia. “Un gran acontecimiento artístico. La Exposición Internacional de Pintura en Bilbao (Comentarios)” en *El Sol*, Madrid, 23 de septiembre de 1919 [crítica de arte].
- Joaquín de Zuazagoitia. “Nuestras crónicas de Bilbao. La Exposición Internacional de Pintura y Escultura (De nuestro cronista)” en *El Sol*, Madrid, 4 de octubre de 1919 [crítica de arte].

El País (1887-1921)

- Iván de Tarfe (Virgilio García). “Exposición Internacional de Arte en Bilbao. Impresiones de un profano” en *El País*, Madrid, 9 de octubre de 1919 [crítica de arte].

La Época (1849-1936)

- “Bilbao” en *La Época*, Madrid, 3 de septiembre de 1919.

El Globo (1875-1932)

- “El Rey, en Bilbao” en *El Globo*, Madrid, 1 de septiembre de 1919.

El Debate (1910-1936)

- “Jornada Regia. El Príncipe de Asturias en San Sebastián. Hoy llega el Rey a Bilbao” en *El Debate*, Madrid, 28 de agosto de 1919.

El Imparcial (1867-1933)

- Monte-Cristo. “Crónicas veraniegas. Bilbao en fiestas. Exposición de pinturas” en *El Imparcial*, Madrid, 26 de agosto de 1919 [crítica de arte].
- “En las playas del norte. Término de la jornada regia en Santander” en *El Imparcial*, Madrid, 29 de agosto de 1919.
- “Por telégrafo y teléfono. Noticias y sucesos de provincias” en *El Imparcial*, Madrid, 3 de septiembre de 1919.
- “Por telégrafo y teléfono. Noticias y sucesos de provincias” en *El Imparcial*, Madrid, 5 de septiembre de 1919.

- “Acontecimiento cultural. El Congreso de Ciencias en Bilbao” en *El Imparcial*, Madrid, 12 de septiembre de 1919.

***El Día* (1916-1919)**

- “Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao” en *El Día*, Madrid, 9 de mayo de 1919.
- “Gran mundo” en *El Día*, Madrid, 26 de agosto de 1919.
- “Última hora” en *El Día*, Madrid, 27 de agosto de 1919.
- “Congreso de Ciencias. En la Exposición Internacional de Pintura” en *El Día*, Madrid, 12 de septiembre de 1919.

ANEXO II



Selección de artículos de crítica de arte sobre la exposición

Andere Larrinaga Cuadra

Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal). "Semana Artística. La Exposición Internacional de Bilbao" en *España*, Madrid, n.º 214, 15 de mayo de 1919.

SEMANA ARTÍSTICA

LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BILBAO

La Diputación de Vizcaya convoca estos días a los artistas a su primera exposición internacional de Artes Plásticas, que se celebrará en Bilbao el próximo mes de Agosto. El objeto principal de esa exposición, y de las que han de sucederla bienalmente, es el de contribuir a la formación de la parte moderna del Museo de Bilbao.

La cantidad consignada para compras será, como mínimo, cuarenta mil pesetas –cantidad, ciertamente, exigua para que una exposición internacional pueda organizarse con la brillantez que corresponde a la capacidad económica de la capital vizcaína-. Sin embargo, es de esperar que tanto la Diputación como otras importantes corporaciones vizcaínas aumentarán en grado considerable la primera consignación. De otro modo la exposición de Bilbao no podrá, probablemente, pretender realizar un grado superior de jerarquía artística. Sería, sobre poco más o menos, una de tantas exposiciones provinciales españolas.

Bilbao, por su capacidad económica y su pequeña historia dentro del arte moderno español, está como obligado a dar un ejemplo renovador en el sistema de exposiciones artísticas. Las viejas maneras, los viejos gustos y las viejas corruptelas del arte oficial deben ser allí eliminados totalmente. Le corresponde a Bilbao, si ha de ir acorde con su verdadera significación en la vida española, una exposición artística en la que se dé especial predilección a las formas modernas de la sensibilidad estética y se rechace despectivamente todo ese cúmulo de estulticias que ha sido durante cincuenta años, y aún continúa siéndolo, el pasto espiritual del arte madrileño. Bilbao debe llamar a sus exposiciones a los artistas nacionales que lleven consigo espíritu de modernidad y a los artistas extranjeros, vivos o muertos, que hayan representado, o representen, mejor el espíritu artístico de su tiempo. Para ellos deben ser en un pueblo joven todos los honores. Sería ejemplo lamentabilísimo una exposición en Bilbao compuesta de las escurriduras del arte oficial español o extranjero. Déjese ese tipo de exposiciones para el Sr. Benlliure y sus clarines, para los que no han sabido por falta de tino, generosidad y cultura organizar en París una exposición verdadera de arte moderno español que diera la medida precisa de su carácter y significación durante los siglos XIX y XX.

Ese espíritu es, a nuestro juicio, esencial para las exposiciones artísticas que organiza la Diputación de Vizcaya, puesto que de ellas ha de salir una buena parte de las obras que han de entrar en la sección moderna del Museo de Bilbao. Ya que para la formación de este Museo se ha partido de un criterio, según nos parece, equivocado, la Diputación de Vizcaya, que tan buenos deseos muestra, debe apresurarse a enmendar el error inicial por medio de estas exposiciones de arte moderno. El error en la formación del Museo está en pretender darle un carácter de Museo de arte antiguo, siendo así que para la formación de una pinacoteca de esa índole que merezca la pena se necesita actualmente un buen golpe de millones: son raras las

obras de primera calidad que aparecen en el mercado y ellas a precios exorbitantes; de modo que cuando no se dispone de un grandísimo capital hay que resignarse a comprar obras de un valor secundario. Un Museo constituido por obras de semejante jerarquía será siempre un museo de escaso interés: eso le acontecerá al de Bilbao, luego de haberse gastado en la adquisición de obras un capital de cierta importancia, si su Junta de Patronato no corrige de raíz el equivocado criterio que sigue actualmente para las compras.

Las exposiciones bienales pueden contribuir poderosamente a enmendar en parte ese error con la adquisición de obras modernas. Pero si no se parte de una consignación de dinero superior a la fijada por el momento como base, la buena voluntad de la Diputación vizcaína se estrellará ante la ausencia de los artistas más ilustres. Y faltando éstos, a no ser que de pronto se nos revelen nuevos talentos, lo que no parece probable, ¿para qué esas exposiciones ostentosas de mediocridades? Para eso son suficientes y aún sobradas las exposiciones nacionales de Madrid. Si la vulgar medianía artística necesita un desahogadero, debe conformarse con el que le depara cada dos años el Estado español: nadie que no sea el Estado, ya que una de sus actuales misiones parece ser ésta, debe contribuir al sostenimiento de la insípida mediocridad. Degas pedía la formación de una sociedad *pour le découragement des arts*. Que los artistas desprovistos de talento se acojan a la beneficencia pública, no a las exposiciones de Bellas Artes.

Nada importa el número de obras que constituyen la exposición. La calidad es lo que determina su importancia. El criterio moderno está bárbaramente pervertido por el concepto de cantidad; y así como se juzga generalmente de las máquinas por su capacidad de producción, del mismo modo, por una desviación perversa, se ha llegado a considerar en arte como valor la abundancia. De ahí el estrépito que han armado en el mundo muchas exposiciones internacionales de arte, en las que, al modo de las nacionales de Madrid, su valor y significación radicaba en el número de páginas del catálogo. Somos, pues, decididos partidarios de exposiciones pequeñas. Son las únicas en las que las obras pueden presentarse por manera decorosa y con escasa merma de su calidad. Por eso a los organizadores de la Exposición bilbaína nos permitiríamos aconsejarles una rigurosa selección de obras, que el jurado obre despiadadamente, sin ninguna contemplación ni consideración, y que, en cambio, se ponga el mayor esfuerzo en atraer, dándoles todo género de facilidades y rindiéndoles los más delicados honores a los artistas más distinguidos de Europa. De ese modo el Museo de Bilbao podría ponerse en el camino que le corresponde: el de ser el primer museo español de arte moderno.

Los artistas vascos, hijos en gran parte de la fuerte tradición española, son, a la vez, hijos de las creaciones de la sensibilidad moderna: fueron los primeros en romper con la falsedad de nuestro arte oficial, y han traído a España, en obras más o menos perfectas y realizadas, la atmósfera moderna de las artes europeas. Esos artistas han creado, a su modo y hasta cierto punto, una especie de tradición local: es la única tradición artística que ahora posee el país vasco. Es la que, por consiguiente, corresponde seguir a los organizadores de las exposiciones y a la Junta de Patronato del Museo bilbaíno. El mantenimiento de la totalmente desustanciada tradición oficial española, a más de no tener sentido, sería una especie de traición al papel que corresponde a los vascos en el nuevo espíritu de España.

Juan de la Encina

J. Luno (Estanislao María de Aguirre). "La primera Exposición Internacional de Pintura" en *La Tarde*, Bilbao, 18 de agosto de 1919.

LA PRIMERA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PINTURA¹

EN VÍSPERAS DE LA EXPOSICIÓN. – ESTÁ ACTUANDO UN SOVIET
ANTIACADÉMICO QUE NO QUIERE CARNE

Ya estamos en plena feria, entre el estampido de cohetes y el repugnante olor a aceite de churro. Días pasados, han llegado a Bilbao grandes bultos, cuidadosamente embalados, los equipajes de las "troupes" que actúan sobre los tapices de los circos: perros amaestrados, jaulas de fieras, caballos de pista cebados. Entre estos equipajes de los pobres saltimbanquis, que, como dice Rusiñol, el de la barba de lino "... Dé terras cullá, porten la tristesa. La porten pel mon, pes deicar la enrrera...", han llegado también los cuadros para la Exposición Internacional de Pintura, que estos días se está preparando a toda prisa para su próxima apertura... Y mientras los carpinteros rematan con los últimos martillazos la ornamentación de las salas, entre los grupos que llenan estos días las terrazas de los cafés, unos señores parecen conspirar contra alguien. Estos conspiradores, que han llegado confundidos entre el grotesco turista que viaja enfundado en su guardapolvos y acompañado de sus maletas, hablan de algo que las gentes de Bilbao están muy lejos de sospechar. Son los únicos señores que, en su calidad de "jurados", se han enterado de que en Bilbao se celebrará una importantísima Exposición Internacional de Pintura.

Exposición de tal importancia se debió anunciar con algo más de ruido. Además, creemos que no es lo más a propósito y serio celebrar esta Exposición "a la valenciana", entre fuegos artificiales, procesiones, corridas de toros, barracas y paseo de coches, con gigantes y cabezudos. Esta exposición hubiera estado mejor allá por otoño, cuando las multitudes sudorosas y jadeantes vuelven a la tranquilidad. Pero, en honor a los buenos riesgos de la Diputación –su patrocinadora– y a su presteza por que la idea se convierta pronto en realidad fecunda, tórrense en elogios estos reparos de tan poca monta.

Y ya que por el escabroso sendero de los reparos nos hemos metido, descubramos lo que no puede permanecer oculto. El Jurado, "que es secreto", no puede de ninguna manera actuar en el misterio. Al jurado, para dotarlo de autoridad, hay que exigirle "responsabilidad" por su propio prestigio². Un jurado con antifaz es un conjurado, un irresponsable, y esto no es garantía ni para los expositores ni para la satisfacción moral de los mismos jurados. Despojados del antifaz, por consiguiente, pueden verse en la Comisión organizadora a los señores Aras Jáuregui, Ibarra, Smith, Gortázar (don Javier y don Juan Carlos), Rochelt y Sota, que con Rusiñol, Bagaría, Juan de la Encina, Cossío, Moreno Villa, Losada y Zuloaga componen el Jurado.

Por un resquicio de su impenetrable reserva hemos observado que la Junta de admisión ha "transigido" con algunos envíos, con una bondad verdaderamente paternal. Por lo visto, el sovieta no quiere carne, a pesar de su mayoría revolucionaria contra la anciana Academia, cosa muy natural al tratarse de una Exposición de Arte moderno. El espíritu de esta Junta de jurados debe ser mucho más radical aún que el que animó a los fundadores de la "Société Nationale de Beaux Arts", porque desde entonces acá, a pesar del escándalo que produjo entre los de la "Société des Artistes Français", ha transcurrido mucho tiempo. Hay que dar en tierra con "nuestros prestigios" pictóricos, que en esta época decadente han convertido los salones de exposición en almacenes de una pintura vacua y frívola que crispa los nervios, a pesar de estar condecorada con más medallas que los chocolates más acreditados.

1. Tras la información inicial que identifica cada texto, al transcribirlos, se han respetado los titulares, subtítulos, firmas y dataciones de los artículos tal y como aparecían en los originales. Las palabras en cursiva también se han recogido de la misma manera que constaban en los textos originarios.

2. Esta palabra aparece borrosa en las versiones consultadas y ha sido interpretada en función del contexto.

Confiamos, a pesar del espíritu bonachón que anima a los jurados, en cuya mayoría imperan las tendencias hacia lo moderno, en el éxito de esta Exposición, que está en vísperas de su apertura. La mejor garantía de ello son los nombres de Echevarría, Arteta, Iturrino, Anglada, Zuloaga, Rusiñol, Solana, Picasso y Mir, entre los expositores españoles, y los de Redon (Odilon), Reoir³, Menard, Monet, Besnar (Albert), Andre, Matisse, Bonard, Boudin, Mary Cassatt, Cotet (Charles), Courbet (Gustavo), Mauricio Denis, La Touche (Gaston), Pissarro, Dongen Van, Forain, Gauguin, Van Gogh, Van Rysseldergue Theo, Serusier (Paul), Simon, Sisley y Vuillard, entre los extranjeros.

Veo ojos desmesuradamente abiertos y presiento el clamor de las protestas; la eterna historia de todas las exposiciones: pero el arte, como las ideas, vive con su tiempo...

J. Luno

Ignacio de Zubialde (Juan Carlos de Gortázar). "La Exposición Internacional de Pintura y Escultura" en *Euzkadi*, Bilbao, 19 de agosto de 1919.

LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA

Acudamos a un cliché manido para decir que en los anales de la intelectualidad bilbaína habrá que apuntar entre los fastos este año que corremos. Para nosotros no será solo el de 1919 el año de la Paz, de las oscilaciones bursátiles y de los Bancos, sino el del Conservatorio, Exposición de Pintura y Congreso de Ciencias.

De estos acontecimientos, el segundo es el que está en más próxima realización, pues el Certamen no demorará su apertura más que breves días. Ha llegado, por lo tanto, el día de decir algo acerca de su importancia y sus tendencias.

No bastará asegurar que esta Exposición será la más importante de las aquí celebradas, sino que podemos aventurarnos a decir que no tiene más precedentes peninsulares que los de alguna otra celebrada en Barcelona, años atrás. Esta, en cuanto a su carácter internacional, porque puede decir que no los tiene en cuanto a selección.

Entendámonos bien: la selección se hace o se intenta hacer, en casi todas las Exposiciones, pero tiene siempre por base la suficiencia o insuficiencia de habilidad manual, de posesión de las fórmulas tradicionales. Aquí se ha querido hacer otra cosa y se ha procedido muchas veces a la inversa. No se ha concedido valor a la mera maestría profesional; se han desdeñado muchos bellos maniqués porque no tenían nada dentro y se ha buscado, ante todo, un arte emancipado de prejuicios, de tabulaturas, de lazos de escuela, de apetitos comerciales; un arte *expresivo* en fin, un arte que traiga una visión personal de la vida.

Claro es que, para llegar a esta selección, los encargados de tan ardua tarea habrán tenido que saltar por encima de bien afianzados prestigios y taparse los oídos ante ciertos nombres sonoros, bien a conciencia de lo que han de costarles esos saltos y esa sordera eventual. Y menos mal si se atraen solamente las iras de los excluidos y no se concitan sobre ellos las de esa masa de opinión viciada "ab initio" por un falso concepto de las artes plásticas; esa masa admiradora del arte pulido y remilgado, la que hizo la fortuna de los vendedores de cuadro por subasta.

Porque pudiera suceder que se atribuya a los organizadores de esta Exposición el prurito de hacer una Exposición de vanguardia.

.....
3. Hay varias erratas en esta lista: con "Reoir" se refiere a Renoir; se omite alguna letra del apellido de los artistas en los casos de Besnard, Bonnard y Cottet; y se desordenan los nombres de Kees Van Dongen y Theo Van Rysselbergue -que consta, además, como Rysseldergue-.

Y no hay nada de eso. Estamos seguros de que nadie ha querido hacer una distinción entre avanzados y retrógrados ni entre académicos y revolucionarios. Sólo se ha querido distinguir entre pintura buena y mala, y nadie tiene la culpa si el azar quiere que haya, entre la clasificada como buena, más pintura revolucionaria que académica. Muchos cuadros se verán, con todo, de los que pueden mirar sin escándalo las retinas más timoratas.

Pero la principal novedad del Certamen estará en la forma de otorgar las recompensas. En esto es en lo que más se separa el nuestro de los que el Estado y otras entidades, a su imitación, organizan. Aquí nada de primera ni segunda medalla, ni siquiera el consolador accésit. Somos gente práctica, metalizada, según dicen por aquí nos cuadra bien que las recompensas sean en especie constante y sonante. Sólo que –y aquí nuestro mercantilismo– el dinero se dará a cambio de mercancía artística, y las obras que así se adquieran irán a enriquecer nuestro Museo.

La designación de las que hayan de merecer este honor la hará un Jurado en parte constituido por la Comisión organizadora y en parte nombrado por esta. Así nos separamos también del sistema de las Exposiciones oficiales, en las que los expositores mismos nombran a sus jueces, dando lugar a los más escandalosos pactos y rastreras intrigas. Aquí podrá garantizarse la absoluta independencia del Jurado, y los intrigantes perderán el tiempo que emplean en sus maniobras.

En cuanto a la organización interna de la exhibición, será así, más o menos: una o dos salas para Zuloaga, según el número de sus cuadros, aún en viaje, de que se pueda disponer a última hora. Una sala, la mayor, para Anglada, que presenta aquí toda su obra esencial. Tres salas para los artistas franceses, vivos y muertos, contándose entre los últimos, los padres del impresionismo, Manet, Pizarro⁴, Renoir, etc.; un acontecimiento artístico, como dicen, siempre a destiempo, los gacetilleros. Otra sala para la sección catalana, en la que figuran los más notables artistas de aquel país; una o dos más para valencianos, castellanos, asturianos y demás artistas que florecen en la Corte y otra para los de casa, los artistas vascos, que, según el Reglamento, constituyen sección aparte. A cada una de estas salas –en las que irán diseminadas esculturas de Julio Antonio, de Madariaga y de otros artistas aquí desconocidos– dedicaremos, si Dios quiere, unas cuartillas que no tendrán seguramente otra cosa, pero tendrán sinceridad y buena intención.

Bilbao va, pues, a abrir su Feria de Arte, la que se debía a sí misma para redimirse del pecado de su riqueza. Tantas historias se han contado, tanto andan en lenguas nuestros nuevos ricos, que mucha España nos cree revolcándonos en una dorada barbarie. Este pecado de ser ricos es de los que más difícilmente se perdonan; pero Bilbao debe esforzarse en conseguirlo, a sabiendas de que no ha de alcanzar el perdón. El intento debe satisfacer a nuestra conciencia y, en fin de cuentas, con que nos perdonemos a nosotros mismos, basta.

Ahora solo falta que todos pongan mano en esta obra, sobre todo los más “pecadores”. Conocidos son los antecedentes del Certamen: se ha hecho gracias a liberar munificencia de la Diputación. El Ayuntamiento concedió un donativo, ¡ay, mucho más parsimonioso!, y algunas otras entidades acudieron con una ayuda lo más digna del mayor encomio. Pero son muchas las que faltan todavía, y éstas no deben tardar en contribuir a nuestra gran fiesta. Su organización ha sido costosísima, y sin la protección de todos los que pueden quedará muy mermada la suma que ha de destinarse a adquisiciones, malográndose así uno de los fines primordiales de la Exposición.

Y no es el éxito de ésta el que hay que asegurar, sino el de las futuras, pues sabido es que la Diputación tiene acordado que sean periódicas. Es menester dar recursos a la Comisión organizadora para que efectúe las mayores comprar posibles, y es menester que las realicen también por su cuenta los particulares.

4. Obviamente, se trata de Camille Pissarro; y, puesto que no había cuadros de Édouard Manet en la exposición, hay una confusión entre Manet y Monet, de quien sí había un cuadro en la muestra.

Sólo así conseguiremos atraer de nuevo a los artistas que nos visitan, y ya que lo mismo han de criticarnos que compremos o no, si no compramos, por avaricia, y si compramos por ostentación, que las críticas nos cojan teniendo en casa un Zuloaga, un Anglada, un Renoir.

Ignacio de Zubialde

Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal). "Semana Artística. Notas sobre la Exposición de Bilbao" en *España*, Madrid, n.º 232, 18 de septiembre de 1919.

SEMANA ARTÍSTICA

NOTAS SOBRE LA EXPOSICIÓN DE BILBAO

No ha llegado todavía el momento de historiar el arte español de los últimos lustros. Pero juzgando por lo que hoy puede entreverse de sus futuros perfiles, es probable que el historiador de ese periodo se encuentre con tres centros capitales de producción artística nacional: Madrid, Barcelona, Bilbao. Cada uno de ellos tiene su carácter peculiar y desempeña, dentro de la totalidad nacional, un papel bien preciso. Madrid ha sido en ese tiempo el centro artístico reaccionario por excelencia, la gran máquina productora y sustentadora de los falsos valores que degradan el arte moderno nacional; Barcelona, la aduana franca de todos los snobismos, pero a la vez el aparato registrador más sensible de todos los movimientos nuevos; y, finalmente, Bilbao, el centro más modesto y silencioso de los tres, será quizá para un futuro historiador el indicio de un esfuerzo intermitente y lleno de desmayos para dar voz estética a una casta española hasta ahora muda y casi estéril en las altas producciones del espíritu.

No es de hoy ciertamente el movimiento artístico de Bilbao, aunque la crítica madrileña que siempre llega tarde a todas partes parece como si empezara ahora a descubrirlo. En realidad, data de la segunda mitad del pasado siglo, cuando, hacia 1885, Adolfo Guiard volvía de París con el bagaje del Impresionismo y la pintura naturalista. Tal vez su momento actual es de relajación y decadencia en la intensidad de su energía. Las fuerzas comienzan a dispersarse: se dijera que empieza la desbandada de los artistas vascos hacia otros climas, cansados ya de luchar con un ambiente, si no hostil, por lo menos, indiferente, que ha consumido la flor de sus energías.

Bilbao, por otra parte, exige de sus artistas una consagración exterior; Bilbao, pese a todas las apariencias contrarias está, y ha estado siempre, atento a las sanciones de Madrid. El mismo Darío de Regoyos, a pesar de que lo más exquisito de su obra ha quedado en Bilbao, no gozó, ni mucho menos, de la consideración social que se confiere a los artistas medalleros. ¡Habían estado tantas veces sus obras en la "sala del crimen"...!

En el mismo caso está Nemesio Mogrobojo. Por ahora es una gloria local bilbaína. ¡Bien poca cosa! No gozó nunca en vida de los halagos de la crítica estulta que encumbra a Benlliure... Espera, pues, a que los cegatos de la crítica centralista descubran un buen día sus obras y proclamen que el arte nacional no ha producido desde el siglo XVIII un escultor de más enjundia. Bilbao exige, pues, tácitamente, de sus artistas la sanción madrileña. Únase a esto el que la actual crítica centralista –no sabemos si mejor informada y con mejor criterio que la de ayer– ha evolucionado en estos últimos cinco años favorablemente a las tendencias en que se formaron los artistas vascos, y, por consiguiente, les es propicia en este momento, y se tendrá así un esquema de los elementos que en este punto trabajan para la disolución del núcleo artístico bilbaíno. El arte vasco, como la economía vasca, está a punto de incorporarse totalmente a la vida general española, de la que durante treinta años ha permanecido disociado.

Con este momento, que nosotros creemos es de dispersión local e incorporación nacional, coincide la primera Exposición Internacional de Arte de Bilbao. ¿Cerrará acaso un pequeño ciclo en el movimiento artístico bilbaíno? Tal vez.

¿Cuál es su carácter? A los organizadores de ella nos han atribuido unos cuantos propósitos fantásticos. Algunos hemos cargado con una especie de sambenito de bolcheviquismo del arte los que tanto amamos las viejas disciplinas. Por eso nos hemos puesto siempre frente a los que las degradan y mixtifican. Si es por ser bolchevique del arte, nosotros lo somos, ciertamente, ¡y a mucha honra!... Pero tememos que nuestra actitud, que aquí resulta innovadora y revolucionaria, sea en otros lugares de más intensa vida artística simplemente conservadora. Eso es la Exposición de Bilbao..., una exposición a su modo conservadora. Conservadora, no académica. Con ello corresponde un poco al espíritu del arte vasco y al espíritu bilbaíno. El arte vasco, fuera de alguna que otra excepción, no ha sido nunca arte de tendencias revolucionarias. Adolfo Guiard fue un dibujante de la escuela de Ingres y Degas; Mogrobejo estaba infiltrado hasta la médula del Renacimiento florentino y el gusto griego; Zuloaga es en cierto modo un arcaizante español; Arteta se consume en la lucha terrible por conseguir la conjunción de la solidez y reposo clásico con la hiperestesia y sentimentalidad modernas; Juan de Echevarría, ¿qué es sino un pintor de castiza estirpe española, rudo e implacable en la representación de los caracteres, que exige de su arte, como Arteta, la expresión de las más sutiles sensaciones de la sensibilidad moderna unida a la robustez de un viejo clásico español? Y de los Zubiaurres puede decirse lo mismo: sus raíces en el arte de antaño son tanto o más profundas que las que hayan podido arraigar en las recientes tendencias. No se fíe pues gran cosa en el revolucionarismo de los vascos. Marchan con su tiempo, eso sí; pero el gran pasado es para ellos, como para todos los espíritus serios y sinceros, un gran contemporáneo.

De aquí que falte quien haya sufrido alguna decepción con la Exposición de Bilbao. Es una exposición tolerante, respetuosa con todas las maneras de pintar, algo hostil –aunque no deje de arrojar su parte de carnaza a las fieras–, a la escandalosa mixtificación –arte para gentes de buen humor, y para tontos, impotentes, fracasados, locos–, del pseudo-revolucionarismo artístico en que se ha estrellado la gran cruzada del Arte Moderno. Allí donde se creía que iba a estallar la bomba del escándalo provinciano, –toda España es provincia para el espíritu–, en la sección francesa los amigos de correr la pólvora se han encontrado con formas artísticas que ellos aseguran con candorosa suficiencia pertenecen al pasado –un pasado de hace cinco, diez, veinte, treinta años– y que en realidad son las actuales, pues fuera de las formas morbosas que corresponden estudiar principalmente a los psiquiatras, el arte actual vive de lo que trajeron los impresionistas y los artistas que, criados en los pechos del Impresionismo, iniciaron dentro de él una a modo de reacción clásica. Lo que en el arte de nuestros días no es esto, es casi siempre pura mixtificación o academia. El momento actual es de franca decadencia; el gran momento de la pintura francesa, el de fines del pasado siglo y los años primeros del actual es ya momento histórico, que no tiene hoy, ni de lejos, equivalente.

La representación de la pintura francesa en la exposición que comentamos corre desde el impresionismo a esta parte. No está representada, ciertamente, por las obras más típicas y perfectas de ese período, puesto que esas obras, o están en los museos, o en manos de los marchantes, que no se hallan del todo propicios a cederlas para exposiciones en las que no vislumbran ventas de gran consideración. De todos modos, las sensibilidades bien dispuestas para el placer estético podrán recoger copiosamente en esas obras francesas el aroma sazonado y delicioso de un momento de belleza. Para mucha gente serán todavía letra muerta. ¡Oh parlanchines y chabacanos revisteros locales! En España apenas hemos pasado por la zona impresionista. Y el impresionismo es ya historia. ¡Lo de siempre...!

El arte español está representado ampliamente. Dos grandes nombres: Zuloaga, Anglada. Zuloaga aparece ante el público bilbaíno, con más de una veintena de obras que han hecho la vuelta del mundo.

Ahora los desprovistos de juicio propio se le prosternan. ¡Zuloaga es indiscutible! ¿No habrá llegado la hora de una nueva revisión de los valores de su obra?... Anglada expone una parte de la obra que expuso en Madrid. No tenemos que rectificar en nada el juicio que emitimos entonces acerca de este ilustre pintor. Anglada sigue siendo para nosotros un gran decorador vistoso, pero no por cierto un gran pintor delicado y profundo.

La Exposición de Bilbao ha de lanzar quizá un nuevo nombre –nuevo para el gran público y la crítica cegata–: Juan de Echevarría. En una salita especial, dedicada toda ella al pintor casi desconocido, expone unas cuantas obras, no llegan a diez, bastantes a hacer una reputación de primer orden y consolidarla. La pintura de Echevarría, por su profunda complejidad no está al alcance de todas las sensibilidades: exige para su recia comprensión amplia cultura pictórica antigua y moderna. Pintura reflexiva y sensible por excelencia. Es de lo más delicado, intenso y fuerte que puede hallarse en la Exposición de Bilbao y en el arte español contemporáneo. ¿Estará también Echevarría destinado a ser impuesto en su patria, como lo han sido Zuloaga y Anglada, por la crítica extranjera? Así lo creemos.

En otra sala aparece una colección de las mejores obras de Darío de Regoyos. El gran paisajista, el único gran paisajista español, es ya de dominio histórico.

Cuando se le vilipendiaba y desconocía hubimos de pelear por él con todo el ardimiento de nuestra mocedad. Ahora que ha entrado en la historia, seguramente para perdurar en ella, a los críticos de arte contemporáneo solo nos resta hacerle una conmovida reverencia de despedida y pensar en los artistas que como él sufren las amarguras de la pública incompreensión.

Aquí está Arteta, con dos obras, silencioso, modesto, conmovido, ante el gran misterio de la vida. Nos hace un gesto delicadamente cortés de fraile del Giotto. Es el pintor de mayor delicadeza y emoción que conocemos en España. Sus dos obras, *María* y *Despedida de las Lanchas*, son dos obras nacidas para perdurar. De ellas hemos hablado hace algún tiempo en esta misma Revista.

Los Zubiaurres con su pintura tan gustada en el extranjero –fueron los artistas más estimados por la crítica parisién de la última exposición española en París– presentan obras pintadas hace unos cuantos años. Poseen el carácter peculiar e inconfundible del arte de esos pintores. La emoción de la “honrada poesía vascongada” es uno de los más delicados encantos de estas obras originales y de rara ingenuidad.

La pintura que llamaremos madrileña está representada por alguna de las mejores obras de Benedicto⁵, Sotomayor y Rodríguez Acosta. Gutiérrez Solana se nos aparece con algunas de sus más intensas pinturas. Es un pintor desigual, de temas algo repugnantes, pero siempre original y fuerte. Se dijera que en algunos momentos quiere resucitar en sus obras el aliento brutal del Sordo de Fuendetodos.

La pintura catalana está representada en lo que tiene de más interesante: Sunyer, Picasso, Nonell, Canals, Nogués, Carles, Rusiñol y Mir. Lo más interesante para nuestro gusto son los aguafuertes de Nogués, las naturalezas muertas de Carles y un fresco y delicado retrato de señora por Sunyer.

Perdonen nuestros lectores lo deshilvanado de estas rápidas notas. Asuntos perentorios y un largo viaje por el extranjero que hemos de emprender en breve nos obligan a no conceder a la Exposición de Bilbao, una de las más interesantes de las celebradas en España desde hace más de medio siglo, la atención y análisis detallados que su importancia demanden. Los hombres somos hijos de las circunstancias y las circunstancias nos obligan a retirarnos por una temporada, acaso por una larga temporada, de la crítica de arte.

Juan de la Encina

.....
5. Se refiere a Manuel Benedito.

Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal). "Notas rápidas. La Exposición de Bilbao" en *Hermes*, Bilbao, n.º 46-47, segundo n.º de agosto y primero de septiembre de 1919.

NOTAS RÁPIDAS

LA EXPOSICIÓN DE BILBAO

A pesar de la sorda hostilidad que esta Exposición ha sufrido de parte de los literatitos y pintorcitos de café –pollos de camarote, impotentes para toda otra cosa que no sea el gárrulo cacareo–, por eso mismo, los organizadores de ella podemos estar satisfechos, francamente satisfechos, de nuestra acción. No solo es la Exposición de arte más interesante de cuantas se hayan celebrado en Bilbao –que sería muy poca cosa–, sino una de las más importantes y más ricas entre las Exposiciones de arte moderno que se han organizado en España desde medio siglo por lo menos. Solo dos Exposiciones barcelonesas la superan: la Internacional de hace una docena de años y la de arte francés de hace tres o cuatro. Y no será, ciertamente, cosa del todo hacendera que vuelva a repetirse una Exposición equivalente en Bilbao, como no sea dejando pasar un largo, larguísimo trecho de tiempo. Reunir más de una veintena de obras de Zuloaga –entre ellas algunas maestras–; algo de lo más opulento que ha producido Anglada; una docena de pinturas exquisitas y fuertes de Echevarría –un pintor poco acepto seguramente a la vulgaridad pseudo-ilustrada–; reunir una colección de obras modernas francesas que, con todos sus defectos, no dejan por eso de representar de una manera abreviada el valor medio de la pintura francesa desde el Impresionismo a esta parte; presentar una colección de paisajes selectos de Darío de Regoyos; un resumen delicado de la pintura catalana –Mir, Nonell, Rusiñol, Sunyer, Nogués, Carles, Canals, Picasso–; y, finalmente, una media docena de obras originales y emotivas de los Zubiaurres, las dos mejores que ha producido Arteta –*María* y *Despedida de las lanchas*–, unos cuantos bustos de Julio Antonio –no, por cierto, los mejores–, otros muy interesantes de Borrell y Nicolau y los de delicada materia de Madariaga, no será en lo futuro –sin incurrir en vicio de repetición y copia– tarea del todo fácil, y mucho menos si se considera que la actual Exposición es, más bien que el resultado de un plan maduro, la consecuencia feliz de una improvisación. Que a mediados de Julio no había reunidas apenas más obras que las presentadas a examen del jurado –obras perfectamente insignificantes que hubo éste de rechazar, haciendo uso de criterio benigno, en su gran mayoría–. Ahora bien; luego de haber conseguido improvisar una Exposición de esta categoría, ¿qué puede importar a ninguna persona medianamente discreta el cacareo impertinentemente asexuado de los pollitos de camarote?... Por eso, con el espíritu pleno de alegre satisfacción por haber contribuido en la medida de nuestras fuerzas a presentar a nuestro pueblo una bella y fuerte Exposición de arte moderno, queremos enviar desde estas páginas de HERMES –acogedoras de los escritos de un crítico de arte que no comulga, ni de lejos, con su credo político–; queremos enviar a nuestros compañeros de comisión y jurado un saludo sin retórica, que parte de un espíritu tal vez demasiado exigente para la atmósfera de chabacanería y mezquindad espiritual que respiramos, pero al mismo tiempo, y esto quizás le absuelve de la dureza que le atribuyen, llena de respeto y devoción por la rectitud del propósito, la nobleza de las miras y competencia del juicio. Todas estas delicadas cualidades espirituales las hemos visto reunidas en nuestros compañeros, y aunque de algunos de ellos nos separen actitudes doctrinarias e inclinaciones de la sensibilidad estética, en el tiempo que hemos colaborado juntos en esta obra de alta cultura, creemos haber sentido en nuestro espíritu el fino lazo moral –que es lo que a la postre importa– que nos unía a todos.

La Exposición está ya abierta. Cacareen los pollos de camarote. Finjan competencia que no poseen. Ataquen solapadamente a la manera de los flacos de inteligencia y voluntad. Por nuestra parte recordaremos siempre en ocasiones semejantes a ésta el retrato aquel que, según el doctor Pérez de Montalván, pendía de una de las paredes del cuarto de trabajo de Lope de Vega. Aparecía en él Lope escribiendo sosegadamente. En torno al escritor se veía toda suerte de animales aulladores. Eran sus adversarios. Lope escribe sosegadamente... O también aque-

llos versos de Víctor Hugo, que en castellano dicen así: *La caravana pasa; los perros ladran; pero la caravana va más lejos que los ladridos de los perros.*

Y vamos con las obras de la Exposición. No un artículo rápidamente escrito como éste, sino cinco o seis bien meditados y escritos con todo reposo –con el reposo que ha menester la expresión del juicio crítico– dedicaríamos por nuestro gusto al comentario general de la Exposición y al particular de sus obras más selectas, o mejor dicho, de aquellas obras que más simpática acogida hallan en nuestra sensibilidad. Pero circunstancias perentorias, exigencias de la vida, un largo viaje hacia el Norte de Europa, nos obligan una vez más en nuestra vida, a retirarnos por una temporada, no sabemos si de larga duración, de este género de vida y acción públicas que es el ejercicio de la crítica de arte. En las dos etapas de nuestra vida que hemos ejercido públicamente la crítica artística, creemos haber cumplido rigurosamente con nuestros deberes de sinceridad y escrupulosidad en nuestros juicios hacia los artistas y el público que nos lee. No sabemos si hemos errado alguna vez. Seguramente nos habremos equivocado en muchas ocasiones. Pero lo que sí podemos asegurar, en esta especie de balance moral, es que en todo momento combatimos desinteresadamente, más de una vez en contra de nuestros intereses particulares, sin ninguna idea ni leve propósito de lucro y medro, defendiendo a los injustamente preteridos y atacando, con el corazón repleto de asco moral, a mediocres y nullos, más hábiles en las artes de la intriga medradora que en la expresión de los acentos de una sensibilidad profunda y delicada.

Un querido amigo, hombre de pasiones enérgicas, escritor político de fuerte estilo, dialéctico admirable, ha considerado la actual Exposición como el coronamiento de nuestra obra de diez años de crítica. El buen amigo se equivoca al conferirme cariñosamente tanto honor. No lo rechazamos por falsa y fingida modestia; lo rechazamos simplemente porque no nos corresponde. Si nos correspondiera lo admitiríamos sin remilgos monjiles. La actual Exposición es en realidad el coronamiento de un movimiento artístico que empieza hacia 1884, en el momento que Adolfo Guiard regresaba de su estancia de varios años en París. En nuestros escritos publicados en HERMES y en nuestro libro *Sobre el Arte Vasco*, que en breve publicará la Editorial Vasca, hemos historiado, analizado y descrito ese movimiento artístico⁶. A nuestro juicio, la Exposición que comentamos no señala por cierto un momento de plenitud, sino más bien la iniciación de una decadencia. No es del todo discreto juzgar sobre el futuro; pero la verdad de este momento es que el movimiento artístico de Bilbao, tan irregular, heteróclito, vacilante y lleno de desmayos y desilusiones, se encara con el tiempo venidero sin que despunten por ninguna parte renuevos de juventud. Véanse en los nombres de los artistas que más se distinguen en esta Exposición. Inquiérase sus edades, ¡oh indiscreción de la crítica!, y se verá en seguida que todos ellos han rebasado la primera juventud. ¿Dónde están los jóvenes? Esa misma pregunta nos hemos hecho tristemente mirando el actual momento artístico español. Lo mismo en las letras. A los escritores de fuerza –fuerza desordenada– de Unamuno y Baroja suceden meros encajados de bolillos o humildes aspirantes a la cita vulgar periodista.

Jóvenes, gente nueva con espíritu nuevo no la hay en la Exposición, ni entre los vascos, ni entre los otros españoles, ni tampoco entre los expositores franceses. Nada de porvenir. Todo presente, tal vez mucho pasado, pasado, no por la calidad, sino por el tiempo. El momento es de lo más crítico. Quizá estemos cansados de aquellas tendencias en que nos hemos formado, estamos cansados de nuestro pasado inmediato, de nuestro presente: sentimos algo del hastío y tedio, propios a los histéricos, y nuestro hastío y nuestro tedio no son probablemente nuncios de futuro, de nueva creación, sino más bien nuncios de liquidación de un pasado cercano. El arte, como la sociedad actual, pasa por la más tremenda de las crisis. En esta situación de espíritu, ¿cuál puede ser el tono de nuestra crítica? ¿De desaliento? Eso sería inmoral. ¿De fe en el porvenir? Sería la actitud moral más digna. Pero, ¿se conformaría con ella nuestra visión del momento? Tal vez el crítico para poder escribir necesita volver sobre su propio pasado, evocar su actitud de ayer frente a las obras que agitaron su sensibilidad. El crítico no ve por

6. Se refiere al que luego se publicará con el título *La trama del arte vasco*.

ningún lado obras de hoy, y mucho menos anuncios de obras de mañana. Su sensibilidad está en parte embotada por los motivos que la agitaron hace un momento.

Porque, ¿qué hemos de decir –v. g.– por nuestra parte de las obras de Zuloaga que no lo hayamos ya escrito? Zuloaga es ya para nosotros un viejo amigo y un viejo maestro. ¿Nuestra opinión sobre las obras que el maestro expone? En los números de HERMES puede hallarla quien se interese por ella. Esta Exposición no nos dice nada nuevo, ni tiene por qué decirnos, de las obras del gran eibarrés. Desde hace diez años la seguimos paso a paso. En algunas ocasiones pasa por momentos que parecen algo así como la iniciación de decadencia –las obras que expuso en la Exposición española de París quizá podían levantar esta sospecha en los espíritus suspicaces–; pero al poco le vemos rehacerse de la intoxicación de sus propias recetas. De su obra total, la que preferimos es la ejecutada hace unos diez años. Entonces el maestro dio, para nuestro gusto, las obras que le hacen gran pintor. Luego, tal vez impulsado por su propia fuerza gigante, ha ido acentuando un poco la rudeza de su factura y espíritu y ha sacrificado más de lo conveniente la delicadeza de sensibilidad a la fortaleza del músculo.

Con Anglada nos pasa lo mismo: somos viejos conocidos y hasta viejos amigos. Por supuesto, amigos que no cierran los ojos y alaban sin reservas. Tampoco hemos modificado nuestro juicio acerca del maestro catalán. Lo que dijimos con ocasión de su exposición en Madrid tendríamos que repetirlo aquí textualmente. Anglada no realiza, ni mucho menos, nuestro ideal pictórico. Estamos probablemente muy alejados de él por la sensibilidad estética. Nos gusta con predilección el arte henchido de inflexiones delicadas y profundas, el arte de pensamiento, el arte emotivo, el arte de comentario agudo, el arte de lirismo interior. Y la pintura de Anglada representa la oposición a esta nuestra manera de ver y preferir. El arte de Anglada es un arte de sonoridades llamativas; prefiere el grito a la armonía. No es quizá un gran arte; pero sí un arte que exige el mayor respeto –no exento de grandes reservas–, y por nuestra parte estamos dispuestos a concedérselo. Tal vez Anglada sigue una tendencia muy general en nuestro tiempo y es la de llevar a la pintura las calidades y motivos que en otros tiempos más claros y más ordenados se destinaban a las artes industriales: la cerámica, el mosaico, la vidriería, por ejemplo. Y así no es cosa muy difícil el seguir a lo largo de su obra la intención de copia y reproducción de las materialidades de esas artes. ¿Un error?, ¿un acierto? Eso según los gustos. En todo caso la pintura de Anglada representa un más alto valor suntuario que emotivo, delicado o de profunda reflexión. Compáresela con la de Zuloaga si se quiere. Dos artistas musculosos, extraordinariamente musculosos. El uno dramático y simple, brutal hasta la barbarie, más reflexivo que espontáneo en sus visiones construidas con la voluntad; el otro, puramente sensual, con unos sentidos codiciosos de la cantidad; ni drama ni emoción que no sea completamente visual; en el sentimiento de la estridencia colorista del mediterráneo nadie lo encarna mejor que él. Después de un rato de contemplación de su obra, sentimos una cierta frialdad, sequedad, que dicen los místicos, en nuestras potencias estéticas, y necesitamos recurrir para curarnos de ella a los grandes coloristas apasionados: un Tintoretto, un Greco, un Veronés, un Ticiano, o simplemente, un Goya.

Hagamos una pequeña estancia en la sala de Juan de Echevarría. La pintura de este artista casi desconocido goza de nuestra mayor predilección. A Echevarría le ha de costar largo tiempo lograr la alta estimación que corresponde a su obra. Es un artista difícil, que no se entrega al primero que llega. Sus obras hay que conquistarlas palmo a palmo. Son ariscas, orgullosas, despectivas, si se quiere, aristocráticas. Los revisteros de la Exposición pasarán ante ellas como la pandilla de monos del cuento de Kipling que invaden de pronto las ruinas de una maravillosa ciudad india: “todo lo miran, no ven nada, y se creen hombres”, dice Kipling. Nos falta espacio y tiempo para analizar la obra de Echevarría. HERMES tiene en proyecto un número exclusivamente dedicado a ella y para ese número preparamos un ensayo de más largo aliento que unas meras notas. Las diez o doce obras aquí expuestas dan con cierta precisión su medida y el tono de las modalidades de su producción. ¡Artista complejo si los hay! De la distinguidísima alegría musical de la naturaleza muerta de las bananas y limones o del jarro azul con las flores blancas –un prodigio de delicadeza y de frescura– pasa sin que se perciba el esfuerzo de la transición a la emoción trágica que trasciende del *Paria* o a la brutalidad

psicológica de la faz del *Serrano*. Cuando leemos a los grandes autores rusos –un Tolstoy, un Dostoievsky, un Andreiev, por ejemplo–, no sabemos por qué recordamos siempre la pintura de Echevarría. ¿Qué virtud particular hay en ella que nos la haga asociar espontáneamente con las imágenes de esos grandes novelistas? Tal vez alguna relación de semejanza en la sensibilidad estética. Echevarría, como los rusos, tiene acentuadísima propensión a construir caracteres de hombres algo desquiciados. Necesita para pintar con interés y emoción modelos de alma compleja y algo sacada de quicios por la vida o por la propia naturaleza. Sus retratos no suelen gustar gran cosa a los retratados. Se comprende... Ahí está el retrato de Baroja. El alma triste y grave del gran nostálgico de *Las Inquietudes de Shanti Andía*, ¿no está sujeta a esos pigmentos cromáticos de una manera verdaderamente profunda? Pictóricamente no es la mejor obra de Echevarría –él la titula ensayo de retrato–, pero en un sentido que vale por lo menos tanto –para nosotros vale más– que el pictórico, en el sentido de la emoción, es de lo más fuerte que conocemos de su autor y del arte moderno nacional. Baroja mira la lejanía suavemente, derramando la melancolía sin límites de una vida que se siente incompleta e irrealizada y que no puede reanudarse nunca más... Por su faz de filósofo desencantado, con un no sabemos qué de bondad canina, parece como que rumia voluptuosamente los sentimientos de sus héroes literarios: lo que Baroja hubiera querido ser, lo que Baroja no es ni podrá serlo jamás. Un bello retrato que seguramente no entusiasmará al gran escritor que representa. El retrato de *Luis G. Bilbao* es de otra índole. Es superior sin duda como pintura al de Baroja. La psicología de nuestro amigo el delicado autor de *Federico Muga* está en él hondamente sentida y expresada. Una obra maestra en todos los sentidos. El de *D. Ramón del Valle Inclán* tiene, entre otras cualidades, la de ser muy gustado por el autor de las *Sonatas* –gran catador de la buena pintura–. ¿Escandalizará este retrato? Creemos que sí. Don Ramón tiene en él no poco de nigromántico y de pájaro de cetrería. Un hombre de otros tiempos ocupado de ciencias ocultas en relaciones de amistad con el mismísimo diablo. Un Fausto sin ansias ni melancolía. Nadie mejor que el mismo don Ramón lo ha definido comparándole con el de Baroja. Decía el admirable autor de *La pipa de Kif*: –Hay una diferencia esencial entre el retrato de Baroja y el mío. Los dos estamos sentados, y, sin embargo, yo parezco que estoy de pie y Baroja parece que está tumbado. La imagen es precisa y todo reveladora del espíritu dispar de los dos retratos y los dos hombres. El de Iturrino está sin terminar, y el fondo tal vez no le corresponde del todo. Es de un azul blanquecino. La cabeza es sencillamente soberbia, ruda y libre de ejecución, parece un cuero magníficamente repujado. Al cuerpo le falta un par de sesiones de trabajo; pero, de todos modos, el carácter corporal de Iturrino está plasmado con energía y precisión. También están sin terminar del todo los retratos de *Finki* y de *María Teresa Díez Canedo*. Este retrato pierde un poco con la luz demasiado tamizada y blanca que recibe: sus delicados matices se amortiguan con esa luz desfavorable. Lo mismo le pasa al jarro con las rosas pequeñas y a la naturaleza muerta de los crisantemos y limones. Para los que sepan sentir la pintura, y no hayan visto antes cosa de Echevarría, esta salita será la revelación de un pintor moderno de primer orden. En él se aúnan la solidez de los clásicos y la rudeza de los viejos maestros españoles, a todos los refinamientos de la moderna pintura francesa. ¡Un sensitivo y al mismo tiempo un rudo y desconsiderado pintor a la española!

Otro pintor rudo e intenso es Gutiérrez Solana. No pocos espectadores sentirán repugnancia por su pintura naturalista. Por nuestra parte, no dejamos de sentirla en algún grado. Pero dando de lado ese sentimiento de malestar que nos produce, tenemos que declarar que Solana es uno de los pintores españoles actuales que más nos interesan. Muy desigual en su producción total y aún en las distintas partes de sus obras. El cuadro de las tres meretrices callejeras tiene trozos –la mayor parte de él– que sin duda hubieran complacido al viejo Goya. Pintado con brío y emoción, de una sola vez, es una página de novela naturalista que repele y atrae al mismo tiempo. Ha sido adquirido por el jurado para el Museo. Una buena adquisición; y, además, una reparación justa y debida a Solana que tantas veces ha sido, en compañía de Regoyos, habitante de la *sala del crimen* de las Exposiciones oficiales de Madrid.

Cerca de Solana penden dos obras deliciosas de Arteta. Sensibilidades más diversas no pueden darse. En la pintura de Arteta hallamos una cierta suavidad de melodía *mozartina*. Su rudeza de vasco –obsérvese su dibujo– se diluye en una sensibilidad poética de inflexiones

elegiacas. ¡Pintura para pintores y para todo aquel que tenga el espíritu trabajado por la melancolía! ¿Por qué nos recuerda esta pintura las mejores páginas sentimentales de Baroja? Y este pintor exquisito, sensitivo, conmovido, preocupado intensamente de su arte no puede vivir con la holgura que su mucho talento demanda en una población de más de 100.000 visitantes y 1.500 automóviles... Sería curioso hacer un balance de lo que Bilbao gasta al cabo del año en mala pintura. Y en ese Bilbao, tan pródigo, no puede sostenerse pintando uno de los mejores pintores españoles contemporáneos. El comentario que lo haga el lector.

Los Zubiaurres exponen también obras conocidas de antiguo por nosotros. En distintas ocasiones hemos comentado en esta misma revista el arte singular de los dos hermanos. Su pintura, de gran interés pintoresco, interesa más en el extranjero que en España. En la última Exposición española de París merecieron la mayor estima de la crítica parisién. La vida campesina vascongada nadie la ha narrado pictóricamente mejor que ellos. Hay algo en esa pintura del viejo y cándido espíritu de *Antón el de los Cantares* y al mismo tiempo un cierto sabor entre clásico español y moderno. ¡Pintura de emoción y gracia ingenua!

De los catalanes, lo más interesante está representado por el *Retrato de Señora*, de Sunyer, y las naturalezas muertas de Carles. El retrato es delicioso de tono, fresco, delicado. Está ejecutado con delicadeza y mucha precisión. Las naturalezas muertas de Carles recuerdan un poco a las de Renoir. ¡Es buen recuerdo! Están sólidamente pintadas y son finas y distinguidas de color. Nonell está mal representado. Fue un pintor algo monótono. Murió joven. Los aguafuertes de Nogués son de lo mejorcito que se hace en ese género actualmente en España.

Iturrino expone obras que también no son muy conocidas. Con ocasión de su última exposición en Madrid fijamos nuestro criterio acerca de este pintor desconcertante. Como nos falta espacio y tiempo, no hemos de repetir aquí los juicios ya expuestos en otro lugar.

Alberto Arrúe nos trae a la memoria, con su retrato del pobre Tomás Meabe, recuerdos de años ya pasados. El retrato está lleno del raro espíritu de Meabe. Es un retrato pintado con emoción fraterna y con deseo ferviente de hacer perdurar los rasgos físicos de aquel gran escritor a quien bárbaras e inauditas persecuciones sociales condenaron a una muerte prematura. Quizá no está lejano el día en que se reconocerá a Tomás Meabe como uno de los escritores más intensos y conmovidos que ha producido la España del último medio siglo.

La pintura de Santiago Rusiñol es como su persona: la simpatía misma. Este poeta de la barba florida se ha recorrido toda España en busca de jardines; y eso en tiempos en que buena parte de los mejores retratistas españoles se orientaban con decidida fruición hacia los temas de la España Negra. Rusiñol ha descubierto pictóricamente y literariamente los jardines de España; y con sus obras ha puesto en la resaca sensibilidad española modulaciones de sosiego y gracia espiritual. Sus jardines son generalmente graciosas ruinas en la gran ruina de España.

Junto a los jardines de Rusiñol aparecen algunas calas y paisajes de su paisano y amigo Joaquín Mir. No representan, ciertamente, lo mejor que haya salido de la paleta del opulento y desordenado colorista catalán. Parecen de todos sus defectos, sobre todo del de confusión, y solo, aquí y allá, se descubre su potencia de colorista. El lienzo titulado *Primaveras* es el mejor, para nuestro gusto, de todos los que Mir ha enviado a esta Exposición.

Manuel Losada vuelve a su Bilbao de los tiempos románticos. Sus dos pasteles son muy graciosos: en los viejos bilbaínos evocarán grandes recuerdos. Por nuestra parte, recogemos complacidos la ráfaga de poesía histórica que nos traen esas pinturas delicadas; pero nuestro Bilbao difiere radicalmente del Bilbao de Losada: es el Bilbao del porvenir. Tal vez algún día, cuando la pesadumbre de la vida nos haya quitado el gusto por la quimera del camino, nos paremos también como Losada, por horror al presente, a recoger los gestos y poesía de horas ya idas; entonces a la gracia pictórica de estos pasteles se unirá la mansa quejumbre de un espíritu que rumiando en los recuerdos del pasado se hace la ilusión de detener el tiempo. ¿No es esa tal vez la actitud estética y moral de Losada ante la poesía del Bilbao viejo?

SECCIÓN FRANCESA

La pintura moderna francesa, la que arranca del Impresionismo, ha sido en no pequeña parte la maestra de casi todos los pintores vascos, sin excluir a Zuloaga, que pese a apariencias contrarias, tanto le debe. Por eso, en una Exposición de la categoría de la actual no debía faltar una buena representación de esa pintura. El defecto de la sección francesa radica en parte en la grandísima precipitación con que hubieran de allegarse sus obras. De ahí que no sean todo lo selectas que nuestro deseo ambicionaba. Por otra parte, aun disponiendo de mayor tiempo, tampoco hubiera sido del todo hacedero hacer una selección mucho más rigurosa. Las grandes obras de la moderna pintura francesa no están ciertamente a disposición del primero que llega: unas se ostentan en los mejores museos del mundo y otras están en manos de los marchantes de París y Berlín. Sus precios son fabulosos. Los marchantes no están dispuestos a dejarlas salir de sus tiendas sino en casos muy excepcionales –con motivo de la guerra, para la propaganda aliadófila, y eso en los momentos críticos de la política de atracción de neutrales– o cuando ven en perspectiva una venta importante y segura. América es actualmente la tierra de promisión del marchante parisién.

Sin embargo, la sección francesa no está en modo alguno desprovista de interés, ni mucho menos, como han pretendido hacer creer algunos críticos de acarreo y de ¡viva la Virgen! Para el que conozca la pintura francesa, si, en efecto, esa sección no representa su calidad superior, por lo menos posee la ventaja de representar su calidad media. Gauguin –v. g.– está bastante bien representado en todos sus momentos: en su primera época, en la que sigue a los impresionistas, especialmente a Pissarro, en su momento de fundador de la llamada *Escuela de Pont-Aven*, que tan grande influjo ha ejercido en la pintura de los últimos treinta años, y en su gran momento taitiano⁷. De su época impresionista es el admirable paisaje gris en el que la huella de Pissarro es evidente. Más fino que Pissarro y mucho menos pesado de factura. Es como una perla por sus sutilísimas variaciones en gris. Lástima grande que el jurado no lo haya adquirido para el Museo. Es de lo más fino de la sección francesa. El cuadro de las lavanderas, adquirido para el Museo, pertenece al momento decorativo de Pont-Aven. Los que no poseen una retina muy educada en la pintura moderna no verán nada, o apenas nada, en esta pintura refinada. El revistero categórico e ignorante la condenará sin apelación con frase chabacana; algún que otro *snob* lo pondrá en los cuernos de la luna sin entenderlo; el inteligente gozará de sus sutilísimos matices y variaciones con voluptuosa fruición. Es la pintura por la pintura misma: delicia de variaciones cromáticas y ritmos lineales. Eso es todo. Del mismo tipo vienen a ser los dos abanicos: dos obras maestras de sutileza y exquisitez de sensibilidad y ejecución. Quien no tenga la retina refinada al extremo, que no se tome la molestia de mirarlos. No verá nada. Su autor no los hizo para la grosería de la percepción vulgar. Otro primor, que ha de pasar seguramente desapercibido para el público –y ni qué decir tiene que los críticos y entendidos nada verán en él–, es una tablita con un tarro oscuro y unas florecillas blancas. El gran maestro bretón y peruano, por cuyas venas corría sangre de aristocracia española, se habrá mostrado en otras ocasiones más potente, más rico, más dramático y sensual; pero pocas obras suyas conocemos en las que la exquisitez de la sensibilidad supere a este diminuto primor. El retrato de su madre, más vigoroso y simple que las otras pinturas, pertenece, según creemos, al momento heroico de Taití. También pasará desapercibido. Una bella pintura, sólida, fuerte, simple, armoniosa, delicada. El gran decorador que fue Gauguin, quizás el más grande decorador de los tiempos modernos, se manifiesta en el modo rítmico y melodioso con que va desarrollando los rasgos de la faz sensual y hierática del busto femenino, y en la simple y ajustadísima relación del amarillo del fondo con la entonación más grave de la cara, la negrura del pelo y el azul de la ropa. Sus grabados en boj son también de un alto interés. Pocas veces el grabado moderno consigue calidades semejantes. Son todos ellos del momento taitiano y representan escenas misteriosas de la vida de los *maories*. Vienen a ser como ilustraciones del “Noa noa”, libro escrito por Gauguin en colaboración con Charles Maurice y que trata de representar por modo lírico la vida y espíritu de una raza oceánica a punto de extinguirse. Gauguin, tal vez por una llamada remota de la sangre, trató de volver

7. En el original aparecen tahitiano y Tahití sin la “h”.

al estado de naturaleza, no de un modo literario y declamativo al modo de Rousseau, sino yéndose a vivir a la Polinesia y tratando de compenetrarse estética y moralmente con el espíritu de una casta cobriza y no civilizada a la europea. De ahí el gran encanto misterioso de su arte, nutrido con todos los refinamientos de un parisién moderno y con los ecos remotísimos de una cultura primitiva. Por el arte de Gauguin corren ráfagas intensas de las artes asiáticas y americanas, que tal vez poseen una raíz común. Su sangre peruana y española le puso en contacto espontáneamente con esas artes.

Claude Monet, el gran maestro del paisaje impresionista, está representado solamente por una de sus obras. Hemos oído decir que no es de las más características. Los que tal afirman parece ser que olvidan que Monet es un pintor muy complejo, cuya producción es variadísima y aun contradictoria. ¡Obras características de Monet! Son tantas y de tan diversa factura y coloración. Quien recuerda sus nenúfares, sus paisajes del Támesis, sus catedrales, sus paisajes urbanos, sus playas bretonas y normandas, sus maravillosos campos de la *Isla de Francia*, sus recodos del Sena, ¿cómo se atreverá a asignar la representación característica a una cualquiera de sus maneras y visiones? El rompiente de Monet que parece en nuestra Exposición no es en verdad una de sus mejores obras; pero tiene acentuado carácter de una de las maneras más determinadas de su autor y es un primor de ejecución libre y de variaciones cromáticas en gris. Para los que no conocen bien la pintura de los maestros del Impresionismo, ésta se reduce a exuberancias de color, siendo así que la parte más delicada y quizá la más duradera de las obras de esos maestros se desarrolla en muchísimas ocasiones en gamas riquísimas de grises. Sus obras más llamativas de color son las menos interesantes y maduras. En no pocas ocasiones se reducen a ensayos y tanteos para conseguir efectos luminosos.

Menos significativo es el paisaje de Sisley. De todos modos, como el de Guillaumin⁸; está construido con delicadeza de percepción de los valores y finezas de colorido. Pintura recogida y discreta de comienzos de una evolución.

Pissarro, el maestro melancólico de las praderas y nieblas normandas y de la pesadumbre agitada de los grandes boulevares parisienses, tiene un paisaje que es bastante característico. Le falta sin duda alguna la solidez –algo pesada, densa– de sus obras más importantes; pero el espíritu melancólico de Pissarro, su gusto por las atmósferas llenas de humedad y doradas por la palidez mortecina de los soles norteños, está en él representado con bastante precisión.

Cottet nos trae visiones de Bretaña bien distintas a las de los impresionistas. Sin embargo, Cottet, como todos los pintores llamados tenebristas de su generación, aunque hubieron de abominar del Impresionismo, no dejaron por eso de sufrir su influencia; no por cierto en la manera de pintar y en la composición de la paleta, sino más bien en un algo de índole puramente espiritual que les hizo ver con más claridad en la vida bretona. De las tres obras suyas expuestas, las dos más interesantes son *La Cena de Partida* y *la Marina Bretona*. *La Cena de Partida* recuerda no poco a la parte central del tríptico famoso del Museo de Luxemburgo. Tal vez sea su boceto; tal vez una obrita posterior, de grave emoción y ejecutada con habilidad y gracia. *La Marina* está muy bien sentida y nos deja la impresión de la gravedad inquieta del mar bretón, en el que resuenan al bajar la marea las campanas cristalinas y trémulas de la ciudad sumergida de Isis. ¡Oh recuerdo de Debussy y Renan! El paisaje bretón, sucintamente pintado, ampliamente construido, nos deja en el espíritu la desolación taciturna, poblada de sombras religiosas, de los campos armoricanos...

Le Sidaner está muy bien representado con su gran ventana de flores grises y azulinas abierta sobre un campo gris azulino también. Una pintura alegre, con la alegría de esos días de primavera norteña, en los que el sol tibio se deshace voluptuosa y mansamente en las nieblas invernales, y se abren las ventanas a los campos, y las flores se esponjan con una delicia desconocida en las opulencias primaverales del sur. Y, además, una pintura fina y sólidamente construida. La calle de las casas rojas y los árboles dorados, con el canal en el centro estreme-

.....
8. Se trata de Armand Guillaumin.

cido por la caída negligente de las hojas de los árboles, es también un bello y sabio paisaje; así como el otro azul y verde y como bañado en atmósfera de esmeralda.

Las dos pinturas de André, finas y robustas, halagan el espíritu por su precisa construcción arquitectural y por una especie de rigor matemático en el establecimiento y relación de planos y valores. De las dos obras de Menard, preferimos el desnudo, muy bien pintado, sobre todo el torso. La naturaleza muerta de Serusier es de lo bueno de la Exposición. Bien pintada, en algunos momentos sólidamente construida y muy fina e intensa en la armonía cromática.

Hemos rebasado sin darnos cuenta el espacio de que podíamos disponer para estas notas rápidas y sintéticas. Por eso no podemos seguir enumerando las obras de la sección francesa que gozan de nuestra predilección. Una cierta actitud de pedantería y suficiencia, unida a un grandísimo desconocimiento de la moderna pintura francesa y de la pintura en general, ha hecho que algunos espíritus de contextura un sí es no es superficial pasen con aires desdeñosos, muy propios de la presunción ignorante, por esta sección francesa, en la que su sensibilidad literatesca y poco alerta no sabe percibir ninguno de los interesantes aspectos que presenta. Por nuestra parte, sentimos que premuras de tiempo nos impidan dedicar un amplio análisis a las tres salas francesas de nuestra Exposición, en las que están representadas con valores medios la mayor parte de las tendencias de la pintura moderna.

Juan de la Encina

Ignacio de Zubialde (Juan Carlos de Gortázar). "Exposición Internacional de Pintura y Escultura" en *Hermes*, Bilbao, n.º 46-47, segundo n.º de agosto y primero de septiembre de 1919.

LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA

DEDUCCIONES

Los que miramos lo nuestro con ojos de predilección, los que padecemos la santa inquietud por la suerte de nuestros hombres y de nuestras cosas, salimos de la Exposición con el corazón confortado.

Nuestro primer desasosiego nacía de contrastar los valores artísticos del solar con los universales. Veíamos llegar la realidad tocando a juicio y temíamos que sus trompetazos nos despertaran de nuestro ensueño. Los que vivimos desorbitados de las grandes trayectorias espirituales estamos hechos a tener el desengaño suspendido sobre nuestras cabezas. Si en el orden literario nos es fácil establecer paridades, no sucede lo mismo con las artes plásticas, y a lo mejor, cuando hemos creado una categoría ilusoria para las viejas pinturas que poseemos, hacemos una visita al Prado o al Louvre y todas nuestras visiones se derrumban. La falta de contrastación nos ha ido creando una retina benévola. ¿Nos sucedería lo mismo con nuestros pintores modernos?

Y bien, nuestros pintores modernos han afrontado el choque y han salido de él sin una mella.

Bien entendido, que no sentíamos ningún temor por Zuloaga. Este está contrastado y re-contrastado en todas las latitudes y tiene una jerarquía inderrocable. ¿Pero los otros? Ahora hemos visto que los otros tienen también jerarquía.

No vale decir que las grandes firmas francesas vienen atenuadas; que faltan muchos de los pintores españoles. A estos ausentes les conocemos bien y podemos imaginarnos el efecto de sus pinturas como si estuvieran colgadas de las paredes. Pero tampoco los artistas vascos se

han presentado en condiciones adecuadas. A casi todos les ha sorprendido el certamen sin obra concluida, y muchos han debido abstenerse y otros enviar cosas ya vistas o poco satisfactorias, sin que pudieran dar la medida de su máxima posibilidad. Ahí está Juan Echevarría, terminando sus lienzos con tal premura que algunos vienen inacabados y todavía, al momento de escribir estas líneas no ha podido hacer todo su envío. Y, sin embargo, metido entre las salas francesas, sostiene valientemente el empuje de su temible vecindad. Ahí está Arteta, el humilde Arteta, que no ha pintado nada ex profeso, pero cuyos lienzos, que ahora es capaz de superar, cuentan entre las obras culminantes de la Exposición.

La otra deducción que se impone –otra inquietud desvanecida– es la de que no debemos alarmarnos por la falta de cohesión de nuestro grupo. La escuela vasca no existe, han dicho algunos críticos extraños: la escuela vasca no existe, han repetido otros aquí, tristemente; y muchos de nuestros publicistas han agotado su esfuerzo para hallar un invisible hilván con que unir a estas personalidades abigarradas. Sírvales de consuelo que la escuela francesa no existe tampoco.

Ya no existen escuelas, en el sentido de comunión artística, como no existe el taller-escuela en el sentido dialéctico. Han desaparecido los maestros, que no concebían el ejercicio de su arte sin sucesores a quienes transmitirlo. Y así, de generación en generación, se legaba el estilo como la sangre, y a través de todas las variantes individuales era fácil reconstituir el árbol genealógico hasta llegar al fundador.

Hoy no hay maestros y no hay discípulos. No hay más que personalidades potentes y sus imitadores. Y los imitadores ya sabemos que están condenados a la esterilidad; no dejan progenie.

Además, se han extendido indefinidamente los campos de influencia. No sucede como antes, cuando la escuela-taller limitaba su irradiación a una estrecha comarca dentro de la cual atraía y hacia suyos a todos los neófitos. Ya no son posibles aquellos focos de arte, donde hervía una actividad colectiva llena de cohesión. No sólo no hay pequeñas ciudades que, como Padua, o Ferrara, o Brujas, daban su nombre a una modalidad artística, sino que ni las grandes capitales lo son de ninguna dirección concreta. Hoy los jóvenes no se afilian en un areópago familiar, sino que se van por el mundo a buscar quien responda mejor a la interrogación que se hacen sobre su propio destino. De aquí que, a veces, un noruego pinte como un español y un español como un noruego. Desde que se ha vencido el espacio no queda en pie nada distintivo en arte, ni en literatura, ni en indumentaria: el rail ha matado el carácter.

París es la incubadora en donde nacen, sin madre, los polluelos de las más diversas variedades. También nuestros artistas se incubaron allí y salieron todos de distinto color. Por eso cuesta tanto reconocerles a todos como nuestros. Hay quienes se obstinan en hacer con ellos un apartado, tomando a éste o repudiando a aquél, otorgando o negando el nombre de vascos, a veces por cosas tan externas y accidentales como el asunto que el artista prefiere, o la luz que ilumina sus cuadros. Pero hay también espíritus, y los mejores, que acogen amorosamente y tienen por nuestros a todos los nuestros y realizan los mayores esfuerzos para reducirlos a un común denominador. Hasta ahora no tienen gran éxito en su empeño: algunas vagas coincidencias, cierto prurito de calidad, de economía de medios, el horror de las coloraciones violentas, del énfasis declamatorio, de la ampulosidad, del *Trompe l'oeil*. Pero nada más. Los más finos auscultadores apenas perciben dentro de ellos un lejano latir de la raza, y esta raza misma, con su ardiente individualismo, es el mayor obstáculo a toda unificación. Los obstinados gritan a veces: ¡ya está!: nuestra característica es el vigor, la ruda austeridad, la espiritualidad, la visión trágica. Muy bien, les respondemos, muy bien para Zuloaga, para Echevarría, para Maeztu. Pero, ¿qué haremos de nuestro exquisito Arteta? ¿Qué de esos paragógicos Zubiaurre, que están a caballo sobre cinco siglos de pintura? ¿Hemos de abandonar a Regoyos y demás paisajistas porque se contentan con la visión plácida de nuestro suelo?

Y mientras tanto no hay que llorar por la ausencia de la Escuela Vasca, suspirando por su homogeneidad imposible. Visítala la Exposición y os convenceréis de que la heterogeneidad es

la reina del arte. Comparad un cuadro de Benedito con uno de Solana; una obra de Gauguin con otra de La Touche y dudaréis si estos hombres han podido nacer en el mismo hemisferio.

Ignacio de Zubialde

José Francés. "La Exposición Internacional de Bilbao" en *El Año Artístico. 1919*. Madrid : Mundo Latino, 1920.

SEPTIEMBRE

LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BILBAO

I. SU SIGNIFICACIÓN

La Exposición Internacional de Bilbao es de esas contadas y afortunadas exhibiciones artísticas que legitiman el orgullo de sus organizadores. Significa una afirmación considerable de las modernas tendencias pictóricas.

Para lograrla han sido precisas una serena intransigencia y una fe en las convicciones propias que no son frecuentes en este país de tactos de codos e intereses creados.

Hubo un Jurado severo contra todo lo que no estuviera dentro de su trayectoria estética y que rechazó implacablemente sin consultar antes las firmas.

De este modo se ha formado en torno de la Exposición un ambiente de hostilidad, que exteriorizaron los artistas rechazados con una protesta al presidente de la Diputación de Vizcaya, cuya entidad patrocina la importantísima Exposición.

Hasta ahora, salvo algunas excepciones –en parte de las cuales le cupo al autor de esta obra el honor de intervenir–, casi todas las Exposiciones españolas adolecen de un tradicionalismo, absurdo por exclusivo y retrógrado por ciego.

La mayor parte de la crítica, la mayor parte de los artistas se obstinan en permanecer como el avestruz del cuento, con la cabeza debajo del ala para no ver a los cazadores y creyendo que los cazadores no le ven a él.

Es inútil esa actitud frente a la renovación estética actual. Más propia, y sobre todo menos peligrosa para ellos mismos y la tendencia que representan, sería un eclecticismo amable, una franca fraternidad que desarmaría los rencores legítimos de los nuevos y de los rebeldes.

De este modo al llegar una Exposición como la de Bilbao, orientada hacia la vanguardia del arte moderno, el Jurado no habría tenido ese manifiesto desdén, ese desprecio ostensible, esa –digámoslo de una vez– reparadora satisfacción de venganza contra los artistas ajenos a su trayectoria estética.

Habría sido la Exposición más completa de nombres y de escuelas; habrían satisfecho –a medias– a unos y otros; habría conservado la neutralidad híbrida, que es una de las características de las Exposiciones nacionales tan anacrónicas y tan inútiles ya.

Pero no hubiera tenido ese simpático gesto de juvenilia entusiasta y hubiera carecido de la expresiva homogeneidad que indudablemente tuvo.

Por primera vez en España, los que protestan, los no admitidos, son los representantes de las tendencias ortodoxas. Y los arbitrarios, los renovadores, los acuciados por un noble y salva-

dor deseo de libertad son los que adquieren la protección oficial y los que pueden decir ese credo al público con la garantía de una instalación admirable.

Realmente la pintura francesa, a partir de hace veinte o quince años –en plena rehabilitación gloriosa del impresionismo y del surgimiento polifacético de las diversas manifestaciones postimpresionistas–, ha encontrado ambiente propicio en Vasconia y Cataluña.

Los modernos pintores vascos, los modernos pintores catalanes, antes que ligados a las tradiciones españolas, son gustosos feudatarios de lo que todavía no es tradición francesa más que a medias; pero que tal vez tendrá con el tiempo todo el prestigio de un periodo definido y definidor.

Más concretamente todavía: dos pintores franceses, Cezanne y Gauguin y un pintor holandés, pero íntimamente ligado al postimpresionismo francés, Van Gogh, son los propulsores de las normas pictóricas actuales.

Siempre en los labios y en las obras de los jóvenes pintores de Cataluña y Vasconia encontraremos esos tres nombres: Cezanne, Gauguin, Van Gogh. En unos como sincero fervor, en otros como incomprensiva disculpa; pero en todos como un acatamiento espontáneo a lo que Cezanne, Gauguin y Van Gogh representan.

No obstante, esta sumisión, que a los desligados de ella parece fatal y servil, yo creo que no llega a destruir totalmente la personalidad de los verdaderos artistas que la practican conscientemente. Los otros, los inconscientes, los plagiarios externos o vocingleros, los que sólo buscan la fácil copistería, tanto da que imiten a Cezanne que a Bouguereau. Son los dotados ya de cualidades naturales propias los que ven en esas tres figuras representativas de la pintura actual compañeros de ruta, reveladores de ideal; pero nunca el fin exclusivo de su tendencia y la esclavitud perdurable de su temperamento. Pasado algún tiempo, esta asimilación se traduce en obras diferentes libertadas de escolastismo y dotadas, en cambio, de ese valor racial que nada ni nadie puede ocultar cuando pasa a través de un verdadero temperamento artístico.

Así en la Exposición de Bilbao encontramos una comunidad ideológica y técnica entre franceses, vascos y catalanes; pero dentro de ella Cataluña recobra para sí su gracia sensual verdaderamente mediterránea; Vasconia, con su acento grave, profundo, su energía especulativa, y Francia, entre ambas, sonrío con la inquietud eterna que la salva de envejecer y retroceder.

Encontramos la homogeneidad, la similitud y la armonía, ausentes de las Exposiciones generales o de las adventicias agrupaciones colectivas.

Al circular por estas salas, capaces y sabiamente entregadas a la luz natural –única que deben aceptar los artistas–, donde no hay nada por completo recusable y, en cambio, encontramos tantos aciertos felices, sentimos la impresión de hallarnos en un momento trascendental para la evolución del criterio público español respecto a las Bellas Artes. Pensamos con cierta melancolía que muchos de estos cuadros franceses asociados ahora a las tentativas –cada vez más seguras y eficaces– de renovación son de pintores ya muertos o viejos. Llegan de un modo real –habían llegado de un modo espiritual mucho antes– con un retraso de veinte, de treinta años. Pensamos también, con cierto optimismo, que muchos de estos cuadros españoles reparan adversos y equivocados juicios de otro tiempo. Pensamos con indudable fe, que no pocos de los lienzos de los jóvenes aún habrán de ser rectificadas dentro de su concepto unilateral, y que entonces serán más personales, más seguros de sí mismos.

Todo esto, que representa en definitiva la verdadera importancia de una Exposición memorable, está distribuido en quince salas expertamente acondicionadas. Algunas de estas salas contienen la instalación individual de un solo artista. Así a Zuloaga se han destinado tres; a Hermen Anglada, una; a Regoyos, una; a Echevarría, una, y a Julio Antonio, otra.

II.- LA SECCIÓN EXTRANJERA

La sección extranjera, distribuida en las salas primera, segunda y cuarta, es casi exclusivamente francesa. Acaso no haya otros artistas nacidos fuera de Francia que los holandeses Van Gogh y Van Dongen, el belga Van Rysselberghe, la yanqui Mary Cassat y el suizo Valloton; pero su pintura está demasiado unida al esfuerzo modernizante de la pintura francesa.

La artística trinidad que preocupa en pro o en contra de los pintores, a los críticos actuales en España, Gauguin, Cezanne y Van Gogh, no podía falta en esta Exposición. Sin embargo, excepto Gauguin, los otros dos pintores se hallan insuficientemente representados, sobre todo Cezanne, para el cual ha sido preciso limitarse a dos pruebas litográficas de sus “Hombres bañándose”.

Pero esto no se hace constar como reproche al Comité organizador. Es la demostración de que no han retrocedido ante los obstáculos en su deseo de reunir un conjunto expresivo. El momento actual, después de las Exposiciones de pintura francesa de Barcelona, Madrid y Zaragoza, no consentía acudir a los elementos oficiales por cuarta vez..., ni tampoco es fácil les interesase a los organizadores hacerlo. Se ha acudido, pues, a los grandes marchantes franceses, y merced a ello se ha conseguido traer hasta ciento veinticuatro obras, desconocidas casi todas en España.

En la primera sala encontramos un “Pegaso” rutilante, de esa brillantez sobrenatural de Odilon Redon. La “Cabeza de muchacha”, de Renoir, con su rostro de animalejo, su carnación menos frutalmente, menos jugosamente Renoir que en otras obras del maestro, pero con una grata sinfonía de verdes, que las cerezas rojas del sombrero valoran en vigoroso resalte. “El Hipódromo”, de Forain, una de las notas más bellas, más atrayentes de la Exposición; una delicia de grises y de atmósfera tan delicada y tan saturada de realismo, como uno de los mejores Degas. Tres cuadros de Roussell, de los cuales el boceto del telón del teatro de los Campos Elíseos, con su pomposidad esmaltada, no vence a la delicadeza tonal de Primavera, suave, acariciadora, como un trémolo.

Pasemos sin mirar las insoportables cromerías de La Touche y detengamos la mirada en los dibujos recios de Máximo Dethomas, de una elocuencia firmemente constructiva; en este delicioso dibujo de Van Gogh, que da la medida cabal del concepto paisista; en este Dufrenoy, desposeído de su rabia colorista habitual; en este Valloton, que predica irrefutable la técnica del cartel y de la ilustración editorial; en un Cottet, ferozmente bretón. Luego están varios dibujos de Gauguin. Además de su decorativismo, expresado por la euritmia del arabesco y el acorde rico de las tonalidades, hay en estos dibujos una obsesión fatal de neurosis. Son trágicos, agudos y lacerantes. No se olvidan ya. Hay, además, en esta sala la vigorosa acuarela de Lucian Simon; “Bretaña con un niño”, “Ruinas de Selimonte” –áureas demasiado diáfanas–, de Renato Menard; “El traje amarillo”, de Monticelli; la nota clásica, “Bahía de Beaulieu”, de Boudin; un Vuillard y un d’Espagnat, sordos, inexpresivos; un Courbet pequeñito que ennegrece la proximidad vibrante de Monticelli; tres cuadros de Bollinger que destacan el movimiento fácil, exacto, de los caballos y las gamas grises-azules de una sutileza profunda; y el “Hechizo íntimo”, de Bernard, con su ampulosidad efectista.

La sala segunda es la más selecta. Desde luego se adivina que aquí han querido colocarse aquellos cuadros hacia los cuales se exigiría la contemplación detenida, ante todo en el testero de honor. Los cuadros de Paul Gauguin “Retrato de mi madre” y “Lavanderas de Arlés” –adquirido este último para el Museo de Bilbao–, de una belleza extraordinaria. Hay también de Gauguin, en la misma sala, dos paisajes de Bretaña, plácidos, optimistas, libres todavía de la fiebre cromática de la época tahitiana. Y de esta época, sus dibujos “Negrería” y “Música bárbara”, los abanicos “Tahiti” y “Martinica”, el “Apunte de bañistas” y “Anémonas”. De Maurice Denis hay dos cuadritos pequeños –“Cielo gris sobre el puerto” y “Crepúsculo”– anteriores a su tendencia actual, pero que, a pesar de su negrura, de su aspereza y rigidez “agresiva”, tienen un encanto singular. De Menard hallamos una de sus tantas Afroditas, recortándose a contraluz en su actitud repetida de estatua que no deja suelta ninguna línea. Hay un boceto

de la “Cena de despedida”, parte central del tríptico famoso de Cottet; las litografías de Cézanne; “El baño”, de Bonnard; “Los toneles”, de Andre; una “Maternidad”, de Mary Cassat; las “Hortensias” y “Canal de Brujas”, de Le Sidaner; “Antemisa en flor”, de Rysselberghe, y una consistente, maciza y al mismo tiempo espiritualísima “Naturaleza muerta” de Serusier.

Pero lo que clasifica mejor a esta sala son los paisajistas. En ella están Monet, Sisley, Pissarro, Guillaumin, Seurat, Flandrin.

La última sala extranjera es la más numerosa y la más confusa, inevitablemente. En ella una gran diversidad de tendencias y de autores, ya que se encuentran a muy poca distancia de lugar Luciano Simón, con su “Boxeo”, y Henri Matisse con su trivial “Torre de Chenonceaux”; el esplendor cromático de “La vela amarilla” y “Molino de Edam”, de Paul Signac, y las sucias, ridículas y banales majaderías de Raul de Mathan.

Pero esta misma diversidad, este heteróclito eclecticismo, hacen de la sala D un lugar simpático por sus arbitrariedades y por los súbitos repositorios que las alternan.

Así, aquí está el cuadrito “Balagueros” de Van Gogh, que recuerda por sus rútilos amarillos, verdes y rojos aquellas genuinas y metálicas comparaciones de Alberto Aurier en el primer número del *Mercur de France*. La “Toilette”, de Van Donguen, que causa una voluptuosidad agria en los ojos y viciosa en los sentidos. Los cuatro cuadros de Carlos Guerin, algodonosos, pulposos, que parecen también sustituir los colores por frescas hojas florales. Otro Denis-Portrieux –negro y rudo– y otro Odilon Redon –“Anémonas”, sencillo y reposado–. Dos paisajes de Bolliger, inferiores a sus escenas hípicas de la sala primera. “Naturaleza muerta”, de Dufrenoy, y la bárbara densidad de “En la terraza”, firmada por Othon Friesz; un paisaje pleno de emoción –“Los árboles de la ribera”– de Le Sidaner; las graciosas extravagancias claras de la señora Marval; los “Canteros”, de Serusier, que se aíslan, por su calidad fuerte de buena pintura, de algunas cosas demasiado antagónicas situadas al lado.

Y no sería justo olvidar en esta rápida mención “Muchachos en el prado”, de D’Espagnat; “Maternidad”, de Andre Lothe; “Bañista”, de Henri Manguin, y la graciosa “Naturaleza muerta”, de Girieux, que nos recordó vaga e inferiormente a nuestro Alcalá del Olmo.

III. LA SECCIÓN ESPAÑOLA

La sección española era, naturalmente, más completa y definida, dentro de las distintas orientaciones nuevas.

De las doce salas destinadas a esta sección, siete de ellas se habían consagrado a conjuntos especiales de un solo artista. Zuloaga tenía tres, y sendas salas: Anglada, Regoyos, Julio Antonio y Echevarría.

Realmente ese debía ser el criterio que predominase en las Exposiciones generales de alguna consideración. Ofrecer aislados a los artistas con un suficiente grupo de obras suyas que facilitase la comprensión absoluta sin ajenos contactos, siempre perjudiciales.

Los organizadores de la Exposición de Bilbao han seguido tan acertadamente su laudable propósito que, después de estas salas especiales, han hecho dentro de las demás agrupaciones y conjuntos personales, que ratifican el acierto de la instalación. De este modo, hay una sala de paisajistas catalanes, donde encontramos a Mir, a Rusiñol y a Carlos Juñer, una instalación de Isidro Nonell y otra instalación de Francisco Iturrino.

Zuloaga exponía veinticuatro cuadros en tres salas. Excepto algunas de estas obras como “Pancorbo” y “En el palco”, todo su envío es conocido de anteriores exhibiciones, como, por ejemplo, aquella tan completa de Zaragoza el año 1916⁹. He aquí, nuevamente, el retrato de

9. Esta nota al pie aparece en el texto original: “Véase EL AÑO ARTÍSTICO, 1916”.

Búfalo, tan recio, tan ajustado a la manera sobria y castiza de la pintura española; he aquí el retrato admirable de la señorita Malinowska, y el, un poco efectista, de la condesa Mathieu de Noailles; he aquí los desnudos de “La del loro azul” y “La del clavel rojo”, y el labriego socarrón dentro del hábito cardenalicio, el labriego que también cabalgó en el cuartago lamentable de “La víctima de la fiesta”. He aquí “Gregorio el botero”, bárbara y dolorosa diatriba racial, y el fondo magnífico de Toledo, que contempla Mauricio Barres, seco, acartonado como su literatura libresca y enfatuada. Ha aquí los bustos de “Lolita” y “Julia Soriano”, que inician la transición de una pintura literaria y de interior hacia una pintura desposeída de preocupaciones psicológicas y lanzada al aire libre. La pintura, que se afirma ya en “Aldeano vasco”, más jugosa, más clara, más amplia de concepto y de factura que todas las obras anteriores.

En cuanto a las dos que no conocíamos, “En el palco” y “Pancorbo”, preferimos la última. Viene a aumentar la hosca serie de paisajes castellanos que Zuloaga ha ido viendo a través de España, después de ver España a través de su espíritu.

Luego de la densidad intelectual de Ignacio Zuloaga, la mirada se recrea con el rico artificio de Anglada. Anglada siempre otorga ese optimismo sensual de su pintura, pródiga de color y armonía. Trata la materia con tal lujuria, con tal voluptuosidad casi carnal, que es un placer físico contemplarla. Olvidemos la fidelidad representativa, incluso la emoción íntima, para no sentir más que el goce de los bellos arabescos y las rutilantes gamas. No importa que esto sea un árbol y aquello un torso de mujer, y lo de más allá una guirnalda o lo de más cerca un anca de caballo bañado en luz brujesca. Son trozos de belleza plástica, y basta. Pocos pintores contemporáneos nos dan esta sensación suntuosa, embriagadora, que Anglada.

Descansamos de él frente a la sutil calma de Juan Echevarría. Este pintor vasco, que empezó anguloso y un poco agrio, ha ido evolucionando hasta llegar a una agudeza de refinamiento extraordinario. Mueve sus personajes –de un realismo palpitante– dentro de una atmósfera azulina que va entre dos gradaciones suaves de verdes y amarillos.

Juan Echevarría presenta 22 obras. No habíamos visto ninguna suya desde aquella Exposición del Ateneo, el año 1916. De entonces encontramos gustosamente aquí algunas *naturalezas muertas*. Todo lo demás es reciente y señalador de su depuración evolutiva, de un avance seguro hacia la personalidad. Elimina sus francesismos el Sr. Echevarría, y en cambio se asimila al ambiente y las tradiciones españolas. ¿No se piensa en Zurbarán frente a este novicio? ¿No hay como una fuerte reminiscencia del Greco en este campesino árido y hosco, que no consta en el catálogo?

Un deliquio azul consume de fervor apasionado toda la segunda manera de Echevarría. A primera vista puede parecer que monotoniza la visión general de sus obras. Luego vemos que todas y cada una de ellas se desligan individualizadas y típicas. La mayoría del conjunto son retratos. Todos certeros y algunos admirables, como los de Iturrino y Pío Baroja, de un poder psicológico enorme y de una maestría técnica considerable.

Los retratos infantiles de Finki y María Teresa Díez Canedo merecen párrafo aparte. Sutiles, diáfanos, de un claro primitivismo, de una delicadeza ornamental plena de encanto y emoción, donde se ha logrado la feliz alianza de verdes y azules. A ellos pertenece como glosa cromática el delicioso cuadrito “Rosa”, así como los titulados “Crisantemos” y “Flores” glosaban las *naturalezas muertas* de 1916, más orquestales, pero sin este dulce intimismo que tiene ahora la pintura de Echevarría.

En la sala de Regoyos aún se hace más propicia, más quietadora la emoción. Hay treinta paisajes. La mayoría parcos de dimensiones; pero con la augusta grandeza de su perfección. Regoyos, conforme pasan los años adquiere más derecho a ser contemplado puramente, con esa pureza filial que nos redime a los hombres frente a la Naturaleza en las horas evocadoras. Nadie ha llegado como Regoyos a definir la luz, a señalar la nota exacta del tiempo y del lugar, sin otro esfuerzo que colocarse frente a los campos con el alma de un poeta y el fervor ingénito de un agrario que les cultiva para vivir o de una trotamundos que los recorre para saciarse de ellos.

La naturaleza brota con todo su candor realista en estos lienzos tan pequeños de dimensiones y tan amplios de concepto visual y emotivo. Pero en medio de la armónica serie de notas conocidas, hay dos que sorprenden: el retrato de Soraluze, tan manifestamente francés, y “La víctima de la fiesta”. Este último es un lienzo adverso y desligado de la obra total. Representa el acto de pesar y arrastrar, hacia Dios sabe qué ocultas carnicerías, los caballos muertos en una invisible Plaza de Toros. Las pobres bestias tienen ese aspecto trágico, desamparado, de sus cuerpos flacos, sus bellos amarillentos, sus patas estiradas por la última convulsión. Están en un paisaje desolado y yermo, a la hora pálida de un véspero friolento. No por el asunto, sino por su fondo ideológico, este cuadro recuerda en seguida aquellas ilustraciones de Regoyos a las ciudades tentaculares de Verhaeren.

Iurrino es la piqueta clownesca, el regocijo funambulesco del artista que no se resigna a ser normal. Su pintura irradia alegría, se hace simpática por la arbitrariedad, y sobre todo cumple una misión de desquite, después de tanta negrura, tanta sequedad y tanta vulgaridad.

Isidro Nonell colma siempre las medidas cordiales. Empapa el corazón de amargura y de certeza compasiva. Sus dibujos de miserables, de los ex hombres y ex mujeres que agonizan en las grandes ciudades, conservan la misma perdurable elocuencia que al ser concebidos. Sus gitanas, sus bodegones, sostienen la consistencia patricia de los sienta cálidos, los amarillos áureos, los carmines sensuales y cada vez parecen cobrar mayor prestigio de inmortalidad.

Los pintores catalanes se encuentran cumplidamente representados. Además de Nonell, Joaquín Suñer¹⁰. No el Joaquín Suñer pastoral, bucólico, o el Suñer marítimo de Sitges la blanca. El Suñer figurista con el delicado retrato de la señora Carles, del desnudo cándido, ortal, en el sentido de su inocencia acariciadora y casta, de la “Maternidad”, que sugiere la idea de un Mary Cassat, aligerado, esquematizado, y sobre todo, idealizado.

De Joaquín Mir hay siete paisajes: de ayer y de hoy; de éstos “Los árboles altos” nos enseñan, después de sentir toda la riqueza de su colorido y toda la cordialidad de su poesía, a desdeñar esas pobres tentativas de algunos jovencitos que se obstinan en falsificarle para aupar sus impacientes ignorancias.

De Rusiñol hay que anotar “Paseo de la reina”, el mejor de los nueve paisajes que expone; de Nogués, sus aguas fuertes, tan espléndidas de ritmo y de latinidad; de Carles, “El jarro azul”; de Casas, “Nantás”, que pertenece a la buena época de Casas, no la de este “Retrato de señora”, ya intolerable de amaneramiento y adulación burguesa; de Colom su “Fiesta mayor”; de Pichot, “Sardana” y “Mercado de Cataluña” y porque los dibujos ya fueron maliciosa y penalmente colocados junto a Van Gogh; de Canals el “Retrato”; de Marcadé, “Desnudo”; de Pidelaserra, “Cala mallorquina”; de Martí Garcés, “Naturaleza muerta”; de Ricardo Urgell, sus cuatro envíos...

La sección vasca estaba bien nutrida de excelencias. Antes que ninguna la que representaban los dos cuadros apasionados trémulos de amor a la vida humilde, a los espectáculos cotidianos, de Aurelio Arteta. Arteta es tal vez el pintor más interesante que tiene hoy día Euskaria.

“María” y “Despedida de las lanchas” son suaves y recios, con fuerte hálito realista, y, sin embargo, aupados por una idealidad casi mística; de una elocuencia sombría, como sentimiento y de una amplitud ornamenta, como ritmo; dos cuadros, en fin, de lo más hermoso que contiene esta Exposición tan atesorada.

“El retrato de Meave”, por Arrúe, ondulante, blanco, que da a la figura la serenidad y la línea suave de una cordillera lejana. “Cabeza de niño” y “Paisaje”, sutiles comentarios de humanidad y de ciudad, de Benito Barrueta. “Coloquio romántico”, de Gustavo de Maeztu, un poco anacrónico dada la evolución ascendente del joven maestro. Los pasteles de Losada, que evocan el viejo Bilbao y sus holgorios pretéritos. Los marineros de Julián de Tellaeché, propicios a un friso. Los cuadros claramente decorativos de Guezala. Los paisajes de Cabanas Oteiza y Basiano, que siguen las

.....
10. Como cabe deducir, se trata de Joaquim Sunyer.

huellas de Regoyos de un modo noble y laudable. “Viejos de Ondárroa”, de Ramón Zubiaurre; “Oración de la tarde” y “Familia vasca”, de Valentín de Zubiaurre; “Gitanas”, de Fernando García.

Ajenos a estas agrupaciones vasca y catalana hay también cuadros de positiva importancia.

Ante todo “Mujeres de la vida”, de Gutiérrez Solana, la más fuerte, la más tonalizada de todas sus obras, y desde luego uno de los mejores lienzos de la Exposición. Del mismo pintor hay dos notas pequeñas, “Los pellejeros” y “La casa de dormir”, notabilísimas.

“Agosto” y “Plantío de Infante”, paisajes de Aureliano de Beruete; “La capea”, de Robledano; “El río”, de García Maroto; “Remedios”, de Hermoso; los dos retratos, de Picasso, y “Pirineos”, de Vázquez Díaz.

En escultura se destacan las cabezas de mujer, de Borrell Nicolau; el relieve “Juventud”, de Enrique Casanova; la figurita “Noya que corre”, de Armengot; “Aitona”, de Quintín de Torre; las originales mascarillas de Pablo Gargallo, y “Alma castellana”, de Emilio Madariaga.

También, como hemos dicho anteriormente, hay varias reproducciones de algunos bronce de Julio Antonio en una sala especial.

José Francés

Joaquín de Zuazagoitia. “Un gran acontecimiento artístico. La Exposición Internacional de Pintura en Bilbao” en *El Sol*, Madrid, 23 de septiembre de 1919.

UN GRAN ACONTECIMIENTO ARTÍSTICO LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PINTURA EN BILBAO

(COMENTARIOS)

Siempre que visitamos alguna Exposición, el primer pensamiento que nos asalta –sugerido por el mero hecho de que las exposiciones sean necesarias– es lo distanciadas que están las artes de la vida en la época actual. El artista pinta, esculpe y hasta escribe en el retiro de su taller o de su celda, en una desconsoladora soledad, desligado de todo contacto social eficaz, sin que ningún fundente lo una a la vida plenaria del mundo. La actual sociedad está disgregada, atomizada; falta un gran mito –uno de esos grandes mitos vivificadores de la Historia– que envuelva en un nimbo de unidad superior la diversidad necesaria de la vida.

El máximo valor actual de eficacia social es el dinero, y la aristocracia de hoy es el dinero. En todos los tiempos las aristocracias se han formado en torno a un valor moral –distinto según las épocas– pero que necesariamente tenía que darse como valor intrínseco en los hombres que ocupaban las cimas sociales. Únicamente nuestro tiempo ha creado una aristocracia en función de un valor extrínseco, yuxtapuesto al individuo: el dinero. De manera que el poder, o siquiera el respeto de los demás, que en otros tiempos se conquistaba en virtud de una cualidad moral, se conquista hoy en virtud de una fuerza extrínseca, que puede ir o no unida a cualidades espirituales superiores. Así sucede que la actual aristocracia no ha sabido crear ningún nuevo valor espiritual, porque el único que acaso podría atribuírsele, el del esfuerzo, es de siempre, y, además, nunca puede ser considerado como un fin, sino como un medio. Y se da este desolador espectáculo de intereses personales o sociales en pugna, peleando, no en pro o en contra de una categoría universal, sino, simplemente, en un pleno desenfreno de pasiones momentáneas. De las doctrinas que han corrido en el siglo XIX se ha derivado, por degeneración, un tipo de enclenque individualismo que ha disgregado la vida, y vemos a los

hombres más impersonales hacer los gestos más medidos para simular una personalidad de que carecen, mientras que las individualidades más finas y sensibles adoptan melancólicas actitudes en el vacío. Falta, como decíamos, el gran mito coordinador. Porque el mito de la huelga general revolucionaria, que pudo bastar a Sorel como motor de un movimiento no podrá nunca, por la misma limitación inherente a su concepto, informar la totalidad de la vida. Acaso sea preciso que se cumplan algunas de las apremiantes necesidades que encierra el mito de Sorel, para que un gran mito universal venga a intensificarla y ennoblecerla.

Hace algunos días oíamos aquí, en Bilbao, la voz preocupada y religiosa de Ramiro de Maeztu que nos decía: somos ya muchos los que creemos que como el Renacimiento se hizo evocando la antigüedad clásica, así el nuevo renacimiento se hará evocando la Edad Media. Libra, pues, en el mundo, aunque de una manera tímida y confusa, un noble deseo de superación, de volver a encontrar el rumbo de las grandes categorías universales, que nos sometan y jerarquicen. El individualismo nacido de la Revolución ha dado ya cuanto tenía que dar, y hoy este individualismo no hace más que empequeñecer la propia individualidad.

En las artes plásticas se hace esto bien palpable. Vemos a los pintores de grandes alientos –que son los que principalmente necesitan que uno de esos mitos vivifique su obra– perderse en nobles, pero no adecuados esfuerzos, para realizarla plenamente. Y lo que pudiera tener un nobilísimo valor humano queda reducido a un prodigioso tecnicismo, mero acicate de placeres puramente sensoriales.

Aquella gran promesa que fue el impresionismo no se ha realizado del todo aún. No pedimos ni creemos que se deba pedir a los impresionistas más de lo que hicieron. Enriquecieron prodigiosamente la paleta; dotaron de nuevos temas a la pintura. Ya es bastante. Pero una vez vivificado por ellos el arte –que parecía morir por asfixia en serviles imitaciones de museo–, la pintura moderna tiende a superar al impresionismo. En este movimiento se advierten, bien diferenciadas, dos tendencias principales: una ampulosa y decorativa –en la que más claramente notamos la falta del mito que procurara sugerencias intelectuales–, y otra de tono medio, más íntimo y emocional, evocadora de preocupaciones íntimas.

En la primera nadie tan fuerte, tan personal, como Hermen Anglada Camarasa. En la Exposición de Bilbao le han dedicado –con gran acierto– una gran sala al pintor catalán. Pocas veces el color, la gracia de la línea, el arabesco premeditado, podrán apoderarse con más intensidad del espectador. Cuando entramos en la sala de Anglada no parece que el mundo en que vivimos es un mundo gris, turbio y sucio. Anglada nos traslada a un mundo prodigioso de armonías de línea y de color. Hay un momento en que no nos podemos liberar de la magia de su pintura, en que nos dejamos arrobar por ello. Pero, una vez repuestos, algo nos falta y es que aquél es un mundo puramente aparental. El valor humano ¿¹¹? Se diría que hombres y mujeres y todo lo existente están exclusivamente destinados a ser soportes de bellas armonías lineales y cromáticas. Le falta a esta pintura –y no nos referimos para nada a la perspectiva, sino al mito del que hablábamos antes– una tercera dimensión, la de profundidad, aquella en la que, guiados por la belleza, nos haría penetrar en el mundo de las preocupaciones eternas.

Acaso tanto por sus valores positivos, que son muchos y muy considerables –los pintores venideros a pocos de los actuales tendrán tanto que agradecer como a Anglada–, será este un representante de la época actual, como por lo que le falta. Y, acaso, el que en su obra podamos echar de menos, con más claridad que en ninguna otra, una serie de aspiraciones, nos dé mejor que nada el gran valor de este pintor extraordinario.

Dejemos para otro día algunos comentarios más sobre la Exposición.

Joaquín de Zuazagoitia

Bilbao, 17-IX-19

.....
11. Esta palabra resulta ilegible en la versión del artículo consultada.

R. Sánchez Díaz (Ramón Sánchez Díaz). "Plumada. Acerca de la Exposición" en *El Liberal*, Bilbao, 22 de septiembre de 1919.

PLUMADA

ACERCA DE LA EXPOSICIÓN

El que escribe estas líneas es un hombre enteramente vulgar y trata a diario con personas tan vulgares y normales como él. Sin embargo, estas mismas personas son bastante inteligentes para interesarse por la vida espiritual de los pueblos.

Cuando hemos hablado con estas personas durante estos días de Septiembre, o nos hemos hallado con algunas otras que nos juzgan benévolamente, ha surgido siempre esta misma pregunta:

- ¿Qué le ha parecido a usted la Exposición de Pinturas?

Aparte de que no somos capaces de sintetizar en cosas tan amplias y complejas, muchos días tuvimos que responder lo mismo.

- ¡No hemos visto la Exposición todavía!

Y se extrañaban muchos, como si hubiéramos cometido una terrible falta.

Nosotros no somos hombres de ninguna falsa actitud ni fingimiento; a lo menos, tratamos de no serlo. Ni siquiera del de la modestia. Hacemos lo posible por que no se forjen ni amigos ni público una leyenda de nosotros. Tenemos, además, un cierto modo cristiano de contemplarnos y de contemplar a los otros, gusanos y polvo, en este gran misterio que nos aterra la pobrecita alma, y nos reímos tristemente de cualquier vanidad estúpida que nos asalte algún momento...

Así es que no teníamos por qué fingirnos profunda y primordialmente interesados por la Exposición. No habíamos ido porque teníamos más que hacer, porque no teníamos acaso el humor para ello, porque no entendemos de pintura y porque ser un poco escritor no nos puede obligar a sostener la comedia de que entendemos de lo que no entendemos. Sentimos no entender; pero no entendemos. Y una de las cosas más molestas para un hombre sencillo, o que quiere serlo, es eso de no lograr hacerse creer que no entendemos de un arte o de una ciencia. El hecho de haber escrito cuatro artículos y dos cuentos tiene una fuerza indestructible para el público, y nunca podemos ya librarnos del papel de sabio que nos imponen.

No vale decir con toda fuerza y sinceridad y nobleza que no sabemos ni entendemos de tal cosa. Se nos responde con que si es modestia; y ha de tragar uno ya toda la vida la propia mentira repugnante que uno no quiere tragar. Lo que, después de todo, debe ser un justo castigo al estúpido pecado de haber escrito los cuatro artículos y los dos cuentos, que nos alzaron un poco sobre la feliz estulticia general.

No habíamos ido a la Exposición, pues, por lo ya dicho claramente. Declaramos que no entendemos de ese arte. No logramos que nos produzca la emoción de la literatura ni de la música, de lo que tampoco entendemos, sin embargo. Un cuento nos hace llorar. Cualesquiera de las cuartillas que dejó escritas aquel santo amigo que se llamó Tomás Meabe –delante de cuyo retrato, por el pintor Arrue, nos hemos parado casi un cuarto de hora tristemente–; cualquiera de aquellas cuartillas que dejó escritas Meabe nos estremecen profundamente de arriba abajo.

En cuanto a la música, ya no la podemos oír desde que entró la Muerte en nuestra casa, porque lo evoca todo y levanta el alma en vilo. Tampoco nos es ya tolerable el campo en circunstancias de semejante emoción. Todo lo cual viene a corroborar la opinión que tenemos acerca

de la pintura, o sea, que puesto que tenemos alma para sentir hondamente el campo, la noche, la literatura, la música y el dibujo y el color en la mujer, forzoso es que para sentir la pintura sea preciso empezar por algún conocimiento técnico, o a lo menos por una serie de lecciones iniciadoras y sugestivas.

A este terreno queríamos traer nuestro artículo sobre la Exposición. Repetidas veces se lo hemos dicho a algunos amigos pintores: Cada momento artístico, cada Exposición de cuadros de un pintor, requiere unas explicaciones del propio pintor o de un crítico que sepa de pintura. Esto, aun tratándose de pintores que sigan enteramente las teorías clásicas, sobre las cuales, por herencia y costumbre, por haber visto constantemente sus cuadros, etc., el público reacciona más fácilmente para conocer y sentir. Pero tratándose de escuelas de evolución y de escuelas nuevas, nos parece absolutamente indispensable la explicación técnica e idealista.

En España nos parece que no hay, verdaderamente, un Museo de Arte Moderno; en esto hay demasiado espíritu clásico y conservador; y no decimos que esto sea razonable o no; pero lo que creemos es que si no hay un Museo de Arte Moderno ya, es debido, en mucha proporción, naturalmente, a lo poco interesado que está el público, por insensibilidad e incompreensión.

La Pintura no es un arte popular como el Teatro, por ejemplo. Nos parece que ha sido siempre poco hacer una Exposición y dejar al público en su ignorancia delante de las obras. Los pintores y el núcleo de inteligentes y críticos que les anima, complementa y rodea, hasta llevar a cabo una Exposición, constituyen la élite directora del espíritu de un pueblo. Conforme. Ya sabe ese núcleo director que el pueblo no tiene más que inspiraciones dormidas, atisbos, sensaciones en siembra; es ignorante. Es lógico que lo sea, por mil razones que no son de su culpa, que acaso convenga a su paz propia y que no viene al caso explicar, ir contra él, despreciativamente, sea rico o sea pobre, no es justo. Lo mejor para ese núcleo director, y para los pintores especialmente, es hacer comprender y sentir al mayor número de ciudadanos el valor de las obras expuestas. Es decir, una Exposición debe popularizarse mucho entre ricos y pobres, porque tampoco los ricos son responsables enteramente de su ignorancia en pintura. Y esa divulgación debe basarse, más que en carteles y anuncios, en crítica y conferencias, en esparcir ideas, en sugerimientos, en dar explicaciones, en poner a la gente en situación airosa consigo misma y con los demás. Esto, por otra parte, es trabajar espiritual y económicamente, porque cuando en el público aumente el conocimiento del arte, aumentará, sin duda, la compra de cuadros y el deseo de encargar obras artísticas. Muchos ricos y muchos hombres de cierta posición intelectual se ven, en efecto, un poco avergonzados en su soledad delante de los cuadros expuestos; pero si se acercan otras personas inferiores, la situación acaba de hacerse doblemente desairada y comprometida. Tal nos parece, en fin, la psicología del pueblo de una Exposición así, y, por lo mismo, tal es el resultado ambiente de ellas.

La que se celebra ahora nos parece evidentemente notable, y así lo aseguran los más inteligentes. Es mucha lástima que no conmueva más. En el tiempo que falta para su clausura debiera intentarse alguna fuerte atracción. No sabemos qué: pero es lógico hacer algo por interesar al público rico, que tiene, además, el deber de perfeccionar su espíritu y el deber de ayudar a la perfección y pureza de la vida. No sabemos qué sería conveniente hacer. Pero, por ejemplo, debieran dar unas conferencias Anglada, Zuloaga y alguien más que sepa de arte, verdaderamente. Si Ramiro de Maeztu no estuviera cansado ya, nos atreveríamos a pedirle que lo hiciera también. Insistimos en que son necesarias las lecciones en este arte, y más ante la aparición de nuevas teorías, contra las que se rebelan nuestras verdades clásicas; hasta los revolucionarios más independientes somos conservadores en seguida que se nos presenta delante de nosotros una probable nueva verdad...

Hemos conservado lo más posible la fuerza de voluntad de no hablar de los cuadros, puesto que no sabemos. Pero nos creíamos un poco en el deber de hablar de la Exposición, aunque no fuera más que como propagandistas de un ideal. Lo que sí sabemos es que una Exposición

así nos deja cierta emoción religiosa y solemne, con la que levantamos un poco nuestro desalentado corazón.

– ¡Adiós, Meabe!

R. Sánchez Díaz

J. Luno (Estanislao María de Aguirre). "La Exposición de Bilbao de 1919. VI" en *La Tarde*, Bilbao, 30 de septiembre de 1919.

LA EXPOSICIÓN DE BILBAO DE 1919

EL SEPARATISMO ARTÍSTICO CATALÁN. - UN BELLACO CORRE CON UN PARAGUAS. - MIR, NONELL, SUNYER, JUNER, CASAS. - EL AMIGO RUSIÑOL

VI

Cataluña vive cincuenta años antes que Castilla. Esto demuestran todas las manifestaciones de sus existencias. Y como resumiendo éstas, tenemos a la vista sus productos espirituales, que son los que más caracterizan y dan a los pueblos sus más esclarecidos rangos. Barcelona, además de ser la capitalidad española, es su mentalidad artística, porque sus artistas concurren continuamente a París a la plaza pública del mundo, llenos de curiosidad y despojados del pesado lastre de prejuicios castellanos. Los bulevares y los desvanes de París están salpicados de catalanes auténticos.

Esta superioridad estamos contemplándola constantemente en los residuos de sus manifestaciones espirituales, en sus revistas, en sus libros, en la mentalidad media de sus artistas, quienes tienen más afinidad con el movimiento artístico del mundo que con el arte que hemos dado en llamarlo español y que continúa estancado e insensible. Quizá por esto se ha dicho en Madrid –con esa ceguera de vivos– que estas innovaciones en el arte catalán, tan justas y tan sabias, son una de tantas estridencias catalanistas, hablándose hasta de separatismos artísticos, como si el Arte pudiera tener patria ni entender de todas esas cosas que son el pan espiritual de Castilla.

De espaldas a Madrid, y con esa sed de curiosidad y de novedad, en Cataluña hay tan nutrido e interesante grupo de artistas como en ninguna otra región del mundo. Canals, Carles, Anglada, Mir, Nonell, Nogués, Picasso, Sunyer, Casanovas, artistas que, aunque algunos de ellos estén influidos por el arte de los franceses, son personalísimos y de una influencia y prestigio arraigado en Cataluña.

Y no es que esos artistas catalanes hayan encontrado la conveniente ayuda entre sus paisanos, como no la encontró ningún artista en ningún lugar del mundo; porque en todos los hemisferios hay ladrones de paraguas, propietarios de paraguas de doscientas pesetas que acuden a las manifestaciones de arte los días que hay entrada gratis y burgueses tripotas que acuden estos mismos días para hacer comentarios insolentes ante los cuadros que no entienden. Esta fauna pintoresca es universal.

Y ahora que hablamos de ellos, el otro día, al dirigirnos a las Exposiciones, encontramos, no sin agrado nuestro, que ante ella, a lo largo de la calle esperaban cinco automóviles y unos cuatro carruajes de servidores de librea. ¿Qué pasa hoy?, preguntamos a un empleado, que nos contestó: Es que hoy... es día gratis, señor. Y, al penetrar en las salas, las encontramos rebosantes de gentes honorables, de ademanes enfáticos y versallescos. Tenderos, industriales,

procuradores, prestamistas, coroneles y altos justicias, quienes fallarán a los pocos días –siempre en justicia, por supuesto– al bellaco que robó un paraguas al honorable tendero que lleva por cabeza el cajón lleno de perras gordas del mostrador de su tienda.

Esto es muy gracioso. Un señor con un paraguas de doscientas pesetas que va a la Exposición los días que no se paga la peseta de entrada, los días destinados a los humildes. Y, además, en vez de avergonzarse, presenta una denuncia al Juzgado, reclamando a la Junta organizadora las doscientas pesetas. No sabemos lo que resolverá el Juzgado, pero sí conocemos lo que Sancho Panza hubiera dictado en su corta gobernación de la fantástica ínsula de Barataria, al tropezarse con un caso idéntico.

En esta Exposición, el grupo catalán está muy bien representado, aunque algunas cosas las conocíamos con anterioridad; considerándola en conjunto, es lo más interesante del Certamen.

Joaquín Mir es un paisajista influyente en las tendencias estéticas catalanas. Es un intelectual de la pintura, pero de complicada visión. Insistiendo algo más, podría ser hasta creador de escuela este artista de talento. Su “Rincón rojo” es lo mejor y lo más pictórico. De visión fantástica, aquellas aguas muertas del rincón rojo tienen gran emoción. “Pedregal” está admirablemente resuelto, a pesar de su técnica complicada. “Los árboles altos” están pintados entre dos personalidades: la gama fría de primer término, por Mir el intelectual de la pintura, y los árboles del fondo, por Mir el artista. La dualidad de Joaquín Mir, su mismo conocimiento de la pintura y los conceptos que bullen en su cabeza aún no serenados, hace que tan interesantes cuadros estén algo deshechos, sin cohesión, sumergidos en graciosa confusión, porque aquellas pinceladas no ocupan su lugar. Estos talentos desordenados, son los que producen las cosas más fuertes. “Montserrat” y “Primavera” acusan también esta personalidad doble del intelecto y del artista.

Nonell fue otro interesante artista. De espíritu humilde, comunicaba a sus obras, especialmente a los óleos, una emoción de tristeza, que, a no ser por su mano maestra, repelerían al espectador. Su pintura tiene un sentido grande de profundidad, de volumen, y su técnica es fina y constructiva. Emplea tonalidades que ayudan y envuelven a sus figuras en una emoción de tristeza. “Soledad”, “Pura, la gitana” y “Gitana” están tratados igualmente. Isidro Nonell fue un gran dibujante, y por ello sus óleos, pese a quienes creen otra cosa, por su justa simplificación, están admirablemente dibujados.

En la sala K y en la penumbra de un recodo, hay un encantador “Marino” de Manuel Humbert, decorado con unos frascos y un vaporcito. Parece la pintura ingenua, del amigo de un tabernero del muelle de Glasgow.

Hay un “Retrato de la señora del pintor Carles”, de unas finezas y de una delicadeza prodigiosa. Este Joaquín Sunyer está influido intensamente por los artistas franceses. En el fondo de su arte acertamos a rebuscar el espíritu de Paul Cezanne, en el ritmo, aunque no en sus procedimientos y tonalidades. En su “Desnudo” vemos claramente esta compenetración con el genial artista. Sus paisajes ingenuos y tratados de la misma materia que las figuras, con un sentido de ingenuidad bellísimo, bañados en coloraciones de gamas mansas, de tonos bajos y armoniosos, envuelven a los lienzos de Joaquín Sunyer en grata melancolía, existiendo en toda su obra, es decir, entre las partes de cada una de ellas, gran unidad, pues Sunyer es un pintor mental, guiado por su filosofía. Sus paisajes son figuras y sus coloraciones son el resultado complementario de su concepto. La obra de Joaquín Sunyer es todo delicadeza y sensibilidad.

Carlos Juner es otro paisajista exaltado que se inflama en coloraciones. Su obra es fina, simpática, con calidad de coral o fondo de mar; pero excesivamente exaltada, de espíritu fantástico. Sin embargo, es otro valor dentro de la pintura catalana. “Mallorca nocturno”, “Mallorca pinos” y “Mallorca calá” tienen bien definida la personalidad de Carlos Juner.

Ramón Casas es el pasado. Fue un interesante artista de su tiempo; hoy es un burgués, y de ello nos alegramos. ¡Ojalá sea este el final de todos los artistas! Casas tuvo temperamento de dibujante más que de pintor, aunque sus lienzos no están faltos de gracia ni de personalidad. “Retrato de señora” es un lienzo fino, entonado en rosas y blancos muy bien resuelto, pero de escasa importancia. Estos cuadros de Casas nos recuerdan a las fotografías íntimas de “nuestras tías” cuando eran jóvenes. Tienen el encanto del tiempo que se fue y el sabor de las láminas viejas de la “Ilustración Española”.

Santiago Rusiñol es amigo íntimo de Ramón Casas; fundió esta amistad en sus correrías por París. Esta es la razón para que don Santiago tenga ya la barba blanca. Como pintor, pertenece también al pasado, aunque inmovibles y sin continuadores quedan sus deliciosos jardines, esas creaciones que llenaron con fortuna una época de nuestra historia pictórica.

En esta Exposición, don Santiago Rusiñol ha sido jurado, pero ha enviado fuera de Concurso algunos de sus lienzos. Rusiñol es el poeta de la pintura; sus jardines íntimos y señoriales, sus jardines construidos en verso, impregnados de ideas y de ritmo, aún parecen conservar su primavera, pero ya las hojas secas crepitan por los suelos, empujadas por un viento otoñal. La nueva pintura, la otra primavera, ha florecido con su brillante color más joven, más fogoso, con más savia, aunque con menos sentimiento, y estos jardines de don Santiago se van poco a poco cubriendo con la melancolía de los días cortos, con la frialdad invernal.

Pero en sus patios, aún hay rosas. Don Santiago casi se enfadaría si hablásemos de su pintura. Está por encima de las vehemencias de los jóvenes, aunque él se crea un muchacho. Sabe el valor que en la vida tienen las cosas y de todo se ríe, hasta de la muerte. De la suya, que no es lo mismo que de la de los demás. En un amanecer voló por curiosidad y por hacer “un poco de broma” sobre las trincheras austriacas con una escuadrilla de exploración. Les hizo chistes en catalán a los austriacos a pleno pulmón y les arrojó la punta del cigarro apagada por si caía en algún depósito de municiones; esto le hubiera sabido muy mal. Aquella noche tomó su copa de ajénjo en Venecia.

Otro día, su risa sonaba también junto a la muerte. Era en París, en su estudio, cerca de los tejados donde los gatos arman sus orgías. Se hablaba de la vida con efusión y se bebía con más sed. En un estudio de pintor español no puede faltar nunca una guitarra. La guitarra es el piano de las casas humildes y la amiga de la juventud, porque tiene –como dice también Darío– “amorosa voz femenina de duelo y placer, talle y caderas como una mujer”. El humor y el escándalo entre guitarrista y bebedores pasaba ya de lo tolerable cuando una mano insistente golpeaba la pared del taller del pintor. La juerga paró en seco, pero Rusiñol, propietario del cuarto, creyó que se trataba del vecino del cuarto inmediato, a quien no conocía, y que les invitaba a que callaran por que no se le dejaba dormir. En vista de esto la juerga arreciaba, cuando los golpes del cuarto inmediato eran más insistentes. La risa era ya general y los golpes de la pared cada vez más débiles. Luego no eran más que arañazos angustiosos casi imperceptibles. La juerga terminó. Llegó el día, Rusiñol durmió tranquilamente algunas horas. Más tarde, la portera llamaba a la puerta del estudio para decirle a Rusiñol: esta noche ha muerto el vecino de usted, un hombre que vivía solo. Seguramente, no habrá tenido quién le socorra...

J. Luno

Bilbao, 28-IX-1919

J. Luno (Estanislao María de Aguirre). "La Exposición de Bilbao de 1919. VII" en *La Tarde*, Bilbao, 7 de octubre de 1919.

LA EXPOSICIÓN DE BILBAO DE 1919

¡COZA BÁRBARA, CHÉ!, TANGO ARGENTINO. – PICASSO, CANALS, CARLES Y DEMÁS CATALANES. – LOS AGUAFUERTES DE NOGUÉS

VII

De la muchedumbre anónima, de esa masa compacta y gris, se destacó hace días contra mí un hombre, atacado, por lo visto, por el fantasma de su imaginación calenturienta, y, en un comunicado escrito en compás de compasillo, nos coloca un tango argentino. Entre el consabido "... que publicó ayer el diario de su digna dirección..." y cerrado por el pie forzado "... dándole las gracias por la inserción de esta carta...", hace constar en 1ª, 2ª y 3ª y todo, "¡Cosa bárbara, ché!, cosas que seguramente dislocaron las mandíbulas de risa, fruto de un sano regocijo, a algunas personas –muy pocas, por lo visto– que no saben, ni les importa saber, que 40 pesos argentinos no llegan a 100 pesetas. ¡Eso, amigaso, es mucha plata!

Puede descansar su imaginación. Al escribir aquella "chismografía", si se le antoja clasificarla así, no sabíamos de quién se trataba. Luego, y por curiosidad, hemos procurado enterarnos entre los grupos de artistas; pero con ningún éxito, pues éstos no nos dieron razón de quién podía ser el que reclamaba al Juzgado en pesetas o pesos su paraguas, ni al escribir para el público le interesa el concepto que pueda tener de este crítico un cualquier, el primero que hilvane un comunicado con más o menos gracia. Ahora sí, los caballeros no entendemos ciertas palabras. Eso de interés y desinterés, no nos suena; quizás tengan un gran valor en los pliegos de contratas de los canteros.

Hay personas que no adquieren personalidad, ni aunque se arrojen desde la punta de la torre de Santiago con el paraguas abierto.

En cambio, Pablo Picasso, sin paraguas, es en la pintura europea uno de los artistas más interesantes. Este malagueño de barniz catalán, con su gran talento y sus pocos escrúpulos, ha sido constantemente el "éxito trueno" en París. Picasso no cree en la pintura, y, sin embargo, sembró el mundo del Arte de inquietudes. Con Metzinger, fue el iniciador del cubismo. Sus teorías acerca de la cuarta dimensión hicieron muchos prosélitos y crisparon muchos nervios.

En la Exposición que se ha clausurado, vimos de este artista, tan sobrado de talento como falto de sinceridad, un "Café Concert", en el que se inicia levemente el cubismo. Sus dos retratos en cartones, dibujos coloreados, con finísimos y apretados. Pero esta "fiera" que tanta alarma causó ahora hace sus cosas a lo Ingres: es un revolucionario de temperamento conservador.

Ricardo Canals expuso dos paisajes literarios y un retrato, en gris, de corrección sabia y grata. Los "Pescadores", al pastel, no nos han conmovido. Los colores valientes no los trata con fortuna este interesante artista.

De Colom recordamos "La fiesta mayor", de ambiente goyesco y resuelta con decisión y gracia. Los paisajes están bien, pero el biombo estaría mejor plagado o utilizado para cubrir un paisaje sombrío de Enrique Garvey, y otro paisaje, de Pascual Ivo, la "Primavera de Olot", que no tiene otra buena cualidad que la de estar pintada honradamente.

De "La joven de la trenza", de Francisco Domingo Segura, no recordamos más que su espléndido marco. De Domingo conocemos cosas mucho más interesantes, entre ellas, un lienzo lleno de emoción, aunque desagradable por el asunto y por su manera cruda, lienzo enviado pero que el Jurado, por lo visto, creyó oportuno no colgarlo.

Elías Feliú¹² es el crítico de Arte conocido por Apa. Hoy le toca aguantar las cosquillas de otra pluma, ya que la suya acaricia con la insistencia del placer. Ninguna de sus dos telas nos gusta, aunque “Interior” nos satisface más que el “Retrato”. Apa es un crítico inteligente, porque sabe pintar lo suficiente para ver, pero Elías Feliú es un pintor malo, porque no sabe ver lo suficiente para pintar. Y permídneme el crítico lo que el pintor seguramente no me perdonará, ya que el crítico es tan aficionado a la franqueza. Ahora que el muchacho ha salido con talento. ¿Por qué negarlo?

De José Martí Garcés, dos interiores graciosos, llenos de intimidad y de ambiente, y una naturaleza muerta, donde impera la antipatía de un trapo. Y sin que los ojos del curioso queden sujetos un instante por el humano sentimiento de la simpatía o de la antipatía, vemos en el catálogo y conservamos un recuerdo fundido por la indiferencia de un “Desnudo”, de Luis Mercadé, de modalidad moderna; un paisaje de Juan Llimona, “Suburbio de Barcelona”, de Pidelaserra, y “Cala mallorquina”, más interesante, del mismo autor.

Quizás, si esos ojos se han detenido ante los lienzos grandes de Ramón Pichot, “Sardana” y “Mercado catalán” hayan sido, más que por otros motivos, por curiosidad por saber lo que ocurre entre la multitud de figuras que pueblan sus cuadros.

Ricardo Urgell tiene un gran sentido del color. “Interior” nos satisface; “Teatro” y “Figura” revelan excelentes cualidades de pintor.

Entre el envío catalán, una de las cosas más interesantes fueron los lienzos de Domingo Carles. En este artista pesa el prestigio de Cezanne, influencia manifiesta en sus telas “El jarro azul” y “Rosas”. Sus coloraciones son más enfáticas que las del insigne artista francés, y sus verdes jugosos y armoniosos cubren de pátina estos lienzos caracterizándose con ello más su personalidad. Hay, además, un paisaje, que, aunque peca de monocromía y carece de matices, es delicioso.

Y, para terminar con el grupo de catalanes, de los que hubiéramos hecho algunos artículos por el gran interés que los circunda, recordemos los admirables y personalísimos aguafuertes de Javier Nogués. El aguafuerte necesita una reparación sensitiva muy cultivada para poder apreciarlo; pero los aguafuertes de Nogués, con su calidad de estampa, tienen un poder de atracción encantador. La colección expuesta en Bilbao lo representa con exactitud. Lo que más caracteriza la obra de Nogués es su modalidad sintética y el ritmo, y, aunque muerde con decisión la plancha, el valor de sus medias tintas conservan y dan a la totalidad del aguafuerte la nota de delicadeza.

Como dibujante, Javier Nogués ha trazado las notas de humor más lozano en “La Catalunya Pintoresca”.

Esto es, a grandes rasgos, el envío catalán, donde se deja transpirar el resultado de una catalanidad nacida en el fervor del Arte francés, que unifica espiritualmente el cultivo y los resultados de las obras de sus artistas.

J. Luno

Bilbao, 3-X-1919

12. Tanto el catálogo de la exposición como J. Luno invertían el nombre y apellidos de Feliu Elias, un caricaturista, pintor y crítico de arte catalán.

J. Luno (Estanislao María de Aguirre). "La Exposición de Bilbao de 1919. VIII" en *La Tarde*, Bilbao, 11 de octubre de 1919.

LA EXPOSICIÓN DE BILBAO DE 1919

EL LIBRO DE "LA PINTURA VASCA". – ¿SE INICIA EL ARTE VASCO?

VIII

La Exposición ha sido clausurada, pero aún los martillazos resuenan insistentes por las salas vacías, de paredes limpias, donde hace días pendían los cuadros que hoy están embalándose en las cajas que los devolverán a sus destinos. Cuando empezábamos a conocer los cuadros como a viejos amigos, cuando empezábamos nuestros coloquios íntimos y fervorosos, descendían de su sitial, dejándonos sumidos en inquietas apreciaciones. Pero en estas apreciaciones, con complacencia advertimos que el optimismo rebasa la copa de nuestras consideraciones.

En la pasada Exposición los artistas vascos han sufrido la prueba, siendo contrastados nuestros valores. Y, para nosotros, esta debiera ser la conclusión final de este Certamen.

Sin preparación alguna, con obras recogidas al azar, como para hacer un bulto, los artistas vascos no solamente han aguantado y soportado, entre tendencias diversas, grandes prestigios y modalidades modernas, sino que con ellos, esta fiesta de la inteligencia ha adquirido relieve y esplendor. ¿Quiere decir esto que el grupo de artistas vascos pudiera ya constituir un grupo, tendencia o modalidad por su fisonomía especial, cuyas características demostrasen la iniciación de una escuela que pudiéramos llamar de Arte vasco?

Este es un viejo pleito, largamente discutido, pero no aclarado. Hace pocos días, apareció un nuevo libro "La Pintura Vasca", en el que escritores del temple de un Valle-Inclán, Ortega y Gasset, Unamuno, Eugenio D'Ors, Ramiro de Maeztu, Pío Baroja y algunos más estudian a los artistas y a su pintura. Después de sus consideraciones fundamentales y su visión clarividente, lanzar una opinión concreta sería algo así como pretender lanzar una piedra al río para dejar su huella en las aguas.

Pero ya que tenemos la piedra en la mano, permítasenos esta travesura, para contemplar las ondas leves que al momento desaparecerán.

En el grueso de artistas vascos podría ocurrir algo de lo que sucede con los artistas catalanes, que, sin llegar a constituir el Arte catalán, hay, sin embargo, entre ellos, una afinidad, una unificación espiritual que los agrupa, una catalanidad nacida del Arte francés, es decir, lo que pudiéramos llamar el olfato catalán del ambiente de París, que no es francés sino parisién. Porque París es el residuo espiritual del mundo entero.

Los artistas vascos, como los catalanes, también se iniciaron en París. Volvieron las espaldas a Madrid, con cierto desdén. Guiard se inspira en Degas y se confirma con los libros de Baudelaire, Huysmans y los Goncourt. Anselmo Guinea, después de abandonar Italia, se inicia también en el Arte francés. Más tarde, Zuloaga, Regoyos, Losada e Iturrino, y luego Juan Echevarría, Barrueta, Arrue, Arteta, Tellaheche, Maeztu y demás pintores vascos se forman en aquel ambiente de continua renovación. Pero, a pesar de esto, a pesar de su paso por aquel campo de inquietudes, la generalidad de los artistas vascos recobra pronto su personalidad, despojándose de los efectos de aquella inyección espiritual y sensitiva de maneras universales, nacida de la estética fundamental de nuestros días. El paso por París no fue para ellos más que como una educación del sentido humano del color y de la sensibilidad pictórica cultivada en un sentido civil.

Pero, aunque reconozcamos esta iniciación y formación francesa, entre los artistas vascos no existe hoy esa afinidad común, esa tendencia espiritual o psicológica que convierta en bloque a ese grupo de artistas; antes al contrario, cada día se apartan más, se repelen entre sí, se rechazan los unos a los otros, tanto más, cuanto el carácter, las ideas, su concepto pictórico va trazando su personalidad. Ahora sí, entre ellos hay algo común, algo que quizá pueda estar sobre su educación artística y sobre su sensibilidad templada al calor de una misma llama. ¿Quizás razones étnicas? Ese algo común es la energía, la decisión. Y algo de esto ocurre también con los escritores vascos.

Si en la pasada Exposición, en vez de haber colgado los cuadros agrupados por tendencias, para armonizar mejor las salas y buscar el conjunto general, se hubiese agrupado a los catalanes en racimo y de idéntica manera a los vascos, pudiéramos haber comprobado mejor estas apreciaciones.

Quizá esta característica de energía y decisión no se pudiera aplicar a los guipuzcoanos, a pesar de que la encarnación de la tal característica la encontramos en su plenitud en “Il piu forte Zuloaga”, como lo llamó el “Giornale d’Italia”, nacido en la demarcación vizcaína, ni a los alaveses, pues los pintores alaveses aún no han nacido.

Don Ramón del Valle-Inclán, en el libro de “La Pintura Vasca” antes aludido, dice, con su manera pintoresca..., “pero acaso la pintura que más influye en la vasca, es el arte flamenco, el flamenco antiguo, y el belga moderno; y esto es evidente también, porque uno y otro ambiente tienen unos puntos de semejanza: Bilbao tiene un largo canal como Amberes; Bilbao es una ciudad industrial como la ciudad belga; Bilbao también, como todas las regiones vascas, está llena de un sentido familiar, de un sentido sencillo de vida, y también, como el belga, no es un pueblo militar el pueblo vizcaíno. Digo ahora el pueblo vizcaíno, y no el pueblo vasco, porque no es igual en este sentido el pueblo vizcaíno y el pueblo de Navarra. En las guerras carlistas se ha dado una escala de valores y se ha dicho: los primeros soldados, las partidas castellanas; después, los navarros; después, los alaveses; por último, sirviendo para batirse en su tierra, los guipuzcoanos y los vizcaínos. Los vizcaínos no se batieron jamás; los batallones de Durango, jamás se movieron de los lugares que se les señaló, ni las batallas carlistas se perdieron o ganaron por ellos. Esta falta de sentido militar, no es más que un profundo sentido de civilización: de saber que se puede vencer sin tener las armas en la mano...”.

Estas razones geológicas y etnológicas de don Ramón, que las transcribimos como curiosas, no nos satisfacen: son consideraciones que de ninguna manera pueden relacionar entre sí a Zuloaga e Iturrino, Echevarría y Maeztu, Barroeta y Guezala, Losada y los Zubiaurres, Arrue y Regoyos, Tellaache, Arteta, Larroque y demás artistas. Tampoco la influencia melancólica de nuestra ría maravillosa cubre de sombras el optimismo de Iturrino, Maeztu y Guezala, y, en cambio, Losada la empavesa con sus galas y la convierte en Venecia. El admirable Arteta la interpreta en los días de su más profunda melancolía. Y, sin embargo, la ría de Losada y la de Arteta es nuestra ría.

Si quisiéramos buscar razones que satisfagan la ilusión de los que pretenden ver la iniciación del Arte vasco, no podríamos encontrarlas en las afinidades dominantes de las coloraciones, en el estado de ánimo, estado espiritual de una educación común, en el concepto pictórico, ni en los asuntos preferentes. Tendríamos que profundizar bastante más, mucho más. Y eso es lo que nos llena de alegría. Nosotros queremos ver a los artistas sin darse la mano en corro, sinceros, personales, con sus ojos abiertos a la vida y guiados por su concepto de la vida. La patria no hace los hombres: los hombres hacen la patria.

J. Luno

Bilbao, 8-X-1919

J. Luno (Estanislao María de Aguirre). "La Exposición de Bilbao de 1919. X" en *La Tarde*, Bilbao, 18 de octubre de 1919.

LA EXPOSICIÓN DE BILBAO DE 1919

LAS FIERAS. – PACO ITURRINO. – "EL ESPAÑOL EN PARÍS". – GUEZALA Y SUS NERVIOS

X

Un día, Marinetti se levantó de la cama de mal talante y se fue a dar gritos a los hosteleros de Venecia. Alzó sus puños crispados al cielo, en fiero además de gondolieri irritado y, ante millares de bocas abiertas, dijo que había que emplear la tea en los Museos para someter al fuego a la pintura de los siglos. Que sobre las ruinas de la vieja Venecia habría que levantar fábricas, aprovechando para ello la energía del agua de sus canales. Que el Arte del futuro decoraría las enormes estaciones modernas, los bares monumentales y los edificios del Estado. Que había que terminar de una vez y para siempre con el repugnante turismo, polilla de las cosas viejas.

Esta divisa en París cayó bastante bien, mejor seguramente que en Venecia, porque en París los "hombres ¿?"¹³ hacen corro y del corro nace el comentario que hace las ideas. El talento aprovecha todo, hasta las ideas desquiciadas; como las materias inútiles sirven para transformarlas en cosas útiles.

Pero Marinetti no se conforma con sus gritos de Venecia y gesticula y golpea con sus puños los veladores de los cafés de París, agitando sus brazos con la celeridad de un ventilador. Pronto un torbellino extraño invade los salones y las galerías de pintura en sus múltiples maneras futuristas, de cubismo, sintetismo, orfismo, dinamicismo, planismo; y los honestos comerciantes vuelven junto a sus señoras, exclamando: ¡Mon Dieu! ¡mon dieu! ¡Qué tiempos se avecinan!

Los cimientos del desacreditado salón de los Campos Elíseos, más conocido por el salón de la "Société des Artistes Francaises", donde la pintura "¿?"¹⁴, la pintura napoleónica tiene su mansión, se estremecen. Ni el mismo Salón de Otoño tiene garantizados sus cristales ante estos nuevos "sansculottes", ante las fieras.

Juan Gris ríe como un condenado que vende su alma al diablo, ante su copa de ajeno, creyendo ver, en el fondo de su copa de veneno verde, un tesoro. El ex-pompie Matisse, el incrédulo Pablo Picasso –que hoy pinta a lo Ingres, el astuto admirador de Rafael, como le llamó un crítico francés–, Metzinger y algunos otros, con más o menos talento, creen tener en lo más recóndito de sus talleres la fórmula ultramoderna de la pintura.

Los vampiros, esos marchantes que tienen los ojos fijos en el futuro y por vientre una caja de caudales, se encargaban de echar carne a las fieras, viendo próxima su explotación.

Pero la cosa se ha torcido un poco: esas fieras, estos leones, ya son viejos y nos dan la sensación de esos pobres leones de los parques zoológicos, sin colmillos, sin uñas, que ya no sirven más que para pasear a los niños ricos sobre sus lomos y que si un bromista los esquilase un buen día, de leones no les queda ni la melena.

De todo aquello del fauvismo, ha quedado muy poco, no perdura más que el talento. Por Marinetti pueden seguir cantando tranquilos los gondolieris en las noches de lucha y cebándose con los turistas, porque, a pesar de las gesticulaciones del renovador, podrían celebrarse los

13. En las versiones consultadas esta palabra aparece muy borrosa.

14. Aquí ocurre lo mismo detallado en la nota anterior.

esponsales del Dux con el Adriático y desde el navío Bucentauro arrojar el anillo al mar, con las rituales palabras del Desponsamus, aunque no sabemos si para bien o para mal de Venecia.

Al hablar de Matisse, por afinidad, nos hemos acordado de nuestro Paco Iturrino. Ahora que Iturrino tiene mucho más talento que Matisse. Paco Iturrino es en París conocidísimo, más conocido que en Bilbao. Allá hizo su paleta afrancesada, aunque de espíritu es del Pirineo para abajo, muy para abajo, casi africano. Voluptuoso, sensual, optimista, limpio. Asimismo, su arte es inconfundible y genial, a pesar de su admiración por Cezanne y Van Dongen.

Es lástima que en la pasada Exposición, tan interesante pintor no haya colgado él solo toda una sala, para admirarlo en toda su plenitud.

Paco Iturrino tiene una gran personalidad, más por su manera, llena de gracias, que por su tonalidad. En su manera, dibuja y modela con el color. Modelar con el color tiene enormes dificultades, pues hay que preocuparse, además, de los valores del color, su relación con los demás complementos que avaloran el lienzo. Esta manera es sintética, amplia y espontánea. En su coloración, el primer componente es la luz; una luz que todo lo envuelve, todo lo exalta –sin el socorrido amarillo–, quebrándose en coloraciones violetas, azuladas, grises finísimos que modelan los contornos, entonan y armonizan. Todo limpio, fresco y suave.

El “Retrato de don Juan Bayo” es un alarde luminista, en el que descansaron nuestros ojos muchas veces. Si es que pudiera decirse que se ha pintado la atmósfera, sería después de contemplar este lienzo. ¡Qué sensación de profundidad! Sus “Caballos blancos” tienen algo de ingenuidad fingida, pues son la virtud de ganarse nuestra simpatía, a pesar de ello. “El zoco” es, sencillamente, un trozo de impresionismo admirable, resuelto con un gran talento y delicioso de composición. Es la plaza de Tánger en un día de mercado. Una multitud de moros, con sus chilabas, que trajinan y se revuelven, forman una mancha de grises compacta. Sobre ellos, ondea una bandera roja como una simbólica gota de sangre, y allá, en el fondo, el mar azul intenso, mar de piratas y de misterio.

La emoción de este cuadro es intensa. El señor Leal, que lo arrapa “todo”, y que, dicho sea de paso, tiene tan buena vista que Wollard¹⁵ se lo ha guardado en su casa.

Paco Iturrino es, además, un aguafuertista prodigioso. Toda su visión de España, toda su sensibilidad, toda su emoción ha dejado en esos aguafuertes resueltos con tanta gracia y maestría. Después de contemplarlos, nada nos extraña que en el Museo de Gante haya un cuadro titulado “El español en París”, pintado por el artista belga Evenepoel.

Este español es el autor de esos españolísimos aguafuertes, impregnados de gracia goyesca; es nuestro Paco Iturrino, el gran pintor, amigo de Wollart¹⁶, un marchante de París, que cuando le compra a Iturrino todo lo que pinta, sus razones tendrá, ¡porque cuidado que esa gente tiene intuición y...!

En la misma sala que Paco Iturrino, otro interesante artista vasco expuso sus lienzos. Este artista, Antonio Guezala, es lo contrario de Iturrino. Aquél, optimismo, fogosidad, entusiasmo; éste, placidez, entretenimiento, curiosidad de niño por conocer lo interno del color. Guezala tiene una filosofía monista; para él, el alma es la materia, algo que depende del sistema nervioso, y su pintura se adapta a sus nervios.

Sin embargo, a pesar de carecer de fibras, el arte de Guezala tiene un sentido decorativo y de observación que lo rodean de gran interés. Su pintura es afable, grata para rodearse de ella, por su modernidad y su quietud.

.....
15. Parece referirse al marchante Ambroise Vollard.

16. Nuevamente se trata del marchante de arte Vollard.

Su concepción artística, al trasladarla, al resolverla en los lienzos, toma el valor de la obra de simple artífice, conocedor del color, con el que hace algo de encaje, algo de obra manual, fría, graciosa y moderna.

Muy aficionado a la gama fría, con ella sus lienzos adquieren más personalidad; y si además, sus asuntos son torturados por el dibujante insinuado y diestro en la caricatura, la capacidad espiritual escapa, resbalando por su telas, quedando en ellas solamente un oficio delicioso, muy aprovechable e interesantísimo para las aplicaciones del arte decorativo en sus diversas manifestaciones.

Como dibujante, Antonio Guezala es un artista hábil y fácil siempre en el sentido decorativo.

En la Exposición última, el “Retrato de la señora doña Eloisa Guinea de Guezala” nos pareció su mejor cuadro. Es un retrato concienzudo y muy bien pintado. “Elito” es un capricho no exento de gracia y en el que vemos toda la psicología de este artista. Un mundo muerto, armonioso y decorativo; unos muñecos de trapo o de serrín, caricaturescos, graciosos, de bazar. Una encantadora decoración para el dormitorio de unos niños ricos.

Y, sin embargo, a pesar de estas consideraciones, Antonio Guezala no solamente es un artista interesante, sino necesario, pues ocupa en nuestro sector artístico un vacío muy difícil de llenar.

J. Luno

Bilbao, 16-X-1919

Ignacio de Zubialde (Juan Carlos de Gortázar). “Después de la Exposición” en *Euzkadi*, Bilbao, 10 de octubre de 1919.

DESPUÉS DE LA EXPOSICIÓN

Casi todos los comentarios están hechos desde que nuestros más brillantes ingenios han escrito en periódicos y revistas o han hablado en el homenaje a los artistas vascos. Para todos ha habido elogios merecidos: para nuestra cultísima Asociación que, al inaugurar el régimen de la puerta abierta en sus Exposiciones parciales, logró avivar la curiosidad y hacer que florecieran tantas vocaciones enterradas; para algunos miembros de la Comisión y del Jurado que han llevado sobre sí el formidable peso de este Certamen; para la Diputación, que lo inició y sostuvo económicamente. Sólo falta el elogio del pueblo, de este buen pueblo de Bilbao, tan hecho a sufrir los palos de todos los arrieros de la literatura, sin contar los que, a modo de disciplinas, se da a sí propio.

Se ha declarado recientemente, por voz autorizada que no pueda menos de halagar a nuestros oídos, que Bilbao es un centro artístico que puede hombrarse con Barcelona y Madrid. Pero este elogio se refiere al Bilbao “productor”, a los artistas, y nosotros quisiéramos ensalzar como es de justicia al otro Bilbao, al que medio mundo se representa como entregado única y exclusivamente a las avideces del lucro. Bastan unas cifras para conseguirlo.

En las puertas de la Exposición se han expendido 6.315 entradas de pago. Pero no es éste el número de personas que la han visitado, porque hay que añadir las que lo han hecho con tarjetas de abono y de libre circulación y las que ingresaban gratuitamente los domingos. Sólo en uno de ellos, se calcula que circularon por las salas más de 1.500 personas. En total, no es exagerado suponer que han pasado por allí muy cerca de 10.000, o sea el diez por ciento de la población.

Para que Madrid y Barcelona demostraran igual interés por sus Exposiciones, tendrían que ser visitadas estas “por sesenta o setenta mil almas”, y todos sabemos que así no sucede. Tratóndose de una exhibición como la nuestra, que no era precisamente de fotografías ilumina-

das, y atendiendo a que se celebró en una época del año en que una gran parte del vecindario está de veraneo, el dato tiene una elocuencia resonante.

Pero es que, además, el Bilbao del negocio se ha portado muy bien. Cuando los organizadores de la Exposición, viendo los enormes gastos iniciales que se les venían encima, empezaron a llamar desesperadamente a las puertas, hubo muy pocas que no se abrieran. Bancos, Sociedades y particulares aportaron una considerable cantidad, y merced a ella se ha podido disponer de un fondo de adquisiciones que, de otro modo, hubiera sido absorbido por la instalación.

Y sin embargo, no hace muchos días que un cronista nos decía en una Revista publicada aquí mismo, que los ricos bilbaínos, y especialmente los Bancos, habían abierto los cordones de sus bolsas con una parsimonia rural. Pero venga usted acá, señor mío. ¿Cuántos cuadros ha comprado el Banco de España para los Museos de Madrid? ¿Es que en la Corte, sede de grandes fortunas y de los grandes abolengos, se encuentran a patadas fortunas de ricos que se gasten cien mil pesetas en regalar un cuadro a uno de esos Museos? Yo sólo sé que cuando se quiso adquirir lo más substancial de la obra del escultor Julio Antonio, se acudió a un bilbaíno para que la comprara, dejándola allí, por supuesto, y que, cuando hace poco, el Museo del Prado logró “desviar” subrepticamente una tabla destinada por el señor Aras Jáuregui al Museo de Bilbao, se acudió también a otro bilbaíno para que, representado en toda inocencia el papel de Bellido Dolfos, diera el dinero con que esta maravillosa obra de arte iba a ser sustraída a su pueblo¹⁷.

Y, sin embargo, los bilbaínos seguimos siendo los incultos, los metalizados, los “rastaquouéres”, y así continuaremos mientras a los publicistas de por allá les pluga¹⁸ mantener la especie.

Pero hay que ver quién puede más; si ellos denigrándonos o nosotros dejándonos por embusteros. Y para eso no hay más que perseverar. Ya que Bilbao se ha manumitido, con estas y otras cosas, de su mercachiflismo, es preciso que no se rompa el equilibrio entre nuestras preocupaciones materiales y espirituales y llevemos de frente, con igual entusiasmo, todos los progresos; no como un tiempo en que andábamos al “pin-pin” porque sólo avanzábamos del lado de los intereses económicos. Exposiciones como la pasada hacen más en un mes, por la educación popular, que diez años de quietismo, y hay que repetirlas con la posible frecuencia para no perder la velocidad adquirida.

Y hay que hacer más. Bilbao necesita ya su Palacio de Bellas Artes, en donde quepan todos sus Museos (el Arqueológico, el Etnográfico, el de Pintura y Escultura, que está abarrotado), y en donde se celebren estas Exposiciones sin tener que acudir a edificios cuya misión pedagógica, siempre preferente, impone tantas limitaciones. Pero, además, el reciente Congreso de Ciencias demostró que es de necesidad disponer de locales en donde ¿?¹⁹.

Sabemos que el señor Sota y el señor Arana, cuando desempeñaban las presidencias respectivas de la Diputación y del Ayuntamiento, tenían enfocado este asunto de modo que hacía esperar su pronta solución. Sus sucesores debieran imitarles y emprenderlo con fe y entusiasmo, con lo que pondrían un digno coronamiento a nuestro resurgir intelectual.

El mejor fruto de la Exposición pasada sería el haber despertado en nuestras autoridades locales la conciencia de sus deberes²⁰ para con el arte.

Ignacio de Zubialde

.....
17. En las versiones consultadas, estas últimas líneas del artículo aparecen borrosas debido a lo que parece ser un pliegue en la hoja del diario. Se ha tratado de reconstruir el texto en función del contexto. Creemos que en el artículo se hace referencia a Bellido Dolfos, también conocido como Vellido Dolfos, un legendario noble leonés. Para profundizar en estos casos de mecenazgo que menciona Ignacio de Zubialde en este párrafo, véase el artículo de Mikel Onandia publicado en este mismo volumen.

18. La palabra parece ser ésta en el original.

19. Debido al mismo problema mencionado en la nota número 3, las últimas líneas de este párrafo tampoco se pueden leer.

20. Esta palabra también se ha reconstruido en función del contexto.