

ESCULTORES PENSIONADOS EN BIZKAIA (1888-1916)

SOTO CANO, MARÍA

Universidad Complutense de Madrid (UCM)

Resumen: En el presente artículo se analiza el sistema oficial de pensiones en Bizkaia, promovido por el Ayuntamiento de Bilbao y la Diputación Provincial, contextualizándolo en el ámbito nacional y europeo. Asimismo se detallan las distintas convocatorias y el periodo de pensionados de sus principales beneficiarios en escultura: Sáenz Venturini, Mogrobejo, Higinio y Manuel Basterra, García de Salazar, Torre, Dueñas y Garrós.

Palabras clave: Pensiones. Escultura. Bizkaia. Siglos XIX-XX. Ayuntamiento de Bilbao. Diputación de Bizkaia.

Summary: This article analyzes the official system of artistic grants in the province of Bizkaia, promoted by the City Council of Bilbao and the regional government, placing this system in a national and European context. In addition, it considers the different calls for applications, as well as the experiences of the main recipients of grants within the field of sculpture: Sáenz Venturini, Mogrobejo, Higinio and Manuel Basterra, García de Salazar, Torre, Dueñas and Garrós.

Keywords: Artistic grants. Sculpture. Bizkaia. 19th-20th Centuries. Bilbao City Council. Provincial Government of Bizkaia.

Résumé: Dans cet article est analysé le système officiel de bourses artistiques du Ayuntamiento de Bilbao et la Diputación Provincial de Bizkaia, tout en le replaçant dans son contexte national et européen. Les différentes convocations d'aide en sculpture, ainsi que les périodes de séjour des principaux pensionnés: Sáenz Venturini, Mogrobejo, Higinio et Manuel Basterra, García de Salazar, Torre, Dueñas et Garrós y sont également détaillées.

Mot clés: Pensions. Sculpture. Bizkaia. XIXème-XXème siècle. Ayuntamiento de Bilbao. Diputación de Bizkaia.

Sculptors awarded with artistic grants in the province of Bizkaia (1888-1916)

Pensionnaires en sculpture à Bizkaia (1888-1916)

BIBLID {(2013), 3; 33 - 67}

Recep.: 06/10/2012

Accept.: 17/10/2012

1. Introducción*

Entre finales del siglo XIX y principios del XX aparecieron diversas iniciativas de renovación artística y se desarrolló un importante impulso institucional de apoyo a las bellas artes en Bizkaia. El crecimiento de su economía durante este periodo contribuyó a la aparición de una nueva clase social y reforzó los poderes públicos del Ayuntamiento y la Diputación que, por su parte, comenzaron también a promocionar las artes y los artistas, ya fuera a través de la decoración de sus sedes (ambos construyeron sus palacios *ex novo* en estos años), como impulsando la creación del Museo de Bellas Artes y, sobre todo, fomentando, a través de distintos tipos de subvenciones, la salida y formación de los artistas vizcaínos¹ y, con ello, la introducción de las novedades que éstos importaban en el arte nacional². De hecho, entre

1888 y 1916, época en la que existió cierta continuidad en las ayudas para completar estudios en España y en el extranjero, surgieron algunos de los nombres más destacados del arte vasco, como José Arrúe, Aurelio Arteta, Ángel Larroque, Nemesio Mogrobejo y Quintín de Torre, todos los cuales fueron además pensionados.

Las diferentes pensiones se otorgaron de manera preferente a escultores y pintores, aunque también estaban destinadas a músicos, arquitectos y artistas decorativos. Como suele ser habitual, sobre todo en parangón con la pintura, los beneficiarios en escultura y, en general, la escultura del cambio de siglo en el País Vasco continúan siendo prácticamente desconocidos³, y pese a la existencia de diversas publicaciones monográficas, ningún escultor del cambio de siglo cuenta con un estudio sistemático y definitivo⁴.

* El presente artículo tiene su origen en el trabajo "Vida y obra del escultor Nemesio Mogrobejo Abásolo (1875-1910)", realizado gracias a una Beca de Investigación Artística 2008 de la Fundación BBK y el Museo de Bellas Artes de Bilbao, y ha sido completado después durante el desarrollo del proyecto "El papel de la formación italiana en la escultura española (1900-1936). Artistas, obras e influencias", financiado con una Estancia de Movilidad Posdoctoral en el extranjero del Ministerio de Educación.

1. Existen varios estudios que han tratado previamente sobre las pensiones en Bizkaia, aunque limitándose a las otorgadas por la Diputación: PACHO FERNÁNDEZ, M. J. "La acción institucional de fomento de las bellas artes en Bizkaia. El establecimiento del sistema de pensiones artísticas por la Diputación Provincial (1889-1890)", *Kobie* (serie Bellas Artes), nº 11, 1995-97, pp. 191-198 y NOVO, J., LARRINAGA CUADRA, A. y BILBAO SALSIDUA, M., "Las pensiones para artistas otorgadas por la Diputación Provincial de Vizcaya (1889-1912). Proceso histórico", *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 23, 2004, pp. 183-194. Por su parte, Iñaki Moreno analizó el periodo en Roma de varios artistas, en viaje libre o pensionados por el Estado o alguna de las diputaciones vascas, entre ellos los escultores Moisés de Huerta, Nemesio Mogrobejo e Isidoro Uribesalgo (MORENO RUIZ DE EGUINO, I., *Artistas vascos en Roma: 1865-1915*, Donostia-San Sebastián, Kutxa, 1995).

2. Otros autores consideran que el papel de las pensiones en el desarrollo de las artes en Bizkaia fue mínimo. Véase al respecto: GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y política en los orígenes de la modernidad*. Bilbao, Ekin, 1992, pp. 84-85.

3. Excepción a este panorama son los trabajos de: MARRODÁN, M. Á., *La escultura vasca: primer estudio de más de un millar de escultores vascos, varios de los cuales figuran a la cabeza de la plástica mundial de todos los tiempos*. Bilbao, Amaia, 1980; SÁENZ DE GORBEA, X., *Escultura vasca, 1889-1939*. Bilbao, Banco de Bilbao, 1984 y SÁENZ DE GORBEA, X., "Escultura y escultores vascos, 1875-1939", *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 23, 2004, pp. 91-138.

4. Además de las correspondientes monografías breves sobre Durrio, Mogrobejo y Torre de la colección *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*, Bilbao, *Gran Enciclopedia Vasca*, D.L. 1975-1980, habría que reseñar las siguientes publicaciones monográficas. Sobre Durrio: LASTERRA, C., *En París con Paco Durrio*. Bilbao, Junta de Cultura de Vizcaya, 1966; PLESSIER, G., "Un ami de Gauguin: Francisco Durrio (1868-1949), sculpteur, céramiste et orfèvre", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1984, pp. 199-209. BARAÑANO, K. y GONZÁLEZ DE DURANA, J., "El escultor Francisco Durrio (1868-1940). Epistolario, catálogo y notas sobre su vida y obra", *Kobie* (serie Bellas Artes), nº 5, 1988, pp. 113-154 y BARAÑANO, K. y LLORENS, T., *Francisco Durrio y Julio González. Orfebrería en el cambio de siglo (Colecciones del MNCARS)*. Madrid, MNCARS, 1997. Sobre Mogrobejo: GUTIÉRREZ ABASCAL, R. (Juan de la Encina), *Nemesio Mogrobejo. Su vida y sus obras, 1875-1910*. Bilbao, Sociedad Vizcaína de Artes Gráficas, 1910 (aquí se utiliza la reed. Bilbao, *Gran Enciclopedia Vasca*, 1972); ARENAZA URRUTIA, J. M., *Nemesio Mogrobejo*. Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1988 y SAIZ VALDIVIESO, A. C., *Nemesio Mogrobejo: la escultura en carne mortal*. Bilbao, Muelle de Uribitarte, 2006. Sobre Quintín de Torre: LÓPEZ ECHEVARRIETA, A., *Quintín de Torre. El último imaginero*. Bilbao, Muelle de Uribitarte, 2008 y SOTO CANO, M., "Los primeros años del escultor Quintín de Torre (1877-1910)", *Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca*, nº 32, 2010, pp. 43-70. Nada se ha editado hasta la fecha sobre el resto de los creadores tratados en este texto.

Como contraposición a este panorama, cabría destacar la investigación que sobre Paco Durrio está realizando María Amézaga Mass, así como el ya mencionado trabajo sobre Nemesio Mogrobejo.

El presente artículo pretende, por tanto, realizar nuevas aportaciones a este vacío historiográfico. Tras establecer los orígenes, tipos y condiciones de cada una de las pensiones otorgadas por el Ayuntamiento y la Diputación, se analizan los años de pensionado de los escultores beneficiarios: sus viajes, obras principales, influencias y recepción crítica, así como su repercusión en el impulso y modernización de la creación escultórica en Bizkaia.

2. Contextualización y origen de las pensiones artísticas en Bizkaia

Las pensiones artísticas comenzaron a generalizarse en España durante la segunda mitad del siglo XVIII, englobándose dentro de la promoción de las artes y las ciencias impulsada por el pensamiento ilustrado y siguiendo, por tanto, el modelo francés para su reglamentación y estructuración. Desde un primer momento se establecieron dos tipos de subvenciones: las nacionales, como las pensiones en la Corte otorgadas por la Academia de San Fernando, codificadas por primera vez en 1758 y destinadas mayoritariamente a que los creadores de provincias se trasladaran a Madrid; y las internacionales, institucionalizadas oficialmente en la Academia madrileña con un real decreto de 1745, que ofrecían la posibilidad de permanecer por un periodo determinado en el extranjero, especialmente en Roma⁵, las cuales serían regularizadas a raíz de la reforma del reglamento y fundación de la Academia de España en Roma en 1873.

Durante la segunda mitad del siglo XIX y de manera paralela y complementaria a esta iniciativa nacional, gran parte de los ayuntamientos y diputaciones provinciales comenzaron a otorgar sus propias ayudas para estudiar en España o en el extranjero a los artistas más destacados de cada región⁶. Todos los reglamentos reiteraban la preocupación gubernamental por el desarrollo del arte en su correspondiente territorio, así como el consecuente enaltecimiento de la provincia o estado a través de las artes y de sus creadores, lo que coincidía con la difusión e intereses de los nacionalismos y regionalismos. No obstante, no hay que obviar como factores determinantes en el auge de este fenómeno la bonanza económica y el desarrollo de la beneficencia e instrucción de las clases populares que se generalizó en esta época. Bizkaia, líder en el desarrollo económico español durante el último tercio del XIX, no fue ajena a esta corriente, impulsando la creación de diversas escuelas de artes y oficios locales, entre las que destacaría la de Bilbao (fundada por iniciativa del entonces alcalde Pablo de Alzola, en 1878), además de un sistema propio de pensiones en España y en el extranjero. Dentro pues de esta dinámica general, y dejando al margen las convocatorias nacionales, los escultores pensionados entre 1888-1916 en Bizkaia pudieron optar a cuatro tipos de ayudas: las de la Diputación, las del Ayuntamiento, las conjuntas entre Ayuntamiento y Diputación y las Bolsas de Estudio de la Viuda de Salces, que gestionaba el propio Municipio. Este conjunto de medidas, aunque de carácter desigual y, en ocasiones, arbitrario y discontinuo, permitió una notable continuidad en la formación de los artistas vascos tanto en España como en el extranjero.

5. Sobre los orígenes de las pensiones y su relación con la Academia, en concreto para el caso de los escultores, véase AZCUE BREA, L., *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la Academia*. Madrid, Universidad Complutense, 1991, sobre todo el capítulo "Los escultores y las ayudas, concursos, premios y pensiones de la Real Academia de San Fernando de Madrid", donde se habla de los distintos tipos de subvenciones, especialmente de las pensiones a Roma.

6. Una de las pioneras fue, junto con la de Alicante y Pontevedra, la Diputación de Valencia que, en 1863, creó una pensión de cuatro años en el extranjero destinada a un pintor o escultor, aunque hasta 1872 no tuvo su primer reglamento y hasta 1880 su primer beneficiario en escultura (Mariano García Más). Véase: ESPÍ, A., "Notas y documentos sobre pensionados alicantinos de Bellas Artes en Roma durante el siglo XIX", en GIMÉNEZ, E., LOZANO, M. A., RÍOS, J. A. (eds.). *Españoles en Italia e italianos en España*, Alicante, Universidad, 1996, pp. 77-87; *Os pensionados da Deputación de Pontevedra, 1864-1933*. Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2003 y GRACIA, C., *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987 y GRACIA, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987.

2.1. El nacimiento de las pensiones artísticas en Bizkaia (1888-1889)

Al igual que el Estado y otras regiones, las instituciones vizcaínas habían concedido en épocas anteriores pensiones a “distinguidos artistas que han contribuido después al enaltecimiento de la provincia en que nacieron y a la elevación de su nivel artístico”⁷. Entre los dedicados a las artes plásticas, podría citarse a los pintores Eduardo Zamacois (1841-1871) y Anselmo Guinea (1854-1906)⁸.

No obstante, no fue hasta 1888 cuando nació el primer proyecto de codificación de las mismas⁹, promovido por el Ayuntamiento a raíz de una solicitud realizada por el músico Ángel Navarro Gárate para poder continuar sus estudios de canto¹⁰. Así, en sesión municipal del 19 de mayo de 1888, la Comisión de Fomento dejaba constar que “el Ayuntamiento de Bilbao está en el deber de dedicar anualmente la cantidad que estime oportuna para pensionar a jóvenes hijos del pueblo, que carezcan de recursos y que descuellen por sus especiales aptitudes en los distintos ramos de las Ciencias artísticas y los Oficios”. Para cumplir con ello, acordaron la consignación anual en los presupuestos de una cantidad prefijada y la solicitud de redacción de un pliego de condiciones al claustro de profesores del Instituto Vizcaíno y a la Junta Directiva de la Escuela de Artes y Oficios. Apenas un mes después, el pleno se desdecía, desestimando la obligación de incluir anualmente una partida para este fin y quedando en libertad de otorgárselas o no a los alumnos que destacaran por su especial aptitud y aplicación, siempre que fueran naturales o residentes en la Villa.

A pesar de este revés inicial, la Junta de la Escuela de Artes y Oficios redactó poco después un primer borrador de reglamento de pensiones, que presentó al Ayuntamiento con fecha 18 de agosto de 1888. En él se establecía como todo alumno tenía derecho a aspirar a las subvenciones y, por lo tanto, a tener conocimiento de las mismas, con el fin de que esto supusiera un estímulo a sus estudios. Con el propósito de alentarles, a partir del curso 1888-1889 (aunque no excluyendo a los estudiantes de promociones anteriores) los profesores se fijarían especialmente en los alumnos destacados, informando a la dirección y estableciéndose un registro especial de los mismos, que además serían tratados con una mayor exigencia en los exámenes finales. Si éstos aprobaban pero sin demostrar su aprovechamiento, podían repetir curso para perfeccionarse y seguir teniendo derecho a optar a la pensión, anulándose éste si decidían pasar al siguiente nivel. Al terminar los estudios en la escuela, el claustro de profesores examinaría el registro para acordar si entre los inscritos en él “hay algunos que por su aptitud, conducta, edad y aprovechamiento en el Arte ú oficio a que se dediquen, pueden utilizar de una manera conveniente y eficaz la subvención” y, en caso afirmativo, elevaría una propuesta a la corporación, proponiendo al tiempo la cuantía, en qué punto debían disfrutarla y taller o centro de enseñanza en el que deberían perfeccionarse.

A excepción de las pruebas realizadas al solicitante Ángel Navarro no hubo desde entonces, y hasta el 31 de enero de 1889, mayor novedad con respecto a esta propuesta. En esa fecha, el diputado Federico de Areitio retomó la iniciativa y presentó una moción verbal para que la Diputación fomentara el

7. Archivo Foral de Bizkaia (en adelante, BFA/AFB), Artes, caja 1201, expediente 3.

8. NOVO, J., LARRINAGA CUADRA, A. y BILBAO SALSIDUA, M., “Las pensiones para artistas...”, art. cit., p. 184.

9. Hasta la fecha, se ha señalado el año de 1889 y la Diputación como origen de las pensiones: PACHO FERNÁNDEZ, M. J., “La acción institucional...”, art. cit., p. 195 y NOVO, J., LARRINAGA CUADRA, A. y BILBAO SALSIDUA, M., “Las pensiones para artistas...”, art. cit., pp. 184-185.

10. BFA/AFB (Fondos Municipales), Bilbao, Sección Primera, exp. 602/13. Para evitar la redundancia y proliferación de citas, y salvo referencia expresa, se indica cómo todos los datos relativos a la iniciativa de 1888 han sido extraídos de este expediente.

estudio y afición a las bellas artes mediante la creación de pensiones, que fue inmediatamente seguida de una solicitud del pintor Mamerto Seguí¹¹. Parece ser que esta petición de Seguí no tuvo efecto, pero de aquella moción surgió, el 21 de junio de 1889, el primer “Proyecto de reglamento para la concesión y disfrute de dos pensiones a 2000 pesetas anuales cada una, para el perfeccionamiento de las Bellas Artes” y, con él, apenas un mes después, la primera convocatoria de la Diputación de Vizcaya¹², publicada en el Boletín Oficial de la Provincia el 20 de julio de 1889.

Las pensiones de 1889 fueron consideradas como “una preparación para que los agraciados pudieran aspirar a las del estado”¹³. En sus bases se establecía una duración de dos años, con la mencionada dotación de 2000 pesetas, cantidad exigua para vivir en el extranjero, más si tenemos en cuenta que los pensionados de número del Estado ganaban 3000 liras anuales, mas quinientas pesetas por viático de ida, otras tantas de vuelta y tenían alojamiento gratuito en la Academia de España en Roma¹⁴. Por ello, antes incluso de anunciar las vacantes, se modificó la asignación, aumentándola a 3000 pesetas. A las ayudas sólo podían optar los pintores, escultores y músicos naturales de la provincia, menores de 25 años¹⁵ y con una demostrada carencia de recursos. Se instauraba asimismo un tribunal que debía establecer el programa de los ejercicios de oposición, seleccionar al pensionado y decidir el lugar en el que éste debía llevar a cabo sus

estudios. En este último punto, sobre todo, se ve una clara influencia del informe redactado por la Junta Directiva de la Escuela de Artes y Oficios antes mencionado, el cual serviría también como base para la convocatoria de 1893. Por último, el artista estaba obligado a presentar un trabajo cada año como justificación de sus progresos, aunque estas obras quedarían en este caso de su propiedad y no de la entidad convocante, como sucedía en las nacionales.

Esta fue la primera convocatoria llevada a cabo por la Diputación, a la que seguirían, en el periodo estudiado, tres más: las de 1893, 1902 y 1912. La institución favoreció igualmente a otros artistas de manera puntual, como en el caso de Miguel García de Salazar.

Por otro lado, en el mismo año de 1889 se propuso al primer beneficiario de una ayuda municipal, en virtud de un informe que la Junta de la Escuela de Artes y Oficios había preparado para el Ayuntamiento. Gracias a esta iniciativa, que finalmente sería conjunta entre el Ayuntamiento y la Diputación, el escultor Federico Sáenz Venturini (1869-1941) pudo disfrutar de un auxilio para realizar un viaje a París con el fin de estudiar la Exposición Universal de 1889¹⁶. En cuanto a las razones que motivaron la participación de la Diputación en la subvención, se desconoce si fue a propuesta del Ayuntamiento, de la Junta o de la propia corporación. Sea como fuere, esta colaboración alcanzaría

11. BFA/AFB, Artes, caja 1201, exp. 1. Citado por PACHO FERNÁNDEZ, M. J. “La acción institucional...”, art. cit., p. 195 y NOVO, J., LARRINAGA CUADRA, A. y BILBAO SALSIDUA, M. “Las pensiones para artistas...”, art. cit., p. 184.

12. Aunque a lo largo del presente artículo se emplea la denominación oficial en euskera de “Bizkaia”, se ha preferido mantener la castellana de “Vizcaya” cuando se refiera a la Diputación o Boletín de Vizcaya, entendiendo estas como sus denominaciones históricas, y cuando así aparezca mencionado en las citas.

13. PACHO FERNÁNDEZ, M. J. “La acción institucional...”, art. cit., p. 196.

14. “Reglamento de la Academia Española de Bellas Artes en Roma aprobado el 30 de octubre de 1877”, y vigente hasta 1894. Hasta que se inauguró el edificio de la Academia, en 1881, se incluían otras 1000 liras por gastos de alquiler de estudio y habitación. Datos extraídos de CASADO ALCALDE, E., *La Academia de España en Roma y los pintores de la primera promoción*. Madrid, Universidad Complutense, 1987, tomo 2, p. 1331.

15. En primera instancia 28, edad que fue reducida en una segunda revisión del reglamento.

16. BFA/AFB, Administrativo, J 01277 11.

cierta continuidad en los años siguientes, beneficiando, para el caso de la escultura, también a Higinio Basterra. La unión de ambas instituciones era además lógica y consecuente con la ambición de fomento conjunto de las bellas artes en la provincia, que se había materializado aproximadamente una década antes en la creación de la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao.

2. 2. El primer beneficiario en escultura: Federico Sáenz Venturini (1890-1891)

Tras haber contado con la mencionada ayuda para trasladarse a París con motivo de la Exposición Universal de 1889, Sáenz fue el único opositor y primer beneficiario por la rama de escultura en la convocatoria de la Diputación de ese mismo año¹⁷.

Federico se había formado en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, en la que había ingresado en 1880, con apenas once años. En los cursos de 1880-81 y 1882-84 asistió a las aulas de Dibujo de Figura-copia de la estampa, donde obtuvo dos accésit en los dos últimos ciclos, no habiéndose presentado a la prueba en el primero. Entre 1884 y 1887 frecuentó las clases de Dibujo de Figura-copia del yeso, consiguiendo un accésit, un aprobado y un segundo premio respectivamente. Desde 1887 a 1890 estuvo matriculado en la asignatura de Modelado, en la que logró un primer premio y dos menciones especiales. Posteriormente, entre 1895 y 1896 acudió a las lecciones de Pintura-Estudio del natural de la Enseñanza Profesional, que abandonaría a partir de enero¹⁸. Además de sus estudios académicos, en su solicitud presentó también otros méritos como la Mención Honorífica que había obtenido en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y su

estancia en París de 1889.

El programa que fijó el tribunal para la oposición consistió en tres ejercicios: la ejecución de un boceto en barro y bajorrelieve sobre un asunto sacado a suerte de entre los dispuestos por el tribunal, en un máximo de seis horas; una copia del antiguo al carbón o lápiz, en dos sesiones de cinco horas; y un estudio de una cabeza del natural, su tamaño, altorrelieve y demás características en cuatro sesiones de cuatro horas¹⁹. Las pruebas comenzaron el 21 de abril de 1890 y se realizaron con gran celeridad. Así, el 29 de ese mismo mes el jurado, compuesto por Severino de Achúcarro, José María de Gortázar, Anselmo Guinea, Vicente Larrea, Juan Marcortu, José Luis Mugarza y Aureliano del Valle, dictaminó la concesión de una plaza al músico Gervasio Ercilla, mientras la segunda sería compartida entre Sáenz y otro músico, Agustín Larrea. En opinión del jurado, Federico había realizado un primer ejercicio correcto, aunque tenía deficiencias en el dibujo, considerando que “en su trabajo se apreciaron condiciones bastante aceptables para esperar que con estudio y aplicación pudiera adquirir suficientes conocimientos en esta clases de dibujo, tan indispensable para llegar a ser buen escultor” y proponiéndole, por tanto, sólo para la mitad de la ayuda, es decir, 1500 pesetas concedidas en una sola vez.

El hecho de reducir la asignación y el tiempo, la necesidad de Sáenz de formarse en dibujo así como la consideración que tenían como pensiones preparatorias para las del Estado motivaron que el centro de estudio elegido no estuviera en el extranjero sino en España. La junta de oposiciones designó la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona, en la que Sáenz frecuentó

17. Sus bases fueron publicadas en el Boletín Oficial de la Provincia de Vizcaya de 20 de julio de 1889 y reformadas en noviembre, dándose a conocer las modificaciones en el Boletín de 12 de febrero de 1890. Todo ello retrasó la realización de las pruebas y concesión de las ayudas.

18. Archivo Histórico de la Escuela de Artes y Oficios, Instituto Emilio Campuzano (en adelante A.H.E.C.), Libro de Registro-Enseñanza del Obrero, nº 2, 1880-1881 y Libro de Registro-Enseñanza Profesional, nº 1, 1880-1890.

19. BFA/AFB, Artes, caja 1201, exp. s/n. Los posteriores datos de la pensión de Sáenz Venturini han sido extraídos de este expediente.

durante el curso 1890-1891 las clases de Escultura del antiguo y Teoría estética e Historia de las Bellas Artes, ambas de la sección de Enseñanzas superiores de Pintura, Escultura y Grabado, y Dibujo general artístico, asignatura perteneciente a la rama de Aplicación al Arte y a la Industria, obteniendo en todas ellas resultados satisfactorios.

Como consecuencia de estas condiciones especiales se le eximió de entregar trabajos anuales. Por ello resulta difícil analizar la repercusión de su formación catalana en la evolución de su obra. A su regreso a Bilbao, retornó al taller y empezó a trabajar en la Escuela de Artes y Oficios como ayudante del profesor Anselmo Guinea en la asignatura de Dibujo de Figura (copia de la estampa). Allí probablemente influiría de manera decisiva en muchos futuros artistas con anhelos de continuar sus estudios artísticos fuera de Bizkaia.

3. La época dorada de las pensiones vizcaínas (1893-1916)

3.1. La segunda convocatoria de la Diputación (1893-1897): Nemesio Mogrobojo

El 16 de noviembre de 1892, el presidente de la Junta de la Escuela de Artes y Oficios propuso a la Diputación y al Ayuntamiento que pensionaran, de manera conjunta y según las bases establecidas por la propia Junta en 1888, a los aventajados alumnos en las ramas de pintura e industrial Ángel Larroque (1874-1961) y Millán Arce²⁰. Ambas instituciones accedieron a esta petición, otorgando 3000 pesetas anuales durante dos años a Millán Arce, que perfeccionó sus estudios de electricidad en Alemania, y 4000

pesetas anuales durante el mismo tiempo a Ángel Larroque, quien continuó su formación en París. La mayor asignación a este último, justificada por el gasto en materiales que debía soportar un pintor, implicaba la obligación de hacer entrega de un cuadro por año, el cual sería destinado a la Escuela.

Aprovechando esta iniciativa, la Diputación valoró la opción de sacar de nuevo a concurso sus pensiones. Partiendo de la convocatoria de 1889, que estipulaba la creación de dos vacantes, se decidió cubrir una de ellas con las dos mitades concedidas a Arce y Larroque²¹. Asimismo, en sesión ordinaria del 6 de junio de 1893 se discutió, a propuesta de los diputados Alonso, Olascoaga y Vilallonga, la creación de una nueva plaza para una de las ramas (escultura o música) no beneficiadas por el acuerdo anterior. La duración sería, como en 1889, de dos años, y estaría dotada con 3000 pesetas anuales²². Esta nueva convocatoria tendría, pues, total continuidad con la anterior, tanto en lo que al reglamento como a los pensionados se refiere, ya que, aunque Larrea y Sáenz disfrutaron sólo de un año, Gervasio Ercilla gozó de los dos correspondientes y de una prórroga de uno más, finalizando así su estancia en 1893.

El anuncio de la vacante fue publicado en el Boletín Oficial de la Provincia de Vizcaya del 14 de septiembre de 1893, estipulando que los solicitantes, músicos o escultores, debían ser naturales de la provincia, no tener más de veinticinco años y carecer de recursos para dedicarse al perfeccionamiento de su arte.

Por la rama de escultura se presentaron un total de cinco aspirantes: Higinio Basterra Berástegui, Nemesio Mogrobojo Abásolo, José Onandía Arzuaga,

20. BFA/AFB (Fondos municipales), Bilbao, Sección Tercera, exp. 489/19 y BFA/AFB, Artes, caja 1201, exp. 3.

21. Salvo referencia contraria, los datos correspondientes a la convocatoria de 1893 han sido extraídos de BFA/AFB, Artes, caja 1201, exp. 3.

22. Y no con 4000 como Larroque, pese a que la práctica de la escultura resultaba aún más cara que la de la pintura.

Juan Durán Paradela y Wenceslao Soriano Echávarri, cuyos ejercicios fueron valorados por el tribunal compuesto por José Luis Ansón, Luis Aznar, Federico de Borda, Vicente Larrea y Aureliano Valle.

Las pruebas de escultura dieron comienzo el día 2 de noviembre de 1893, y se realizaron de nuevo con gran celeridad, pues el 9 de noviembre se comunicaban ya los resultados finales. Consistieron en los mismos tres ejercicios, de igual duración, que en 1889: modelado de un bajorrelieve, dibujo copia del antiguo y realización de un estudio de cabeza del natural, siendo en este caso cada una de las fases eliminatoria. De este modo, tras examinar el bajorrelieve, pasaron al siguiente ejercicio sólo Higinio Basterra, Nemesio Mogrobejo y José Onandía, que se mantendrían en el tercero y definitivo. Tanto en el primero como en el último destacó de manera notable Mogrobejo, quien finalmente se haría con la plaza.

La incapacidad del jurado en declarar a Juan Víctor Orúe Mazaga, opositor de música, superior al de escultura, o viceversa, hizo que, al final, se concedieran dos pensiones, una para cada una de las ramas. Este hecho, además de demostrar la poca rigidez con la que se observaba el reglamento, provocaría un retraso en el inicio del disfrute de las estancias, que no tendría lugar hasta el 1 de julio de 1894.

Nemesio Mogrobejo (1875-1910) recibió su nombramiento instalado ya en París, junto a su amigo el pintor Ángel Larroque. Residió primero en la Rue de la Rochechouart, para trasladarse más tarde, a partir de 1895, al número 14 de la rue Vavin, próximo a la fundición de F. Rudier en la que encargaría en materia definitiva algunas de las obras realizadas en este periodo. La capital francesa marcó la trayectoria del escultor, tanto en el plano profesional, al

entrar en contacto con las corrientes artísticas modernas, que le influirían notablemente; como en el personal, pues en ella conoció al amor de su vida, la austriaca Paula Schenek (1877-1898).

Al igual que Larroque, Nemesio había pasado por las aulas de la Escuela de Artes y Oficios bilbaína, donde, entre 1889 y 1894, cursó: Dibujo de Adorno-copia de la estampa en los dos primeros años, consiguiendo en el primer curso un segundo premio y, en el siguiente, un primer premio; Dibujo de Figura-copia de la estampa en 1891-1892, donde logró un nuevo primer premio; Dibujo de Figura-copia del yeso en 1892-1893, materia en que alcanzó un segundo premio y un premio de constancia de primera categoría y, por último, entre 1893-1894, Dibujo de Figura-copia del natural y Pintura-Estudio del natural en la rama de Modelado, segundo premio con opción a primero y aprobado respectivamente²³. De modo coetáneo, practicaba la escultura en el taller de su vecino Sáenz Venturini.

En París, completó su formación artística en la célebre Academia Julian y, a partir de 1897, en las clases nocturnas de dibujo del natural de la Academia Colarossi. En Julian, Mogrobejo frecuentó durante largos periodos el taller de escultura de Denys Puech (1854-1942), sito en el número 31 de la rue du Dragon. Allí practicó modelado entre junio y diciembre de 1894, entre enero y julio de 1895, de octubre de 1895 a abril de 1896 y de septiembre de 1896 a marzo de 1897²⁴. Precisamente, durante esta última etapa obtuvo un primer premio, dotado con una medalla y 100 francos, concedido seguramente a alguna de las obras realizadas en el taller tras una de las exposiciones mensuales que se organizaban en el propio centro. Por otra parte, entre el 4 de noviembre de 1894 y el 31 de marzo de 1895 estuvo también inscrito en el *atelier* de pintura de Bouguereau y Ferrier, al que asistía entonces

23. A.H.E.C., Libros de Registro y de Matrícula, 1889-1894.

24. Livres de comptabilité des élèves, Fons de l'Académie Julian, Archives Nationales, Paris, sign. 63 As 2. Mi agradecimiento a Mikel Lertxundi Galiana, quien amablemente me facilitó estos datos.

Larroque y que frecuentaría también el pintor vasco Julián Ibáñez de Aldecoa (1866-1952), lecciones que servirían a Nemesio para profundizar en sus conocimientos del desnudo²⁵.

Al mismo tiempo, acudía con frecuencia al taller del escultor y orfebre vasco Paco Durrio (1868-1940)²⁶, con quien colaboraría en algunos proyectos y de quien recibiría la influencia del simbolismo y la posibilidad de establecer contacto con personalidades del ambiente parisino, como el poeta y crítico de arte Charles Morice (1860-1919). Por otro lado, las visitas de estudio al Museo del Louvre le acercarían a la obra de los artistas italianos del primer Renacimiento, que también orientarían su producción posterior.

En julio de 1895 Mogrobejo había concluido ya su primer trabajo como pensionado, que envió a la Diputación de Vizcaya a finales de ese mismo año²⁷. Se trataba de un bajorrelieve titulado *Maternidad* (fig. 1, Museo de Bellas Artes de Bilbao), que pasó al bronce en la fundición de F. Rudier en París con la ayuda pecuniaria de la propia Diputación²⁸. Las figuras, en relieve casi plano y sobre fondo neutro, representan a la Virgen con el niño en brazos, un modelo ideal de maternidad lleno de ternura, suavidad y belleza sublime. Marcado por una obvia deuda con el primer renacimiento italiano y un claro paralelismo formal con obras del pintor simbolista francés Eugène Carrière (1849-1906), se aprecia también un gusto por las formas modernistas, decorativas y simbólicas, especialmente en el ondulado tratamiento de los cabellos de la mujer y en la inclusión, en el lateral inferior derecho, de una flor, en este caso un lirio, símbolo de la virginidad de María. Este recurso de introducir flores será utilizado por el escultor con frecuencia,



Fig. 1) *Maternidad*, de Nemesio Mogrobejo (1895), Archivo fotográfico del Museo de Bellas Artes de Bilbao, © de la fotografía Museo de Bellas Artes de Bilbao

25. *Ibidem*.

26. GUTIÉRREZ ABASCAL, R., *Nemesio Mogrobejo...*, ob. cit., p. 295.

27. "El joven don Nemesio Mogrobejo...", *El Noticiero bilbaino*, Bilbao, 1-1-1896, p. 1.

28. BFA/AFB, Artes, caja 1201, exp. 4.

como en el relieve de *La muerte de Orfeo* y varios bustos femeninos. No obstante, pese a la calidad e interés de la pieza, se pueden observar ciertas deficiencias en la ejecución de las manos, pómulo y labios, reflejo de un periodo de formación²⁹.

Como envío de segundo año hizo entrega, a mediados de julio de 1896, de un busto en yeso (fig. 2)³⁰, que según las descripciones de la prensa de la época, parece corresponder con el expuesto en la I Exposición de Arte Moderno de Bilbao de 1900 junto al relieve de la *Maternidad* y³¹, diez años más tarde, en la exposición homenaje organizada con motivo de la muerte del artista. Era éste el retrato de: "(...) un anciano de lengua barba, representado en tamaño algo mas que natural; en él se nota el principio de esa personalidad espontánea, fruto del serio y trabajoso estudio a que se dedica desde el comienzo de la pensión. El rostro del busto, tratado con valentía, está magistralmente entendido y resulta de una realidad encantadora; la expresión de su mirada vaga indica la preocupación de una idea fija, y que Mogrovejo ha sabido interpretarla tan fielmente, que parece que uno se halla contemplando el modelo que le sirvió de estudio"³². El retrato difiere notablemente del trabajo anterior pues, más que buscar la perfección de las formas y la sublimación de la belleza, intenta demostrar su conocimiento de la plasmación de la expresividad y las pasiones, en este caso con una ejecución formal más abocetada, al modo rodiniano.



Fig. 2) Cabeza-estudio, de Nemesio Mogrovejo (1896), fotografía del archivo de la familia Eguillor, Bilbao

29. Esta misma idea aparece recogida en las crónicas del momento, que destacaron las magníficas cualidades del envío junto al carácter de obra primeriza: BLANCO Y ROJO, A. "Crónica artística. Trabajos de nuestros pensionados", *El Noticiero bilbaíno*, Bilbao, 17-1-1896, p. 1.

30. BFA/AFB, Artes, caja 1201, exp. 3.

31. Todas las menciones a obras participantes en las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao han sido extraídas de: GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao, 1900-1910. Un intento modernizador pagado con espinas de indiferencia*. Vitoria-Gasteiz, BassaraiArte, 2007.

32. BLANCO Y ROJO, A., "Crónica artística. Nemesio Mogrovejo", *El Noticiero bilbaíno*, Bilbao, 15-5-1896, p. 2. Dada la diversa ortografía con la que se suele escribir el apellido Mogrovejo, se ha querido mantener en las citas textuales la forma original en cada caso (en este, Mogrovejo) a pesar de que en el texto del artículo se utilice siempre el apellido con b, por ser la forma elegida para firmar por el propio artista.

Cuando estaba a punto de concluir la pensión, el 30 de abril de 1896, Nemesio solicitó una prórroga de dos años para poder continuar el estudio del arte y el dibujo en París a través de los “buenos modelos”, al que no había aún podido llegar pese a su dedicación y trabajo. La Diputación le concedió una ayuda con la misma dotación económica por un año más, aunque sin la obligación de realizar envíos. Mogrobejo se propuso entonces llevar a cabo una obra de empeño para que fuera adquirida por la corporación³³, que por desgracia no debió llevar a término. Sí es seguro que, en este tiempo, ejecutó trabajos influidos por el carácter decorativo del modernismo, como la figura de *Pierrot* (1897), que dio a conocer al año siguiente en la IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona, obteniendo con ella una Mención Honorífica³⁴; o el busto de *Dolores Ibáñez de Aldecoa* (1897), ahora en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Álava.

3.2. Alternancia y colaboración entre el Ayuntamiento y la Diputación (1898-1903): Higinio Basterra, Miguel García de Salazar y Quintín de Torre

Concluida la convocatoria de pensiones de la Diputación de 1893, y sin visos de que se fuera a repetir a corto plazo, el 17 y 18 de junio de 1897 la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao presentó, ante la Diputación y el Ayuntamiento respectivamente, una propuesta para que concedieran una pensión conjunta al joven escultor Higinio Basterra Berástegui (1876-1957), quien “con su irreprochable conducta, su asiduidad y su talento, honra hoy

a esta Escuela y honrará más adelante como notable escultor al pueblo que le ha visto nacer”³⁵. La Junta repetía así iniciativa, cinco años después de la petición análoga en favor de Millán Arce y Ángel Larroque, pero esta vez en beneficio de un escultor.

Higinio provenía de familia de artistas, entre los que destacaba su padre, Serafín, quien poseía un floreciente taller de escultura en Bilbao. En 1890 había ingresado en la Escuela de Artes y Oficios, donde cursó francés entre 1890 y 1892, obteniendo las calificaciones de primer premio y accésit, respectivamente. En el curso de 1892-93 inició sus estudios artísticos en las clases de Dibujo de Figura-copia del yeso, donde se hizo con otro primer premio, y un segundo al año siguiente en la asignatura de Dibujo de Figura-copia del natural³⁶. Entre 1894 y 1897 continuó asistiendo a las aulas de dibujo del natural, consiguiendo en cada uno de los años mención especial y siendo propuesto para obtener el premio Lund de la Escuela. Desde 1893 hasta 1898 frecuentó Pintura-Estudio del natural en la sección de Modelado, logrando un primer premio en 1894 y cuatro menciones especiales en los años siguientes³⁷.

A este laudable expediente académico y su intachable conducta se unía el mérito de haber sido seleccionado por la Escuela para representarla en la Exposición de Artes e Industrias Artísticas de Barcelona de 1896. Higinio exhibió sus trabajos en nombre de ésta en la Sección de Industrias Artísticas, participando por su cuenta en el apartado de Escultura Decorativa con

33. *Ibidem*.

34. *IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1898, p. 162 y Archivo del Museo Nacional de Arte de Cataluña (en adelante, MNAC), Documentación sobre la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona 1898, carpeta 7.

35. BFA/AFB, Artes, caja 1201, exp. 6 y BFA/AFB (Fondos Municipales), Bilbao, Sección Quinta, exp.362/3. A no ser que haya mención contraria, los datos sobre la pensión de Basterra han sido extraídos de estos expedientes.

36. Resulta curioso que no empezara su formación por el curso básico de Dibujo de Adorno-copia de la estampa y Dibujo de Figura-copia de la estampa, obteniendo además tan buenos resultados en copia del yeso, por lo que es posible que hubiera avanzado en este aprendizaje en el ámbito familiar.

37. A.H.E.C., Libro de Registro-Enseñanza del Obrero, nº 11, 1890-1892 y Libro de Registro-Enseñanza Profesional, nº 1, 1880-1890.

tres terracotas: una *Cabeza de estudio* (que sería fundida posteriormente en bronce por la propia Escuela) y dos bajorrelieves de niña³⁸. La misma *Cabeza de estudio* fue expuesta, junto con el busto en terracota *Mi hermano*, en la Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1897³⁹, obteniendo entonces una Mención Honorífica⁴⁰.

El Ayuntamiento vio con agrado la solicitud en favor de Basterra y nombró una Comisión, integrada por Plácido Allende (representante de la Diputación), Ramón Guardamino (del Ayuntamiento), Fernando de Landecho y Juan de Barroeta (ambos por la Escuela), para que estableciera las condiciones y remuneración de su pensión. Reunida el 5 de enero de 1898, fijó una duración de dos años, una dotación de 3000 pesetas anuales (aportada a partes iguales por cada institución) y la obligación de presentar, al final de cada año, un trabajo en yeso o barro cocido que demostrara sus progresos y que pasaría a formar parte del Museo de la Escuela, recibiendo además por cada una de estas obras una indemnización de 500 pesetas. Estas condiciones eran, precisamente, las mismas que estipulaba el reglamento de pensiones de la Diputación y las que se habían seguido con Larroque.

Aunque la ayuda de Basterra se aprobaría en sesión municipal de 19 de enero y provincial del 31 del mismo mes, el escultor no empezó a disfrutar de la misma hasta el 1 de julio de 1898, tras confirmarse el presupuesto correspondiente. Higinio se trasladó a París, donde quedó instalado en un estudio en el número 26 de la rue Servand⁴¹, mudándose más tarde a otro en el 7 de la rue Belloni (actual rue d'Arsonval)⁴² y, a partir de 1901, a un tercero, sito posiblemente en el mismo edificio, un inmueble para artistas construido por Achille Moreaux e integrado por veinticinco estudios, que fue ampliado precisamente en esa fecha⁴³. Recomendado por su predecesor, Nemesio Mogrobojo, asistió entre el 10 de octubre de 1898 y el 8 de febrero de 1900 (a excepción del periodo estival) a las clases de escultura de Denys Puech en la Academia Julian, las mismas que había frecuentado su colega⁴⁴.

Como trabajo de primer año de pensión hizo entrega de una figura vaciada en yeso titulada *El frío*, que recibió la aprobación de la Junta Directiva de la Escuela y el correspondiente premio de 500 pesetas⁴⁵. *El Frío* representaba a un hombre desnudo, maduro y robusto, al que las condiciones térmicas estaban llevando al aniquilamiento de sus fuerzas⁴⁶, en la línea de la escultura ecléctica simbólica y verista que triunfaba en los salones del fin de

38. *Catálogo ilustrado de la III Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*. Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1896, pp. 180 y 201 (cat. n.º 1210-1212).

39. *Exposición General de Bellas Artes, 1897, Edición oficial. Catálogo*, Madrid, Celestino Apaolaza Impr., 1897, p. 182 (cat. n.º 1184-1185).

40. PANTORBA, B., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Jesús Ramón García-Rama, 1980, p. 164.

41. Livres de comptabilité des élèves, Fons de l'Académie Julian, ... doc. cit.

42. *Catalogue illustré du Salon de 1900*. París, Ludovic Baschet, 1900, cat. n.º 1824.

43. Basterra aparece como residente en esta calle en "Liste alphabétique des rues de Paris avec la longueur (et la largeur) de chaque voie, la désignation d'arrondissement, de quartiers, et l'origine de chaque nom, d'après les renseignements les plus nouveaux", en *Annuaire-Almanach du Commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration ou almanach des 1,500, 000 adresses de Paris, des départements, des colonies et des pays étrangers*, Didot-Bottin, París, 1900 (p. 2711), 1901 (p. 2936), 1902 (p. 2961), 1903 (p. 2891) y 1904 (p. 2922). Archives de Paris, bobinas 2MI3/126, 2MI3/129, 2MI3/132, 2MI3/134 y 2MI3/138. No obstante, en 1904, Basterra ya no era pensionado por lo que, o realizó una estancia corta en París en ese año, o el anuario mantuvo por inercia la inscripción, o incluso pudiera referirse erróneamente a Manuel en vez de a Higinio, que en ese momento sí residía en París. Quisiera agradecer el conocimiento de estos datos sobre el n.º7 de la rue Belloni a la investigadora Gretel Piquer Viniegra, quien ha incluido un apartado con un análisis más detallado sobre estos estudios de artistas en su tesis doctoral *Evaristo Valle (1873-1951). Vida y obra* (en preparación).

44. Livres de comptabilité des élèves, Fons de l'Académie Julian, ... doc. cit.

45. BFA/AFB, Artes, caja 1201, exp. 6.

46. LÉMACO, T. "La obra de un pensionado", *El Noticiero bilbaino*, Bilbao, 25-8-1899, p. 1.

siglo francés, y alejado, por tanto, de la opción estética que había adoptado Mogrobejo. La obra, expuesta junto con el envío de segundo año en la I Exposición de Arte Moderno de Bilbao de 1900, demostraba los avances en el conocimiento del desnudo acumulados durante su primer año en París.

En cuanto al de segundo año, entregado en 1900 y de concepción formal y técnica similar al anterior, consistía en un grupo titulado *Consuelo*⁴⁷. Éste estaba integrado por dos figuras desnudas: un anciano que, sentado, abrazaba a una niña, dispuesta de pie a su lado, consolándose ambos mutuamente al quedarse solos en el mundo⁴⁸. Tanto este trabajo como el anterior tienen una clara proximidad temática y formal a la producción del también alumno de Puech en la Academia Julian y pensionado en París y Roma por la Diputación de Gerona Miguel Blay (1866-1936), especialmente con su trabajo *Los primeros fríos* (1892), ejecutado en Italia aunque con una clara influencia de su paso por París y, en concreto, de Rodin. En cuanto al grupo de Basterra, fue expuesto en París, con el título *Le désespoir* (*La desesperación*), en el vigésimo segundo *Salon de la Société des Artistes Français* de 1900⁴⁹ y, cuatro años más tarde, participó en la Exposición Nacional de Madrid⁵⁰, donde obtuvo una medalla de tercera clase.

El 25 de septiembre de 1900, la Junta Directiva de la Escuela solicitó una ampliación de dos años de la beca de Higinio y que se aumentara la cantidad a 5000 pesetas anuales. Argumentaba para esta pretensión la escasez

de dinero recibido (que se iba fundamentalmente en la ejecución de los trabajos obligatorios), la calidad de las obras presentadas y la esperanza “de conseguir en breve que un hijo de Vizcaya figure entre los primeros escultores de nuestra patria”⁵¹. Tras un intenso debate, centrado en la capacidad económica de la familia Basterra, la sesión municipal del 17 de octubre concedió una prórroga por dos años, pero por la misma cantidad que había estado recibiendo hasta entonces. La Diputación, por su parte, y dado que estaba preparando una nueva convocatoria propia de pensiones, acordó, en sesión de 21 de noviembre de 1900, concederle la prórroga sólo por un año⁵².

Gracias a estas resoluciones el escultor siguió trabajando en París. Allí realizó en 1901, aunque fuera de las obligaciones de la pensión, el busto del maestro de escuela bilbaíno Lorenzo Múgica, que fue expuesto, con bastante éxito de crítica, en los escaparates del negocio de Velasco en Bilbao⁵³ y, poco después, en la segunda Exposición de Arte Moderno de Bilbao de 1901, en esta última junto a una figura en yeso titulada *Hamlet*. Basterra fue, de hecho, un asiduo participante en las exposiciones de Arte Moderno bilbaínas⁵⁴, en las que mostraba siempre las últimas novedades de su producción.

Al año siguiente, en septiembre de 1902⁵⁵, presentó a la Junta su envío del primer año de la renovación, que consistía en un grupo de más de dos

47. “Por disposición de la Junta Directiva...”, *El Nervión*, Bilbao, 23-1-1900, p. 2.

48. F. de U. “Nuestros artistas. Higinio de Basterra”, *El Nervión* (ed. especial ilustrada), Bilbao, 31-5-1908, p. 2.

49. *Catalogue illustré du Salon...*, ob. cit.

50. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904*, Madrid, Casa Editorial Mateu, 1904 (cat. nº 1554).

51. BFA/AFB (Fondos Municipales), Bilbao, Sección Quinta, exp.362/3.

52. BFA/AFB, Artes, caja 1201, exp. 6.

53. “El busto de Don Lorenzo Múgica”, *El Nervión*, Bilbao, 8-2-1901, p. 1.

54. Además de las mencionadas, envió obra a las de 1903, 1905 y 1910.

55. Con cierto retraso porque entre febrero y junio de 1901 debió interrumpir su pensión, a juzgar por la supresión de pagos que consta para estos meses en el expediente.

metros de altura compuesto por tres figuras a tamaño mayor del natural y vaciado en yeso, titulado *Doloroso hallazgo (o Triste hallazgo)*⁵⁶. El grupo, que sería también expuesto en la Nacional de 1904 en Madrid (cat. nº 1553), estaba integrado por un hombre, una mujer y un niño muerto, en un alarde de conocimiento de la representación de las distintas edades, estados, pasiones y fisionomías del ser humano. Como su propio título indica, representaba una escena de dolor que: “impresiona y conmueve. El padre, hermosa y arrogante figura de hombre fornido, sostiene con sus nervudos brazos el cuerpo de su moribundo y adolescente hijo. La madre, arrodillada, abraza este querido cuerpo y junta su angustiado rostro con el rostro casi cadavérico del ser idolatrado, como si quisiera infundirle con su aliento, con su mirada, su propia vida para reemplazar otra vida que se acaba”⁵⁷.

De manera casi paralela a la entrega de esta obra se estaba desarrollando en Bilbao una nueva convocatoria de pensiones de la Diputación que, al hacerse efectiva, anulaba las ayudas concedidas con anterioridad. Según rezaban las bases, Higinio se debía presentar obligatoriamente a las pruebas, como así hizo, pero no resultó beneficiario, perdiendo la mitad de la subvención correspondiente a esta institución y conservando la que le había concedido el Ayuntamiento. Ante esta nueva situación, el 9 de septiembre envió un escrito a la Junta Directiva de la Escuela en el que solicitaba la reducción de la parte del Municipio de diez a cinco meses, para así poder contar con los mismos ingresos mensuales aunque en un menor tiempo. La solicitud fue aprobada en sesión municipal de 26 de septiembre de 1902, manteniéndose no obstante la obligación de entregar su trabajo de último año del que, lamentablemente, no se ha localizado ninguna noticia.

Durante los meses que pasó en Bilbao con motivo de esta oposición debió realizar la maqueta para el *Monumento a Ercilla*, encargada por el Centro Vasco de la ciudad. Ésta representaba, al modo de la retórica monumental española de la época, al poeta y soldado español Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594): “sentado en una roca y en traje de guerrero; en su mano derecha, donde se apoya su mejilla, sostiene un lápiz y en la izquierda un papel. La actitud del poeta guerrero es la de un hombre pensativo, y sus pensamientos se representan en las figuras del alto relieve del pedestal, en donde se ven tipos de españoles e indios luchando, o sea una representación en piedra del primer canto del poema la Araucana”⁵⁸.

Durante los últimos meses de disfrute de la subvención del Municipio, Bastera trasladó su residencia a Italia⁵⁹. El motivo de este cambio fue realizar un viaje de estudios para conocer de primera mano las obras de la Antigüedad y el Renacimiento. No obstante, sus mayores referentes artísticos provendrían de su estancia en la capital francesa. Allí había recibido la influencia de Denys Puech, Auguste Rodin (1840-1917) y, muy especialmente, de Constantin Meunier (1831-1905), de quien heredaría su preferencia por los temas sociales en obras como *El despertar del obrero* (1903), *El trabajo en la mina* (1904) y *Los Barrenadores* (1907). Instalado en Bilbao a su regreso, destacó por su actividad como docente y retratista, aunque su obra más conocida sean las *Cuadrigas* que coronan el edificio del Banco de Bilbao en la madrileña calle de Alcalá.

El siguiente escultor pensionado en Bizkaia fue el algorteano Miguel García de Salazar Pinedo (1877-1959) quien, el 6 de mayo de 1898, solicitó a través

56. BFA/AFB (Fondos Municipales), Bilbao, Sección Quinta, exp.362/3.

57. “Grupo escultórico”, *El Nervión*, Bilbao, 28-8-1902, p. 1.

58. JEMEIN, S., “Maquette de Alonso Ercilla”, *La Vasconia*, Buenos Aires, 30-10-1902, p. 30.

59. Así se deduce del pago en liras entre abril y junio de 1903, BFA/AFB (Fondos Municipales), Bilbao, Sección Quinta, exp.362/3.

de su padre una subvención a la Diputación de Vizcaya para continuar sus estudios de escultura en Roma⁶⁰. Miguel residía ya desde hacía dos años en la ciudad, instalado en el número 33 de Via Margutta, en pleno centro artístico de la capital, y trabajaba desde hacía más de uno en el taller del pintor José Echenagusía Errazquin (*Echena*, 1844-1912). Previamente, había estudiado en la Escuela de Artes y Oficios bilbaína, donde se había inscrito en el curso de 1890-1891. En ese año y el siguiente había frecuentado las aulas de Dibujo de Figura-copia de la estampa, en la que obtuvo primero aprobado y luego un accésit. En 1892 cursó Dibujo de Figura-copia del yeso, logrando de nuevo un accésit, y dos aprobados y un nuevo accésit respectivamente en los tres años siguientes, en los que estuvo inscrito en Dibujo de Figura-copia del natural. Entre 1893-1896 asistió a las lecciones de Modelado, en las que obtuvo primero un aprobado, después un primer premio y, por último, una mención especial y un premio extraordinario de 50 pesetas⁶¹.

A la petición de subvención adjuntaba, además de la certificación de estas calificaciones, una recomendación del pintor Alejo Vera (1834-1923), entonces director de la Academia de España en Roma, y otro par de Mariano Benlliure (1862-1947) y del propio José Echena, dos de los artistas más destacados de la colonia artística española en Roma⁶². Otro aval era su reciente éxito en la Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona de 1898, donde había obtenido una segunda medalla con su composición *En el desierto*⁶³ (fig. 3) que, dos años más tarde, figuraría en la Internacional de Munich⁶⁴.



Fig. 3) *En el desierto*, de Miguel García de Salazar (1898), BFA/AFB, Artes, Caja 1200, exp. 2

60. BFA/AFB, Artes, Caja 1200, exp. 2.

61. A.H.E.C., Libro de Registro-Enseñanza del Obrero, nº 11, 1890-1892 y Libro de Registro-Enseñanza Profesional, nº 1, 1880-1890.

62. BFA/AFB, Artes, Caja 1200, exp. 2.

63. *IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, ob. cit., p. 161 (cat. nº 960) y MNAC, Documentación sobre la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona 1898, carpeta 7.

64. *Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung 1900 im kgl. Glaspalast*, München, Verlag der Münchener Künstlergenossenschaft, 1900, p. 142 (cat. nº 1553).

Gracias a todo esto, el 26 de mayo de 1898 la Corporación le concedía una beca por dos años dotada con la irrisoria cantidad de 1500 pesetas anuales (mitad de lo que percibieron sus predecesores y correspondiente a la cantidad que asignaba la Diputación en las pensiones conjuntas), a condición de acreditar su residencia en el extranjero y presentar un trabajo cada año, por el cual sería recompensado con las ya tradicionales 500 pesetas. Como muestra de agradecimiento, en septiembre de 1898 el escultor regaló a la Junta el bronce *En el desierto*, que se convertiría en su envío de primer año⁶⁵. La obra representaba a un moro sentado sobre un camello, que avanzaba parsimoniosamente en la amplitud del desierto. Dado el tema y el lugar donde fue ejecutada, probablemente fue realizada a través de reproducciones fotográficas y escenografías preparadas con las colecciones de los pintores de la colonia española en Roma, ya que era una práctica muy difundida entre ellos. Se trataba además de una figura de gran precisión técnica y extremo realismo vinculada a la corriente orientalista que inundó las artes de finales del siglo XIX, especialmente en música y pintura, aunque menos en escultura, y liderada en Roma por el pintor Mariano Fortuny. A esta misma corriente se adscribirían sus bronce *Esclava árabe* y *Camello en marcha* que, junto con el anterior, exhibió en la I Exposición de Arte Moderno de Bilbao de 1900.

Poco más se sabe del periodo de pensionado de García de Salazar, salvo que, justo un año después, en septiembre de 1899, hacía entrega de su

segundo envío, una figura de 100x100x220 cm titulada *Prometeo*, que sería presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1901⁶⁶. En cuanto a la elección del tema, era un asunto mitológico muy frecuente en el cambio de siglo, tratado, entre otros, por el pintor José Ramón Zaragoza, pensionado en la Academia de España en Roma entre 1904 y 1908.

A diferencia de sus compañeros, instalados en París y dedicados, salvo Mogrobojo, a la representación del *pathos*, Miguel profundizó en Roma sobre el realismo en esculturas de mediano tamaño vinculadas al coleccionismo burgués, donde predominaba el virtuosismo técnico y el detallismo. Instalado después en Bizkaia, se distanció de esta tendencia, desarrollando desde Algorta la mayor parte de su producción.

Apenas un mes después de la solicitud de García de Salazar, el 4 de junio de 1898, Quintín de Torre Berástegui (1877-1966) demandaba a la Diputación de Vizcaya una pensión para completar sus estudios en el extranjero⁶⁷. No tuvo la suerte de su predecesor y la petición quedó sin contestación, a pesar de reiterar su súplica dos años después, el 14 de noviembre de 1900⁶⁸. Quintín optó, finalmente, por otra vía y, el 18 de septiembre de 1900, solicitó al Ayuntamiento una subvención para poder continuar sus estudios de escultura en París⁶⁹.

65. BFA/AFB, Artes, Caja 1200, exp. 2. La beca era inicialmente de uno o dos años y, a raíz del cumplimiento del primer año y envío, se renovó por otros doce meses más. Como curiosidad, habría que señalar cómo García de Salazar cobró su subvención a año vencido, en lugar de por mensualidades vencidas como el resto de los pensionados. La mayor disponibilidad económica de sus padres y el hecho de que ya se encontrara en el extranjero justifican probablemente este hecho.

66. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1901*. Madrid, Casa editorial Mateu, 1901, p. 171.

67. Para profundizar sobre los años de formación y pensionado de Quintín de Torre, véase SOTO CANO, M., "Los primeros años...", art. cit.

68. BFA/AFB, Artes, caja 1200, exp. 4.

69. BFA/AFB (Fondos municipales), Bilbao, Sección Primera, exp. 314/13. Salvo que se indique lo contrario, los datos correspondientes a la pensión municipal de Quintín de Torre han sido extraídos de este expediente.

Torre se había formado en los talleres de escultura y decoración de Serafín Basterra y, como el resto de los artistas aquí mencionados, en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao aunque, por problemas de salud, asistió a ella de manera intermitente. En 1889, 1891 y 1893 estuvo matriculado en las clases de Dibujo de Figura-copia de la estampa, donde consiguió, en los dos segundos años, las calificaciones de aprobado y accésit. En 1894 asistió a Dibujo de Figura-copia del yeso, en la que logró un segundo premio. Entre 1895 y marzo de 1897 y septiembre de 1898 y enero de 1899, frecuentó las aulas de Dibujo de Figura-copia del natural, consiguiendo un aprobado y un premio de constancia de segunda categoría. De 1894 a enero de 1899 participó también en las clases de modelado, siendo calificado con un accésit, un aprobado, un segundo premio y, finalmente, un primer premio⁷⁰.

A su expediente académico unía, como habían hecho sus predecesores, otras acreditaciones. En concreto, una estancia de varios meses en Barcelona durante 1899 y la obtención, gracias a su obra *El héroe de los mares (Itsasoekato umanta)*, de una Medalla de Plata en la Exposición Regional de Logroño de 1897 y una Mención Honorífica en la IV Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona de 1898⁷¹.

Pese a sus méritos, Torre fue instado a ejecutar un trabajo escultórico, que fue valorado por un tribunal designado al efecto e integrado por los arquitectos Severino de Achúcarro y Enrique de Epalza y los miembros de la Junta Directiva de la Escuela Juan de Barroeta, José María Basterra, José María Garrós Nogué y Cecilio de Goitia. La pieza ejecutada, *Hic nosce te ipsum*, un naturalista y retórico retrato de medio cuerpo de un anciano, consiguió

el beneplácito del jurado y, con ello, una subvención de 1500 pesetas por un año (con posibilidad de renovación por un segundo), más 500 pesetas como premio de presentación de una obra que formaría parte del Museo de la Escuela. Esta dotación correspondía a la habitual cantidad que asignaba el Ayuntamiento en sus pensiones conjuntas con la Diputación, que mantuvo a pesar de la negativa de la segunda a participar en la subvención por estar preparando su convocatoria propia de 1902.

Quintín se trasladó a París de manera inmediata, instalándose a partir de febrero de 1901 en un estudio-vivienda en el número 7 de la rue Belloni (edificio donde se encontraba también su compañero Higinio Basterra) y asistiendo también, entre el 4 de marzo y el 22 de abril, a las lecciones matinales del taller de escultura de Denys Puech en la Academia Julian⁷².

Durante 1901 realizó, además de otros trabajos, el grupo escultórico *El Perdón* (fig. 4), que fue su envío de primer año. Éste estaba compuesto por dos figuras desnudas de tamaño natural y representaba la clemencia concedida por un marido a su mujer descarriada. La composición mostraba los progresos del escultor en cuanto al conocimiento del desnudo y la copia del natural, así como a la representación del *pathos* y la asimilación de la estética modernista fin de siglo, predominante en el París de la época, que se ejemplificaba en el surgir de las figuras de un bloque de barro no trabajado, al modo de un *non finito* rodiniano, y en la interpretación simbólica de un perdón asociado a la lujuria. El grupo fue expuesto en los escaparates de Valero en Bilbao en febrero de 1902⁷³ y tuvo una buena acogida por parte del Ayuntamiento, lo cual permitió, el 16 de abril de 1902, la renovación por

70. A.H.E.C., Libro de Registro-Enseñanza de Obrero, nº 9, 1889-90 y Libro de Registro-Enseñanza Profesional, nº 1, 1880-1890.

71. BFA/AFB (Fondos municipales), Bilbao, Sección Primera, exp. 314/13 y MNAC, Documentación de la IV Exposición Internacional de Artes e Industrias Artísticas de Barcelona, Carpeta 9.

72. Livre de comptabilités des élèves, ...doc. cit.

73. JALS. "De re artística", *El Nervión*, Bilbao, 18-2-1902, p. 1.



Fig. 4) *El perdón*, de Quintín de Torre (1901), BFA/AFB, Fondos Municipales, Sección Primera, 304 13

un año de su pensión y el aumento de la remuneración a 3375 pesetas, a cambio de entregar un nuevo trabajo que demostrara su progresos.

Poco pudo disfrutar de su reciente retorno a París pues, apenas instalado, el 22 de mayo de 1902, la Diputación aprobaba en Bilbao la mencionada oposición para la concesión de pensiones a artistas vizcaínos. El reglamento obligaba a presentarse a ésta a todos los creadores que en esa fecha estuvieran disfrutando de alguna subvención, a riesgo de perderla al caducar el plazo de solicitud de la nueva convocatoria. De este modo, el 7 de julio entregaba una instancia para la plaza Superior de Escultura, de la que resultaría beneficiario.

No obstante esta nueva y más cuantiosa subvención, continuó disfrutando hasta el final de la ayuda del Ayuntamiento. Por ello, en junio de 1903 entregó como envío de segundo año el grupo *¿Por qué?* (fig. 5), que había expuesto recientemente en el Salón de la *Société des Artistes Français*⁷⁴, donde había obtenido una mención honorífica y una breve reseña en la prensa parisina, la cual resaltaba las reivindicaciones sociales de la pieza y la vinculación del escultor a la clase popular⁷⁵. La composición estaba integrada de nuevo por una joven pareja, que ejemplificaba de manera expresiva la desesperación ante las dificultades económicas. Realismo social y modernismo eran pues las principales influencias de la ecléctica producción de los dos primeros años en París de Quintín de Torre.

74. *Société des Artistes Français. Catalogue illustré du Salon de 1903*. Paris, Ludovic Baschet, 1903.

75. THOMAS, A., "La sculpture aux Salons (second article)", *L'Art Décoratif*, París, julio 1903, pp. 34-40.



Fig. 5) *¿Por qué?*, de Quintín de Torre (1902), BFA/AFB, Fondos Municipales, Sección Primera, 304 13

3.3. La tercera convocatoria de pensiones de la Diputación (1902-1906): Nemesio Mogrobejo, Quintín de Torre y Manuel Basterra

En 1902 vio la luz un nuevo reglamento para la concesión de pensiones a artistas vizcaínos promovido por la Diputación de Vizcaya. Esta convocatoria, más reglada e innovadora con respecto a la anterior, preveía la creación simultánea de ocho plazas: cuatro superiores (para perfeccionamiento en el extranjero de artistas ya formados) y cuatro sencillas (para el estudio en España de jóvenes artistas), que se repartirían por partes iguales entre las secciones de pintura, escultura, música y artes decorativas, incluyéndose los arquitectos en esta última. La subdivisión en distintas ramas, así como la creación de dos tipos de pensionados (como los de número y los de mérito de la Academia de España en Roma, vigentes entre 1873 y 1894), muestran una clara relación con el reglamento de las pensiones estatales, que sin duda influyó en la redacción de éste.

El origen de esta convocatoria se remontaba a la solicitud de pensión hecha por Miguel García de Salazar en 1898. Con motivo de ésta, y considerando la desorganizada y arbitraria concesión previa de las pensiones, el diputado José Cruceño presentó una moción para que se reglamentara la subvención de artistas en la provincia en la sesión provincial del 18 de mayo de 1898 (BOPV del 27 de mayo de 1898).

El proceso de redacción del nuevo reglamento fue complejo y dilatado⁷⁶, y no llegó a verse culminado hasta el 20 de junio de 1902, fecha en la que salió publicado en el Boletín Oficial de la Provincia de Vizcaya. A él contribuyeron reputados artistas del ambiente vizcaíno como Serafín Basterra, Anselmo Guinea y Vicente Larrea, lo que debió ser determinante en la mejora de las

76. NOVO, J., LARRINAGA CUADRA, A. y BILBAO SALSIDUA, M., "Las pensiones para artistas...", art. cit., pp. 187-191 hacen un detallado estudio del mismo.

condiciones para los artistas. Por otra parte, resulta interesante destacar las diferencias entre las condiciones establecidas en el primer borrador y en el reglamento definitivo. Ambos, eso sí, establecían ya la división entre pensiones sencillas y superiores y el mismo modelo de examen.

La propuesta inicial de “Bases para las pensiones de Escultura que piensa crear la Excm. Diputación de Vizcaya” fue redactada por los escultores Serafín Basterra y Vicente Larrea y el arquitecto Mario Camuña en mayo de 1899⁷⁷, y revisada por los encargados de realizar las bases generales (José Luis de Amón, Luis Basterra, Anselmo Guinea, Vicente Larrea y Laureano Gómez Santamaría) en junio de 1899, quienes realizaron ligeras modificaciones. En las bases de mayo se estipulaba como el ganador de la pensión sencilla estudiaría en Bilbao, Madrid o Barcelona durante dos años. Los aspirantes debían ser menores de 25 años y presentar su currículum académico. El beneficiario debía presentar cada tres meses una obra designada por el jurado, a través de la cual se valoraría si podía continuar disfrutando de la pensión, prohibiéndosele además ocuparse de otros asuntos artísticos y debiendo pagar los viajes y materiales de su bolsillo. En cuanto a los pensionados para el extranjero, debían ser menores de 30 años y presentar, igualmente, su currículum académico. Tendrían la obligación de instalarse en París (o, con permiso previo, en Roma o Londres) y de asistir a una Academia durante los dos años de duración de la ayuda, entregando cada doce meses una obra designada previamente. En junio se elevó a tres años el periodo de disfrute y se estableció la cantidad asignada a cada tipo de pensión: dos mil pesetas para las sencillas y cinco mil para las superiores, cantidades que se mantendrían en la redacción última.

Finalmente, en el Reglamento definitivo de 1902 se incluyeron mayores beneficios y libertad para el artista⁷⁸. Se ajustó el límite de edad de solicitud para la inferior (22 años), se suprimió la obligatoriedad de destino y se aumentó el tiempo de disfrute de cada pensión: cuatro años para los superiores y un máximo de tres para las sencillas. Asimismo, se acordó que se abonarían los gastos de viaje a los artistas y se les concedió la propiedad de sus trabajos (salvo uno, que deberían entregar a la Diputación) y un premio de 500 pesetas (200 para la sencilla) por cada uno de ellos que fuera valorado con mención honorífica. También se tenía en cuenta la importancia de dar a conocer la producción del artista para su futuro profesional, por lo que, tanto las obras realizadas durante las pruebas como los envíos anuales de los pensionados serían expuestos cada año al público.

No obstante, se fijaron también una serie de obligaciones, basadas fundamentalmente en los envíos anuales y en la prohibición de realizar otros trabajos con fines lucrativos. Los escultores de pensión sencilla debían realizar: dos copias de bustos del antiguo y un dibujo a lápiz o carbón del natural; el modelado de dos asuntos del natural y de un torso de tamaño natural y modelar una figura de al menos 70 cm. de altura. Mientras, los de superior tenían la obligación de entregar las siguientes obras, con predominancia del desnudo: una figura modelada del natural; un grupo de dos figuras con un asunto de libre elección; una figura modelada del natural y a tamaño natural y un boceto en bajorrelieve de la composición del cuarto año y, finalmente, el desarrollo del boceto del año anterior.

La iniciativa resultó de gran atractivo para los artistas vizcaínos, presentándose un total de veinticuatro solicitudes para las cuatro ramas. A

77. BFA/AFB, Artes, Caja 1201, exp. 8.

78. *Reglamento para la concesión de pensiones a artistas vizcaínos*, Bilbao, Imprenta Provincial, 1902.

la sencilla de escultura aspiraban los jóvenes Manuel Basterra Berástegui y Damián Roda; mientras a la superior se presentaron los escultores Higinio Basterra Berástegui, Juan Molina Portillo, Nemesio Mogrobejo Abásolo y Quintín de Torre Berástegui. Todos ellos serían valorados por el mismo Jurado, compuesto por los diputados José Cruceño y Ramón San Pelayo y los escultores Vicente Larrea, Fernando Galina, José Garrós Nogué y Pedro Sorriguieta.

Las pruebas de calificación de la pensión superior se prolongaron entre agosto y octubre de 1902, repartidas en tres apartados: dibujar una figura del natural, hacer una composición en bajorrelieve de 40x50 cm. sobre el tema bíblico “Dejad que los niños se acerquen a mí” y modelar en altorrelieve una figura del natural hasta medio cuerpo. Las de pensión sencilla consistieron en cambio en dos partes: dibujar una figura del natural a lápiz o a carbón en dos sesiones de cuatro horas y modelar en barro una cabeza del natural en altorrelieve, en cinco sesiones de cuatro horas. Tras la conclusión y exhibición de los ejercicios, el 13 de octubre de 1902, el jurado designó a Nemesio Mogrobejo como beneficiario de la pensión superior y a Manuel Basterra de la sencilla. Pero, ante el empate de votos entre Mogrobejo y Torre, solo diferenciados por el voto de calidad del presidente (Ramón San Pelayo), se propuso al segundo para obtener otra superior de escultura, que finalmente sería confirmada por la Diputación⁷⁹. Esta alteración en la aplicación del reglamento, que también se produjo en el caso de la superior de pintura (duplicada igualmente para adjudicársela a Aurelio Arteta y a Ángel Larroque), demuestra la poca rigurosidad con la que se seguía el mismo así como la calidad de los participantes.

Según las descripciones y las crónicas de la época, los dos beneficiarios de la pensión superior contaban con estilos prácticamente contrarios pues, mientras Mogrobejo: “se consagra con toda su alma y con exquisita delicadeza y gusto artístico, a la fineza de la línea y a la real y verdadera interpretación del natural. (...) En el ejercicio del torso se atiene escrupulosamente al natural, en cuanto a las proporciones. Coloca la figura en la más sencilla posición y simplifica los medios a fin de darle expresión y vida. Es una labor finísima⁸⁰; Torre era: “amante de la energía y de la línea y del vigor del trazo, [que] prolonga ó alarga los perfiles con atrevimientos grequianos y al llegar al ejercicio del torso, crece y se manifiesta brutalmente apasionado de la naturaleza y modela un cuerpo de atleta, donde todo es relieve muscular, fuerza y plétora de vida (...). Sin embargo, hay quien opina que en el desarrollo del torso a que nos referimos existe algo de artificioso y en contraposición a la verdad y, que los vuelos y fantasías del artista, si realzan la ejecución y se ajustan al ideal que el mismo persigue, falsean en cambio el carácter del modelo, cuyo natural aparece sacrificado en aras de una libertad de ejecución⁸¹.”

Estas diferencias entre ambos artistas se harán cada vez más patentes a lo largo de los cuatro años de la subvención. Además, ambos eligieron destinos artísticamente opuestos, pues mientras Quintín regresó a París, profundizando en corrientes eclécticas y expresivas, como el realismo social o las composiciones históricas de carácter retórico y alegórico; Nemesio Mogrobejo se trasladó a Italia, donde se empapó del gusto por la forma y el clasicismo, que combinó con el simbolismo y modernismo fin de siglo aprendidos durante sus años de trabajo en Centroeuropa.

79. BFA/AFB, Artes, Caja 1200, exp. 6. Salvo indicación contraria, todos los datos sobre las pensiones de 1902 han sido extraídos de este expediente.

80. CHIMBO, “Notas bilbainas”, *El Noticiero bilbaino*, Bilbao, 11-10-1902, p. 1.

81. *Ibidem*.

La ayuda de Nemesio dio comienzo el 30 de octubre de 1902, prorrogándose hasta el mismo día de 1906. Se trasladó primero a Florencia, donde pasó el mes de noviembre de 1902, junto con su amigo Larroque. Allí se acomodaron en el segundo piso de la Via Canto de Nelli nº 5, mientras realizaban estudios teóricos de las obras de arte existentes en la ciudad.

Desde Florencia se desplazaron a Roma, a donde llegaron el 4 de diciembre de 1902. Entonces arrendaron dos estudios vecinos en la Via Flaminia, nº 112, al norte del centro artístico de la capital, muy próximos a la Villa Borghese, la Piazza del Popolo y a la Via Margutta, calle que constituía el eje artístico romano por antonomasia, y cercanos al taller que había tenido Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874). Desde el *rione flaminio* compartirían ambos amigos experiencias artísticas durante un año, hasta que Larroque abandonó Italia para trasladarse a Múnich, en septiembre de 1903. Poco después, Mogrobejo pasaría a residir en una pensión de artistas llamada *Il Campanile*, sita en las proximidades del taller de Via Flaminia e instalada en un viejo convento⁸². El contacto con los artistas allí residentes, así como con los socios de la *Associazione Artistica Internazionale*, de la que él mismo fue miembro, le permitieron introducirse aún más en la comunidad artística romana.

Durante su estancia en Italia, Nemesio trabajó con fervor y constancia. Fruto de este tesón fueron sus envíos, todos de gran calidad, que produjeron un gran impacto en el ambiente artístico bilbaíno. Así sucedió ya desde la primera entrega con la figura masculina desnuda titulada *Risveglio* (*Despertar*, Museo de Bellas Artes de Bilbao), que obtendría mención honorífica y que, según opinión de la prensa: "(...) es una obra maestra en toda la extensión

de la palabra: esbeltez, corrección de líneas, pureza de formas, finura de ejecución, todo cuanto pueda apeteer al académico más intransigente, se encuentra en la preciosa estatua de Mogrobejo (...) es una *academia* admirable, fiel interpretación de un excelente modelo y un verdadero alarde de factura y dominio de la forma"⁸³.

Como ha señalado Juan de la Encina⁸⁴, la obra parte de la posición de media figura que constituyó su tercer ejercicio en la oposición del año anterior, aunque completada y perfeccionada, demostrando con ello los avances del escultor en el conocimiento del desnudo, básico para la dedicación a la escultura. A través de una ligera representación del movimiento, simboliza un despertar vigoroso e idealizado, universal, que debe buena parte de la grandeza de su forma a la herencia de la antigüedad clásica y al estudio de la perfección anatómica del Renacimiento, aspectos en común con *La edad de bronce* (1875) de Auguste Rodin (1840-1917), estatua a la que se asemeja.

Risveglio fue expuesto en diciembre de 1903 en el salón de subastas de la Diputación, junto al resto de los envíos, y sería más tarde regalado por el artista a la institución, cumpliendo así con la entrega de una obra que estipulaba el reglamento.

En el envío de segundo año, Mogrobejo se superó a sí mismo en cuanto a perfección anatómica e idealización de las formas con el grupo de *Hero y Leandro* (fig. 6, versión en bronce en el Museo de Bellas Artes de Bilbao). Éste representa a la pareja de amantes del mito clásico en el momento en que sus cuerpos exánimes se reencuentran, arrastrados por las olas del cruce

82. SAIZ VALDIVIESO, A. C.. *Nemesio Mogrobejo...*, ob. cit., p. 119.

83. X. "De Arte", *El Noticiero bilbaíno*, Bilbao, 29-12-1903, p. 1.

84. GUTIÉRREZ ABASCAL, R., *Nemesio Mogrobejo...*, ob. cit., p. 298.



Fig. 6) Sección de escultura de la muestra de envíos de pensionados de la Diputación de Vizcaya (1904), fotografía del archivo de la familia Eguillor, Bilbao

de los mares Egeo y Mármara, en el estrecho de los Dardanelos (antiguo Helesponto). Aunque se trataba de un tema frecuente en la enseñanza artística europea (era, por ejemplo, asunto de trabajo en la Academia Julian de París y fue argumento para un ejercicio de las oposiciones al Pensionado Artístico Nacional italiano en 1902), Mogrobejo consigue darle una reinterpretación actual, combinando cierto carácter simbolista y melancólico en las figuras con la tradición clásica en las formas.

La composición recibió, en octubre de 1904, la calificación honorífica, con su correspondiente premio de 500 pesetas, anotándose además que tanto Mogrobejo como Torre se habían excedido en el cumplimiento de sus obligaciones y en los gastos que habían tenido que realizar para llevar a cabo sus envíos. Éstos fueron expuestos en los salones de la Sociedad Filarmónica consiguiendo de nuevo, en el caso de Mogrobejo, una excelente recepción y éxito de crítica, que continuó al año siguiente durante su exhibición, junto con la escultura *Eva*, en la VI Exposición Internacional de Arte de la ciudad de Venecia⁸⁵.

A finales de 1904 Mogrobejo se trasladó a Florencia, donde alquiló una casa en las afueras de la ciudad, en Via della Torre nº 4, en una zona llamada Ponte a Mensola. Allí permaneció hasta el final de su pensión, trabajando en la ejecución de su envío de cuarto año y formándose en el clasicismo a través de la visita a los museos de la ciudad.

En cuanto a su tercer envío de pensionado, correspondiente al año 1905, estuvo marcado por la mala fortuna. En primer lugar, porque la primera parte de la entrega, consistente en el boceto del envío de cuarto año, fue recibido parcialmente destruido por un problema de embalaje, algo muy frecuente entre los envíos procedentes de Italia. Y en segundo, porque la figura que completaba la remisión, el desnudo femenino de *Eva*, llegó con retraso por su participación en la Exposición Internacional de Arte de Venecia y hubo de ser evaluada a través de una fotografía. Además, el hecho de haber concluido la figura de *Eva* en 1904 para poder dedicar más tiempo a su trabajo de último año y haberla después enviado a Venecia, provocó un malentendido con la Diputación en el pago de una factura de embalaje, que finalmente se resolvería a favor del artista. A pesar de todo, Mogrobejo mantuvo la

85. *Sesta Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Catalogo illustrato*. Venezia, Ferrari, 1905 (cat. 30 y 42).

mención honorífica, considerando el jurado que los problemas de remisión eran ajenos a su voluntad. La estatua sería dada a conocer en Bilbao en la V Exposición de Arte Moderno de 1906, al no haber podido estar presente en la muestra de trabajos de los pensionados de 1905.

El desnudo de *Eva* (fig. 7, versión en bronce en el Museo de Bellas Artes de Bilbao), o *Eva huyendo de la seducción de la serpiente* (como la denominó la prensa), parece aludir precisamente a esta escena: la figura de Eva que, aún en el paraíso, huye de la serpiente que la tienta. De hecho, la inestabilidad de su cuerpo sobre una pierna, provocado por el movimiento del paso y por el repliegue de la figura sobre sí misma a través del giro de torso y brazos, podría representar una simbólica huida del pecado, reinterpretada con cierto gusto neobarroco por la teatralidad y un marcado clasicismo en las formas.

Además de sus trabajos obligatorios como pensionado, durante su periodo en Italia Nemesio realizó también otras obras, como el busto de su antiguo maestro Anselmo Guinea (hoy en el Museo de Bellas Artes de Bilbao), de gran fidelidad fisionómica y sobriedad. Asimismo, en marzo de 1906, tanto Mogrobejo como Quintín de Torre participaron en el concurso para erigir un monumento a la memoria del músico Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826), proyectado con motivo del centenario de su muerte. Mogrobejo logró el segundo puesto con uno de sus proyectos y Torre el tercero, resultando vencedor el diseño de Paco Durrio, el cual se acabaría culminando veintisiete años después⁸⁶. La convocatoria de este concurso resulta de especial interés para el caso de los pensionados, pues estaba expresamente destinada a artistas residentes en la ciudad o que hubieran sido subvencionados por el Ayuntamiento y la Diputación y se trata, por tanto, de la única iniciativa conocida que intenta dar continuidad profesional en la villa a los escultores formados en el extranjero.



Fig. 7) *Eva*, de Nemesio Mogrobejo (1903), fotografía del archivo de la familia Equillor, Bilbao

86. Véase al respecto SOTO CANO, M., "El monumento a Juan Crisóstomo Arriaga en Bilbao: concurso, proyectos y proceso de construcción (1905-1933)", *Goya*, nº 332, julio-septiembre 2010, pp. 246-261.

Entre 1904 y 1906 y desde Florencia, Nemesio trabajó en su envío de último año, el altorrelieve *La muerte de Orfeo* (Museo de Bellas Artes de Bilbao). Basado en la historia narrada por Ovidio en *Las Metamorfosis*, estaba concebido como un tríptico que, finalmente, quedaría incompleto al realizar sólo, y de manera parcial, el panel central, integrado tan solo por Orfeo y tres bacantes en lugar de por los siete personajes originalmente previstos. La concepción general es conocida gracias a varios bocetos previos y a la descripción facilitada por Juan de la Encina: el cuerpo central representaría la muerte de Orfeo por las bacantes; en el panel derecho aparecería el momento previo, con Orfeo, desnudo y de pie, tañendo la lira rodeado de bacantes; mientras en el izquierdo se mostraría el final de la leyenda, con un pastor que ve su cabeza sobre una lira rota bajando por las aguas del río del Tiempo en el valle de Tracia⁸⁷. A pesar de ser una obra inacabada, el panel central final, heredero de las formas miguelangelinas, no desmerece de sus obras anteriores por la perfección en la tensión de las figuras y en su conciso modelado, sobre todo en la figura de Orfeo, cuya ejecución le llevó más de un año (fig. 8).

La muerte de Orfeo fue expuesta, junto al resto de los envíos, en unos locales sitos en los bajos de Olavarrí en la Gran Vía bilbaína y calificada, el 30 de enero de 1907, con mención honorífica, señalándose además que era digno de una “distinción especialísima”. Esta distinción, propuesta por el jurado, hubiera consistido en la posibilidad de ofrecer al artista una nueva pensión por cuatro años, dotada con seis mil pesetas anuales y sin la obligación de hacer envíos, así como la adquisición y traslado al bronce del relieve, que había sido tasado, incluyendo la compra del original y fundido, en veinticinco mil pesetas. Mogrobejo, al contrario que sus compañeros de pensión, no

solicitó una prórroga, sino que fue considerado merecedor de ella por sus propias condiciones técnicas como escultor y las cualidades de belleza que reunían sus piezas. Lástima que la propuesta nunca se llevara a cabo y que el escultor muriera, en total plenitud artística, cuatro años después.

Por su parte, Quintín de Torre disfrutó de la subvención provincial entre el 25 de octubre de 1902 y el mismo día de 1906, regresando a su estudio de París, en la rue Belloni, que en esta ocasión compartió con su amigo el pintor Aurelio Arteta (1879-1940), beneficiario de otra pensión superior, en su caso de pintura. En los primeros meses fue aún remunerado por la ayuda municipal, compaginando así los trabajos obligatorios para ambas instituciones.

Durante 1903, Torre pasó unos meses aquejado de bronquitis, lo que motivó que solicitara una prórroga para la entrega de su primer envío de pensionado. A pesar de que éste debía consistir, según el reglamento, en el modelado de una figura del natural, Quintín decidió excederse en sus obligaciones para demostrar su aprovechamiento y capacidades y, tal vez con ello, conseguir una recompensa al finalizar la pensión. Antes de acabar el aplazamiento concedido, en el mes de noviembre, presentó una *Cabeza de San Juan Bautista*, enviada como regalo a la Diputación, y el grupo *La ley (o La ley humana)*, que donaría al Ayuntamiento bilbaíno⁸⁸. La cabeza era un estilizado y expresivo busto policromado del santo, precursor de sus composiciones religiosas para panteones funerarios y parroquias. Mientras, el grupo simbolizaba la ley a través de un verdugo que arrastraba el cadáver de un joven presidiario⁸⁹. En él, “el conjunto y muchos detalles dejaban bastante que desear”⁹⁰, aunque destacaban las cabezas de ambos

87. GUTIÉRREZ ABASCAL, R., *Nemesio Mogrobejo...*, ob. cit., p. 302.

88. BFA/AFB (Fondos Municipales), Bilbao, Sección Quinta, exp. 599/7.

89. “En el Salón de Subastas de la Diputación...”, *El Nervión*, Bilbao, 26-12-1903, p. 2.

90. A. P., “Notas artísticas. Las pensiones”, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 23-1-1904, p. 1.



Fig. 8) Detalle del proceso de ejecución de *La muerte de Orfeo*, de Nemesio Mogrobejo (1904-1906), fotografía del archivo de la familia Eguillor, Bilbao

personajes, tratadas con gran expresividad y ejecución nerviosa, en una nueva plasmación del *pathos*.

El 16 de enero de 1904 el Jurado de Escultura concedió a estas dos obras la calificación de mención honorífica, con su consecuente recompensa de 500 pesetas, y aceptó enviarlas, a cuenta de la Diputación, a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, junto al *¿Por qué?* propiedad del Ayuntamiento (propuesto para una segunda medalla que finalmente no obtuvo), el *Risveglio de Nemesio* Mogrobejo y los envíos del expansionado Higinio Basterra⁹¹.

Quintín no se repuso totalmente de su enfermedad y, durante los meses de febrero y marzo de 1904, se trasladó a un sanatorio en Chamossaire en Leysin (Suiza), acompañando después a Arteta en un viaje por Bretaña⁹². Sin embargo, continuó trabajando y cumpliendo con sus deberes de pensionado. Así, antes de octubre de 1904 remitía a Bilbao su segunda obra obligatoria, un grupo de tres figuras (y no dos, como rezaba el reglamento) titulado *El canto de Lartaun* (fig. 6). Según la recomendación realizada en la convocatoria a los pintores y, a ser posible, a los escultores, el grupo ilustraba un tema de la historia antigua de Bizkaia, tratado de manera abocetada, emotiva y retórica. Frente al paso hacia la modernidad que había dado en *¿Por qué?*, vinculado al realismo social, esta composición suponía un retroceso hacia formas características del heroísmo idealizado de finales del XIX, lo que es una clara muestra de la diversidad de influencias que convergían en

la producción del escultor. En él, el bardo, espíritu del canto, acompaña a Usus, espíritu del amor, y al guerrero Lartaun, que en la batalla de Ernio luchó contra los romanos para defender el territorio vasco⁹³. Calificado con mención honorífica, fue regalado por su autor a la Diputación.

Tras un viaje a Bélgica en compañía de Arteta, que le pondría más en contacto con el realismo social de los flamencos y, en concreto, con el del belga Constantin Meunier, Quintín se centró en la realización de su tercer envío: el grupo en escayola *Hacia la vida eterna (o Camino del ideal)* y el boceto del trabajo previsto para el cuarto año, un bajorrelieve sobre el tema bíblico “Dar a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César”. Sobre el relieve, sólo se sabe que estaba realizado con gran riqueza de detalles, especialmente en los ropajes, mientras que en el grupo, en el que un artista camina ciego hacia el ideal guiado por la Fe y la Poesía, predominaba el estudio anatómico y la comprensión del desnudo⁹⁴. Probablemente *Hacia la vida eterna* fuera la representación de los ideales del propio escultor, que luchaba por conseguir un lugar en el mundo del arte⁹⁵. Calificado igualmente con mención honorífica, fue de nuevo donado por el artista a la Diputación. En 1906 pasó una temporada en Madrid como Colaborador Artístico de la Junta Central de la Comisión de Festejos Reales por Madrid para la boda de Alfonso XIII con María Eugenia de Battenberg⁹⁶. Realizó varios trabajos, entre ellos el grupo *Vivir y gozar siempre*, que expuso en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid obteniendo una mención honorífica⁹⁷ y presentó su trabajo final de su pensión, probablemente el relieve que había

91. BFA/AFB, Artes, Caja 1200, exp. 6. Había sido el propio Quintín quien solicitó a la Diputación, en noviembre de 1903, que enviara sus obras a la Exposición de Madrid.

92. LLANO GOROSTIZA, M., “Aurelio Arteta y las pinturas murales del Banco de Bilbao”, en *Arteta en el Banco de Bilbao*. Madrid: Banco de Bilbao, 1973, p. 40.

93. LARREA, T. “Los artistas pensionados, II”, *El Noticiero bilbaíno*, Bilbao, 25-10-1904, p. 1.

94. MONTALBÁN, L. de. “En la Filarmónica. Los pensionados. Quintín Torre”, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 20-01-1906, p. 1.

95. Aunque según otras interpretaciones se trataba de una lucha entre la vida y la muerte (MONTALBÁN, L. de. “En la Filarmónica. Los pensionados”, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 16-1-1906, p. 1).

96. LÓPEZ ECHEVARRIETA, A., *Quintín de Torre...*, ob. cit., p. 52.

97. PANTORBA, B., *Historia y crítica...*, ob. cit., p. 489.

pergeñado el año anterior, obteniendo de nuevo la calificación honorífica⁹⁸. Dado que había sido valorado con la máxima calificación en sus cuatro envíos, el 1 de febrero de 1907 solicitó una prórroga de su pensión, por “creerlo indispensable para poder tener terminados los estudios y poder emprender la vida artística”⁹⁹. Su petición fue desestimada por destinarse los fondos de posibles ampliaciones y nuevas pensiones a la creación del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Según Llano Gorostiza, tras finalizar la pensión Torre y Arteta recorrieron Italia con las 500 pesetas adjudicadas por la entrega de su último trabajo y con algún dinero más que habían conseguido con la venta de sus obras¹⁰⁰. Llegaron al país en barco y visitaron las ciudades de Florencia, Roma y Milán¹⁰¹. De Italia volvieron a París y, desde allí, regresaron a Valladolid para asistir al entierro de Eusebio Arteta Labrador, el padre del pintor. En Valladolid, Quintín de Torre estudiaría la escultura policromada de Castilla, con la que tanto se relacionaría su producción en madera policromada posterior¹⁰². Instalado después en Bilbao, donde abriría taller, tuvo numerosos discípulos y consiguió una clientela estable, que le permitió realizar una obra de repercusión nacional, hoy en día poco conocida. Por último, contribuiría de manera activa al impulso de la actividad artística en Bilbao a través, sobre todo, de su vinculación a la Asociación de Artistas Vascos.

En cuanto a Manuel Basterra (1882-1947), y como sus predecesores, se había formado en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, donde cursó: Dibujo de Figura-copia de la estampa entre 1894-95, obteniendo un primer premio; Dibujo de Figura-copia del yeso entre 1895-96, siendo calificado con un aprobado; y Dibujo de Figura-copia del natural entre 1896 y 1902, logrando respectivamente un segundo premio, un primer premio y cuatro menciones especiales. Desde 1896 frecuentó también la asignatura de Modelado, recibiendo un primer premio en 1897, una mención especial en 1898, otra en 1900 y un nuevo primer premio en 1902 y no completando el curso en 1899, 1901 y 1904¹⁰³.

Su pensión sencilla se inició el 20 de noviembre de 1902 y se prolongó durante tres años. Basterra se trasladó entonces a Madrid, donde comenzó a buscar centro de estudios y se instaló, en un primer momento, en la Plaza de Oriente nº 7, 3º. Dada la avanzada fecha en la que llegó a la capital, se había cerrado ya la matrícula en los centros oficiales de enseñanza, aunque se le permitió asistir, mientras hubiera plazas vacantes, a las clases de Modelado del antiguo del escultor Juan Lauso. Poco después consiguió matricularse en las asignaturas de Dibujo del antiguo y ropajes y Modelado del antiguo de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, cumpliendo así con la obligación formativa de la pensión.

98. Pese a la dedicación de la prensa a anteriores envíos, no se ha localizado ningún dato documental ni crítica referente a éste, aunque según rezaban las bases del Reglamento (que tantas veces ignoró Torre) debía presentar, desarrollado, el boceto de tercer año. Uruñuela menciona, sin embargo, la realización de una obra titulada “Lujuria” durante sus años de pensionado (URUÑUELA, L., “De Arte. La escultura policroma. Quintín de Torre y Berástegui”, en *Vida Vasca, Bilbao*, nº 7, 1930, p. 41). Podría pensarse en ésta como envío de último año, aunque más bien parece referirse, por el tema, al grupo *El Perdón*, ya comentado.

99. BFA/AFB, Artes, Caja 1200, exp. 6.

100. LLANO GOROSTIZA, M., “Aurelio Arteta...”, ob. cit., p. 41.

101. Sobre este viaje habla también KORTADI OLANO, E., *Aurelio Arteta. Una mirada esencial (1879-1940)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, p. 47.

102. LLANO GOROSTIZA, M., “Aurelio Arteta...”, ob. cit., p. 41.

103. A.H.E.C., Libro de Registro-Enseñanza del Obrero, nº 16, 1893-1895 y Libro de Registro-Enseñanza Profesional, nº 1, 1880-1890.

Su envío de primer año, entregado en 1903, consistía en tres bustos y un dibujo de academia al carbón y fue calificado con mención honorífica. Poco se sabe de estos trabajos, salvo que uno de los bustos era copia de una conocida obra clásica y los otros dos representaban a una mujer y al joven señor Celada, “de exacto parecido y de ejecución buena en general, aunque algo amanerada”¹⁰⁴.

La experiencia madrileña de Manuel no debió ser muy positiva, pues en octubre de 1903 solicitaba al jurado de escultura que le permitiera permanecer en Bilbao, continuando su formación en la Escuela de Artes y Oficios de la Villa que, según él, no se diferenciaba mucho de las aulas madrileñas, al tiempo que ahorraba para poder trasladarse, entre marzo y julio de 1904, a París. Su petición fue aceptada y así hizo efectivamente el artista, instalándose primero en Bilbao, donde frecuentó hasta marzo de 1904 las aulas de modelado de la Escuela; y luego en la capital francesa, donde parece ser que asistió a clases en La Grande Chaumière.

En cuanto al resto de sus trabajos, no se ha localizado mucha información, ya que la atención de la prensa se centraba sobre todo en los de los pensionados superiores, de mayor calidad. Su envío de segundo año, entregado en octubre de 1904, consistió en un busto y una figura modelados del natural, que obtuvieron la calificación de “satisface las obligaciones reglamentarias”. El busto, de un niño, estaba tratado de manera frontal, mientras la figura, que consistía en un desnudo masculino de tres cuartos, era una rigurosa academia en la que el hombre se inclinaba ligeramente hacia su derecha mientras alzaba y doblaba el brazo izquierdo, facilitando así el estudio anatómico (fig. 6). Como envío de tercer y último año, Basterra debía realizar una figura del natural de no menos de 70 centímetros. El escultor cumplió

con el requisito llevando a cabo, probablemente en París, un estudio de un hombre tendido¹⁰⁵, que obtuvo en enero de 1906 la calificación honorífica.

El 19 de enero de 1906, Basterra solicitaba una prórroga de un año de pensión, que no le fue, como al resto de sus compañeros, concedida. La Diputación alegó que se estaban preparando unas nuevas bases para la subvención de artistas, que nunca verían la luz. Exento de protección oficial, retornó a su labor como escultor en el taller de su padre, en la calle de la Ribera. Allí realizaría obras de tema religioso, funerario y ornamental de las que lamentablemente se sabe muy poco, por ser muchas de ellas obras de taller no firmadas. No obstante, se vinculó a la Asociación de Artistas Vascos y al colectivo Unión Arte, intentando, durante toda su vida, mantener y difundir una cierta modernidad figurativa escultórica.

3.4. Las bolsas de estudio de la Viuda de Salces (1906-1912): Valentín Dueñas y José María Garrós

El vacío dejado por la supresión de las pensiones de la Diputación y la ausencia de instancias por parte de la Junta de la Escuela se vio cubierto, aunque con unas condiciones menos ventajosas, con una nueva modalidad de pensiones: las Bolsas de Estudios de la Viuda de Salces. Estas eran pequeñas ayudas para jóvenes menores de dieciocho años que destacaran por su comportamiento y aptitudes y tuvieran escasez de recursos. Gestionadas por el Ayuntamiento gracias a un legado de Anselma de Salces, beneficiaban, entre otros, a escultores y creadores de artes decorativas. La asignación económica (759 pesetas anuales) no les permitía salir al extranjero, pero sí poder formarse en Bilbao.

104. PEDROSA, A., “Notas artísticas”, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 30-12-1903, p. 1.

105. MONTALBAN, L. de, “En la Filarmónica. Los pensionados”, *La Gaceta del Norte*, 16-11-1905, p. 1

Entre 1906 y 1909, el escultor Valentín Dueñas Zaballa (1888-1952) fue beneficiario de la misma, recibiendo “honrosas calificaciones del Jurado en mis ejercicios y, en sesión pública celebrada el día 19 de noviembre últimos [1909] por el Ayuntamiento acordó gratificarme y felicitarme por mis disposiciones para el Arte”¹⁰⁶.

Como el resto de sus compañeros, Valentín había pasado por las aulas de la Escuela de Artes y Oficios, donde había ingresado en 1899. El primer curso que siguió fue, como era habitual, Dibujo de Figura-copia de la estampa, donde obtuvo un aprobado. En el año 1900-1901 aprobó Dibujo de Figura-copia del yeso y al año siguiente logró la misma calificación en Dibujo de Figura-copia del natural. Entre 1902 y 1904 frecuentó las clases de Dibujo de Adorno-copia de la estampa y copia del yeso, donde obtuvo un accésit y un segundo premio, respectivamente. Por último, entre 1904-1906 volvió a las aulas de Dibujo de Figura, alcanzando dos segundos premios¹⁰⁷.

Durante el periodo como pensionado, Dueñas residió en Bilbao, en el sexto piso de la calle Ledesma nº 12, y trabajó como aprendiz en el taller de Quintín de Torre. Al mismo tiempo, continuó su formación en la Escuela, asistiendo entre 1906 y 1909 a la asignatura de Dibujo de Figura-estudio del natural y, durante un mes, entre octubre y noviembre de 1906, a Modelado, al que dejaría de acudir, posiblemente por considerar suficiente, en este sentido, su aprendizaje en el taller.

Poco más se sabe del escultor en esta etapa, salvo que a principios de 1909 fue llamado a filas, lo que motivó más de un artículo en la prensa local para que algún adinerado amante del arte pagara los 6000 reales que evitarían su alistamiento y, con ello, la paralización durante dos años de su carrera artística¹⁰⁸. Dueñas recibió varias muestras de apoyo, como la del diario *El Nervión* o la del novillero Pepe Muñagorri, siendo pagada finalmente la suma por un donante anónimo¹⁰⁹.

Probablemente fuera esta misma Bolsa de la Viuda de Salces la que pudo disfrutar el joven escultor José María Garrós Reguant (1892-1970) entre 1909 y 1912. Casi nada se sabe sobre la misma, sólo que en diciembre de 1909 el Ayuntamiento de Bilbao le otorgaba una ayuda por la cantidad de 750 pesetas anuales durante tres años y la obligación de hacer tres trabajos, distribuidos en los meses de abril, septiembre y octubre de 1911, que fueron favorablemente recibidos por el jurado designado¹¹⁰. Garrós había iniciado precisamente el curso anterior sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, que continuó hasta 1918 aunque de manera muy irregular: entre 1908 y 1909 obtuvo un aprobado en el curso de Pintura del Natural, que repitió en 1910-11 aunque sin presentarse a examen; desde 1911 a 1916 y en 1917-1918 estuvo inscrito en Modelado, no finalizando el curso en 1911, 1914, 1915, 1916 ni en 1918, y obteniendo un segundo premio en 1912, un primero en 1913, una mención especial en 1915 y un segundo premio en 1916¹¹¹.

106. BFA/AFB, Artes, Caja 1204, exp. 9.

107. A.H.E.C., Libros de Registro-Enseñanza del Obrero, nº 21, 1898-1901.

108. MARCAIDA, L., “Por un joven artista. Valentín Dueñas”, *El Liberal*, Bilbao, 27-2-1909, p. 3.

109. MARCAIDA, L., “Por un joven artista. Valentín Dueñas”, *El Liberal*, Bilbao, 8-3-1909, p. 1.

110. BFA/AFB, Artes, Caja 2, exp. 18.

111. A.H.E.C., Libro de Registro-Enseñanza Profesional, nº 2, 1900-1910.

3.5. Hacia una nueva convocatoria de pensiones de la Diputación (1910-1912): Valentín Dueñas

El 10 de enero de 1910 Valentín Dueñas solicitaba una nueva pensión, esta vez a la Diputación de Vizcaya, que le permitiera completar sus estudios en el extranjero¹¹². En su escrito recordaba los éxitos de pensiones anteriores, que habían hecho posible la formación de jóvenes artistas y la celebración de exposiciones que dinamizaron el ambiente bilbaíno. Presentaba como aval sus tres años en el taller de Quintín de Torre y el éxito de sus calificaciones para la Bolsa de Estudio de la Viuda de Salces, así como las notas obtenidas en la Escuela de Artes y Oficios, aunque no descartaba la opción de realizar una nueva prueba que demostrara a la institución sus aptitudes. Tras adjuntar tres fotografías de trabajos escultóricos, la Junta decidió, en sesión de 22 de febrero, otorgarle una subvención de 2500 pesetas anuales durante dos años y la obligación de presentar como prueba de sus trabajos una figura modelada del natural en el primer año y un grupo de asunto libre compuesto por dos figuras en el segundo. Para estas condiciones de envíos se seguía lo estipulado en el reglamento de 1902, aunque la cantidad de la ayuda se vio reducida a la mitad.

Valentín se trasladó entonces a París, donde fijó su residencia. Allí conoció al escultor Paco Durrio, instalándose junto a él en el Impasse Girardon nº 4 y colaborando en su taller¹¹³, por ejemplo en la ejecución del *Monumento a Arriaga*¹¹⁴.

Dueñas no pudo concluir los dos años de su ayuda, pues quedó anulada en octubre de 1911 como consecuencia de la gestación de un nuevo reglamento y convocatoria de oposiciones para pensiones de la Diputación, que entraría en vigor a partir del 1 de enero de 1912¹¹⁵. Es de suponer que antes entregara su primer envío, aunque nada se ha localizado sobre el mismo.

3.6. La cuarta convocatoria de pensiones de la Diputación (1912-1916): Valentín Dueñas

La solicitud que presentó Valentín Dueñas en 1910 coincidió con otras tantas de Fernando Alonso, José Arrúe, Matilde Guadalupe Orbe, Jesús Guridi y Pedro Urquijo¹¹⁶, por lo que la Diputación se planteó activar de nuevo las convocatorias regladas de pensiones para artistas. No obstante, el principal desencadenante de esta nueva convocatoria fue el apoyo mediático que generó la propuesta de una subvención especial para el pintor Alberto Arrúe, que suscribieron la mayor parte de la intelectualidad y personalidades artísticas del ambiente bilbaíno, incluyéndose, entre otros, Aurelio Arteta, Higinio de Basterra, Juan de la Encina, Teófilo Guiard, Gustavo de Maeztu, Quintín de Torre, los hermanos Zubiaurre y los directores de los diarios *La Gaceta del Norte*, *El Liberal*, *El Nervión*, *El Noticiero bilbaíno*, *El Porvenir Vasco* y *El Pueblo Vasco*¹¹⁷.

La nueva edición, publicada en el Boletín Oficial de la Provincia de Vizcaya de 3 de agosto de 1912, se inspiraría, como ya se ha señalado, en la de 1902¹¹⁸

112. BFA/AFB, Artes, Caja 1204, exp. 9.

113. BFA/AFB, Artes, Caja 2, exp. 18.

114. "El monumento a Arriaga". *El Pueblo Vasco*, 23-12-1910, p. 1. Véase también al respecto SOTO CANO, M., "El monumento a Juan...", art. cit.

115. BFA/AFB, Artes, Exposiciones y Becas, caja 1, exp. 5.

116. "Pensiones a artistas", *El Liberal*, Bilbao, 23-6-1910, p. 1.

117. Véase, por ejemplo, MARCAIDA, L., "Una pensión. Alberto Arrúe", *El Liberal*, Bilbao, 28-10-1910, p. 1 y "Por Alberto Arrúe". *El Noticiero bilbaíno*, Bilbao, 11-11-1910, p. 3.

118. NOVO, J., LARRINAGA CUADRA, A. y BILBAO SALSIDUA, MI. "Las pensiones para artistas...", art. cit., p. 193.

y mantendría los cuatro grupos establecidos entonces (Pintura, Escultura, Música y Artes Decorativas) aunque suprimiendo las pensiones sencillas en favor de las superiores, de cuatro años de duración y dotadas con 5000 pesetas anuales en el caso de la escultura. A ellas se podía optar hasta el 19 de agosto de 1912 con la condición de ser vizcaíno, no haber cumplido treinta años y carecer de recursos suficientes para costearse los gastos. Los aspirantes por la escultura fueron: Valentín Dueñas, José María Garrós Reguant, José Larrea Echaniz y Manuel V. Moreno San Román¹¹⁹. Pero el último requisito establecido fue muy controvertido y generó una prolongada polémica, pues en virtud del mismo se eliminó al candidato José Larrea, por considerar que su padre, el también artista Vicente Larrea, contaba con recursos suficientes para enviar a su hijo al extranjero. Vicente redactó un escrito de protesta en nombre de su hijo, argumentando que, aunque no era pobre, no podía costear la formación en Europa de José, pero su reclamación fue desestimada¹²⁰. Paradójicamente, José María Garrós, que se encontraba en condiciones semejantes (pues su progenitor era también un conocido escultor) fue aceptado.

Los exámenes se iniciaron el 12 de septiembre con la prueba de dibujo, basada en la copia de una figura del natural. Ésta se realizó bajo la supervisión del Jurado de escultura, compuesto por los diputados Indalecio Prieto y José de Urizar y los escultores Higinio Basterra, José María Garrós Nogué (que abandonaría por encontrarse su hijo entre los aspirantes, ocupando su lugar Federico Sáenz), Pedro Sorriguieta y Quintín de Torre. Todos los opositores pasarían el primer ejercicio, siendo el primer lugar para Valentín Dueñas, el segundo para Garrós y el tercero para Moreno¹²¹.

La segunda prueba, consistente en ejecutar un boceto de relieve sobre un tema bíblico (a elegir entre tres posibilidades: la curación del cojo por S. Pedro y S. Juan, la resurrección de la hija de Jairo y la separación de Abraham y Lot) dio comienzo el 16 de septiembre. De nuevo, el primer puesto lo ocupó Dueñas, siendo el segundo Moreno y el tercero, en esta ocasión, Garrós.

El último examen, en el que había que modelar un torso con brazos y postura libre, se inició el 19 de septiembre, y tuvo una duración de 12 días consecutivos (exceptuando los domingos) a razón de seis horas diarias. El 12 de octubre, tras la exhibición de las obras en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, que tuvo lugar entre el 9 y el 11 de ese mes, se concedió la pensión de escultura de manera unánime a Valentín Dueñas, quedando en segundo lugar Moreno y en tercero Garrós. El Jurado propondría a éstos últimos para dos pensiones sencillas, que serían desestimadas más tarde por la Diputación.

De este modo, a principios de enero de 1913 Dueñas regresó a París, instalándose de nuevo en el taller de Paco Durrio y comenzando a frecuentar una academia artística libre. Durante ese año se ocupó de la ejecución de su primer envío que, como en la convocatoria de 1902, debía ser un desnudo del natural en yeso. Ésta llegó a Bilbao en diciembre de 1913 y fue expuesto, junto con el cuadro de Arrúe, pensionado por la pintura, en el Palacio Provincial. El envío obtuvo la calificación honorífica y su correspondiente premio de 500 pesetas, y fue donado por su autor a la Diputación. También en 1913 participó en la Exposición de Arte Moderno organizada por la Asociación de Artistas Vascos, donde exhibió una *Cabeza de estudio*, un busto retrato, una figura de estudio y un bajorrelieve¹²².

119. BFA/AFB, Artes, Exposiciones y Becas, Caja 1, exp. 5.

120. BFA/AFB, Artes, Exposiciones y Becas, Caja 1, exp. 6.

121. BFA/AFB, Artes, Caja 2, exp. 18. Salvo indicación contraria, el resto de los datos de esta convocatoria han sido extraídos de este expediente.

122. SÁENZ DE GORBEA, X., *Escultura vasca*,..., ob. cit., p. 52.

El inicio de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la situación política y económica general que afectaban a Europa, complicó la remisión de su entrega de segundo año. En agosto de 1914, Dueñas escribía a la Diputación explicando que se había ausentado de París, donde tenía preparado y ya vaciado en yeso su trabajo (un grupo de dos figuras titulado *El dolor*), que resultaba imposible enviar por haberse suprimido el sistema de transporte de mercancías entre Francia y España. Ante un más que posible retraso en la recepción, planeaba ejecutar alguna otra obra (al final no realizada) que remitiría asimismo al Jurado calificador. La Comisión le dio su beneplácito y el permiso especial para residir dos meses en Bilbao, pero a condición de trasladarse después a otro lugar de España para continuar sus estudios si resultaba imposible regresar a París. En octubre, Dueñas consiguió retornar a la capital francesa y enviar a Bilbao su grupo, siguiendo así el curso normal de su pensión.

El dolor fue expuesto entre el 2 y el 22 de diciembre en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y obtuvo, de nuevo, la calificación honorífica, con la opinión en contra de Higinio Basterra y del crítico Francisco Iribarne quien, desde las páginas de un diario local, escribía: “Valentín Dueñas tiene manos de escultor; sabe acentuar los signos expresivos de un torso, de una rodilla, de un brazo; en ese arte del relieve se puede y se debe trabajar durante años enteros; nunca se sabe lo bastante; pero luego, hay que hacer más; es preciso buscar una armonía definitiva; un ritmo que lo ilumine todo; desde el más pequeño relieve de la piel, hasta la actitud general de las figuras; es preciso que todo responda a ese espíritu, a esa idea, a ese movimiento espiritual e indefinible”¹²³.

Dueñas aprovechó las 500 pesetas de gratificación de su segundo envío para realizar, a principios de 1915, un viaje formativo por las provincias de España. Regresó después a París, donde ya se encontraba a finales de febrero de ese mismo año.

Durante 1915 llevó a cabo en la capital francesa su tercer trabajo reglamentario: un boceto en bajorrelieve del que constituiría su envío de cuarto año y una estatua en yeso, que remitió en noviembre para su valoración. Ambos fueron expuestos entre el 6 y el 22 de diciembre en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, obteniendo en esta ocasión la calificación intermedia de “satisface las obligaciones reglamentarias”, con el voto en contra de su antiguo maestro, Quintín de Torre, que quería concederle mención honorífica. La escultura, retrato a tamaño natural, representaba a una mujer sentada con un ánfora en el brazo (fig. 9) y parece ser que fue remitida con otra figura femenina, también sentada y recogida sobre sí misma en disposición similar a la anterior (fig. 10). Ambas demuestran una clara influencia de la estatuaria de Antoine Bourdelle (1861-1929) y del propio Durrio, visible también en sus creaciones para panteones funerarios. Este año participó, además, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915 con una escayola de 125x125 cm titulada *El perdón* (premiada con medalla de tercera clase¹²⁴) y con un *Busto* ejecutado en el mismo material¹²⁵.

Puntualmente, Dueñas remitió su último envío desde París en noviembre de 1916, consistente en un relieve en yeso. Expuesto como venía siendo costumbre en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, obtuvo la calificación honorífica del jurado, aunque como se señalaba en la propia acta no se trataba de ninguna “obra maestra”.

123. IRIBARNE, F., “Las esculturas de Valentín Dueñas”, *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 11-12-1914, p. 2

124. PANTORBA, B., *Historia y crítica...*, ob. cit., p. 228.

125. *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura*, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1915, p. 48 (cat. nº 701-702)



Fig. 9) *Mujer con ánfora*, de Valentín Dueñas (1915), publicada en el diario *El Noticiero bilbaíno*, 7-12-1915



Fig. 10) *Mujer*, de Valentín Dueñas (1915), publicada en la revista *Novedades*, 18-12-1915

Frente al resto de sus compañeros en el extranjero, el seguimiento y repercusión de los trabajos como pensionado de Dueñas fue menor en Bilbao. Así se deduce de la poca atención de la crítica y de las reseñas periodísticas en general. Valentín estuvo, durante este periodo y en su evolución posterior, muy influido por el arte de su compatriota Paco Durrio, pero también por la producción del francés Antoine Bourdelle, especialmente en lo que a la exagerada concepción muscular y corpórea se refiere. Todo ello condicionaría en exceso el desarrollo de su propio lenguaje, menos personal que el de sus predecesores.

3. 7. ¿Y después de 1916?

En 1916, una vez finalizadas las estancias de los beneficiarios de 1912, se suprimieron las becas de la Diputación, quedando éstas restringidas solamente a casos excepcionales, por considerarse que no daban frutos suficientes a la provincia y con la intención de destinar ese dinero a exposiciones bienales de artistas vascos¹²⁶. Se ve así cierto paralelismo con la supresión de las mismas realizada en 1906 a favor de la promoción del Museo de Bellas Artes, abandonándose en ambos casos la formación y posterior inserción del artista en el circuito artístico vasco por una acción de resultado más inmediato y tangible, aunque no por ello menos importante. Por otro lado, tampoco se tiene ninguna noticia de subvenciones del Ayuntamiento en este periodo.

4. Conclusiones

Las convocatorias y adjudicación de pensiones por parte del Ayuntamiento de Bilbao y la Diputación de Vizcaya fueron irregulares y, en ocasiones, poco coherentes pero, en su conjunto, supusieron un importante y continuado impulso para la formación y desarrollo de los artistas de la provincia entre 1888 y 1916.

A través de las mismas, los jóvenes creadores consiguieron continuar su formación en España y, muy especialmente, en el extranjero. En el caso concreto de los escultores, los destinos predilectos en el exterior fueron, como para el resto de sus colegas de otras provincias, Roma y París, aunque con preponderancia de este último, de tendencia más moderna frente a la más clásica de Roma.

Es también de señalar cómo la nómina de escultores pensionados coincide con la de los más destacados del periodo en el País Vasco, lo cual no puede ser una coincidencia. Salvo José María Garrós Reguant, el resto de los pensionados (Manuel e Higinio Basterra, Valentín Dueñas, Miguel García de Salazar, Nemesio Mogrobojo, Federico Sáenz Venturini y Quintín de Torre) desempeñaron un activo papel en el ambiente artístico provincial, con repercusión en el ámbito nacional e incluso, como en el caso de Mogrobojo, en el internacional. Asimismo, difundieron y desarrollaron la modernidad escultórica que habían contemplado en el extranjero entre sus discípulos y compañeros de profesión, a quienes les llegaron los ecos del modernismo, simbolismo, renovación figurativa y realismo social, al tiempo que las formas de Bourdelle, Meunier o Rodin, a través del tamiz de la obra de los propios pensionados.

Resulta por otra parte curioso como varios de estos artistas, en concreto Dueñas, Mogrobojo y Torre, fueron beneficiarios de las ayudas en más de una ocasión, lo que en mi opinión demuestra la mayor calidad de los mismos frente al resto de sus compañeros. Esto queda además demostrado con la evolución posterior de su trayectoria, en el desarrollo de una personalidad artística definida y propia, especialmente en el caso de Mogrobojo y Torre, y menos en el de Dueñas, cuya producción, además de ser menos conocida, se mantuvo en buena medida a la sombra de la de su compatriota Paco Durrio.

Por último, es de lamentar que se hayan perdido la mayor parte de las obras entregadas como envíos de pensionados, muchas de ellas destruidas o en paradero desconocido, a pesar de haber pasado a ser propiedad del Ayuntamiento, la Diputación o la Escuela de Artes y Oficios. El frágil carácter

126. Se concederían nuevas pensiones en 1920, 1932 y 1936, aunque sus beneficiarios no alcanzarían la importancia de los aquí analizadas.

material de las mismas (barro o escayola), el mayor coste en su restauración y adecuación expositiva, los traslados no documentados y los posibles expolios, son algunos de los factores que influyeron en esta desaparición. Ello, unido al desinterés y desconocimiento generalizado por la escultura que aún hoy perdura, han lamentablemente impedido que Bilbao pueda contar hoy con una importante colección pública de escultura vasca en los orígenes de la modernidad que, al igual que su *alter ego* pictórico, demostrara el eclecticismo y cosmopolitismo de los creadores vascos del cambio de siglo.