

La crítica de arte en Bilbao (1876-1937): COMIENZO DE UNA ANDADURA

Andere Larrinaga Cuadra



© Andere Larrinaga Cuadra, Ismael Manterola Ispizua (Hitzaurrea)

© Bizkaiko Foru Aldundia. Euskara, Kultura eta Kirol Saila / Diputación Foral de Bizkaia. Departamento de Euskera, Cultura y Deporte

Testuak / Textos:

ANDERE LARRINAGA CUADRA, ISMAEL MANTEROLA ISPIZUA (Hitzaurrea)

Argazkiak / Fotografías:

AIPATUTAKO INSTITUZIO ETA PARTIKULARRENAK / INSTITUCIONES Y PARTICULARES MENCIONADOS

Diseinua eta maketazioa / Diseño y maquetación:

VEGA ASENSIO, NORARTE ESTUDIO

Inprimaketa / Imprime:

LANKOPI S.A.L.

Lehenengo edizioa, 2020ko urtarrila / Primera edición, enero 2020

Lege Gordailua / Depósito Legal: BI-119-2020

ISBN: 978-84-7752-662-9

Edizio honen eskubide guztiak gordeta / Reservados todos los derechos de esta edición

www.bizkaia.eus/argitalpenak



La crítica de arte en Bilbao (1876-1937):
COMIENZO DE UNA ANDADURA

Andere Larrinaga Cuadra



itzaurrea

Kritika arte sistemaren oinarrian

Ez da erraza Euskal Herriko arte modernoaren sistema nola eraiki zen ulertzea. Industrializazioak sistema ekonomiko eta sozial berria ekarri zuen, batez ere, Bilbora, baina kapitalismoa ez zen ekonomia eta gizarte aldaketetan bakarrik eraiki, sistema kultural oso bat zekarren berekin, Europako beste herrialde askotan XIX. mendearen hasieran gertatu zen bezala.

Beraz, sistema ekonomiko moderno batek eta gizarte moderno batek, kultura modernoa behar zuten; gizarte berri baten beharrak aseko lituzketen kultur ekimenak eta egitura ideologiko, sinboliko eta errepresentatibo berria eraiki behar zituzten, pentsamendu sistema osoa, alegia.

Euskal Herrian, ia ezerezetik edo bat-batean bultzatu behar ziren tresnak zailtasun, tirabira, eztabaida, gogo eta militantzia handiarekin osatu ziren XX. mendearen lehenengo 30 urteetan. Kulturaren barruan sailkatu behar dugun artearen kasuan, ez zegoen esperientzia handirik Euskal Herrian. Alde batetik, lurraldeak aspaldi utzi zion arte berrikuntza produkzio-zentro izateari, eta bestetik, ekonomiaren pobrezia zela eta, ez ziren bultzatzen elizatik kanpo egiten ziren artelanak; horregatik, XIX. mendearen bukaerara arte, Euskal Herriko artea urria eta marjinala zela esan dezakegu, salbuespenak salbuespen.

Baina industrializazioa iritsi zenean, hankaz gora jarri zuen lasai xamar bizi zen lurralde tradizionala. Ekonomiaren aldaketak aberastasuna ekarri zuen eta gizartearen egitura bera ere aldatu egin zen. Lurrari lotutako jauntxoan ondoan, beste giza-taldea azaldu zen -burgesia izena hartuko zuena- beste asmoekin eta beste behar sinbolikoekin. Azken horiek, Europan ikusitako eta gozatutako kultura mota eskatzen zuten, baina beste bultzatzailezik ez zegoenez, beraiek arduratu ziren kultur sistema berri bat antolatzeaz.

Artea elizaren eta tradizioz dirua zuen jendearen eskutik irten behar zen eta, horretarako, sistema berri bat antolatu behar zen. Artistak, en-

karguzko lana egin beharrean, saldu zitezkeen gauzak eskaini behar zizkion bezeroari (“saldu” eta “bezero” merkatutik datozen hitzak dira). Baina nola? Erakusketa publikoen bidez, galeria izeneko saltoki baten bidez eta marchand izeneko saltzailearen bitartekariaren bidez. Artea beste edozein gai bezala saldu daiteke eta merkatuaren legeen arabera arautzen da gizarte modernoetan.

Bilbo bezalako herri txiki batek, hiri handia bihurtzeko bidean urrats handiak egin zituen XIX. mendearen bukaeratik XX. mendearen hasierara bitarteko urteetan. Baina hiriak, handia izateaz gainera, modernoa izan behar zuen; hau da, lehen aipatutako ekonomia eta gizarte modernoari aterpea emateko espazioa, bai eta kultura modernoa garatzeko toki ere. Arteari erreparatzen badiogu, berehala konturatuko gara, Bilboko eta Bizkaiko erakundeek ahalegin handia egin zutela hiriaren modernizatorako, modu fisikoan -hirigintza zabalkundearen bidez- zein azpiegiturak antolatuz. Baina, ezingo genuke Bilboko modernizazio prozesua ondo ulertu norbanakoen ekimenak kontuan izan gabe. Musikaren, literaturaren, artearen eta zientzien inguruan bildutako elkarte asko sortu ziren Bilbon garai hartan kultur maila handia lortu zuten gizon-emakumeek bultzatuta. *Asociación de Artistas Vascos* delakoa adibide ezin egokiagoa da kulturari emandako bultzada horiek ulertu ahal izateko. Baina horrekin batera, liburu honetako orrietan zehar irakurriko ditugun orain arte ezezagunagoak izan diren beste hainbat, tartean *Circulo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao* delakoa.

Era berean, arte modernoak behar zituen urrats guztiak ziurtatzeko erakundeak sortu ziren. Garrantzi eta jarraipen handiena izan zuena Arte Ederren Museoa izan zen (1908an sortu eta 1914an zabaldutakoa), nahiz eta arte profesional eta zale gehienek ez zuten nahikoa horrekin; hori dela eta, behin eta berriz, arte modernoko museoaren sorrera eskatu zuten, 1924an amets hura bete arte. Horrekin batera, artisten elkarteak, erakusketak egiteko galeriak eta beste aretoak, eta noski, arte modernoa erosteko gai izango litzatekeen bezeroa. Hain zuzen aipatu ez dugun eta arte modernoak behar-beharrezkoa duen tresna ezinbestekoa da liburu honen ikergaia: kritikarena. Ezaguna da arte modernoak legitimazio tresnak behar dituela, eta horrekin batera sentsibiltate mota bat hezteko beharra duela. Horretara dator kritika. Alde batetik, arte modernoak bozkazio publikoa zuenez, ikusle eta artistaren arteko tarteko bat behar du, iritzi emaile moduko bat, jendearen irizpideak gidatzeko eta ez galtzeko berdintasun demokratikoaren ahotsen artean. Gainera, XIX. mendean

zehar arte modernoa arte ofizialaren kontra eraiki zenez, jendeari artistaren asmoak azaldu behar zaizkio, sarritan ez baita gai berrikuntzak ulertzeko edo interpretatzeko. Gidari edo itsuen laguntzaile modukoa behar du arte modernoaren ikusleak, iritzi emaile kualifikatu bihurtu nahi badu. Andere Larrinagak liburu honetan ezin hobeto azaldu digun bezala, Bilbon ere egon zen Europan zehar azaldu zen arte katearen katebegi garrantzitsua izan zen kritika: arteari buruzko informazioa emateko kritika; ikuslearen prestakuntzan laguntzeko kritika; garaian pil-pilean zeuden gaien eztabaidetan sakontzeko kritika (arte modernoa defendatu egin behar zen, euskal artea izeneko zerbait bazegoen edo ez, kulturaren aldarrikapena diru irabazte hutsaren gaintik, artearen funtzio soziala edo estetiko hutsa, ...)

Liburu honetan, beraz, ia ezezaguna den gai baten gaineko argiak ikusiko ditugu. Arte modernoaren alde gogor egin zuten pertsonen historia, artea pasioarekin eta gozamenarekin bizi zuen jendearena, kulturaren zeregin sozialean sinesten zuen jendea, formazio handikoa, baina arte esparruan ia autodidakta izan zen intelektual talde baten historia. Ezagunagoa eta ikertua izan den Juan de la Encinarekin batera, Bilbon kritikaren esparruan lan egin zuten beste asko zeudela dio Andere Larrinagaren liburuak: besteak beste, Joaquin Zuazagoitia, Crisanto Lasterra edo oraindik guretzat misterioaren itzalpean dagoen Estanislao Maria de Agirre.

Baina, non idazten zuten kritikagileek? Non argitaratzen zituzten garaiko arteari buruzko artikulua? Larrinagaren liburu honek zerbait argi uzten badu, garaiak iritziak plazaratzeko ematen zuen aukera da. Komunikabideak dira gizarte moderno baten oinarrizko zutabea eta, hain zuzen ere, XIX. mendearen bukaeratik aurrera ideologia ezberdinen menpe egon ziren hainbat egunkari sortu ziren Bilbon. Egunkariekin batera kulturara bideratutako aldizkariak ere agertu ziren eta nahiz eta asko ez ziren *Hermes* bezalako adibidea, nahikoa dira herri txiki batek bultzatutako ahalegina bere tokian jartzeko.

Komunikabideen aniztasun horrek gizartearen bizitasuna adierazten du. Larrinagak, oso irizpide aproposa erabilia, garai hartako prentsaren lagin ezberdinak aztertu dituen bezala, argi ikus dezakegu kritikariak bazuela kritikarako tokia garaiko komunikabideetan, eta horrek esan nahi du jendeak ere testu horiek baloratzen zituela. Ez dirudi jendea iritzi haien zain irrikaz zegoenik, baina benetan kontuan hartzen zituela ondoriozta dezakegu Larrinagaren liburua irakurri ondoren. Artistek, zaleek eta ar-

te munduaren inguruan zebilen jendeak jaramon egiten zien kritikariek esandakoei. Horregatik, erabat ados nago autorearen baieztapenarekin, hots, garaiko kritikak arte praktikaren orientabide-lana ere egin zuela. Bai, kritikak arte modernoa eraiki zuen, artista, bezero, marchand, museo arduradun eta zaleekin batera. Ezin baita ulertu garai bateko artea bere testuingururik gabe.

ISMAEL MANTEROLA



urkibidea - Índice

Aurkibidea - Índice

Hitzaurrea	v
1. Introducción	3
2. La vida cultural en Bilbao entre el último cuarto del siglo XIX y la guerra civil	19
2.1. El motor: la transformación socio-económica	19
2.1.1. El panorama anterior a 1900	20
2.1.2. El panorama posterior a 1900	25
2.2. El pluralismo ideológico	29
2.3. El florecimiento de la prensa	38
2.4. El Bilbao soñado y el Bilbao real	45
3. Instituciones artísticas, asociaciones culturales y otros elementos dinamizadores de la cultura en el Bilbao anterior a la guerra civil	61
3.1. La Escuela de Artes y Oficios de Bilbao	63
3.2. La Exposición Provincial de Vizcaya de 1882 y la Exposición Artística de 1894	66
3.3. Las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao	69
3.4. El Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno	71
3.5. Asociaciones de Artistas	74
3.5.1. La Asociación de Artistas Vascos	74
3.5.2. El Círculo de Bellas Artes y Ateneo	85
3.5.3. Unión Arte	91
3.5.4. El grupo Alea	94
3.5.5. La idea de la Asociación de Artistas Libres	95
3.6. La Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao del año 1919	96
3.7. Salones y locales de exposición	100
3.7.1. Casa Velasco	103
3.7.2. El Salón Delclaux	105
3.7.3. El Salón Artístico	109

3.7.4.	Casa Mapey	111
3.7.5.	El Majestic Hall	112
3.7.6.	Salón Arte	115
3.7.7.	La siempre disponible Sociedad Filarmónica	115
3.7.8.	Otros establecimientos	117
3.7.9.	El proyecto de Salón Bellas Artes	121
4.	El contenido: los principales debates críticos de la época	127
4.1.	El mito del Arte vasco	127
4.1.1.	Antes de 1900	133
4.1.2.	Hasta la década de 1910	141
4.1.3.	Punto álgido: la década de 1910	151
4.1.4.	El debate intermitente	185
4.1.5.	Polémicas subsidiarias	209
4.2.	El Palacio para Museos que no se llevó a cabo	227
4.3.	¿Qué pasó después de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919?	249
5.	Los protagonistas: las voces principales de la crítica de arte bilbaína hasta la guerra civil	267
5.1.	Los inicios de la crítica de arte en Bilbao	267
5.2.	Juan de la Encina	274
5.2.1.	Datos biográficos	274
5.2.2.	Principales planteamientos críticos	277
5.3.	Estanislao María de Aguirre	290
5.3.1.	Datos biográficos	290
5.3.2.	Principales planteamientos críticos	291
5.4.	Joaquín de Zuazagoitia	301
5.4.1.	Datos biográficos	301
5.4.2.	Principales planteamientos críticos	304
5.5.	Crisanto Lasterra	318
5.5.1.	Datos biográficos	318
5.5.2.	Principales planteamientos críticos	320
5.6.	Otras voces	334

6. Los medios: la crítica de arte a través de las publicaciones bilbaínas de la época	353
6.1. Las revistas del último cuarto del siglo XIX	353
6.2. Las revistas nacionalistas <i>Euzkadi</i> y <i>Hermes</i>	355
6.3. Los diarios <i>El Nervión</i> y <i>Euzkadi</i>	365
7. Conclusiones	373
8. Bibliografía y fuentes	383
8.1. Bibliografía general	383
8.2. Bibliografía sobre crítica de arte	394
8.3. Fuentes	402
8.3.1. Publicaciones vaciadas	402
8.3.2. Otras fuentes	403
9. Apéndice documental. Selección de textos y artículos	413



ntroducción

Capítulo 1

1. Introducción

Este trabajo es el resultado de la investigación llevada a cabo para la redacción de una tesis doctoral leída en el Dpto. de Historia del Arte de la UPV-EHU en septiembre de 2017. Aquel trabajo doctoral ha sido reelaborado para presentarlo en formato libro en la presente edición. Queremos agradecer a la Diputación Foral de Bizkaia¹ su interés por la divulgación de esta investigación y, en especial, a Montserrat Petralanda por todos los esfuerzos para culminar la edición de este volumen.

A través de las próximas páginas nos proponemos analizar los orígenes y el desarrollo de la crítica de arte en Bilbao desde el último cuarto del siglo XIX hasta 1937. Por crítica de arte entendemos cualquier juicio o conjunto de juicios valorativos sobre una obra de arte tanto plástica, como literaria o musical. Nuestra investigación abordará únicamente la crítica de artes plásticas que se llevó a cabo en determinadas publicaciones periódicas bilbaínas en el tiempo acotado.

Siendo estudiante de la licenciatura de Historia del Arte en la Facultad de Letras de Vitoria-Gasteiz, nuestros intereses principales siempre se orientaron hacia la teoría del arte, y hacia la interrelación y dependencia de las obras de arte para con el discurso escrito que versa sobre ellas, particularmente en la contemporaneidad. Cuando cursamos la asignatura “Arte de los siglos XIX y XX en el País Vasco” se nos descubrió que el propio entorno artístico del País Vasco podía ser un territorio interesante de investigación desde esa perspectiva. Ya entonces, comenzamos nuestras lecturas sobre críticos de arte como Juan de la Encina o Eugeni d’Ors, pero sin vislumbrar aún la vía de investigación que hemos seguido en los últimos años: el estudio de la crítica de arte en Bilbao anterior a la guerra civil española. Este trabajo ofrece la síntesis de esta orientación investigadora prioritaria que hemos continuado, intermitentemente, durante una década aproximadamente.²

Dentro de esta orientación hacia la teoría del arte y lo discursivo en

¹ La actual Diputación Foral de Bizkaia ha tenido varias denominaciones oficiales a lo largo de su historia en función de las diferentes coyunturas políticas. Por lo que respecta al periodo que abarca este trabajo, la Diputación Foral fue abolida en 1877 y a partir de entonces la institución recibió la denominación de Diputación Provincial de Vizcaya. Sin embargo, en 1979 fueron restablecidas las diputaciones forales. Para esta edición se ha tomado la determinación de referirse de manera genérica a esta institución provincial como Diputación de Bizkaia. El mismo criterio se ha aplicado para la denominación de la provincia como Bizkaia, salvo en los casos en los que aparece como Vizcaya en el nombre propio de alguna obra artística, evento histórico o asociación de la época (ejs. *Puente Vizcaya* de Alberto Palacio, *Exposición Provincial de Vizcaya de 1882* o Asociación de Arquitectos de Vizcaya). Por otra parte, se ha tomado la decisión de utilizar las formas *bilbaíno/-a* y *vizcaíno/-a* siguiendo las normas de acentuación de la Real Academia de la Lengua Española, aun siendo conscientes de que contrastan con la acentuación que en el País Vasco en ocasiones se les da en la lengua hablada –la excepción en el texto la constituye la *Sociedad Bilbaina*, ya que esta institución se autodenomina oficialmente de esta forma–. No obstante, para una justificación del uso de las formas *bilbaino/-a* y *vizcaino/-a* véase JUARISTI, Jon. *El chimbo expiatorio*. Madrid: Espasa Calpe, 1999, pp. 17-18.

relación con las obras de arte, siempre hemos tenido una obsesión intelectual personal por las genealogías de los conceptos, por analizar históricamente el periplo histórico de las ideas y principales concepciones relacionadas con nuestra disciplina –la Historia del Arte– con el fin de hacer un uso riguroso de las mismas hoy día en el relato historiográfico que contamos.

Friedrich Nietzsche fue, además, como en el caso de muchos otros adolescentes y jóvenes, uno de nuestros filósofos más leídos durante el periodo universitario, y desde que conocimos su *Genealogía de la moral*, nos inquietó el uso del término “genealogía” en la traducción del título de la obra, teniendo en cuenta la empresa tan magnánima que implicaba en relación al concepto “moral” al que iba asociado.³

Más tarde, tuvimos la oportunidad de leer trabajos como la *Historia de seis ideas* de Wladyslaw Tatarkiewicz, *Cinco caras de la modernidad* de Matei Calinescu o el texto de Eugenio Carmona “Al decir ‘arte de vanguardia’...” en el que el autor analiza el concepto de vanguardia a través de los diferentes autores que lo han empleado en el discurso cultural e historiográfico.⁴ Estos trabajos nos aportaron modelos de cómo, con conceptos propios de nuestra disciplina, se podía llevar a cabo una necesaria historia de determinadas concepciones fundamentales asociadas al análisis de las obras de arte, una genealogía de las mismas. Por eso, cuanto más profundizamos en el análisis del entorno artístico vasco de preguerra, más nos dimos cuenta de la necesidad de realizar una genealogía de conceptos como el de Arte vasco⁵ o de analizar históricamente determinados temas o preocupaciones que se prolongaron durante décadas en el ambiente artístico bilbaíno y en el discurso de la crítica de arte.

La elección del ámbito geográfico bilbaíno para esta investigación responde a que la ciudad experimentó un importante despegue artístico y cultural desde mediados del siglo XIX, como fruto de profundas transformaciones económicas y sociales. El desarrollo de un entorno artístico moderno y una crítica de arte de interés son varios rasgos más dentro de un proceso de modernización que se vio truncado por la guerra civil española.

La elección de un período que comprende el último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del XX se debe a varias cuestiones. En primer lugar, hay que tener en cuenta que el vertiginoso despegue económico de Bilbao se aceleró, precisamente, a partir del último cuarto del siglo XIX. Gracias a él, no sólo se produjo un enriquecimiento del ambiente

² A lo largo de este tiempo hemos publicado los siguientes artículos sobre asuntos que nos han salido al paso de la mano de esta orientación investigadora: “El Boceto (1883) y La Ilustración Vascongada (1891). Dos ejemplos de prensa cultural en Bilbao en el último cuarto del siglo XIX”. En: *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n. 23 (2004), pp. 523-534; “Escritos sobre arte en las revistas culturales bilbaínas del siglo XIX”. En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 16 (2005), pp. 249-266; “Estanislao M^a de Aguirre: crítico de arte y defensor del arte moderno”. En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 21 (2010), pp. 167-184; “Las artes plásticas en la revista Euzkadi (1901, 1905-1915). La construcción de un discurso cultural desde el nacionalismo vasco”. En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 24 (2013), pp. 82-98; “Juan de la Encina”. En: *Bilbaopedia. Enciclopedia del Bilbao metropolitano* [Ayuntamiento de Bilbao y UPV/EHU]. Consultado en: <http://www.bilbaopedia.info/juan-encina>; y “Crisanto Lasterra Vidaurre”. En: *Bilbaopedia. Enciclopedia del Bilbao metropolitano* [Ayuntamiento de Bilbao y UPV/EHU]. Consultado en: <http://www.bilbaopedia.info/crisanto-lasterra> El interés por la obra de Eugeni d’Ors nos llevó a ahondar en su participación en la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939: “La Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939: un hito artístico en la posguerra española”. En: *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n. 25 (2006), pp. 221-232.

³ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogía de la moral*. [s.l.]: M. E. Editores, 1994.

⁴ TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 2002 (1976); CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos, 2003 (1987); y CARMONA, Eugenio. “Al decir ‘arte de vanguardia’...”. En: VV.AA. *Arte moderno. Ideas y conceptos*. Madrid: Fundación Mapfre Vida, 2008.

artístico y cultural de Bilbao, sino que se multiplicaron las publicaciones en la Villa como un síntoma del advenimiento de la contemporaneidad en la historia vasca. De hecho, tomando como hitos históricos la supresión de los últimos privilegios forales con la ley de julio de 1876 y el fin de las guerra carlistas, los historiadores sitúan el inicio de la contemporaneidad en la historia vasca en este último cuarto del siglo XIX.⁶

Además, en segundo lugar, a partir del último cuarto del siglo XIX comenzó en Bilbao su andadura el género que conocemos como crítica de arte, indisolublemente unido al desarrollo de una prensa moderna. Inicialmente, surgió en forma notas breves y, generalmente, elogiosas sobre determinadas obras de arte expuestas en escaparates comerciales o sobre determinados artistas de interés para los críticos. No obstante, el inicio de una crítica de arte de mayor elaboración intelectual y, en definitiva, de mayor calidad, estuvo ligada a varias realidades.

En primer lugar, debemos comentar la existencia en Bilbao, a partir de un determinado momento, de intelectuales y escritores de cierto nivel que, con una formación académica adecuada y un aprendizaje amateur en la crítica e historiografía del arte nacional e internacional –desigual en algunos casos y más rico en otros–, fueron capaces de desarrollar un discurso crítico sobre el arte de cierta altura que acompañó con su relato a varias generaciones de artistas modernos. De hecho, la relación de esta crítica con el arte moderno es el segundo aspecto que nos gustaría subrayar.

La crítica de arte es un género surgido en la época contemporánea que se desarrolló para glosar la obra de arte en el contexto de las sociedades burguesas. Fue un género necesario en el momento en que surgieron los salones o exposiciones públicas de arte, indispensable como un elemento mediador entre el público y la obra. La contemporaneidad, y el desarrollo de las sociedades industriales y burguesas pusieron en evidencia que la relación entre el artista y sus mecenas, tal y como se había consolidado en la época moderna, no era viable ya. Los artistas, que buscaban un lugar en la actualidad artística para consolidar una carrera, tuvieron en la crítica de arte un aliado.⁷ Además, el desarrollo de la prensa como medio de comunicación y creación de opinión en estas nuevas sociedades fue determinante para el surgimiento del género.

En el caso bilbaíno, la aparición de la crítica de arte en forma de esas notas informativas breves anteriormente comentadas va de la mano del surgimiento de una prensa moderna. Sin embargo, la aparición de una

⁶ Rompiendo con el criterio general del texto de escribir con minúscula otros conceptos de estilo o movimiento artístico, para singularizar la importancia específica del concepto “arte vasco” en este trabajo, se ha tomado la decisión de escribirlo con mayúscula: *Arte vasco*.

⁶ GRANJA, José Luis de la; PABLO, Santiago de. “La contemporaneidad (1876-1979)”. En: *De Túbal a Aitor. Historia de Vasconia*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2002, pp. 485-491.

⁷ Esto se pone claramente en evidencia en el caso vasco cuando, con motivo de las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao desarrolladas entre 1900 y 1910 a las que haremos referencia más adelante, Darío de Regoyos y Manuel Losada, organizadores de las mismas, bajo pseudónimo, se encargaron de glosar varias de ellas ya que no existía una crítica de arte especializada que pudiera hacerlo. Estos artistas veían la necesidad de comentar y publicitar de esa manera las muestras para hacerse oír. Véase GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao. 1900-1910*. Vitoria-Gasteiz: Ediciones Bassarai, 2007.

crítica de arte de nivel va indisolublemente unida al desarrollo y la consolidación del arte moderno en el entorno artístico vasco. Por tanto, a raíz de la aparición en Bilbao de figuras importantes para la crítica de arte como Juan de la Encina, Alfredo de Echave, Dionisio de Azkue, "T." o Joaquín Adán puede hablarse de la existencia en Bilbao de una crítica de arte moderna, que orientaba su discurso hacia las manifestaciones artísticas que tenían ese mismo sesgo.

Creemos adecuado hacer aquí un pequeño excurso en nuestro discurso, para acotar el empleo que hacemos a lo largo de todo el trabajo de conceptos como arte moderno o vanguardia. Para elaborar estas conclusiones nos servimos, fundamentalmente, de los planteamientos de Briony Fer y Eugenio Carmona al respecto de los dos conceptos mencionados.⁸

El concepto arte moderno surgió para diferenciar las manifestaciones, inicialmente pictóricas, llevadas a cabo en el arte contemporáneo francés a partir de Manet y del grupo de artistas que identificamos con el impresionismo, tanto respecto de la pintura pompiere desarrollada en la segunda mitad del siglo XIX como de la pintura de otros artistas vinculados al realismo.⁹ Para Briony Fer habría tres rasgos que permitirían reconocer la pintura moderna: (1) el empleo de un tema moderno, (2) la identificación de una manera moderna de pintar y (3) la existencia de una crítica y un público que así lo reconoció en su época, en su diferencia respecto a lo anterior.

Si aplicamos estas argumentaciones a una historiografía sobre el arte en el País Vasco, los dos primeros rasgos aparecen con Adolfo Guiard y Darío de Regoyos –más tarde en Anselmo Guinea–. Por su parte, la aparición de una crítica que los reconoció como diferentes, dio sus primeros pasos hacia 1888, pero se manifestó en casos puntuales.¹⁰ Una crítica de arte frecuente, defensora de los parámetros de la modernidad artística, no surgió hasta la aparición de los críticos que hemos mencionado: Juan de la Encina, "T.", Alfredo de Echave, Dionisio de Azkue, etc.

Por otra parte, sabemos que la historiografía del arte anglosajona y norteamericana se sirve principalmente de la expresión *modern art* para definir un periodo de tiempo hasta la llegada de la *postmodernity*. Sin embargo, la historiografía del arte europea, en muchos casos, hace referencia a la vanguardia como un episodio particular y concreto dentro de esa modernidad artística.

Eugenio Carmona ya advierte de la confusión a la que puede llevar el que determinados autores hagan comenzar la dinámica del arte de

⁸ FER, Briony. "Introducción". En: VV.AA. *La modernidad y lo moderno*. Madrid: Akal, 1998, pp. 7-53. De Eugenio Carmona destacamos "Al decir 'arte de vanguardia'...". En: VV.AA. *Arte moderno. Ideas y conceptos*. Op. cit. y "Vernáculo y moderno. Novecentismo y vanguardia en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao". En: *Novecentismo y Vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao* [catálogo de exposición]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2009, pp. 33-86.

⁹ "... quiero dejar sentado el hecho de que la pintura 'moderna' sólo puede desarrollarse a partir de una conciencia clara de diferencia. Incluso podríamos decir que lo moderno es, ya en sí mismo, una forma de diferenciación, y que desde mediados del siglo XIX, por lo menos en lo que a la pintura se refiere, supone una relación especial entre un tema moderno y esa manera moderna de pintar que encontramos en los cuadros de Manet, Morisot y Monet". FER, Briony. "Introducción". En: VV.AA. *La modernidad y lo moderno*. Op. cit., p. 12.

¹⁰ Es cierto que se debe hacer alusión a los primeros debates existidos en la prensa bilbaína sobre la modernidad de la obra de Adolfo Guiard como el existido entre Nicolás Viar y Antonio Trueba en los diarios *La Unión Vasco-Navarra* y *El Noticiero Bilbaino* en 1888. Nicolás Viar, uno de los discípulos de Guiard, salió en defensa del pintor en varias ocasiones. Su calidad literaria y sus conocimientos de arte enriquecían mucho los artículos por él redactados, pero constituían aún un caso aislado en el panorama crítico bilbaíno del momento. Además, no se propuso ejercer una labor de crítica continuada en la prensa como la de los críticos posteriores.

vanguardia con Manet o incluso con el romanticismo. En el primer caso se confunden arte moderno y arte de vanguardia y, en el segundo, prácticamente, contemporaneidad y vanguardia. Nosotros, al igual que Carmona, creemos en la necesidad y utilidad de ambos conceptos –arte moderno y arte de vanguardia–, y más aún para explicar la realidad contemporánea española del periodo acotado para esta investigación.¹¹

En efecto, como vaticinaba Eugenio Carmona, consideramos que lo más adecuado es entender el arte de vanguardia como un epifenómeno del arte moderno.¹² La vanguardia sería, por tanto, algo más nuevo respecto a lo ya novedoso y diferenciado que supuso la modernidad artística. Sin embargo, esa “nueva” novedad –perdónese la intencionada redundancia–, tuvo unas implicaciones fundamentales ya que hizo mutar la concepción del objeto artístico y la de artisticidad.

Como plantea este mismo investigador, la voluntad de cambiar la vida a través del arte, y su tendencia al cuestionamiento del lenguaje y los límites del propio arte son las ideas principales que asociamos a la vanguardia. Es por eso que, como varios historiadores sobre el arte en el País Vasco concluyeron hace mucho tiempo, ésta no se manifestó en el País Vasco hasta la eclosión de la obra de Nicolás Lekuona, Jorge Oteiza, Narkis Balenciaga y determinados arquitectos asociados al racionalismo como José Manuel Aizpurua o Joaquín Labayen a partir de finales de la década de 1920.¹³ Entonces, como comentaremos más adelante en el desarrollo del trabajo, el foco donostiarra tomó el relevo a Bilbao en la avanzadilla artística en el País Vasco. La ciudad, a pesar de que había recibido varios ejemplos de la vanguardia internacional a través de determinadas exposiciones desarrolladas en los locales de la Asociación de Artistas Vascos –Robert y Sonia Delaunay, Celso Lagar, Joaquín Torres García, Wladyslaw Jahl o Marjan Paszkiewicz expusieron allí– y a pesar de la existencia de propuestas personales de integración personal de determinados planteamientos de las vanguardias como las de Antonio Guezala o José M^a Ucelay, permaneció anclada, por el momento, en una modernidad que únicamente digería determinadas preocupaciones por la construcción formal sintética de las obras artísticas relacionables con una lectura de la obra de Paul Cézanne en clave clasicista y asociables al cubismo, quizás, en última instancia –que más adelante identificaremos con el novecentismo–.

Precisamente, ésta es la actitud de los críticos más importantes que estudiaremos. Juan de la Encina, Estanislao María de Aguirre, Joaquín

¹¹ “(...) repasando los relatos sobre el arte del siglo XX, especialmente sobre el arte o la experiencia artística de la primera mitad del siglo, ningún relato confeccionado puede obviar la presencia de lo que denominamos arte de vanguardia como elemento constitutivo indispensable de cualquier argumento narrativo que quiera ser auténtico. Hablar, por tanto, de cualquier experiencia artística española sin tener en cuenta la presencia –o la ausencia– del arte de vanguardia es desvirtuar los argumentos de la narración”. CARMONA, Eugenio. “Vernáculo y moderno. Novecentismo y vanguardia en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. En: *Novecentismo y Vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao* [catálogo de exposición]. Op. cit., p. 44.

¹² CARMONA, Eugenio. “Al decir ‘arte de vanguardia’...”. En: VV.AA. *Arte moderno. Ideas y conceptos*. Op. cit.

¹³ Véanse MOYA, Adelina; SÁENZ DE GORBEA, Xabier; SANZ, José Ángel (coms.). *Arte y artistas vascos de los años 30* [catálogo de exposición]. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1986 y MOYA, Adelina. *Los orígenes de la vanguardia artística en el País Vasco. Nicolás Lekuona y su tiempo*. Madrid: Electa, 1994.

de Zuazagoitia o Crisanto Lasterra se mostraron, durante el periodo acotado para este trabajo, profundamente comprometidos con una actitud moderna en materia artística, que entendían propia de su tiempo, pero recelosos de la revolución y novedad más radical que supusieron los movimientos de vanguardia. No obstante, dado que el tiempo consolidaría los planteamientos de ésta, años después veremos que críticos como Crisanto Lasterra, que accedió a la dirección del Museo de Bellas Artes de Bilbao con la muerte de su antecesor Manuel Losada en 1949, demostraron posteriormente su compromiso con el arte más avanzado de su tiempo.¹⁴

Hecho este excurso, aún nos resta justificar la fecha final en función de la cual limitamos la investigación. La elección de 1937 como fecha límite se debe a que, si bien la Guerra Civil Española se inició con el alzamiento militar del 17 de julio de 1936, la entrada de las tropas sublevadas en Bilbao no se produjo hasta junio de 1937. Ése fue el acontecimiento que truncó en última instancia el día a día de la prensa bilbaína puesto que hasta ese momento, la mayoría de publicaciones estudiadas siguieron con su rutina habitual e imprimieron sus ejemplares con la periodicidad ordinaria.

Con el objetivo de poner en evidencia las investigaciones que sirven de punto de partida a este trabajo, nos gustaría comentar que no existe ningún estudio general que analice el desarrollo de la crítica de arte en Bilbao o en el País Vasco durante el periodo acotado para esta investigación.¹⁵ No obstante, sí que hay varios trabajos importantes que mencionan aspectos de crítica de arte en Bilbao en el periodo que es de nuestro interés y que nos sirven de referencia:

- Ismael Manterola Ispizua en su tesis doctoral *Hermes y los pintores vascos de su tiempo* estudió los principales planteamientos críticos vertidos en la revista *Hermes* (1917-1922) sobre los pintores más importantes de su época.
- Miriam Alzuri Milanés ha estudiado el legado crítico de Juan de la Encina (1883-1963) y ha supervisado la edición de varios textos de éste.
- Javier González de Durana individualmente, pero también junto con Kosme M^a de Barañano, ha prestado especial atención en sus investigaciones a la crítica de arte. Destacamos, especialmente, un artículo redactado junto con Kosme M^a de Barañano

¹⁴ LASTERRA, Crisanto de. *La pintura actual: un signo más entre los característicos de nuestra época*. Bilbao: Talleres Gráficos Bilbao, 1963.

¹⁵ De hecho, sobre la crítica de arte en el País Vasco, sólo existen la divulgación que hizo la Universidad de Deusto del trabajo de Isusko Vivas realizado en el contexto de un posgrado de Arte Contemporáneo Vasco impartido en la citada universidad, orientado al estudio de las voces críticas más actuales, y el artículo publicado por Ismael Manterola y Haizea Barcenilla sobre la crítica de arte de los últimos 30, escrito como homenaje al fallecido Xabier Sáenz de Gorbea. Véanse VIVAS, Isusko. "Arte-kritika prentsan". En: *Miscelánea de Arte Contemporáneo Vasco*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2001, pp. 69-106; y BARCENILLA, Haizea; MANTEROLA, Ismael. "Arte kritika Euskal Herrian azken 30 urteetan. Xabier Saenz de Gorbearen omenez". En: *Revista Internacional de Estudios Vascos*, vol. 61, n. 2 (2016), pp. 286-320.

sobre la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919 en el que dedican varios párrafos a la presentación de los principales críticos de la época. También nos gustaría subrayar la atención hacia la crítica de arte mostrada en trabajos individuales como *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900*, el estudio sobre la revista *El Coitao, mal llamao*, el catálogo de Ángel Larroque surgido a raíz de una exposición comisariada por él sobre este pintor y celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao entre julio y septiembre de 2003, o en su monografía sobre las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao.

- Pilar Mur en su trabajo sobre la Asociación de Artistas Vascos se basó principalmente en las referencias aparecidas sobre la misma en la prensa de la época, dada la imposibilidad de hallar otro tipo de documentación sobre la asociación y sus actividades. Por eso, es también una fuente fundamental de consulta para el estudio de la crítica de arte en el periodo.

Ya mencionamos las aportaciones a las que ha dado lugar nuestra investigación de los últimos años: hemos estudiado revistas como *El Boceto* (1883) o *La Ilustración Vascongada* (1891), hemos analizado en perspectiva los escritos sobre arte aparecidos en las revistas culturales bilbaínas del siglo XIX, hemos ahondado en la figura de varios críticos bilbaínos como Estanislao María de Aguirre, Juan de la Encina o Crisanto Lasterra, o nos hemos detenido en las aportaciones en materia de crítica de arte de la revista nacionalista vasca *Euzkadi*.

Consideramos que una investigación sobre la crítica de arte bilbaína desde sus inicios como la realizada aporta perspectivas que aún no han sido abordadas: (1) permite analizar con perspectiva histórica y en profundidad los principales temas tratados por la crítica de arte bilbaína desde el último cuarto del siglo XIX; (2) ofrece la posibilidad de analizar los planteamientos de las diferentes voces que surgen en la crítica de arte bilbaína del momento; (3) permite estudiar la función que cumple la crítica de arte y los temas principales hacia los que ésta se orienta en cada una de las publicaciones que la albergó; (4) y, finalmente, ofrece la posibilidad de rastrear la intensa actividad expositiva de las asociaciones artísticas y locales de exposición bilbaínos durante el periodo. En definitiva, creemos que este trabajo ofrece una primera perspectiva global de los orígenes y la evolución de la crítica de arte en una ciudad como

Bilbao durante la cronología acotada.

En relación con las fuentes que hemos empleado para la redacción de este estudio, nos gustaría comentar que, cuando iniciamos esta investigación, ambicionamos vaciar toda la prensa diaria y las publicaciones periódicas editadas durante el periodo acotado. La ardua labor de localización de artículos en publicaciones principalmente microfilmadas y el vaciado de los mismos para incluir su información en varias bases de datos, y la necesidad de compatibilizar este trabajo con la consulta de fuentes bibliográficas y con labores docentes, puso en evidencia la necesidad de limitar el número de publicaciones completas que podíamos situar en el horizonte de análisis del trabajo.

Por eso, finalmente, nos planteamos reducir las publicaciones diarias a los periódicos *El Nervión* (1891-1937) y *Euzkadi* (1913-1937), correspondientes a dos orientaciones ideológicas diferentes: el primero un diario monárquico conservador y el segundo una publicación vinculada al nacionalismo vasco. Somos conscientes de que el vaciado futuro de otros diarios, todos los publicados en Bilbao en el periodo, completará las conclusiones que se exponen en esta investigación.

En cuanto a las publicaciones culturales, nos planteamos vaciar prácticamente todas las que estuvieran a nuestro alcance en las bibliotecas y centros de documentación a los que nos ha sido posible acceder. Ésta es la relación de las publicaciones estudiadas, que también aparecen detalladas en el apartado de "Bibliografía y fuentes" del trabajo: *Revista pintoresca de las Provincias Vascongadas* (1846), *El Pasatiempo* (1846-1847), *El Boceto* (1883), *Revista de Vizcaya* (1885-1889), *Dos de Mayo* (1887), *Apis* (1888), *La Abeja* (1889-1890), *Las Novedades Fotográficas* (1891-1893), *La Ilustración Vascongada* (1891), *El Arenal* (1894), *Revista Euzkadi* (1901, 1905-1909, 1910-1914, 1915-1916), *Estudios de Deusto* (1904-1916), *El Coitao* (1908), *Idearium* (1916-¿1919?), *Hermes* (1917-1922), *Arte Vasco* (1920), *Garellano* (1921-1922), *Bilbao Gráfico* (1922), *La Construcción y las Artes decorativas* (1922-1924), *Amenidades* (1926), *La Revista Azul* (1926-1928), *Pro-dis-co* (1927) y *El Eco Estudiantil* (1933-1936).

De algunas de ellas, como *La Revista Azul* (1926-1928), no ha sido posible encontrar, por el momento, más que varios ejemplares; de otras, como *El Boceto* (1883) o *El Arenal* (1894), parece que se publicaron más ejemplares de los que hemos podido vaciar, pero únicamente hemos podido contar con algunos números localizados en las bibliotecas y centros de documentación consultados.

Para poder completar nuestras bases de datos y poder subsanar pequeños despistes en el vaciado hemerográfico que hayan permitido pasar por alto algún artículo dentro de las publicaciones estudiadas, se han cotejado y volcado en nuestras bases de datos todos los artículos citados en los siguientes trabajos en los que el vaciado de prensa ha sido una herramienta fundamental para localizar las fuentes para la investigación: la monografía escrita por Pilar Mur sobre la Asociación de Artistas Vascos, el trabajo de Javier González de Durana sobre las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao o las recogidas en el apéndice documental del catálogo de la exposición *Novecentismo y vanguardia en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, comisariada por Eugenio Carmona y celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao entre marzo y mayo de 2009.

Al mismo tiempo que estas publicaciones, ha sido fundamental la consulta de otras fuentes de la época. En algunos casos, se trata de aportaciones de los críticos de arte e intelectuales en cuya obra profundizamos y que publicaron monografías, trabajos ensayísticos o recopilaciones en la época: son los casos de varias publicaciones de Juan de la Encina, Fernando de la Quadra-Salcedo, Estanislao M^a de Aguirre, José Iribarne, Damián Roda, Berdardino de Panborba o Rodrigo Soriano. En otros casos, como en el de Joaquín de Zuazagoitia, se publicaron póstumamente recopilaciones de sus artículos periodísticos. En numerosas ocasiones, se leyeron en Bilbao conferencias de interés para el tema que es objeto de nuestro estudio y luego éstas fueron publicadas en su época o posteriormente. En varios casos, se consultaron textos porque en la obra de determinados autores aparece información relevante para entender la época que analizamos o, incluso, como en el caso de Miguel de Unamuno, las manifestaciones artísticas del momento.

Al mismo tiempo, ha sido fundamental la consulta del material publicado con motivo de determinadas exposiciones llevadas a cabo en el periodo, como la Exposición Provincial de Bizkaia de 1882, la Exposición Artística de Bilbao de 1894 o la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919. Hemos completado la consulta de fuentes, como se verá en el apartado "Bibliografía y fuentes", con el análisis de varias guías comerciales de Bilbao o publicaciones de los catálogos bibliográficos como el de la Sociedad Bilbaina editados en la época que es objeto de nuestro estudio.



Figura 1.1: Dependencias de la cuarta planta de la Biblioteca Foral de Bizkaia donde se han consultado mucha de las fuentes documentales del trabajo. Se trata de un espacio destinado a personal investigador autorizado ya que se puede acceder al fondo reserva (anterior a 1831) y al fondo impreso anterior a 1956 de la Institución. Parte de la estancia está, como se puede apreciar, presidida por el cartel diseñado por Antonio de Gueza para el II Congreso de Estudios Vascos de Pamplona de 1920. En otras zonas, hay también varias obras de Manuel Losada adornando el espacio.

Éste es el listado de las bibliotecas y centros de documentación visitados para hallar las fuentes de la época:

- Biblioteca Foral de Bizkaia, en Bilbao.
- Biblioteca Azkue de Euskaltzaindia, en Bilbao.
- Biblioteca Municipal de Bidebarrieta, en Bilbao.
- Biblioteca del Instituto de Estudios Vascos de la Universidad de Deusto, en Bilbao.
- Biblioteca de la Sociedad Bilbaina, en Bilbao.
- Fundación Sancho el Sabio, en Vitoria-Gasteiz.
- Biblioteca del Parlamento Vasco, en Vitoria-Gasteiz.
- Hemeroteca Municipal de Madrid.
- Biblioteca Nacional de España, en Madrid.

Con la lectura y el análisis de todas estas referencias citadas hemos tratado de aproximarnos al tema que es objeto de nuestro análisis desde

el mayor número de fuentes que nos han salido al paso a lo largo de la investigación.

El método de investigación principal empleado en este trabajo, en el que las fuentes principales son artículos de crítica de arte publicados en la prensa en el periodo acotado para el estudio, ha sido la búsqueda en determinadas publicaciones previamente seleccionadas. Para elaborar un listado de las publicaciones que podían ser objeto de nuestro interés nos servimos, principalmente, del imprescindible trabajo de Adolfo Ruíz de Gauna *Catálogo de publicaciones periódicas vascas de los siglos XIX y XX*, una obra de 1991.¹⁶ Gracias a él, elaboramos varios inventarios con la prensa diaria y las publicaciones periódicas culturales bilbaínas del periodo que podían ser susceptibles de incluir en la investigación y su posible localización en bibliotecas y centros de documentación. Estos inventarios fueron cotejados y completados con los datos albergados en las bases informáticas de las principales instituciones en las que hemos desarrollado la labor de campo: Biblioteca Foral de Bizkaia, Biblioteca de Bidebarrieta, Biblioteca del Parlamento Vasco y Fundación Sancho el Sabio.

En cuanto a su estructura, este trabajo se compone de siete capítulos a los que hay que sumar el apartado de “Bibliografía y Fuentes” y el “Apéndice documental”. El primer capítulo introductorio es éste que abre el libro.

En el segundo capítulo se analiza el contexto histórico-social de Bilbao durante el periodo acotado, focalizando la atención en tres aspectos principales: (1) el análisis de las transformaciones socio-económicas en el entorno del *Gran Bilbao*, (2) la distinción de la diversidad ideológica y el análisis del florecimiento de la prensa y, finalmente, (3) la puesta en contraste de los epígrafes anteriores con la ciudad soñada que artistas e intelectuales vislumbraron para Bilbao.

En el tercer capítulo, centramos la atención especialmente en las instituciones artísticas, asociaciones culturales y otros elementos que dinamizaron la vida cultural de Bilbao durante el periodo fijado para el trabajo. En él se hace mención, cronológicamente a su constitución o desarrollo, tanto a instituciones –la Escuela de Artes y Oficios o los Museos de Bellas Artes y Arte Moderno–, como a exposiciones artísticas llevadas a cabo en la ciudad, o a asociaciones de artistas y locales de exposición de obras artísticas –exclusivos o de dedicación más diversa– que existieron en la Villa. En este último caso, se han elaborado listados con los eventos expositivos llevados a cabo en las asociaciones de artistas o en los locales de

¹⁶ Este trabajo fue publicado por Eusko Ikaskuntza y el Área de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco en San Sebastián en 1991. En algunas bibliotecas y centros de documentación nos han mencionado varios errores que contiene, pero nos parece un trabajo de referencia fundamental para acotar trabajos de investigación como el nuestro y orientarse sobre los lugares donde poder ubicar las fuentes de interés. Teniendo en cuenta, además, el volumen del material sobre el que Ruíz de Gauna hizo su trabajo y los posibles cambios en los fondos de los centros por él consultados para el mismo, es lógico que contenga algunos errores.

exposición existentes durante el periodo: en el caso de la Asociación de Artistas Vascos siguiendo como referencia la investigación llevada a cabo por Pilar Mur¹⁷ y, en el caso de los demás, gracias a los datos recabados, principalmente, gracias a nuestro vaciado de prensa.

Reflexionamos mucho sobre si el cuarto capítulo debía corresponder a analizar los principales debates críticos de la época o al análisis de los planteamientos de los diversos críticos de arte que escribieron en Bilbao durante el periodo prefijado. Finalmente, decidimos situar en primer lugar el relato sobre los más importantes debates críticos de la época, porque nos parecía que ya en él se presentaban a las voces principales de la crítica bilbaína del periodo y, además, de la manera más real: contextualizadas y contrastadas con las de otros críticos. Creímos que ésta era la mejor carta de presentación de estos intelectuales en cuya obra profundizaríamos en el capítulo siguiente.

En este cuarto capítulo del que venimos hablando, destaca la polémica sobre la existencia o no de un Arte vasco, que hizo correr en la prensa bilbaína “ríos de tinta”. No obstante, otro debate recurrente fue el de la necesidad en la Villa de un Palacio de Bellas Artes o un edificio para desarrollar específicamente las funciones de museo o concentrar varios o, incluso, todos los de la ciudad. Finalmente, se analizará cómo respondió la crítica de arte ante la ralentización del ambiente artístico bilbaíno posterior a la primera guerra mundial que finalizó poco después de la celebración de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura celebrada en la ciudad durante los meses de agosto y septiembre de 1919 y tomada como hito artístico de referencia.

El capítulo quinto versa, por tanto, sobre los protagonistas de la crítica de arte en Bilbao antes del desencadenamiento de la guerra civil española. Entre los críticos de entonces, sobresalen claramente cuatro voces principales por la calidad de sus razonamientos, por su nivel discursivo y de redacción, y por la periodicidad con que hicieron públicos sus juicios: Juan de la Encina, Estanislao M^a de Aguirre, Joaquín de Zuazagoitia y Crisanto Lasterra. Sin embargo, en un epígrafe dedicado a “Otras voces” se habla de los planteamientos críticos de otros también importantes como Alfredo de Echave, Dionisio de Azkue, “T.” o Joaquín Adán.

En el capítulo sexto se analiza la crítica de arte desde el punto de vista de los diferentes medios que la albergaron, haciendo especial hincapié en las posibles relaciones entre la orientación ideológica del medio de comunicación y el tipo de juicios críticos vertidos. Hoy diríamos que en

¹⁷ MUR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao; Caja de Ahorros Vizcaína, 1985.

este capítulo nos preguntamos sobre si la línea editorial de las publicaciones les llevó a crear una orientación discursiva más o menos perfilada en la crítica de arte, a abanderar determinadas concepciones en materia artística o a defender determinadas propuestas por encima de otras.

Las conclusiones componen el capítulo séptimo. En último lugar se encuentran el apartado "Bibliografía y Fuentes" y un anexo documental. En este último se incluyen fragmentos de textos de varias páginas o artículos periodísticos íntegros que, habiendo sido citados en breves retazos durante el trabajo, merecen ser incluidos íntegramente en algún momento debido a su interés.



a vida cultural en Bilbao entre
el último cuarto del siglo XIX
y la guerra civil

2. *La vida cultural en Bilbao entre el último cuarto del siglo XIX y la guerra civil*

2.1 *El motor: la transformación socio-económica*

*Te gocé, Bilbao. Por la mañana
 topé con un paisano,
 como yo, por su dicha un hijo tuyo.
 En sus ojos la luz del Ibaizabal
 y en el acento de su hablar el alma,
 febril en su sosiego,
 que te anima, mi villa.
 Era el tonillo, el aire en que vibraron
 cuando era mi alma virgen
 vírgenes las palabras
 en ella entrando.
 Te respiré, Bilbao, y nos sentimos
 yo y tu otro hijo hermanos
 en bilbainía.
 Tuve un rato en mis manos
 su mano abandonada,
 y al despedirnos, para mí, me dije:
 hermanos somos todos los humanos,
 el mundo entero es un Bilbao más grande.*

Miguel de Unamuno¹

¹ Poema fechado el 18 de abril de 1908. Es el tercero del poemario *Rimas de dentro* (1923) y está tomado de UNAMUNO, Miguel de. *Obras completas. Tomo VI. Poesía*. Madrid: Escelicer, D.L. 1966.

Miguel de Unamuno, siempre estuvo orgulloso de su bilbainismo y demostró en muchos de sus textos tanto su amor nostálgico por el Bilbao anterior a las guerras carlistas como por el Bilbao “febril” que retrata en este poema. Creemos que esta loa a la ciudad que asimilaba el mundo entero al Bilbao de 1908, puede servir de introducción a este capítulo en que se analiza la transformación socio-económica tan radical que sufrió la ría de Bilbao² en el período de análisis acotado para nuestro estudio. Estos cambios son fundamentales para comprender el proceso de metamorfosis y consolidación de la prensa bilbaína, de la vida cultural en Bilbao y, particularmente, del incremento de las vocaciones artísticas y del consumo de arte íntimamente relacionados con el origen y desarrollo de la crítica de arte en el período analizado.

2.1.1 El panorama anterior a 1900

Antes de iniciar un recorrido cronológico desde el último cuarto del siglo XIX, resulta inevitable aludir a determinadas circunstancias previas que nos ayudarán a entender las transformaciones operadas en el entorno bilbaíno a finales del siglo XIX.

El fin de la primera guerra carlista –que se desarrolló ente 1833 y 1839– y el traslado de las aduanas del interior a la costa vasca en 1841 sentaron las bases del posterior crecimiento económico y el acelerado proceso de industrialización producido en el último cuarto del siglo XIX.³ Fue en esos años cuando aparecieron las nuevas siderurgias (Santa Ana de Bolueta en 1843, Nuestra Señora de la Merced de Guriezo en 1847 y el Carmen de Barakaldo en 1855), surgieron las primeras fundaciones bancarias (Banco de Bilbao en 1857), se construyeron las primeras líneas de ferrocarril (la línea Bilbao-Tudela y el ferrocarril minero de Triano inaugurado en 1863), se impulsó de nuevo la construcción naval y se inició la moderna explotación minera.⁴ En definitiva, fue entre 1841 y 1872 cuando se produjo el origen de la industrialización en el País Vasco y el establecimiento del capitalismo como sistema dominante.

Con este referente, en los años posteriores a 1876, según Manuel González, la burguesía vasca únicamente “supo aprovechar la nueva coyuntura histórica que se le presenta con los nuevos avances tecnológicos y siderúrgicos, especialmente el descubrimiento Bessemer de obtención de acero por la vía directa, y las necesidades que de mineral de hematites tenía la siderurgia inglesa y europea continental, minerales que abunda-

² Como expresa Manuel González en el texto “Inmigración y nueva sociedad. La ría de Bilbao en la primera industrialización”, el concepto *ría de Bilbao* es abierto y útil para analizar este proceso de transformación. Esta zona está compuesta por Bilbao y los municipios anexionados (Abando, Begoña y Deusto), Barakaldo incluido Alonsotegi, Basauri, Sestao, Portugalete, Abanto-Zierbena, Ortuella, Trapagaran, Muskiz, Erandio, Leioa y Getxo. En: TUSSELL, Javier (ed.). *Bilbao a través de su historia*. Bilbao: Fundación BBVA, 2004, p. 155. Existen también otras denominaciones que aluden a este entorno con diversas variantes sobre los municipios que lo conforman, como *Gran Bilbao* o *Bilbao metropolitano*

³ Podrían darse numerosas referencias bibliográficas que analizan desde diversas perspectivas este fenómeno en el País Vasco. Destacaremos, por su estudio del entorno bilbaíno, el anteriormente citado TUSSELL, Javier (ed.). *Bilbao a través de su historia*. Op. cit. y también GONZÁLEZ, Manuel (dir.). *Bilbao en la formación del País Vasco Contemporáneo (Economía, población y ciudad)*. Bilbao: Fundación BBV, D.L. 1995. En este último libro colabora, bajo la dirección de Manuel González, un equipo formado por otros 8 investigadores. Sin embargo, en el índice no se hace referencia a la autoría de los diferentes epígrafes o fragmentos.

⁴ Véase GONZÁLEZ, Manuel. “Inmigración y nueva sociedad. La ría de Bilbao en la primera industrialización”. En: TUSSELL, Javier (ed.). *Bilbao a través de su historia*. Op. cit., p. 155. Este mismo autor enfatiza así en la importancia del desarrollo de los medios de transporte en la modernización económica y social del País Vasco: “Los nuevos y revolucionarios medios de transporte (ferrocarril y navegación) fueron piezas claves del engranaje del desarrollo industrial y económico del País Vasco; hicieron posible y viable la explotación y exportación del mineral, y la conexión del territorio con el mercado interior e internacional”. En: GONZÁLEZ, Manuel (dir.). *Bilbao en la formación del País Vasco Contemporáneo (Economía, población y ciudad)*. Op. cit., p. 110.

ban en el anticlinal de Bilbao. La oportunidad y la riqueza estaban ahí y la burguesía autóctona supo aprovecharlas y capitalizarlas”.⁵

En otro orden de cosas, habiéndonos acercado al umbral de inicio del último cuarto del siglo XIX, resulta inevitable hacer referencia a tres acontecimientos fundamentales que condicionaron de manera determinante la vida en España y, particularmente, en el País Vasco, a partir de esa fecha: el fin de la segunda guerra carlista –que se desarrolló entre 1872 y 1876–, la abolición foral de 1876 y el establecimiento del sistema político de la Restauración que se prolongó desde 1875 hasta 1923.

En 1874 se produjo el golpe militar que posibilitó el advenimiento de la monarquía en la persona de Alfonso XII. Se instauró entonces el sistema político de la Restauración, del que fue artífice Antonio Cánovas del Castillo, con la alternancia en el poder de dos partidos: el Conservador, formado por antiguos moderados y representados por él mismo, y el Liberal, compuesto por antiguos progresistas y representados por Sagasta.

En 1876 Cánovas del Castillo se propuso llevar a cabo el arreglo foral que había quedado pendiente en la Ley del 25 de octubre de 1839. En julio de 1876 quedaron abolidas las exenciones de impuestos y quintas, últimos resquicios del sistema foral que quedaban incólumes, y en 1877 desaparecieron las instituciones forales que ya habían quedado obsoletas el año anterior. No se trataba de una abolición plena de los fueros, pero, según afirma Coro Rubio Pobes, como tal se interpretó en el País Vasco.⁶

Fue en este contexto histórico del último cuarto del siglo XIX, y tomando como hito histórico la supresión de los últimos privilegios forales con la ley de julio de 1876, en el que los historiadores sitúan el inicio de la contemporaneidad en la historia vasca:

Dicha contemporaneidad, entendida en sentido amplio, arranca de la fecha clave de 1876, que marca no sólo la derrota del carlismo y el fin de los Fueros sino también el inicio de un crucial proceso de modernización, el cual, tras seis decenios de desarrollo, se trunca en buena medida por ‘el tajo fuerte de la guerra’, que diría el poeta Antonio Machado.⁷

La llamada revolución industrial vizcaína,⁸ que modificó radicalmente las circunstancias socioeconómicas de la Villa, dio lugar a un rápido ascenso demográfico, obligó a expandir los límites jurisdiccionales de la Villa y determinó, en cierto modo, la jerarquía urbanística de la ciudad,⁹ al mismo tiempo que creó una oligarquía empresarial que controlaba to-

⁵ *Ibidem*, p. 125.

⁶ Véase RUBIO, Coro. *Liberalismo y fuerismo en el País Vasco* (1808-1876). Vitoria-Gasteiz: Fundación Sancho el Sabio (Cuadernos Sancho el Sabio), 2002.

⁷ GRANJA, José Luis de la. “Paz entre dos guerras civiles (1876-1936/37)”. En: *De Túbal a Aitor. Historia de Vasconia*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2002, p. 487.

⁸ Todos los datos sobre esta cuestión de la industrialización vizcaína están tomados de: GRANJA, José Luis de la. “Paz entre dos guerras civiles (1876-1936/37)”. En: *De Túbal a Aitor. Historia de Vasconia*. Op. cit.

⁹ Según José Luis de la Granja, con motivo de la revolución industrial vizcaína se produjo al mismo tiempo una revolución demográfica, puesto que la población vizcaína entre 1877 y 1900 aumentó en más de 120.000 habitantes. Los mayores ascensos se apreciaron en Bilbao que pasó de 33.000 a 83.000 y en la zona fabril y minera, que pasó de 30.000 a 84.000. Por otra parte, la ciudad ya se había visto ahogada en su espacio medieval años antes, puesto que desde 1841 en que fueron trasladadas las aduanas, la villa artesanal y comercial que era Bilbao, comenzó a convertirse en puntal comercial e industrial. La población fue en aumento por lo que en 1861, por disposición legal, se incorporaron a su territorio las anteiglesias de Abando y Begoña. Por lo que respecta al urbanismo de la ciudad, Amaro de Lázaro redactó un plan de ensanche por encargo del Ayuntamiento en 1862 que no se llevó a cabo. Finalmente, fue aprobado, en 1871, el del arquitecto Severino Achúcarro y los ingenieros Pablo Alzola y Ernesto Hoffmeyer. El Ensanche quedaría reservado a la alta burguesía, el Casco Viejo a las actividades comerciales y artesanales, y la margen izquierda de la ría a la actividades industriales y la vivienda obrera.

do el proceso de producción. Para José Luis de la Granja, la revolución industrial vizcaína “marcó el inicio de lo que iba a ser la sociedad vasca de la centuria siguiente, al afectar a todas las facetas básicas de la vida humana, con consecuencias trascendentales de todo tipo: demográficas, económicas, sociales, políticas, culturales, etc.”

El mayor despegue industrial se produjo en las dos últimas décadas del siglo XIX, y se concentró en la ría de Bilbao. Se trató de una revolución industrial retrasada respecto a la de otros países europeos y que en sus inicios tuvo una gran dependencia respecto de las inversiones y la tecnología extranjera, especialmente de la inglesa.

El motor principal de esta industrialización fue la explotación de las minas de hierro de la zona de las Encartaciones, mineral que se exportaba, principalmente, a Inglaterra. Los beneficios obtenidos en la minería por los grandes empresarios propietarios de las mismas fueron invertidos en la siderurgia y la industria naval. Habida cuenta que los propietarios de las minas, las siderúrgicas y las navieras eran los mismos, se crearon grandes emporios económicos familiares, como los Martínez de Rivas, Chávarri, Gandarias, Urquijo, etc.

Las diversas etapas de proteccionismo económico decretadas por los gobiernos conservadores de la Restauración, ante la petición de los propietarios de empresas siderúrgicas, no hicieron sino favorecer la industria vizcaína, haciéndola prevalecer en el ámbito nacional. La culminación de este proceso de desarrollo de la siderurgia vizcaína se vio representado por la creación de los *Altos Hornos de Vizcaya*, en 1902, a raíz de la fusión de las siguientes empresas: *Altos Hornos de Bilbao*, en Barakaldo, propiedad de los Ybarra; la *Vizcaya*, de Sestao, de Víctor Chávarri; y, finalmente, la *Iberia* de Federico Echevarría y Francisco de Goitia.¹⁰ Teniendo en cuenta los promedios anuales de producción de hierro colado en las últimas décadas del siglo XIX, “la hegemonía de la producción siderometalúrgica española que había detentado Asturias desde los años 1860, pasaba desde mediados de la década de 1880, a Vizcaya y el País Vasco, que la mantendrá hasta los años 1950”.¹¹

Se debe destacar también la importancia de la industria naval en Bizkaia, tanto en su faceta constructora como en su vertiente de transporte marítimo. *Los Astilleros del Nervión* creados en 1888 tuvieron una corta vida, pero la *Compañía Euskalduna* de Ramón de la Sota Llano, creada en 1900, dedicada a la construcción y reparación de barcos, alcanzó un gran desarrollo. Al mismo tiempo, este empresario había ido creando

¹⁰ En 1919 Altos Hornos de Vizcaya absorbió, además, la fábrica San Francisco de Sestao, propiedad, en un principio, de Francisco Martínez de Rivas y luego heredada por su sobrino José María Martínez de Rivas.

¹¹ GONZÁLEZ, Manuel (dir.). *Bilbao en la formación del País Vasco Contemporáneo (Economía, población y ciudad)*. Op. cit., p.145.

junto con su primo varias compañías de navegación dedicadas al transporte marítimo, que fusionaron en 1906 creando la *Naviera Sota-Aznar* dedicada, fundamentalmente, al intercambio con Inglaterra. Esta compañía llegó a convertirse en la principal empresa naviera de España. Como explica el grupo de investigación dirigido por Manuel González, “al final del siglo, Bilbao era uno de lo mayores puertos europeos por el volumen de mercancías que circulaban por el mismo, y se había convertido en el primer puerto español en tonelaje de mercancías y en buques matriculados”.¹²

¹² *Ibidem*, p. 138.

Como pone en evidencia este mismo grupo de investigación, tampoco habría que olvidarse de mencionar otras ramas industriales como la papelera, textil, armera y cementos, cuyos orígenes se retrotraen al periodo protoindustrial de 1842-1872 y que continuaron en expansión a partir de 1876.

Este desarrollo industrial contrajo una mejora de las comunicaciones a todos los niveles que se manifestó en la creación de numerosas líneas ferroviarias –la ya aludida línea pública de transporte minero de Triano, Bilbao-Portugalete (1888), Bilbao-Las Arenas (1888), Las Arenas-Plencia (1893), Bilbao-Durango (1882, que se extiende a Pedernales en 1893), Bilbao-Balmaseda (1890, que continúan hasta Santander en 1898 y también a Castro Urdiales), la Robla (cuyo tramo principal, La Robla-Balmaseda quedó finalizado en 1894)– y en la construcción del puerto exterior de Bilbao, concluido en 1902. El desarrollo del sector financiero fue producto de este momento de gran expansión económica: se produjo la consolidación del ya mencionado Banco de Bilbao, la creación de la Bolsa de Bilbao en 1891, la fundación del Banco de Comercio (1891), la creación del Banco de Vizcaya (1901), las apariciones del Crédito de la Unión Minera (1901) y del banco inglés *Union Bank of Spain and England*.

El despegue económico en el entorno de la Ría en muy pocas décadas fue fulminante y la rentabilidad económica para sus promotores fue, como concreta en cifras el grupo de investigación de Manuel González, mayúscula:

Entre 1876 y 1899, el capital (nominal y obligaciones) de las sociedades creadas en Vizcaya ascendía a 634 millones de pesetas, habiéndose amortizado ampliamente con los beneficios obtenidos el capital invertido, a la vez que financiaban su propia expansión y la creación de nuevas empresas y sociedades tanto en el País Vasco como fuera de él”.¹³

¹³ *Ibidem*, p. 139.

Para 1900 Bilbao se había convertido en uno de los centros de mayor dinamismo económico de todo el Estado.

Igualmente, la evolución demográfica en la ría de Bilbao demuestra la profunda transformación que se estaba operando en la sociedad de la época.¹⁴ Como se apreciará en la siguiente tabla, la población de la ría de Bilbao prácticamente se quintuplicó entre 1877 y 1930. No sólo se movilizaron grandes masas de capital, sino también de población y trabajadores. El crecimiento demográfico de 1876 a 1890, se debió en más de un 80 % a la inmigración y no a la natalidad, ya que existieron unas elevadas tasas de mortalidad infantil y juvenil con motivo del caos urbano, la falta de viviendas e infraestructuras urbanas, la escasez de agua potable o la contaminación del agua, y, también, el hacinamiento.

¹⁴ Para analizar este aspecto consúltese GONZÁLEZ, Manuel. "Inmigración y nueva sociedad. La ría de Bilbao en la primera industrialización". En: TUSSEL, Javier (ed.). *Bilbao a través de su historia*. Op. cit., pp. 155-176 o también ORTEGA, Arturo Rafael. "Inmigración y muerte. El impacto de la industrialización sobre la población bilbaína". En: GONZÁLEZ, Juan Manuel (coeditor); ORTEGA, Arturo Rafael (coeditor); AGIRREAZKUENAGA, Joseba (coautor). *Bilbao, arte e historia*. Bilbao: Diputación de Bizkaia, 1990.

Total	1787	1857	1860	1877	1887	1900	1910	1920	1930
Ría (a)	26 075	40 944	43 270	60 906	103 644	163 389	188 707	238 539	299 940
Bizkaia (b)	113 846	160 287	168 659	189 954	235 659	311 361	349 923	409 550	485 205
País Vasco (c)	74 713	410 795	424 014	450 678	509 619	603 596	673 788	766 775	891 710
$a/b * 100$	22.90	25.54	25.66	32.06	43.98	52.48	53.24	58.24	61.82
$a/c * 100$	9.49	9.97	10.20	13.51	20.34	27.07	28.01	31.11	33.64

Asimismo, Manuel González pone a la luz datos interesantes sobre cómo se organizaron las estructuras sociales en los diferentes municipios del entorno de la Ría. Inicialmente, las actividades industriales se concentraron en la zona minera de Triano-Somorrostro y en las localidades de la margen izquierda de la Ría (Barakaldo y Sestao). Es por ello que eran los jornaleros mineros e industriales la principal población en estos núcleos. Sin embargo, Bilbao y Portugalete eran las localidades que presentaban economías más diversificadas y donde existían clases medias, medias-altas y élites, a la par que los lugares donde se ubicaba el mayor número de sirvientes y donde los artesanos tenían aún una importante presencia. Paulatinamente Getxo se acercará a los mismos esquemas que Bilbao o Portugalete.

Una obra simbólica de esta primera etapa de la industrialización en el entorno de la ría de Bilbao es el *Puente Vizcaya*, más conocido como *Puente colgante de Portugalete*, diseñado por Alberto Palacio Elissague e inaugurado en 1893. Este puente permitió enlazar las localidades de Portugalete y Getxo. Está situado en la desembocadura del río Ibaizabal y era una puerta de salida y de entrada por la que transcurría el tránsito naval que accedía a Bilbao por su estuario navegable.

Tabla 2.1: Evolución de la población de la Ría de Bilbao y su comparación con la de Bizkaia y País Vasco (1787-1930). Tabla tomada de GONZÁLEZ, Manuel (dir.). *Bilbao en la formación del País Vasco Contemporáneo (Economía, población y ciudad)*. Op. cit., p. 130.



Figura 2.1: Fotografía de Lucien Roisin del *Puente Vizcaya* © Bizkaiko Foru Agiritegi Historikoa-Archivo Histórico Foral de Bizkaia.

2.1.2 El panorama posterior a 1900

José Luis de la Granja sitúa el final de esta revolución industrial en 1901, fecha del *crash* bursátil de 1901, que afectó a numerosas empresas vizcaínas, o en 1902, con la creación de *Altos Hornos de Vizcaya*. A partir de ese momento, se produciría “el inicio de una nueva etapa en la evolución económica de Bizkaia, que llega hasta la primera guerra mundial; una etapa caracterizada por un menor crecimiento, pero al mismo tiempo por la expansión del gran capital vasco por España, diversificando sus negocios e invirtiendo en la compra de minas (por ejemplo, la Compañía de Sierra Menera de Sota en Teruel) y en las nuevas industrias químicas (Unión Resinera Española, Unión Española de Explosivos) y eléctricas (Hidroeléctrica Ibérica, Hidroeléctrica Española), entre otras”.¹⁵

Un análisis minucioso de los flujos de capitales desde la banca a otras sociedades como el que hace el equipo liderado por Manuel González demuestra la participación de las finanzas bilbaínas en el desarrollo industrial del resto del Estado:

El Banco de Vizcaya se convertía en el promotor del sector eléctrico español, de ciertas nuevas empresas como la Sdad. Explotadora de Petróleos, Sdad. Española de Cons-

¹⁵ GRANJA, José Luis de la. “Paz entre dos guerras civiles (1876-1936/37)”. En: *De Túbal a Aitor. Historia de Vasconia*. Op. cit., p. 551.

*trucciones, "Metros" de Madrid y Barcelona. Mientras el C.U. M., con una posición dependiente del Banco Central, y más modesta que los anteriores, se convertía en el banco de la Unión Minera Española, Ferrocarriles Vascongados, Tranvía Eléctrico de Bilbao-Durango y de varias sociedades mineras.*¹⁶

Igualmente, la etapa floreciente de la minería vizcaína se desarrolló hasta finales del siglo XIX. Al entrar en el nuevo siglo se dio un paulatino cambio de tendencia porque la minería vizcaína empezó a tener unos rendimientos decrecientes. Su decadencia se profundizó durante los años de la primera guerra mundial y puede decirse que tocó fondo en los años 30 del siglo XX.

No obstante, la constitución de nuevas sociedades es un indicador del dinamismo económico, y en el siguiente cuadro se ve una situación expansiva entre finales y principios de siglo, durante la primera guerra mundial, pero también en los años de la dictadura de Primo de Rivera. Eso significa que en esos momentos, se incrementaron las inversiones, la creación de nuevas sociedades, empresas y negocios y, en definitiva, la riqueza.

¹⁶ GONZÁLEZ, Manuel (dir.). *Bilbao en la formación del País Vasco Contemporáneo (Economía, población y ciudad)*. Op. cit., p. 159.

Gráfico 1.1 Creación de sociedades y capital nominal de las mismas. Bilbao. 1886-1936

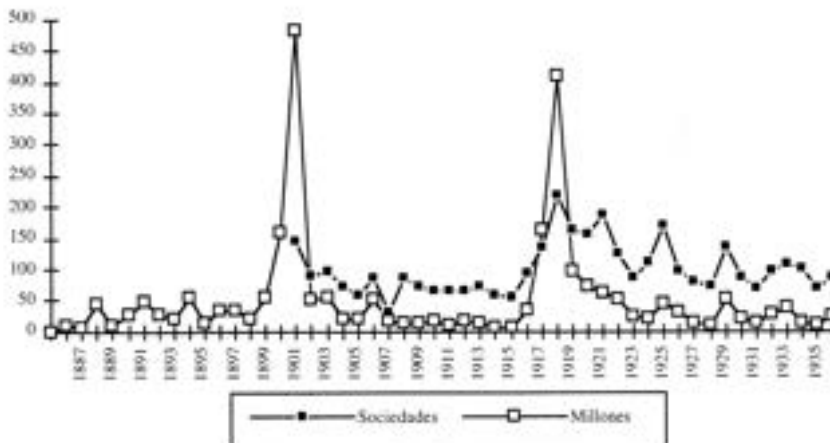


Figura 2.2: Gráfico tomado del libro dirigido por Manuel González *Bilbao en la formación del País Vasco Contemporáneo (Economía, población y ciudad)*.

Kosme M^a de Barañano y Javier González de Durana hablan de los años de retraimiento económico que se produjeron entre 1910 y 1912 y que supusieron acicate para la creación de la Asociación de Artistas Vascos. Mencionan que tras los momentos de euforia vividos hasta 1903, bajaron los precios desde 1907 a 1911 y también descendió el ritmo de inversiones entre 1909 y 1910 tras haber superado una crisis financiera entre 1901 y 1907 consecuencia de la especulación febril que se dio entre 1899 y 1901.¹⁷ Según estos mismos investigadores, esto unido a las cotas de emigración, a las peticiones de abaratamiento de subsistencias, al desarrollo de la primera gran huelga nacional de 24 horas el 20 de julio de 1905 y la segunda general en la zona minera el 20 de agosto de 1906, llevó a la alianza de socialistas, republicanos y liberales a hacerse con los Ayuntamientos de Bilbao, San Sebastián y Eibar. Por estas causas, se frustró el proyecto de desarrollar en Bilbao una Exposición Iberoamericana en 1912 y la burguesía no se prodigó durante unos años en sus visitas a espectáculos artísticos de ninguna clase, con la consiguiente disminución de compras de obras de arte. Estas circunstancias, según ellos, estuvieron entre las causas de que los artistas se decidiesen a crear una sociedad como la Asociación de Artistas Vascos (AAV), una entidad de apoyo a los artistas al mismo tiempo que un instrumento de combate y promoción tanto dentro como fuera de Bilbao.

Si avanzamos unos años más en nuestro análisis, nos percataremos de que el gráfico anteriormente mostrado ya nos anticipaba la coyuntura tan halagüeña que se dio durante la primera guerra mundial para la industria vizcaína. Como explica José Luis de la Granja, ésta se benefició de la neutralidad de España en la guerra y mantuvo relaciones comerciales con los dos bandos beligerantes, pero principalmente con Gran Bretaña. Según él, fueron años “de vacas gordas”, especialmente para las navieras –principalmente las del grupo Sota-Aznar– y también, para los astilleros Euskalduna de la misma familia.¹⁸

Tras estos años de euforia, a comienzos de los años veinte sobrevino una crisis económica que trajo consigo el cierre de astilleros, minas y la caída de la producción y exportación del hierro. No obstante, con la dictadura de Primo de Rivera, la política de fomento de las obras públicas de éste benefició particularmente a la industria vizcaína, que logró en 1929 su mayor producción hasta la fecha. Sin embargo, la depresión de los años 30, volvió a ensombrecer el panorama del florecimiento económico.

El equipo de investigación liderado por Manuel González data entre

¹⁷ BARAÑANO, Kosme M^a de; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. “¿Cómo surge la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao?”. En: *Muga*, núm. 22 (Año IV, 1982), pp. 74-83. Estos autores citan a su vez a TUÑÓN DE LARA, Manuel. *La España del siglo XX*. Barcelona: Akal, 1983 y FUSI, Juan Pablo. *Política obrera en el País Vasco. 1880-1923*. Madrid: Turner, 1975.

¹⁸ GRANJA, José Luis de la. “Paz entre dos guerras civiles (1876-1936/37)”. En: *De Túbal a Aitor. Historia de Vasconia*. Op. cit., p. 552. Para analizar los beneficios de las navieras durante la guerra véase también GONZÁLEZ, Manuel (dir.). *Bilbao en la formación del País Vasco Contemporáneo (Economía, población y ciudad)*. Op. cit., p. 165.

1920 y 1923 la crisis posterior a la bonanza económica conseguida durante la primera guerra mundial. De hecho, concreta lo siguiente:

Tras la crisis económica, política y social del final del régimen de la Restauración, el golpe de Estado de Primo de Rivera en septiembre de 1923, ponía fin al régimen político de la Restauración. La nueva política económica de la dictadura potenciará el proteccionismo y el corporativismo económico con un creciente intervencionismo del Estado, a la vez que para impulsar la economía e industria nacional se llevó a cabo una importante inversión pública en infraestructura que iba a favorecer fundamentalmente a la industria pesada (siderurgia) y de bienes de equipo, que mayoritariamente estaban ubicadas en la ría de Bilbao y el País Vasco. La producción industrial vasca experimentó un importante crecimiento en estos años respecto a la media española y catalana.¹⁹

Como resumen socio-económico de estos años, los historiadores plantean, por tanto, un escenario en ascenso económico desde 1914 hasta 1929 con la excepción de esos años señalados. De hecho, confirman la bonanza de las empresas siderometalúrgicas vizcaínas que alcanzaron el máximo de su producción en la segunda mitad de la década de 1920 y en 1929.

El crítico de arte Joaquín de Zuazagoitia, en dos artículos publicados en *El Liberal* en 1922, mencionó cómo la crisis de esos años afectó al mercado artístico a nivel internacional y también a nivel local, lo cual imposibilitaba la venta de obras por parte de los artistas.²⁰ Igualmente, varios artículos publicados en *Euzkadi* en 1926 daban la perspectiva de los porqués de la crisis –de la minería, principalmente– comentando las opiniones en torno a esa pregunta de diferentes personalidades de la política y la economía vizcaína.²¹

El *crash* de la Bolsa de Nueva York en 1929 produjo una Gran Depresión a nivel mundial que, según José Luis de la Granja, llegó a España con retraso, recién instaurada la II República.²² La economía vizcaína se vio muy resentida por la caída de las exportaciones y del comercio exterior en el caso de la minería y las navieras, mientras que la paralización de las obras y las inversiones públicas perjudicaron a la siderometalurgia, la construcción, el desarrollo del ferrocarril y el sector naval –estos

¹⁹ Del libro dirigido por Manuel González citado en la nota anterior, también en la página 165.

²⁰ Véanse los siguientes artículos publicados en *El Liberal*: “La vida artística en Bilbao. Balance de arte” del 1.1.1922 y “La vida artística en Bilbao. Paralización” del 25.8.1922.

²¹ Véanse los artículos respecto a la crisis vizcaína publicados en el diario *Euzkadi* en estas fechas: 12.5.1926, 15.5.1926, 25.5.1926, 29.5.1926 y 15.8.1926.

²² GRANJA, José Luis de la. “Paz entre dos guerras civiles (1876-1936/37)”. En: *De Túbal a Aitor*. Historia de Vasconia. Op. cit.

dos últimos muy dependientes de la demanda estatal–.

Las consecuencias sociales de esta crisis fueron graves: el paro se situó en Bizkaia en torno al 25 % de la población activa. Los parados provenían, principalmente, de los sectores siderometalúrgicos, mineros y la construcción. Es por ello que muchas empresas decidieron reducir uno o varios días la semana laboral. Según José Luis de la Granja, la situación económica mejoró “ligeramente” entre 1934 y 1936. Sin embargo, éste es el panorama que describe después del estallido de la guerra civil:

*(...) la crisis estaba lejos de haberse superado cuando estalló la guerra civil. Durante el año que duró ésta en Vizcaya la producción de la industria pesada cayó en picado por varios motivos: la escasez de carbón, el boicot del empresariado desafecto a la República y la actuación económica del primer Gobierno vasco, opuesto a su nacionalización. Como el ejecutivo de Aguirre no quiso llevar a cabo una política de tierra quemada al perder Bilbao y toda Vizcaya en junio de 1937, negándose a volar los altos hornos en contra de la orden dada por el ministro Prieto, la importante industria vizcaína quedó intacta en poder del bando franquista, que en seguida la militarizó al servicio de su economía de guerra y logró en poco tiempo sobrepasar el nivel de producción de la preguerra, contribuyendo así a la victoria militar de Franco en 1939.*²³

²³ *Ibidem*, p. 558.

2.2 El pluralismo ideológico

Como se verá en el actual epígrafe, la ciudad de intensa actividad económica que hemos dibujado anteriormente fue la cuna de diversas ideologías y de un florecimiento de la prensa sin precedentes que les daba voz individualizada.

Como hicimos en el epígrafe anterior, para entender los cambios que se producen a partir del último cuarto del siglo XIX, resulta inevitable volver la mirada a los años anteriores.

Los diversos cambios de régimen que se vivieron en España en el siglo XIX condicionaron la articulación administrativa de todo el país. Incluso, en los períodos de monarquía constitucional, el carácter ideológico del partido liberal –progresista o moderado, en un primer momento; y, más adelante, demócrata, republicano, monárquico, etc.– condicionaba plena-

mente, cuando accedía al poder, el talante de las constituciones promulgadas –1812, 1837, 1845, 1869, 1876– y el régimen político –monarquía constitucional o república– del país y, por ende, la articulación institucional del Estado.

Sin duda, una de las primeras cuestiones de la historia del País Vasco decimonónico a las que resulta inevitable hacer referencia es la voluntad de la mayor parte de la élite vasca de conservar los fueros de “las provincias vascongadas”. La relación entre el liberalismo y el fuerismo vasco a lo largo del siglo XIX ha sido una cuestión estudiada con detenimiento por historiadores como Coro Rubio Pobes o Santiago de Pablo, entre otros.²⁴

La política vasca de gran parte del siglo XIX, hasta 1876, estuvo marcada por las vicisitudes que sufrieron los fueros en el marco del régimen constitucional que fue cristalizando a lo largo del siglo. La voluntad de conservarlos fue clara por parte de la mayoría de los sectores sociales vascos. Por eso, los discursos ideológicos desde los que se realizó una defensa del antiguo sistema jurídico, si bien en algunos casos se admitía cierta reforma, fueron muy diversos: fuerismo, carlismo, republicanism, etc.

Anticipándonos a cuestiones que se analizarán en el siguiente subepígrafe, pero íntimamente relacionadas con la evolución de las ideologías políticas en Bilbao, es importante la relación existente entre la emergencia de los primeros núcleos de liberales y el surgimiento de la prensa tanto en Bilbao como en todo el País Vasco.²⁵ Igualmente, es importante tomar conciencia de la importancia que tuvo el desarrollo del fuerismo, ideología liberal moderada con un consenso social importante en el País Vasco decimonónico, para comprender la vida política en el País en el siglo XIX. El periódico *Irurac Bat* publicado en Bilbao y fundado por Juan Eustaquio Delmas en 1856 fue fiel representante de este posicionamiento político a favor de los fueros, que incluso tuvo que disputar la bandera foral al carlismo, reorganizado durante el Sexenio y que tomó nueva fuerza para emprender la segunda campaña carlista entre 1870 y 1876.²⁶

Acercándonos al periodo de estudio acotado para la tesis, debemos constatar, como ya expusimos en el epígrafe anterior, que en 1876 Cánovas del Castillo llevó a cabo el llamado arreglo foral. Las nuevas diputaciones provinciales, compuestas por transigentes al nuevo régimen, emprendieron negociaciones con el gobierno canovista con lo que pronto se inauguró el régimen de conciertos económicos que aún hoy se mantiene.

Hay que destacar que esa ley de 21 de julio de 1876, interpretada por

²⁴ RUBIO, Coro. *Liberalismo y fuerismo en el País Vasco (1808-1876)*. Op. cit.; RUBIO, Coro; PABLO, Santiago de (coords.). *Los Liberales. Fuerismo y liberalismo en el País Vasco (1808-1876)*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Sancho el Sabio (Besaide Bilduma; 10), 2002; RUBIO, Coro. *La identidad vasca en el siglo XIX. Discurso y agentes sociales*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003; y RUBIO, Coro. “Centinelas de la patria. Regionalismo vasco y nacionalización española en el siglo XIX”. En: *Historia Contemporánea*, núm. 53 (2016), pp. 393-425.

²⁵ Véase FERNANDEZ, Javier. “Periodismo, liberalismo y fuerismo”. En: *Los Liberales. Fuerismo y liberalismo en el País Vasco (1808-1876)*. Op. cit., p. 344.

²⁶ Hay quien considera que existieron tres guerras carlistas –la segunda se habría producido entre 1846 y 1849– y quien, considerando esta segunda como una insurrección, sólo habla de dos contiendas principales: la primera entre 1833 y 1839, y la segunda entre 1872 y 1876.

los fueristas como una auténtica derogación de los fueros, generó un sentimiento de frustración en la población vasca y originó una exaltación fuerista sin precedentes que potenció el consenso favorable en torno a los fueros de todas las fuerzas políticas vascas. Esto dio lugar al surgimiento de un movimiento cultural que se sustentaba en la defensa del fuero y de los valores de las antiguas costumbres y que fue comandado por liberales moderados, tanto transigentes como intransigentes con el sistema de la Restauración, así como por ciertos demócratas y republicanos que ensalzaban los valores igualitarios y naturales de los fueros –el fuero como un pacto ancestral entre hombres libres, algo así como una preconstitución–.

Ludger Mees presenta así su análisis político del periodo de la Restauración en su capítulo de la obra *La Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*:

Hoy sabemos por las investigaciones con las que contamos que el incipiente y aún poco definido proyecto nacional alternativo que en los territorios vascos va emergiendo a lo largo del siglo XIX no fue, ni en su vertiente tradicionalista ni en la fuerista, un proyecto exclusivista ni opuesto a la ligazón del País Vasco en la Monarquía española. Se trataba de una identidad vasquista particularista, todavía plenamente compatible con otras identidades y vertebrada en torno al significado histórico y simbólico de los Fueros. Esta situación cambió en el momento en el que los ganadores de la última contienda bélica contra el carlismo se desentendieron completamente de sus aliados los liberales vascos que reclamaban la conservación, y no la abolición total de los Fueros. Una fracción de los liberales, de la cual luego nacerían los partidos dinásticos representantes de la alta burguesía, se conformó con las indudables ventajas que ofrecía el Concierto económico como base de una amplia autonomía fiscal. Otros, en cambio, ingresaron en el fuerismo, este movimiento de protesta pre-nacionalista, para exteriorizar su descontento con el radicalismo de la política abolicionista del Gobierno y su modelo de Estado centralista. Al imponer por la fuerza este proyecto nacional renunció en los territorios vascos a la posibilidad de consolidar políticamente su victoria militar, estimulando al contrario la movilización del fuerismo, un movimiento políticamente impotente

*pero culturalmente de enorme trascendencia a la hora de impulsar el proceso de concienciación particularista de los vascos y de desacreditar y socavar la legitimidad del sistema restauracionista en el País Vasco.*²⁷

Sin embargo, la política en el País Vasco a partir de ese momento empezó a bascular sobre nuevas variables. En estrecha relación con la transformación que hemos analizado en el epígrafe anterior, durante el período de la Restauración (1875-1923) surgió el llamado pluralismo vasco, porque en ese Bilbao de la revolución industrial aparecieron nuevas fuerzas políticas y sociales. A partir de 1898, los historiadores hablan del triángulo compuesto por el monarquismo liberalconservador de Víctor Chávarri, el nacionalismo de Sabino Arana y el socialismo de Facundo Perezagua.

En otro orden de cosas y adelantándonos a cuestiones que trataremos en el posterior punto, anticiparemos que el crisol ideológico finisecular en el País Vasco dio lugar a la floración de una prensa numerosa y diversificada que aportaba razones políticas y culturales a todas las posiciones políticas. Entre otros, podemos mencionar los diarios *El Noticiero Bilbaíno*, *El Nervión*, *La Gaceta del Norte* o *El Pueblo Vasco*, exponentes del monarquismo alfonsino; *La Lucha de Clases* como representante del socialismo; *El Liberal*, propiedad de la familia Echevarrieta y representante de un republicanismo federal; o el semanario *Euskalduna* y los diarios *Euzkadi* y *La Tarde*, afines al nacionalismo.

La relación de los grandes capitalistas con el control político y de los medios de comunicación fue clara. Cada uno de estos próceres contaba entre sus posesiones con algún diario o publicación concreta. La prensa era el principal medio informativo y propagandístico del momento, y se pueden ver reflejados todos los paradigmas culturales que surgieron como producto de este crisol ideológico de las últimas décadas del siglo XIX.

José Luis de la Granja cita la expresión de Caro Baroja *polimorfismo cultural* para describir el momento histórico entre 1876 y 1936, que tiene a Bilbao como escenario más complejo dentro del País Vasco, pues en este período confluyen gran diversidad de ideologías políticas y realidades sociales culturales en un marco geográfico. Asimismo, Ludger Mees habla de “movilización y génesis de la política de masas”.

Jon Juaristi, por su parte, a tenor de los cambios producidos en Bilbao y su relación con la literatura de la época hace referencia a la lucha

²⁷ MEES, Ludger. “La Restauración”. En: GRANJA, José Luis de la; PABLO, Santiago de (coords). *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009 (2002), pp. 29-49.

de clases y a que fue la primera ciudad en España en que se produjo una quiebra del contrato social. Este autor añade que la literatura que se escribió en la ciudad entre 1890 y la guerra civil nació lastrada ya por el compromiso político, reflejaba esa situación de conflicto ideológico y social y dejaba poco lugar a las preocupaciones estéticas. El costumbrismo, que fue la más abundante de las tendencias literarias, exteriorizó, según Juaristi, los conflictos de la época. Por esto, este investigador habla de “la existencia de una pluralidad de culturas antipluralistas”.²⁸ En este sentido, la valoración de este autor, contrasta con la de buena parte de los historiadores de la contemporaneidad en el País Vasco que venimos mencionando:

Si hoy puede hablarse de un “pluralismo constitutivo” de la cultura vasca, no parece legítimo extrapolar dicho concepto a la época de que tratamos. El abigarrado mapa de las culturas políticas se superponía en Bilbao a las culturas de origen –en sentido antropológico– de sus habitantes (entre los cuales se contaba, claro está, la etno-euskaldún de buena parte de la población) y entraba en concurrencia con la cultura oficial del Estado, difundida por la escuela pública. A partir de 1900 habrá que añadir, además, la presencia de una cultura moderna de masas. La ausencia de un elemento de cohesión entre todas ellas tuvo un efecto paradójico: si en las sociedades modernas la cultura o, más bien, la lealtad a la cultura se convierte en el factor principal de estabilidad y funcionalidad de los sistemas políticos, en el País Vasco las lealtades culturales contrapuestas obraron como un acicate continuo de la desagregación y del enfrentamiento. La cultura vino a ser un factor de anarquía.²⁹

²⁸ JUARISTI, Jon. El chimbo expiatorio. Op. cit., p. 26.

²⁹ *Ibidem*, p. 27.

Este autor opina que el *vasquismo* o “espíritu vasco” que mencionaba Unamuno, “habría podido representar un principio de acuerdo, de *forma nacional*, de no haber sido monopolizado y definido en términos excluyentes por los nacionalistas”. En próximas páginas, quisiéramos matizar estas apreciaciones, porque desde nuestro punto de vista sí que se advierte, al menos en lo que a artes plásticas se refiere, la existencia de un consenso, un gusto y una defensa en torno a lo que podríamos denominar *vasquismo*. En la práctica, esto se traducía en que diversos individuos, desde posiciones ideológicas muy diferentes, avalaban, entendían como

propias y gozaban de las particularidades *vasquistas* de las obras de los artistas de la época –los sectores nacionalistas como muestras inequívocas de la existencia de una nación vasca y otras posiciones ideológicas como muestras de la personalidad regional del País Vasco frente a otros ejemplos del Estado–.

En efecto, Bilbao y sus alrededores, por ser la cuna del despegue industrial, fue el marco geográfico y cultural que acogió esta diversidad de paradigmas ideológicos y culturales: el movimiento obrero tomó fuerza como producto de las duras condiciones de trabajo que soportaban los trabajadores, el *bizkaitarrismo* de Sabino Arana tomó rápida fuerza tras el descontento por la abolición foral y, al mismo tiempo, sobrevivió un pequeño grupo de liberales, herederos del viejo liberalismo bilbaíno orgulloso de la resistencia liberal de la Villa ante los carlistas –son conocidos los diversos sitios que sufrió Bilbao con motivo de las campañas carlistas–, que se concentró alrededor de la *Sociedad El Sitio*.

Sin duda, la coyuntura política que posibilitó el despegue económico de Bilbao a finales de siglo fue el control inicial que ejercieron los propietarios de las más grandes industrias bilbaínas, partidarios del monarquismo alfonsino, en el Ayuntamiento de Bilbao, la Diputación de Bizkaia y la representación de esta provincia en las Cortes. Estos grandes capitalistas no constituyeron ningún partido unitario ni vinculado a los grandes partidos dinásticos, aunque estaban de acuerdo con los planteamientos económicos y políticos de los gobiernos de la Restauración.

Sin embargo, como afirma Ludger Mees “las tradicionales élites monárquicas no supieron reaccionar ante esta realidad cambiante que se les presentaba en Euskadi”.³⁰ Según este historiador, la inadaptación a la realidad cambiante antes mencionada, la propia crisis del sistema oligárquico y caciquil de la Restauración y el auge de las nuevas ideologías debilitaron, de manera determinante a partir de 1919, las posibilidades de éxito electoral de esta opción ideológica.

En otro orden de cosas, otro sector de fueristas liberales, los llamados *intransigentes*,³¹ tras la abolición foral y su fracaso político frente a los *transigentes*, radicalizaron sus posturas y crearon círculos como la *Sociedad Euskalerrria* de Bilbao, fundada en 1880 y presidida por Fidel de Sagarminaga. Parte de estos pro-foralistas, conocidos como *euskalerrriacos*, comandados por el empresario naviero Ramón de la Sota Llano, ingresaron en 1898 en el Partido Nacionalista Vasco (PNV) fundado por Sabino Arana en 1895, aportando a este partido un amplio respaldo modera-

³⁰ MEES, Ludger. “La Restauración”. En: GRANJA, José Luis de la; PABLO, Santiago de (coords). *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*. Op. cit., p. 40.

³¹ Se les distingue con este nombre porque no transigían con el nuevo régimen político de la Restauración.

do, así como una visión más aperturista de los beneficios del desarrollo económico y la industrialización.

Continuando con este somero repaso ideológico del siglo, hablaremos del arraigo del republicanismo y socialismo en Bizkaia en el último cuarto del siglo XIX, cuyo principal bastión fue, precisamente, Bilbao.

El republicanismo y el liberalismo más progresista, así como otras opciones políticas finiseculares ya mencionadas, eran herederos del liberalismo vasco contrario al carlismo. El exponente en Bilbao de estas opciones políticas fue, como ya hemos dicho, la *Sociedad El Sitio*, creada en Bilbao en 1875 para conmemorar el asedio que sufrió la Villa en la última contienda carlista. Como apunta José Luis de la Granja, si algo caracterizó al republicanismo fue su fragmentación en pequeños partidos, que le impidió obtener un respaldo relevante en las elecciones. Uno de los máximos representantes del republicanismo en Bilbao fue el empresario Horacio Echevarrieta, propietario desde 1918 del diario *El Liberal* (1901-1937).

Por lo que respecta al socialismo vizcaíno, hay que mencionar la importancia del liderazgo del toledano Facundo Perezagua, quien fue cediendo su preeminencia a Indalecio Prieto, ovetense afincado en Bilbao, en las primeras décadas del siglo XX:

*El primero (Facundo Perezagua) fue fundador del PSOE en el País Vasco al crear la Agrupación Socialista de Bilbao en 1886 y otras en la cuenca minera de las Encartaciones y en la zona fabril de la margen izquierda del río Nervión, que constituyeron la Federación Socialista Vizcaína en 1900. Esta provincia formó con Madrid y Asturias el triángulo de mayor implantación del socialismo español, hasta el punto de que el escritor Ramiro de Maeztu denominó a Bilbao "la Meca socialista" ("Las minas de Bilbao", *Vida Nueva*, 30 de abril de 1899). En el resto de Vasconia el PSOE tuvo poca fuerza, centrada en las capitales y unas pocas localidades, sobresaliendo el caso Éibar por su socialismo vasquista y cooperativista (por ejemplo, la cooperativa Alfa, fundada en 1920).³²*

Las duras condiciones de trabajo y de vida de los trabajadores de la pujante industria vizcaína trajeron consigo unas diferencias sociales muy acusadas y, por tanto, una gran conflictividad y descontento social. La minería fue el sector desde el que se promovieron las primeras activida-

³² GRANJA, José Luis de la. "Paz entre dos guerras civiles (1876-1936/37)". En: *De Túbal a Aitor. Historia de Vasconia*. Op. cit., p. 514.

des de movilización proletaria más efectivas, como la llamada *Gran Huelga*, general, de 1890, en la que fue destacable la labor llevada a cabo por el socialista Facundo Perezagua. A partir de ese momento se sucedieron otras huelgas importantes en el mismo sector y también en la siderurgia, puesto que el movimiento obrero vasco, comandado por el socialismo, se percató de las armas que debía usar en períodos de gran conflictividad. El semanario *La Lucha de Clases* (1894-1937) dirigido por el intelectual Tomás de Meabe,³³ fue el vehículo de expresión del ideario socialista y hay que destacar en él los artículos sobre arte escritos, entre 1894 y 1905, por Miguel de Unamuno.³⁴ Ludger Mees, además, relaciona el desarrollo de las nuevas ideologías como el nacionalismo y el socialismo con la consolidación de una política democrática.³⁵

Esta breve visión del marco histórico-político quedaría mutilada si no se hiciera mención de la permanencia a finales del siglo XIX, y que se prolongará hasta las primeras décadas del siglo XX, de un tradicionalismo heredero del carlismo,³⁶ con considerable predicamento en algunas regiones del País Vasco. En Bizkaia, el Duranguesado fue su reducto geográfico.

Después de este rápido repaso por las principales ideologías que se desarrollaron en el País Vasco hasta la guerra civil y que tuvieron a Bilbao y Bizkaia como principales protagonistas, vamos a centrar especial atención en los principales hitos políticos relacionados con Bilbao.

Entre los datos a mencionar, hay que decir que Bilbao se convirtió en un feudo electoral socialista a partir de la primera década del siglo XX. Para Ludger Mees, la brecha entre el triunfo de los monárquicos alfonosinos y el de los socialistas republicanos se abrió en 1910. El socialista Indalecio Prieto, por ejemplo, fue el representante a Cortes por el distrito de Bilbao desde 1918 a 1923.

Por lo que respecta al PNV (que cambió su nombre entonces por el de Comunión Nacionalista Vasca), hay que decir que entre 1917 y 1919 se convirtió en la primera fuerza política en Bizkaia, ya que llegó a controlar la Diputación y el Ayuntamiento de Bilbao. Eso sí, el triunfo nacionalista en las elecciones a Cortes de 1918 se produjo en todos los distritos electorales salvo en el de Bilbao, capital en que triunfó el socialismo.

Durante la República, según José Luis de la Granja, la denominada *democracia bilbaína*, basculó entre la izquierda republicano-socialista de Prieto, el nacionalismo vasco de José Antonio Aguirre y la derecha monárquica y católica.³⁷

³³ Es muy interesante la figura de Tomás de Meabe que, viniendo de una familia católica y nacionalista, se convirtió al socialismo y fundó en 1904 la Juventud Socialista de Bilbao. En 1908, desde el exilio, colaboró con la publicación *El Coitao*, de gran interés artístico e intelectual como veremos más adelante. En esta publicación se dieron cita, entre otros, Gustavo de Maeztu, Ricardo Gutiérrez Abascal, Ángel Larroque, Alberto y José Arrue, Miguel de Unamuno o José María Salaverría. Un estudio sobre esta publicación es el de Javier González de Durana *El Coitao, mal llamao: periodismo artístico, literario y radical en Bilbao*. Bilbao: El Tilo, 1995.

³⁴ Véase GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y política en los orígenes de la modernidad*. Bilbao: Ekin, 1992.

³⁵ MEES, Ludger. "La Restauración". En: GRANJA, José Luis de la; PABLO, Santiago de (coords.). *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*. Op. cit.

³⁶ Sobre la evolución del carlismo véase GONZÁLEZ, Eduardo. "El carlismo vasco-navarro". En: GRANJA, José Luis de la; PABLO, Santiago de (coords.). *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*. Op. cit., pp. 271-296.

³⁷ Véase GRANJA, José Luis de la. "Bilbao en la II República y la guerra civil". En: TUSSELL, Javier (ed.). *Bilbao a través de su historia*. Op. cit., pp. 131-153.

Según este mismo autor “el pluralismo político de la sociedad bilbaína fue muy intenso en los años treinta y constituyó un buen ejemplo del alto nivel de politización de la opinión pública alcanzado durante el régimen republicano”. Al mismo tiempo, se desarrolló en la ciudad una gran conflictividad debida a la ya mencionada depresión económica de los años treinta –que llevó a las huelgas de Altos Hornos de Vizcaya en 1931 y a la de Babcock Wilcox en 1932 o a la rivalidad entre sindicatos– y también por motivos religiosos –católicos y nacionalistas protestaron por la quema de conventos, la expulsión del obispo de Vitoria Mateo Múgica y la detención de su vicario en 1931 o la disolución de la Compañía de Jesús en 1932, entre otras cuestiones–.

José Luis de la Granja manifiesta que entre el PNV y el bloque republicano-socialista la tensión ideológica y la confrontación fueron muy intensas en el primer bienio (1931-1933). Sin embargo, durante el bienio radical-cedista, la conflictividad entre el PNV y el PSOE se apaciguó y aumentó el enfrentamiento entre las derechas y las izquierdas, así como entre el PNV y las derechas porque éstas bloqueaban el Estatuto en las Cortes.

Por lo que respecta a las elecciones durante el periodo republicano, el bloque republicano-socialista venció en Bilbao en las municipales de 1931 y en las generales de 1931 y 1936. Sin embargo, el PNV ganó en las legislativas de 1933, pero no en las de 1936.

Tras la aprobación del Estatuto y de la formación del primer Gobierno vasco en octubre de 1936, Bilbao se convirtió en la capital de Euskadi y del Estado vasco durante casi nueve meses –la presidencia estuvo en el Hotel Carlton–.

La sublevación del 18 de julio de 1936 fracasó en Bilbao. En Bilbao, continuó el pluralismo que la había caracterizado en años anteriores. De hecho, según José Luis de la Granja “nunca en la Historia ha habido tanto periódicos en Bilbao como en los 11 meses que duró la guerra, cuando se publicaron 16 diarios y otros tantos semanarios o revistas políticos y sindicales, además de las publicaciones económicas, profesionales y religiosas”.³⁸

³⁸ *Ibidem*, p. 147.

Sin embargo, tras la ofensiva del general Mola contra Bizkaia en la primavera de 1937 y la ruptura del *cinturón de hierro* en junio de ese mismo año, la entrada de los requetés carlistas en Bilbao el 19 de junio de 1937 dio al traste con la llamada *democracia bilbaína*.

2.3 El florecimiento de la prensa

Ya hemos anticipado en el capítulo anterior diversas cuestiones sobre el desarrollo de la prensa en Bilbao durante los tres primeros cuartos del siglo XIX. Javier Fernández habla de varias fases en el periodismo bilbaíno anteriores a 1875: una primera fase de arranque de la prensa política entre 1813 y 1841 –en la que destaca diarios como *El Bascongado* (1813-1814), primer periódico liberal, o *El Vizcaíno Originario* (1841-1843)–, y una segunda de impulso y primera consolidación entre 1841 y 1875 –en la que aflora una nómina importante de periódicos entre los que destaca el *Boletín de Comercio* (1850-1855), *Villa de Bilbao* (1858-1860), *Euscalduna* (1860, 1861-1873, 1879) o *Irurac-bat* (1856-1885)–.³⁹

Santiago de Pablo, para crear el contraste entre la prensa de la Restauración y la anterior, expone que “en la España de la Restauración la prensa tenía ya poco que ver con las publicaciones minoritarias y elitistas, propias de las primeras décadas del siglo XIX”.⁴⁰ Javier Fernández habla de la transformación de un modo de comunicación tradicional a otro de masas, que trajo consigo la profesionalización del sector, su industrialización y su reconversión en un periodismo de empresa.⁴¹

Este mismo autor habla de la transformación del aspecto formal de los periódicos: cada vez eran de mayor tamaño, con un número estándar de páginas de 4 invariable hasta bien entrado el siglo XX, definición más clara de titulares y diversas secciones, cierta incorporación de ilustración gráfica, importancia creciente de la publicidad comercial o que la distribución mayoritaria por suscripción acabó claudicando ante la venta ambulante.

Hechos importantes para el desarrollo de la prensa fueron la ley del 26 de julio de 1883 que vino a fijar un marco liberal para el despliegue de la prensa, la invención de la linotipia de Ottmar Mergenthaler (1884) que se incorporó con el nuevo siglo y los sistemas cilíndricos de impresión y la prensa mecánica de doble reacción y rotativa.

Por tanto, el gran despegue de la prensa en Bilbao se dio en la década de los 80 del siglo XIX: se editaron diarios, pero también publicaciones que responden a intereses profesionales concretos como la economía, la medicina o la enseñanza. Para comienzos del siglo XX, la prensa se convirtió en una gran industria. Santiago de Pablo habla también del cambio que se produjo en la prensa a raíz de 1883:

³⁹ FERNÁNDEZ, Javier. “El despegue de la prensa en Bilbao, 1813-1914. Periodismo, política, información y sociedad”. En: GONZÁLEZ, Juan Manuel (coeditor); ORTEGA, Arturo Rafael (coeditor); AGIRREAZKUENAGA, Joseba (coautor). *Bilbao, arte e historia*. Op. cit., pp. 81-110.

⁴⁰ PABLO, Santiago de. “Los medios de comunicación”. En: GRANJA, José Luis de la; PABLO, Santiago de (coords). *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Op. cit., pp. 381-403.

⁴¹ FERNÁNDEZ, Javier. “El despegue de la prensa en Bilbao, 1813-1914. Periodismo, política, información y sociedad”. En: GONZÁLEZ, Juan Manuel (coeditor); ORTEGA, Arturo Rafael (coeditor); AGIRREAZKUENAGA, Joseba (coautor). *Bilbao, arte e historia*. Op. cit., p. 93.

En el País Vasco y Navarra surgió una nueva generación de diarios, algunos de ellos concebidos más como una empresa que como un mero instrumento de propaganda política, aunque a lo largo del primer tercio del siglo XX se mantuvo la clara adscripción ideológica de la inmensa mayoría de las cabeceras.⁴²

Este mismo autor resume las causas unidas al desarrollo de la prensa en el País Vasco: la industrialización, los altos niveles de urbanización, un bajo índice de analfabetismo, y la expansión del socialismo y nacionalismo que introdujeron una política de masas que contrastaba con la organización político-ideológica anterior derivada del sistema de la Restauración. Por ello, Santiago de Pablo constata que la lectura de prensa en el País Vasco fue superior a la media española.⁴³

Por lo que respecta al aspecto general de los diarios bilbaínos a comienzos del siglo XX, la extensión seguía siendo de cuatro páginas, generalmente con cuatro o cinco columnas y tamaño grande (algo más grande que en la época anterior). Santiago de Pablo hace una detallada descripción de los diarios bilbaínos de la época que es objeto de nuestro estudio: en la primera década del siglo XX, la mayor parte de ellos presentaba un aspecto monótono, apenas ordenaban sus noticias por temas o secciones (tendían a colocarse dentro del periódico de más a menos importancia), contaban con 4 o 6 páginas de gran formato, no usaban apenas recursos tipográficos para llamar la atención de los lectores y contenían muy pocas imágenes (grabados, fotografías o caricaturas). A partir de la década de 1910, no obstante, se empezaron a advertir cambios en ellos, ya que aparecieron titulares a más de una columna y con un tipografía mayor, se introdujeron temas más variados (política nacional y extranjera, opinión, colaboraciones, revista de prensa, mujer, deporte, bolsa, religión, toros, comercio navegación, publicidad, crónicas locales y regionales, folletines o novelas por entregas, etc.) y empezaron a incluir fotografías en mayor cantidad y calidad que, con el tiempo, hacían referencia a los acontecimientos locales de actualidad.⁴⁴

En poco tiempo las publicaciones pasarían de tener cuatro a tener ocho o doce páginas. Por otra parte, el precio era de cinco céntimos para casi la mayoría de los diarios, lo cual era todavía elevado para economías modestas.

⁴² PABLO, Santiago de. "Los medios de comunicación". En: GRANJA, José Luis de la; PABLO, Santiago de (coords). *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*. Op. cit., p. 381.

⁴³ Según Santiago de Pablo, aunque las estadísticas de la época eran poco fiables, sí pueden ser indicativas comparativamente: "en 1927, en el orden de provincias según el número de ejemplares diarios vendidos por mil habitantes, Vizcaya y Guipúzcoa ocupaban el segundo y el cuarto lugar, respectivamente". *Ibidem*, p. 382.

⁴⁴ Véase también FERNÁNDEZ, Javier. "El despegue de la prensa en Bilbao, 1813-1914. Periodismo, política, información y sociedad". En: GONZÁLEZ, Juan Manuel (coeditor); ORTEGA, Arturo Rafael (coeditor); AGIRREAZKUENAGA, Joseba (coautor). *Bilbao, arte e historia*. Op. cit., pp. 101-102.

A continuación se muestra una tabla con los diarios publicados en Bilbao entre el último cuarto del siglo XIX y 1937. Como se verá, aparecen claramente representadas las diferentes ideologías que hemos mencionado en el subepígrafe anterior. Aparecen en negrita las 6 cabeceras principales del Bilbao de la época. Sin embargo, como se ha mencionado antes, siendo el desarrollo de ideologías como el nacionalismo vasco o el socialismo causa del florecimiento de la prensa, resulta lógico que los diarios de mayor tirada y aceptación en el País Vasco fueran *El Liberal* (1901-1937) y *Euzkadi* (1913-1937).

Listado de diarios bilbaínos publicados entre el último cuarto del siglo XIX y 1937:⁴⁵

⁴⁵ La estructura e información de esta lista está tomada, en su mayor parte, de: PABLO, Santiago de. "Los medios de comunicación". En: GRANJA, José Luis de la; PABLO, Santiago de (coords). *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, pp. 400-402. Dado que sólo recoge los diarios publicados en el siglo XX, hemos completado el listado con publicaciones recabadas de: RUIZ DE GAUNA, Adolfo. *Catálogo de publicaciones periódicas vascas de los siglos XIX y XX*. Op. cit. y de FERNÁNDEZ, Javier. "El despegue de la prensa en Bilbao, 1813-1914. Periodismo, política, información y sociedad". En: GONZÁLEZ, Juan Manuel (coeditor); ORTEGA, Arturo Rafael (coeditor); AGIRREAZKUENAGA, Joseba (coautor). *Bilbao, arte e historia*. Op. cit.

Título	Lugar	Fechas	Ideología
Aberri	Bilbao	1923	PNV (aberriano)
Acción Vasca	Bilbao	1931	ANV
Beti-Bat	Bilbao	1880-1883	Católico carlista
CNT del Norte	Bilbao/ Santander	1937	CNT
Diario de la Tarde	Bilbao	1931	PNV
Diario de Vizcaya	Bilbao	1917-1919	Monárquico liberal
Diario Vasco	Bilbao	1923	PNV (aberriano)
Eguna	Bilbao	1937	PNV
El Basco	Bilbao	1884-1894	Católico carlista
El Correo Español	Bilbao	1937-1938	Falangista
El Correo Español – El Pueblo Vasco	Bilbao	1938-	Monárquico, Conservador, Falangista
El Correo Vasco	Bilbao	1899	PNV
El Correo Vascongado	Bilbao	1873-1879	Conservador fuerista antirrepublicano
El Diario de Bilbao	Bilbao	1888-1900	Monárquico liberal
El Liberal	Bilbao	1901-1937	Liberal, republicano-socialista
El Nervión	Bilbao	1891-1937	Monárquico
El Norte	Bilbao	1881-1916	Republicano
El Noticiero Bilbaíno	Bilbao	1875-1937	Independiente
El Porvenir Vasco	Bilbao	1896-1913	Liberal dinástico
El Porvenir Vascongado	Bilbao	1881-1897	Monárquico liberal
El Pueblo Vasco	Bilbao	1910-1938	Monárquico conservador

continúa...

...continuación

Título	Lugar	Fechas	Ideología
Euskaldun Leguia	Bilbao	1882-1885	Republicano federalista
Euzkadi	Bilbao/ Barcelona	1913-1937/ 1939	PNV
Euzkadi Roja	Bilbao	1936-1937	PCE
Excelsior	Bilbao	1924-1931	PNV (Deportivo)
Excelsius	Bilbao	1931-1937	PNV (Deportivo)
Irurac-Bat	Bilbao	1856-1885	Fuerista
La Cantabria	Bilbao	1893-1897	Católico fuerista
La Cruz	Bilbao	1900-1901	Integrista
La Gaceta del Norte	Bilbao	1901-1987	Católico
La Lucha de Clases	Bilbao	1937	PSOE-UGT
La Noche	Bilbao	1924	Liberal
La República	Bilbao	1890-1904	Republicano
La Tarde	Bilbao	1914-1937	PNV
La Unión Vasco- Navarra	Bilbao	1880-1894	Fuerista intransigente
La Voz de Vizcaya	Bilbao	1877	Integrista
La Voz de Vizcaya	Bilbao	1898-1902	Independiente
Las Noticias	Bilbao	1894	PCE
Las Noticias	Bilbao	1921-1922	Comunista
Lan Deya	Bilbao	1937	ELA-STV
Prensa bilbaína (El Nervión, Euzkadi, Gaceta del Norte y La Tarde)	Bilbao	1922	Fusión de periódicos durante la huelga de tipógrafos vizcaínos de 1922
Nueva España	Bilbao	1937-1938	Franquista
Tierra Vasca	San Sebastián/ Bilbao	1933-1934/ 1936-1937	ANV
Unión	Bilbao	1937	Republicano

Santiago de Pablo constata las dificultades que tenían los diarios para sostenerse, debido a su deficiente estructura empresarial, situación que se acuciaba aún más en el caso de las publicaciones no diarias: en un principio, era fácil sacarlas a la luz con pocos medios pero era muy difícil que continuasen debido a las dificultades económicas y legales, y

también a la problemática personal de sus promotores.

A nosotros, de entre las publicaciones no diarias, nos interesan especialmente las culturales y, más concretamente, las relacionadas con las artes plásticas. Sirviéndonos de los datos del *Catálogo de publicaciones periódicas vascas de los siglos XIX y XX* y de la información obtenida de las bases de datos de las bibliotecas y centros de documentación que hemos consultado, hemos elaborado la siguiente lista de las publicaciones periódicas en relación con la cultura que se editaron en Bilbao durante el periodo acotado para nuestro estudio.⁴⁶ No hemos incluido las publicaciones satíricas o taurinas. Aparecen en negrita las revistas con mayor relación con las artes plásticas.⁴⁷

⁴⁶ Véase RUIZ DE GAUNA, Adolfo. *Catálogo de publicaciones periódicas vascas de los siglos XIX y XX*. Op. cit. Hemos puesto entre signos de interrogación las publicaciones de las que no tenemos la total certeza de que acabasen de publicarse en la fecha indicada.

⁴⁷ No aparece en Bilbao ninguna revista de orientación vanguardista como las que surgirán en otras ciudades españolas. Véase *arte moderno y revistas españolas 1898-1936* [catálogo de exposición]. Madrid; Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao; Madrid: MNCARS, 1996.

Título de la publicación	Subtítulo	Fechas de edición
<i>Las Veladas Literarias</i>	<i>Revista del Colegio de San Luis Gonzaga</i>	24 oct. 1882 – 28 sep. 1886
<i>El Boceto</i>	<i>Revista quincenal de letras, artes, ciencias Apuntes artísticos y literarios (en una fase posterior)</i>	18 feb. 1883 – ¿1883?
<i>Revista de Vizcaya</i>		nov. 1885 – dic. 1889
<i>Bilbao</i>	<i>Ciencias, Letras, Artes</i>	1886
<i>Dos de mayo</i>		22 may. 1887
<i>Apis</i>	<i>Revista suplemento de El Vasco</i>	5 ene. 1888 – 20 dic. 1888
<i>La Ilustración Vascongada</i>	<i>Revista regional, quincenal, científica, artística y literaria. Hispano-vasco-francesa</i>	15 ene. 1891 – ¿1891?
<i>La Abeja</i>	<i>Revista mensual científico literaria</i>	dic. 1889 – may. 1890
<i>Las Novedades Fotográficas</i>	<i>Apuntes sobre los progresos de la fotografía y artes fotomecánicas publicados por Carlos Schomburg</i>	Ago. 1891 – jul. 1893
<i>El Arenal</i>		1894
<i>Eco de Bilbao</i>	<i>Político-literario</i>	22 oct. 1893 – ¿1895?
<i>Euskaltzale</i>	<i>Astean asteko albistaria. Euskerazko albistari edergarriduna</i>	6 ene. 1898 – 5 ene. 1899
<i>La Patria de Cervantes</i>		1 ene. 1900 – ¿1900?
<i>Revista Euzkadi</i>	<i>Ciencias, Bellas Artes, Letras</i>	1ª Época: mar. 1901 – dic. 1901
(a partir del núm. 27)		2ª Época: mar. 1905 – oct. 1909
		3ª Época:

continúa...

...continuación

Título de la publicación	Subtítulo	Fechas de edición
<i>Ibaizabal</i>	<i>Bizkaitarrez eta gipuzkoarrez egina</i>	ene. 1910 – may.-jun. 1914
<i>La evolución musical</i>	<i>Revista semanal</i>	4 ^a Época: jul. 1914 – nov.-dic. 1915
<i>Tesoro de Lecturas Populares</i>		5 ene. 1902 – 27 dic. 1903
<i>Revista musical</i>		1904
<i>Estudios de Deusto</i>	<i>Revista publicada por el Colegio de Estudios Superiores de Deusto (Bilbao). Con licencia de la autoridad eclesiástica</i>	2 ^a Época: mayo 1900 – 1904
<i>Azul y blanco</i>	<i>Revista mensual ilustrada</i>	ene. 1909 – dic. 1913
El Coitao	<i>Mal llamao</i>	sep. 1904 – 1916
<i>Nova Santo</i>	<i>Aperas ciumonate. Esperanta Gazeto de Bilbao. Órgano de la Vaska Esperantistaro</i>	1907 – 1912
<i>Hércules</i>	<i>Arte, sport, ciencia</i>	26 ene. 1908 – 29 mar. 1908
Idearium	<i>Revista del Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao</i>	jul. 1909 – 1912
<i>Semana gráfica</i>		¿1914?
Hermes	<i>Revista del País Vasco</i>	mayo 1916 – ¿1919?
Arte Vasco	<i>Revista Mensual de la Asociación de Artistas Vascos</i>	abr. 1916 – ¿1916?
<i>La Semana</i>	<i>Revista gráfica del Norte</i>	ene. 1917 – jul. 1922
<i>Garellano (Continúa como Bilbao gráfico)</i>	<i>Revista semanal ilustrada</i>	ene. 1920 – jun. 1920
<i>Bilbao Gráfico</i>	<i>Segunda Época de Garellano. Revista Semanal Ilustrada (hasta el núm. 45) Revista Semanal del Norte de España (a partir del núm. 46)</i>	15 may. 1921 – ¿1921?
La Construcción y las Artes decorativas (continúa como Propiedad y Construcción)	<i>Revista quincenal técnico-informativa de Arquitectura, Ingeniería y Artes industriales</i>	8 oct. 1921 – 29 abr. 1922
<i>Sportsman</i>		6 may. 1922 – 12 dic. 1922
		15 jul. 1922 – 29 feb. 1924
		¿1923?

continúa...

...continuación

Título de la publicación	Subtítulo	Fechas de edición
<i>Propiedad y Construcción</i>	<i>Revista mensual técnico-informativa. Órgano de la Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de la Provincia de Vizcaya</i>	feb. 1924 – ¿1936?
<i>Excelsior</i> (continúa como <i>Excelsius</i>)	<i>Deportes, información, cultura</i>	31 mar. 1924 – 8 oct. 1931
<i>Entreactos</i>	<i>Revista teatral</i>	¿1925?
<i>Amenidades</i>	<i>Arte, Cultura, Deportes, Humorismo</i>	3 jul. 1926 – 4 sep. 1926
<i>La Revista Azul</i>		1926 – 1928
<i>Pro-dis-co</i>	<i>Revista cinematográfica</i>	ene. 1927 – ¿1927?
<i>Euzkerea</i>		1ª Época: 15 ene. 1929 – 1933 2ª Época: mayo 1934 – jun. 1936
<i>Excelsius</i>	<i>Deporte, información, cultura</i>	11 oct. 1931 – 28 feb. 1937
<i>El Eco Estudiantil</i>	<i>Instituto Vizcaíno</i>	21 ene. 1933 – 18 may. 1936
<i>Euskaltzaindiaren langileak</i>		ene. 1933 – 1935
<i>Haz</i>	<i>Revista Nacional del Sindicato Español Universitario</i>	1ª Época: 1935 – 1936 2ª Época: 26 mar. 1938 – ¿1938?
<i>El Norte</i>	<i>Revista mensual ilustrada</i>	1935 – 1936

En el epígrafe anterior hablamos del sentimiento de exaltación fuerista que se desencadenó después del arreglo foral de 1876. Al calor de éste, surgirán algunas revistas culturales fueristas importantes. En Bizkaia estos serán los casos de la *Revista de Vizcaya* (1885-1889), una publicación fundada por Octavio Lois Amado y dirigida a partir de 1886 por Vicente de Arana –primo del fundador del nacionalismo vasco, Sabino Arana– y *La Ilustración Vascongada* (1981), de una vida extraordinariamente breve.

Sin embargo, la publicación bilbaína no diaria que más destaca en el panorama vasco de la época es *Hermes* (1917-1922). Así la define Juan Pablo Fusi:

La calidad de su factura y la variedad del prestigio intelectual de sus colaboradores hicieron de Hermes una de las mejores revistas nacionales de su época, y, sin duda, la me-

*por publicación periódica de su género de las aparecidas en el País Vasco. Una revista que publicó escritos inéditos de Unamuno (parte de El Cristo de Velázquez, por ejemplo), Ortega ("Sobre el localismo"), Baroja (la novela corta El capitán Mala Sombra), Maeztu, Juan Ramón Jiménez, Basterria y Moreno Villa; que se ocupó tempranísimo de Tagore y Ezra Pound, del que publicó varios artículos originales; que dedicó atención prioritaria a la obra de Zuloaga, Arteta, Regoyos, Echevarría, los Zubiaurre y, en general, de todos los exponentes de la muy importante pintura vasca; una revista de esas características tuvo que ser –y fue realmente– una positiva contribución a la vida intelectual española y local de los años cruciales, desde todo punto de vista, que siguieron a la primera guerra mundial.*⁴⁸

No obstante, aparecieron un número interesante de revistas culturales en Bilbao entre el último cuarto del siglo XIX y 1937, pero de corta vida. Esto constata las dificultades económicas que tenían este tipo de publicaciones en la época. Varias de ellas serán estudiadas en los próximos capítulos por contener críticas e informaciones de arte de gran interés.

2.4 *El Bilbao soñado y el Bilbao real*

En este epígrafe se analizará una cuestión subjetiva que hemos visto aflorar en los testimonios de los protagonistas de este periodo. La transformación de Bilbao, principalmente a partir de 1876, en una gran urbe moderna a todos los niveles (económico, demográfico, social, ideológico, urbanístico, etc.) y la conciencia de la riqueza material que se iba consiguiendo, despertaron en intelectuales y artistas las expectativas de un necesario progreso "espiritual"⁴⁹ que estuviese a la altura del desarrollo económico y material.

Por eso, en numerosas ocasiones, dibujaron un Bilbao soñado, un Bilbao en el que tanto la floreciente burguesía como las instituciones debían mostrar un compromiso de proteger y favorecer la creación artística, lo cual sería causa de un desarrollo artístico sin precedentes. El contraste entre esta realidad soñada y el devenir diario en el que los acontecimientos no se desarrollaban tal y como intelectuales y artistas querían o no con la rapidez que ellos creían conveniente, les llevó a momentos de esperanza y de zozobra respecto al desarrollo de la cultura en Bilbao.

⁴⁸ FUSI, Juan Pablo (prol.). *Hermes, revista del País Vasco. Bilbao, 1917-1922*. Bilbao; Madrid: F. Orbegozo; Ediciones Turner, D.L. 1979, p. V.

⁴⁹ La idea de progreso, existente ya desde la Antigüedad clásica greco-romana, vivió su máximo auge a partir de la Ilustración y se convirtió en una idea dominante de la civilización occidental en la época contemporánea. Esta idea puede adquirir varios matices: el lento avance hacia el progreso del saber o la mejora "espiritual" del ser humano en el sentido de su búsqueda de la felicidad. Véase NISBET, Robert. *Historia de la idea de progreso*. Barcelona: Gedisa, 1981.

En este capítulo, analizaremos algunos de los testimonios que más nos han llamado la atención en este contraste entre los augurios y la realidad.

En 1886, Eduardo Delmas, miembro de una familiar de impresores muy estrechamente ligada al desarrollo de la prensa en Bilbao,⁵⁰ tras una visita a La Coruña donde había presenciado los actos literarios y artísticos allí desarrollados con motivo de la festividad de María Pita, añoraba para Bilbao los entretenimientos artísticos a los que había asistido. Los actos que contempló le parecían característicos de una “población cultísima, pues todos los festejos, todos los regocijos que presencié, tenían un sello eminentemente artístico”.⁵¹ En su conferencia leída en la Sociedad El Sitio el 27 de diciembre de 1886 contaba que había visto en La Coruña certámenes literarios y musicales, cabalgatas alegóricas, exposiciones artísticas y de flores.

Delmas relataba que, al regresar a Bilbao para las fiestas de agosto, encontró un contraste brusco con los festejos coruñeses, porque en el programa de las fiestas bilbaínas destacaban las corridas de toros y los partidos de pelota. Reclamaba, por tanto, la necesidad de “goces más puros y delicados del espíritu” y expresaba estos augurios:

Y sin embargo esta deficiencia que entonces más que nunca, por el estado en que se hallaba mi espíritu, encontré en las costumbres de nuestra villa, y que tan profundamente me hirió, no tiene, en verdad, razón de ser entre nosotros. Poseemos todos los elementos necesarios para ocupar un puesto honroso entre las capitales más ilustradas de nuestro país; poseemos los gérmenes más indispensables para ir preparando y desarrollando nuestro progreso intelectual, hasta colocarnos al nivel de las más cultas sociedades, y poseemos, señores, sobre todo, ese poderosísimo elemento, ese acicate de la opinión que se llama prensa periódica y cuya labor constante, como la gota de agua que orada la piedra, obrando sobre las inteligencias, iluminándolas, mostrándolas cada vez más amplios derroteros, abriendo ante ellas luminosísimos horizontes, va modificando nuestras costumbres y allanando la senda que ha de conducirnos a nuestro perfeccionamiento.

⁵⁰ Su padre Nicolás Delmas, italiano de procedencia, se asentó en Bilbao en 1809 y abrió una librería e imprenta hacia 1816. Casado en primeras nupcias con Teresa García, tuvieron a Juan Eustaquio Delmas –fundador del diario *Irurac-Bat*– que trabajó con su padre durante años en la *Imp. y Lit. Delmas e Hijo*. Sin embargo, después de enviudar, su padre se casó en segundas nupcias con María de Sagasti, lo cual ya despertó la oposición de Juan Eustaquio incluso antes de asociarse con su padre como *Delmas e Hijo*. El fallecimiento de Nicolás Delmas supuso la disgregación de la imprenta familiar. Su viuda, María de Sagasti, continuó con la imprenta de su marido como *Viuda de Delmas*. Sin embargo, Juan Eustaquio se estableció por su cuenta con la *Imp. y Librería de Juan Eustaquio Delmas*. Por su parte, años después, la administración de la imprenta *Viuda de Delmas* pasó a su primogénito, Eduardo Delmas Sagasti. Por tanto, Eduardo y Juan Eustaquio eran hermanos.

⁵¹ DELMAS Y SAGASTI, Eduardo. *Arte en Bilbao: Conferencia dada por D. Eduardo Delmas y Sagasti en los Salones de la Sociedad El Sitio la noche del 27 de diciembre de 1886*. Bilbao: Imprenta y Litografía de la Vda. de Delmas, 1887, p. 17.

Se lamentaba por la desaparición del Ateneo Bilbaíno y enumeraba cuáles eran las excusas que se daban para justificar ese abandono de las artes:

Dícese que Bilbao es una plaza mercantil por excelencia; que aquí la industria lo absorbe todo; que el prosaico trabajo de los números se ha apoderado por completo de nuestra población, y que por lo mismo la vida artística e intelectual no tiene razón de ser ni cuenta con elementos para sostenerse entre nosotros.

Delmas, después, enumeraba cuáles deberían de ser los acicates de las artes:

Y en otro orden de ideas, nuestras tradiciones y nuestros recuerdos, la memoria de nuestros grandes hombres, nuestras persecuciones y nuestras luchas, nuestro santo y constante amor a la libertad, los sacrificios hechos en sus aras, nuestros anhelos, nuestras esperanzas, el mundo de ideas que cada cual lleva dentro de sí, los dolores, las zozobras, y ese rayo de luz con que a veces tiñe la dicha las negruras de nuestra alma. . . todo esto, y aún ese admirable despertar de nuestra industria, y aún esa maravillosa vitalidad de nuestro comercio ¿no son otros tantos incentivos, todos ellos irresistibles, para que el arte tenga un templo entre nosotros, y en nuestros cantos, en nuestros lienzos, en nuestras obras arquitectónicas y monumentales rindamos ferviente culto a esa segunda religión de la humanidad.

Creía que había hechos que constataban el interés de Bilbao por las artes como la buena acogida que habían tenido determinados espectáculos teatrales o musicales (destaca el gusto de Bilbao por la música clásica) o la afición a la pintura que se demostraba en exposiciones en las cuales los artistas bilbaínos habían obtenido puestos honrosos.

El diagnóstico de Delmas era claro: “no ha habido un espíritu bastante tenaz, dotado de suficiente iniciativa para organizarlas y vigorosos elementos que les presten la fuerza necesaria para vivir y desarrollarse”. A continuación, instaba a la Sociedad el Sitio a liderar la promoción de actividades artísticas con el apoyo de otros centros (ya que la Sociedad representaba “grandes intereses” y contaba entre sus socios con algunos de los

hombres más importantes de Bilbao) y también que “concurran los poetas, los artistas de todo género, los pensadores, todos los que consagran su vida al cultivo del arte, y es seguro que no han de faltar en la tierra de los Allende-Salazar y de los Villavaso, de los Zamacois y de los Bringas, de los Aranguren y de los Zubiaurre, de los Trueba y Zuricalday”.

Concluía su conferencia diciendo que el arte podría unir “como hermanos, ante el altar del arte, a los que fueron adversarios en las contiendas políticas, de convertir el suelo ensangrentado por la guerra, en campo florido de ilustración y de cultura (...)”.

Por otra parte, resulta inevitable detenernos, como próximo hito, en dos textos de Miguel de Unamuno que constituyeron sendas conferencias en su día. El primero de ellos es la conferencia “Espíritu de la raza vasca” leída por Miguel de Unamuno en la Sociedad El Sitio de Bilbao el 3 de enero de 1887.⁵² En este texto vemos un planteamiento distinto al de Eduardo Delmas o el de Ramiro de Maeztu que veremos a continuación: la postura de Unamuno es que hay rasgos característicos de la raza vasca que condicionarían la lentitud en el desarrollo de las artes en el País Vasco. En este sentido, no descargaba la responsabilidad sobre las instituciones o la burguesía, sino sobre las espaldas de toda la sociedad vasca.

Uno de sus argumentos principales es que “el vasco es pobre en imaginación artística, no en sentimiento: son cosas distintas. Siente, pero no sabe expresar; tiene la materia, la forma se le escapa. Así es que de las artes es más apto para aquella que exige más sentimiento, menos imaginación, la música; menos para la poesía”.

Sin embargo, cabría la esperanza ya que, según él, “el arte exige dos facultades: sentimiento que dé el fondo, imaginación para la forma. Esta nos falta, aquél es en nosotros rico como en todo pueblo primitivo”. Por tanto, ése era su diagnóstico del momento: “somos un pueblo primitivo recién salido de la tosquedad prístina, que acabamos de dejar por los encantos de la civilización los pechos de la naturaleza”.

Según él, el genio vasco lo representaban Iñigo de Loyola y Sebastián Elcano, dos hombres de acción dado que el pueblo vasco “es un pueblo activo, fuerza, mucha fuerza, aunque le faltan ideas, porque en nosotros las ideas se truecan en fuerza”.

Unamuno, tuvo la capacidad de sembrar la polémica en su Bilbao local y de crear debates que durarían durante muchos años gracias a ideas como ésta, que fueron rebatidas durante décadas no sólo desde sectores

⁵² Véase UNAMUNO, Miguel de. “Espíritu de la raza vasca”. En: *Obras completas. Tomo IV. La raza y la lengua*. Madrid: Excelicer, 1966, pp. 153-174.

nacionalistas, sino también desde otras posturas ideológicas:

Su austeridad en las costumbres y prácticas tradicionales; su entusiasmo cuando se trata de la causa religiosa, bien o mal interpretada; su falta de aptitudes artísticas enérgicas y creadoras; la ausencia de mitos y supersticiones propias o indígenas, me han recordado mucho mejor los pueblos semíticos que las supuestas reminiscencias bíblicas de Chaho o Moguel.

No sólo la falta de aptitudes o tradición artística en el pueblo vasco fue rebatida durante años, sino también muchas de sus creencias sobre la lengua vasca, el euskera, que ya aparecían primeramente dibujadas en esta conferencia de 1887, pero se expresaron más radical y contundentemente en su “Discurso en los Juegos Florales celebrados en Bilbao el día 26 de agosto de 1901”.⁵³

En este discurso Unamuno quería enmarcar a Bizkaia en el contexto del Estado, enunciaba la idea de renovar España desde la periferia y criticaba indirectamente el desarrollo del entonces bizkaitarrismo, antecedente del nacionalismo vasco.

Por tanto, instaba a que el pueblo vasco contribuyese en España a: transmitirle algo de su sentido de autogobierno, algo de su espíritu religioso y a aportar algo al arte y a la ciencia. De hecho, él consideraba en 1901 que “no ha tomado aún aquí el arte carácter específico alguno, ni puede, en nada, exceptuando tal vez la música, hablarse de estilo vasco”.

Es aquí cuando aparece en Unamuno la misma idea que en Delmas y que luego veremos en Ramiro de Maeztu. En este caso, Unamuno se apoyaba en Ruskin para argumentar que la riqueza económica debía derivar también en riqueza cultural.

No obstante, la mecha que encendió las polémicas en Bilbao fue su convicción de que el medio para integrarse en esas comunidades mayores de España y la Humanidad debía ser renunciar al euskera porque, según él, “nos cuesta menos esfuerzo aprender el castellano que transformar el vascuence, que es un instrumento sobrado complicado y muy lejos de la sencillez y sobriedad de medios de los idiomas analíticos”. Así de contundente se manifestó respecto al euskera en aquella ocasión:

El vascuence se extingue sin que haya fuerza humana que pueda impedir su extinción; muere por ley de vida. No nos apesadumbre que desaparezca su cuerpo, pues es para

⁵³ UNAMUNO, Miguel de. “Discurso en los Juegos Florales celebrados en Bilbao el día 26 de agosto de 1901”. En: *Obras completas. Tomo IV. La raza y la lengua*. Madrid: Excelicer, 1966, pp. 237-248.

que mejor sobrevivía su alma. (...) En el milenario eusquera no cabe el pensamiento moderno; Bilbao, hablando vascuence, es un contrasentido.

Como siguiente hito, nos vamos a detener en la loa a Bilbao que aparece en *Hacia otra España* (1899) de Ramiro de Maeztu. He aquí otro testimonio de la admiración que despertó la transformación económica, social y urbana de Bilbao:

Sucede con Bilbao lo que ya se ha hecho notar respecto de la capital de Cataluña. El forastero que lanza una ojeada sobre la aérea y esbelta grandiosidad del puente de Palacio, sobre los chalets que bordean la ría, sonriendo a la vida, sobre el dédalo de chimeneas, que a la parte que con su negro incienso dulcifican la insondable infinidad del cielo azul, parecen erigirse en mensajeros de la heroica nobleza con que los hijos de esta férrea tierra han aceptado la ley ineludible del trabajo; el visitante que contempla la suntuosidad y esplendidez de los palacios del Ensanche, la canalización perfecta del Nervión, la escrupulosa pulcritud de clase y paseos, la sucesión de interminables vapores atracados a los muelles, la siega de montañas en la región minera y la tenaz audacia de las obras del puerto, en las que intenta la pobre larva humana cerrar el paso al mar, a ese mar que comparte con el Eterno femenino el poder aterrador de disolver la fuerza en su movilidad inerte... ese transeúnte, ese forastero no disimula su fervorosa admiración.⁵⁴

⁵⁴ MAEZTU, Ramiro de; VARELA, Javier (intr.). *Hacia otra España*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997, p. 89.

Sin embargo, para Ramiro de Maeztu, esta transformación debía conducir al florecimiento de la intelectualidad y las artes:

Si Bilbao nos obliga a admirarle, no incurramos en la vulgaridad superficial de hacerlo meramente por el poderío material que nos muestra. Admirémosle aún más por la fuerza moral que nos oculta. En la pirámide de las civilizaciones, es la riqueza la base necesaria para que, sobre ella, puedan empinarse al cielo el sentimiento del artista y la elucubración del pensador.

Era firme su creencia en que del florecimiento económico se derivaba el florecimiento de las artes: “Luego de acostumbrarse al *confort* de la

vida burguesa, surge el ansia del lujo; el lujo en la vida de los pueblos consiste en la adoración de las artes". Sin embargo, a pesar de las alabanzas, como en el caso de Delmas, hay en sus palabras una crítica hacia la burguesía bilbaína del momento:

No nos importe que los cuadros se compren en las subastas, antes por la riqueza del marco que por el asunto concebido y la manera de expresarlo, ni que en los periódicos bilbaínos, los mejor y más perfectamente informados de todas las provincias españolas, apenas léase de cuando en cuando una página de literatura verdadera, ni que se pueblen con preferencia las bibliotecas particulares de libros de dorados cantos, que no de obras de mérito reconocido, ni que las gentes se abonen al teatro y luego no asistan a las representaciones. . . Esperemos, con todo, que este período de florecimiento material lleve en su germen una futura lujuriente primavera artística.

Ramiro de Maeztu planteaba como un buen augurio el gusto que tenía la sociedad bilbaína por la música y exponía que "el apogeo artístico" era, para él, la "fase última y suprema de toda civilización". Como veremos unos años más adelante, el florecimiento cultural y artístico de Bilbao seguía sin satisfacer a intelectuales y artistas.

La publicación *El Coitao*⁵⁵ podría aportarnos también interesantes retazos de la lucha de una generación joven de artistas por hacerse oír en el Bilbao de 1908. Entre los impulsores del proyecto estaban Alberto Arrue, José Arrue, Gustavo de Maeztu, Ángel Larroque, Nemesio Mogrobejo, Ricardo Gutiérrez Abascal, Tomás Meabe y Ramón Basterra. Sólo se publicaron 8 números de esta revista, pero su tono combativo, anticlerical y crítico con la sociedad bilbaína de su época, sirven para presentar una conferencia de Ramón de Basterra, miembro del grupo creador de *El Coitao*, que comentaremos a continuación.

La filiación unamuniana de la conferencia "El artista y el País Vasco" leída por Ramón de Basterra⁵⁶ con motivo de la clausura de la Exposición de Arte Moderno organizada por la Asociación de Artistas Vascos y celebrada en los locales de la Sociedad Filarmónica de Bilbao entre el 15 de agosto de 1913 y el 18 de septiembre de 1913 es clara. No sólo porque alude a él directamente en el texto, sino porque parece volver a enunciar sus ideas en algún momento y porque hereda de él el tono crítico

⁵⁵ Sobre esta publicación véase GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *El Coitao, mal llamao: periodismo artístico, literario y radical en Bilbao*. Op. cit.

⁵⁶ Ramón de Basterra (1888-1928) fue un importante poeta, escritor y diplomático bilbaíno. Amigo de muchos de los artistas que integraban la Asociación de Artistas Vascos, fue asiduo participante de la tertulia del café Lion d'Or de Bilbao de donde surgió la idea de la llamada *Escuela Romana del Pirineo*. Su fascinación por la Antigüedad clásica greco-romana le llevó a ansiar la extensión de ideales políticos, morales y estéticos que atribuía al Imperio romano. Sobre él véase ORTEGA, Elene. *El prófugo de la melancolía. La poesía de Ramón de Basterra*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 2001.

y polémico de la conferencia, consciente como aquel de los comentarios que sus palabras iban a despertar. Incluso Leopoldo Gutiérrez Abascal le expresaba a Unamuno, con motivo de esta conferencia, que Ramón de Basterra parecía su claro discípulo.⁵⁷

En el caso de Basterra, quiso comenzar el relato con un breve resumen de la Historia del País Vasco “de la oveja a la motocicleta”:

Fluía en oleadas de generaciones, comarcalmente, nuestra vida. La labranza y unas pescas heroicas nos colmaron la existencia. Fluía, fluyó sin permanencias. Nadie puso sobre ella las muelas de los molinos de cultura. Ciencias y Artes, para que cosechados los campos de la raza, apiláramos en el acervo humano, la alba harina candeal de lo que es universal, de lo que imperecedero. Decirlo en seco, en tirón de dentista, abrevia el dolor. Somos el pueblo que en compañía de las razas más pobres del planeta, alargó el canal de sombra de su oscura prehistoria hasta la lucidez contemporánea. Somos el pueblo que ha dejado morir o agonizar al menos su lengua. ¿Culparemos de esto a nuestro vecino? No. Un verdadero patriota de este país ha de comenzar por una profesión de humildad y una rigurosa crítica del letargo que amodorró a sus mayores. Desperécémonos los hijos! No nos bipartieron con el Pirineo? Ni aún tuvimos la consistencia de sangre de un todo vivo. No ejercitamos ninguna de las excelsas capacidades humanas. ¿Dónde está, paisanos, el resplandor ideal que infundimos a la piedra en templos y estatuas o a la conducta en la moral? ¡Caso extraño!⁵⁸

Teniendo en cuenta que comparaba el País Vasco con Egipto, Babilonia, la Grecia o la Roma antiguas, o incluso con la Castilla del medievo y de la época moderna, el primero no salía bien parado:

¿Pero nosotros? ¿No sentís el bochorno? ¿Qué relación tuvimos con el mundo? Nervión arriba, Nervión abajo, nada sino las naos que desfardaban su munición en las lonjas de nuestros mercados. ¿Nuestra historia? Una paliza de aldeanos y unas harboras.

Tras resumir así la Historia del País Vasco anterior a la industrialización, se refería al “salpicón económico”: atribuía a los ingleses el despertar minero de Bizkaia y valoraba lo que supuso el despertar económico

⁵⁷ “¡Cuánto más noble y simpática la campaña de Ramoncito y sus cofrades; y sobre todo, cuánto más graciosa e inteligente! Y qué tonito el de Ramón, ¿eh? Este sí que debe *epatar el burgués*. ¿Y la conferencia, la preciosa conferencia? Con que ahora resulta que el más directo discípulo de usted, es él, al parecer, joven disidente? Me lo presumía”. Cita de la carta dirigida por Leopoldo Gutiérrez Abascal –hermano de Ricardo Gutiérrez Abascal, el crítico Juan de la Encina – a Miguel de Unamuno fechada en Madrid, el 15 de noviembre de 1913. Aparece referenciada en: MUR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Op. cit., 1985, p. 27.

⁵⁸ BASTERRA, Ramón de. *El artista y el País Vasco. Conferencia leída por su autor D. Ramon de Basterra en la clausura de la Exposición de arte moderno en la Filarmónica*. Bilbao: Sociedad Bilbaína de Artes Gráficas, 1913, pp. 6-7.

para Bilbao. Pero, entonces llegó a uno de los puntos culminantes de su disertación: constataba que en la Villa había dinero pero eran necesarias también otras cosas:

Señores, veladas musicales, exposiciones de pintura, como ésta, en la gloriosa Filarmónica, para el naciente arte, entrañan una confortable esperanza. Empieza a montar una fresca energía al magín de la raza, y deja de funcionar exclusivamente su buche económico. Es un hecho consolador; el país empieza a prodigar artistas. Y qué son ellos sino adelantamientos individuales? Y sus violencias, demasiado juveniles, a veces, os lo concedo, qué sino tirones de grupo?

Su diagnóstico sobre la actualidad cultural de Bilbao, a pesar de ese incipiente despertar que constataba, era que la exposición de la Filarmónica “es un Oasis en el desierto. El medio que habitamos es para el artista un arenal doloroso”. Por eso, retomaba su ácida crítica para enumerar las causas: en primer lugar, lo que llamaba “desmaneramiento aldeano” que no llevaba más que a ser “calladamente honrados”, al cohibimiento y al sonrojo en el modo de obrar de los vascos; en segundo lugar, “la desidia y el chabacanismo españoles” que traían gustos artísticos que denostaba como el género chico; en tercer lugar, la tendencia a desterrar lo vulgar e importar del extranjero modas en el vestir pero no a desarrollar la propia personalidad o el intelecto; en cuarto lugar, Basterra sorprendía con su lectura en negativo del peso de la burguesía en el despertar de la cultura en Bilbao:

El peor de nuestros males es la burguesía adinerada. Désptas de consejos mercantiles, groseros encumbrados, que creen que los placeres de la excelencia social son la comida, la mujer y la vanidad pagada con la bolsa. No están ni en contacto directo de las cosas simples tan reparadoras, como labradores y antiguos mayorazgos, ni en los reflejos espiritualizados de las complejas en la cultura.

La quinta razón que esgrimía para abalar su lectura de la árida situación cultural de Bilbao en 1913 tampoco estaba exenta de polémica: hablaba de la “timidez y pobreza de lengua” característica del pueblo vasco.

Si apenas acertamos a explicarnos. Dame. . . , ten. . . , pasear. . . Eso nos decimos. Como no podemos decir más, por-

que enrojecemos y no hallamos palabras, pues ahí vamos todos, a decirlo juntos a través del canto, a los coros de los orfeones. ¡Oh placer delicado el de atinar con la palabra exacta en la esencia de las cosas! Es el placer humano por excelencia. No lo conocemos. “Para esto hay palabras, para esto hay palabras”. Cuántas veces me lo decía visitando museos, parques, palacios. Yo no las tenía. Ahora experimento que no poder nominar es no poder sentir. En vago, en mudo apenas se siente sino la vaguedad el mutismo. Quien siente nomina. Puesto que por nacimiento, al menos nuestra generación, habla la lengua castellana no constriñamos nuestros seres al empobrecimiento del vocabulario tan exiguo regional. Las locuciones regionales son fibrillas por las que se riega en el país del adormilamiento rural de que nos sacó el salpición económico de la ciénaga de plata que es Bilbao. Aceptemos la realidad que ya no hay retroceso.

La conferencia de Bastera culminó con un llamamiento a la labor a desarrollar por los jóvenes: les exhortaba implícitamente a mirar más allá del País Vasco tanto en los estudios científicos (alude a la filología de manera simbólica, quizás haciendo referencia a los estudios filológicos sobre el euskera) y a participar en la política nacional. Por tanto, un planteamiento similar al “verterse” en España de Unamuno:

1. *Que nuestros estudiantes de filología susciten curiosidad además de bajo los soportales de Santiago, bajo el pórtico del Museo Británico de Londres.*
2. *Que nuestras novelas, poemas, dramas, dejen de ser honestos solaces de escribiente, y sean las dolorosas perlas que segregan los escritores.*
3. *Que nuestros jóvenes políticos no se aduerman en una suficiencia de concejalía o de diputación, sino que intervengan en la vida nacional y su amor les guíe sagazmente en la mejor ordenación de su país. No dejemos esto en el aire. Lo realizará nuestra generación si no es oleada que queda corta y no rebasa las anteriores.*

Como se ha podido ver, la influencia de los planteamientos y el estilo crítico de Unamuno en esta conferencia de Bastera es evidente. Al igual que en aquel caso, resultaría muy extenso resumir el cúmulo de réplicas que desde planteamientos ideológicos diferentes tuvieron estas ideas en la prensa bilbaína en los días posteriores a la conferencia. Según Pilar Mur, la conferencia fue entendida como una provocación al pueblo de Bilbao y la Filarmónica decidió no ceder su local a la Asociación de Artistas Vascos para su exposición en 1914.⁵⁹

Una conferencia del periodista José Iribarne el 18 de febrero de 1916 desarrollada con motivo de la Exposición de Juan de Echaverría en la Asociación de Artistas Vascos que se inauguró el 17 de enero de ese mismo año, redundaba en los mismos aspectos: la falta de espiritualidad en la Villa de Bilbao y la necesidad de que se redimiese de ello.⁶⁰

Joaquín Adán⁶¹, bajo el seudónimo "Argencio", con motivo de la publicación de *Hermes. Revista del País Vasco*, se congratulaba en un artículo de *El Nervión* del 4 de enero de 1917 de la salida al público de esta revista que ponía en relación con *El Coitao. Mal llamao* (1908) y daba su opinión sobre la existencia en Bilbao de figuras e intelectuales interesantes que debían salir de su anonimato y darse a conocer con la publicación de obras, revistas o escritos. Esta es la perspectiva de otro intelectual que sugiere cuál puede ser otra de las causas del letargo espiritual de Bilbao. Sin duda, se puede leer entre líneas que uno de esos personajes que resultaba esencial que se volviera protagonista de la cultura, era Jesús de Sarría, promotor y director de la revista:

*Se venía dando el caso curioso de que muchos hombres debían su reputación a no haber hecho nada durante su vida; hombres que tenían encerrado su talento en el cajón de la mesa de su despacho. Su erudición, sus conocimientos, llegaban a nosotros por referencias.*⁶²

Como ya hemos mencionado en epígrafes anteriores, los años posteriores a la primera guerra mundial fueron de crisis económica. En esta situación, en lo que a artes plásticas se refiere, en sendos artículos publicados por el farmacéutico, escritor y crítico de arte Joaquín de Zuazagoitia en *El Liberal* el 1 de enero y el 24 de agosto de 1922, únicamente mencionaba la crisis como la causante de la paralización de la vida artística en Bilbao:

Todas las gacetas y revistas de arte se ocupan de la paralización de los mercados artísticos. La crisis económica del

⁵⁹ Véase MUR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Op. cit., p. 27.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 47. Con motivo de la exposición de Juan de Echaverría se celebraron dos conferencias: una de Ramón Gómez de la Serna, el 27 de enero de 1916 en la que disertó sobre las modernas corrientes estéticas y la ya aludida de José Iribarne, autor del interesante libro *El arquitecto Pedro Guimón y las modernas orientaciones pictóricas en el País Vasco*. Bilbao: Imp. de la Viuda e Hijos de Hernández, 1922.

⁶¹ Joaquín Adán (1892-1937) fue un escritor, intelectual, político y hombre de empresa que escribió una crítica de arte de interés, fundamentalmente en el diario *El Nervión*, en el que colaboraba con el seudónimo "Argencio". Políticamente representó una opción defensora del proteccionismo económico y contraria al nacionalismo vasco.

⁶² ARGENCIO (Joaquín Adán). "Comentario del día. Dos épocas". En: *El Nervión*, 4.1.1917.

*mundo ha repercutido en las artes. No están los tiempos para lujos. Los pintores cuelgan sus lienzos en los salones de los marchantes y los vuelven a descolgar sin que llegue el deseado comprador. Ya puede la crítica manejar los adjetivos como espejuelos. Inútil. El coleccionista mira, se complace, elogia, consulta su talonario y resiste estoicamente la tentación de adquirir. Los cronistas parisinos han comentado ya el hecho en todos los tonos. Pues eso, que pasa en grande en el mundo, pasa en pequeño en Bilbao. Ya no afluyen los artistas a nuestra villa como en aquellos abundantes años de guerra. Ha corrido la voz de que aquí ya no se vende. Nuestros artistas son ahora los que salen, temerosos de que sus obras tengan también su dársena en Axpe.*⁶³

⁶³ ZUAZAGOITIA, Joaquín de. "La vida artística en Bilbao. Paralización". En: *El Liberal*, 24.8.1922.

Tras la crisis, la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) pretendió controlar la crisis social, política y territorial del periodo 1917-1923 hasta la llegada de una segunda gran crisis económica en la década de 1930 que dejó en manos de la Segunda República el peso de la recuperación económica y social. En este contexto, el crítico de arte Crisanto Lasterra en 1933, desde el diario *Euzkadi*, sacó de nuevo al debate público el interés por el desarrollo del arte en el País Vasco a través de charlas con artistas y críticos en las que transcurría su conversación sobre la situación de las artes plásticas en aquella época. En varias de ellas aflora de nuevo el asunto de la necesidad de apoyo económico y moral por parte de la burguesía hacia el sector artístico, ya que era la principal consumidora de la obra de arte.

En la conversación con Quintín de Torre, éste hablaba de las primeras generaciones de artistas vascos y los nuevos nombres que fortalecieron el desarrollo del arte en el País Vasco. Según él, la actitud de estas primeras generaciones "fue la que dio lugar a que entonces se empezara a fijar la atención en nuestros artistas y a que se hablara del arte vasco".⁶⁴ Sin embargo, dice que en ese momento "se advierte un gran desfallecimiento y una marcada indiferencia por el artista y por su obra". Lasterra le preguntaba a qué atribuía esta nueva situación y Quintín de Torre contestaba que aquel periodo coincidió con años de riqueza, en que la sociedad alcanzó un bienestar inesperado. Sin embargo, Quintín de Torre veía la génesis del problema actual en aquel momento:

⁶⁴ LASTERRA, Crisanto. "Hablemos de arte. Charlas sobre la pintura vasca (con Quintín de Torre)". En: *El Nervión*, 6.8.1933.

Esta prosperidad, que entonces se veía como cosa fácil y determinaba una vida cómoda, fue creando rápidamente en las gentes otro género de preocupaciones más concretas, más materiales. Este concepto materialista y egoísta de la vida es hoy general y se observa en todas partes. El País Vasco no se salva de esta influencia. Aquí también falta esa masa de gentes preocupadas por levantar el decoro espiritual de las ciudades.

Es interesante este punto de vista no porque, como ya hemos visto anteriormente, responsabilice al público burgués de la falta de apoyo al artista, sino porque aparece formulado como “Paraíso perdido”, dibujando un tiempo anterior en que esa situación fue diferente. No obstante, Quintín de Torre matizaba que lo que deseaba del público no se traducía sólo en apoyo económico sino “más bien a ese apoyo moral hecho de reconocimiento, de consideración y de respeto”. Decía que eso precisamente conducía a la desilusión y al descorazonamiento.

En la charla con Ricardo Arrue volvía a salir este mismo asunto. Arrue daba su impresión sobre el panorama del momento y sobre cómo se frustró también aquel entusiasmo que desplegaba hacia la década de 1910 la generación más joven y los frutos que prometía. Para Ricardo Arrue esto tenía que ver con que era necesario un ambiente favorable para que las artes alcanzasen su desarrollo y esplendor. Por eso se refería a Grecia, a la Italia del Renacimiento, a Amberes y a la Venecia de los mercaderes. Achacaba el problema a que aquellos hombres, además de tener otro tipo de preocupaciones, amaban las artes y empleaban parte de sus beneficios en obtenerlas. Su opinión, por tanto, era que era necesario estimular a los artistas, hacerles trabajar en obras de importancia y proporcionarles ocasiones para ejercitarse: “En una palabra, emplearlos en trabajos con cuyo producto pudieran, por lo menos, llevar una vida, aunque modesta, decorosa.”⁶⁵

En todas estas voces hemos querido mostrar la brecha existente entre la situación que intelectuales y artistas añoraban para Bilbao y, por ende, también para la cultura vasca y española, y la real. Sin duda, son muestra de una posición habitual de intelectuales y artistas que críticamente opinan y se revelan sobre la situación que les es dada.

Pilar Mur en su investigación sobre la Asociación de Artistas Vascos cita el inicio de unas acertadas palabras de Jaime Brihuega sobre las agru-

⁶⁵ LASTERRA, Crisanto. “Hablemos de arte. Charlas sobre la pintura vasca (con Ricardo Arrue)”. En: *El Nervión*, 13.8.1933.

paciones de artistas que resultan pertinentes también en relación a la idea que tratamos de expresar:

Desde que, paralelamente a la Revolución Industrial, la pérdida del protector (auténtica “pérdida del padre”) se va perfilando como irreversible, los artistas se ven obligados a una constante autodefensa, pues su función en el seno de la sociedad ya no es axiomática. De este trauma profundo surge en buena medida esa crisis, que acabará siendo una crisis de los valores estéticos, que arroja al autor en las manos de un mercado anónimo que debe conquistar, al tiempo que le revela lo ficticio de su situación anterior y le fuerza a la búsqueda de ese puesto privilegiado que, como espejismo, se le había concedido desde el Renacimiento. Como consecuencia, le queda la prospección de unos canales por los que acceder a los presupuestos ideológicos y al cuadro de necesidades generados en la nueva situación o, por el contrario, le queda la creación de nuevas necesidades ideológicas que reintegran, aumentada, su imagen funcional, es decir la actitud alternativa: “Poseéis el gobierno de la ciudad, y es justo, por cuanto sois la fuerza. Pero es necesario que seáis capaces de sentir la belleza; porque como ninguno de vosotros puede en la actualidad prescindir del poder, tampoco ninguno tiene el derecho de abstenerse de la poesía” (Baudelaire, mayo de 1846).⁶⁶

Creemos que este profundo trauma que menciona Jaime Brihuega es el que lleva a artistas e intelectuales a demandar constantemente apoyo de la sociedad que les acoge y en la que añoran tener un papel preeminente.

En el siguiente epígrafe, trataremos de analizar la situación del medio artístico en Bilbao en los años acotados para este trabajo y entonces podrá advertirse la profundidad de la fisura entre lo real y lo soñado.

⁶⁶ BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981, p. 92. La cita que hace de Charles Baudelaire corresponde a *El Salón de 1846*. Valencia: Fdo. Torres, 1967, p. 93. Parte de esta cita de Jaime Brihuega aparece en MUR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Op. cit., p. 7.



nstituciones artísticas, asociaciones
culturales y otros elementos
dinamizadores de la cultura en
el Bilbao anterior a la guerra civil

3. *Instituciones artísticas, asociaciones culturales y otros elementos dinamizadores de la cultura en el Bilbao anterior a la guerra civil*

Antes de detenernos particularmente en cada una de las instituciones y asociaciones relacionadas con las artes plásticas en Bilbao que fueron protagonistas de la vida artística de la ciudad, vamos a hacer un breve repaso por el devenir de las artes plásticas en el periodo acotado para este trabajo.

Todos los relatos sobre el desarrollo del arte contemporáneo en el País Vasco, desde *La trama del arte vasco* (1919) de Juan de la Encina,¹ después de reconocer la labor como pioneros de la contemporaneidad a Francisco Bringas y Eduardo Zamacois, señalan a Adolfo Guiard y Darío de Regoyos, ambos identificables con postulados derivados del impresionismo, como los primeros artistas modernos en el País Vasco –recientemente se ha reconocido también el importante papel que tuvo Anselmo Guinea no como pionero, pero sí como divulgador de la modernidad pictórica en el País Vasco–.²

Pronto Ignacio Zuloaga y Manuel Losada, desde perspectivas cercanas al simbolismo y a la influencia de la pintura de James McNeill Whistler que abogaban por retomar la importancia del tema en la pintura, refrendaron la necesidad de vincular el arte en el País Vasco con las nuevas orientaciones artísticas modernas procedentes de París. Francisco Iturrino, con su libertad creativa próxima al fauvismo, fue un claro ejemplo de la convicción en seguir esas orientaciones.

Bilbao y Bizkaia, gracias a sus posiciones preeminentes en la economía vasca de aquella época, fueron los centros que inicialmente atrajeron ma-

¹ ENCINA, Juan de la. *La trama del arte vasco*. Bilbao: Editorial Vasca (Col. Pintores y Escultores Vascos), 1919.

² Véase LERTXUNDI GALIANA, Mikel (com.). *Anselmo Guinea, 1855-1906: los orígenes de la modernidad en la pintura vasca* [catálogo de exposición]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2012.

por número de vocaciones artísticas. Pronto varias generaciones de artistas y escultores, siguiendo la estela de estos artistas precedentes que hemos mencionado, desarrollaron una labor creativa que arrancaba de los postulados de la modernidad internacional que conocieron debido a viajes y estancias que hicieron, en muchos casos, gracias a becas puntuales y pensiones obtenidas de las instituciones vascas. Todos ellos, partieron de una reflexión sobre las posibles aportaciones del devenir del arte moderno en sus obras particulares, si bien esto les condujo a planteamientos más conservadores –como el de los escultores Higinio Basterra o Moisés Huerta, o los pintores Ángel Larroque, los hermanos Zubiaurre (Valentín y Ramón), Álvaro Alcalá Galiano o Elías Salaverría– o planteamientos más modernos –como el de los escultores Nemesio Mogrobejo, Francisco Durrio, Quintín de Torre o Manuel Basterra, o los pintores Juan de Echevarría, Aurelio Arteta, Gustavo de Maeztu, Antonio de Guezala, los hermanos Arrue (Alberto, José, Ricardo y Ramiro) o Julián de Tellaeche–.

La siguiente generación a ésta, que floreció desde mediados de la década de 1920 y hasta la guerra civil, heredó este mismo posicionamiento ante el arte moderno, e incluso fue capaz de integrar moderadamente determinados aspectos de las vanguardias que se mostraron en su obra filtrados por las propias miradas de los artistas, alejadas del empuje que esos movimientos tenían originariamente en sus núcleos principales de desarrollo, y velados también por los gustos conservadores de la sociedad y el público vasco y españoles de su tiempo. En este contexto situamos la obra de los pintores Jenaro Urrutia, Juan de Aranoa, José M^a Ucelay y José Benito Bikandi, o la del escultor Joaquín Lucarini.

A pesar de lo matizado anteriormente, ninguno de estos artistas en torno al foco bilbaíno se corresponde con el perfil de artista vanguardista. Bilbao que había sido el centro de la modernidad artística, en estas fechas próximas a la guerra civil, cedió su puesto a San Sebastián como avanzadilla de las artes. En este otro núcleo también apareció una generación paralela a esta última que hemos mencionado en Bilbao –en la que situamos artistas como Jesús Olasagasti, Gaspar Montes Iturrioz, Bernardino Bienabe Artia o Mauricio Flores Kaperotxipi–, que deambulará dentro de las coordenadas de la modernidad. Sin embargo, San Sebastián fue un importante centro de vanguardia ya que allí se desarrollaron las tempranas obras de Jorge Oteiza, Nicolás Lekuona o Narciso Balenciaga, y será cuna de la arquitectura racionalista de la mano de José Manuel Aizpurua y Joaquín Labayen.³

³ Fue fundamental la celebración en septiembre de 1930 de la *Exposición de Arquitectura y Pintura modernas*, organizada por el Ateneo Guipuzcoano en el Gran Casino de San Sebastián. La creación del G.A.T.E.P.C. (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) también estuvo íntimamente ligada a esta exposición, porque sirvió para divulgar la nueva arquitectura y también para reunir a sus principales cultivadores que, después, se reunieron en Zaragoza el 26 de octubre de 1930 para constituir el G.A.T.E.P.A.C. Véase MUÑOZ, Francisco Javier. *La arquitectura racionalista en Bilbao (1927-1950). Tradición y modernidad al servicio de la máquina* [tesis doctoral]. Esta tesis se leyó en la UPV-EHU, en la Facultad de Bellas Artes de Leioa en 2011 y se puede consultar en el siguiente enlace: <https://addi.ehu.es/bitstream/10810/12278/1/Mu%C3%B1ozFernandez.pdf> Véanse también SANZ ESQUIDE, José Ángel. "La arquitectura en el País Vasco durante los años treinta". En: *Arte y artistas vascos de los años 30. Entre lo individual y lo colectivo*. San Sebastián: Diputación de Gipuzkoa, 1986, pp. 13-138 y SANZ ESQUIDE, José Ángel. "El período heroico de la arquitectura moderna en el País Vasco (1928-1930)". En: *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n. 23 (2004), pp. 77-90.



Figura 3.1: Fotografía de 1874 atribuida a Carlos Monney del exterior del antiguo Hospital Civil de Bilbao, situado en Atxuri. En este edificio se ubicaron la Escuela de Artes y Oficios y el Museo de Bellas Artes de Bilbao © Bizkaiko Foru Agiritegi Historikoa-Archivo Histórico Foral de Bizkaia.

A continuación, vamos a ir desgranando individualmente las instituciones y asociaciones artísticas y/o culturales que se desarrollaron en Bilbao en el período acotado para la tesis, que justifican la existencia y también la actividad artística de los artistas mencionados en los párrafos anteriores.

3.1 *La Escuela de Artes y Oficios de Bilbao*

Antes de la creación de la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, el periplo formativo que realizaban los artistas empezaba acudiendo a Madrid o Barcelona a centros de enseñanza o talleres de artistas.⁴ La Escuela de Artes y Oficios creada en febrero de 1879 fue el primer centro bilbaíno dedicado a formar a profesionales, técnica y teóricamente, de cara a desempeñar labores relacionadas con las artes. El centro se ubicó en el antiguo Hospital de Atxuri. La ausencia de un estudio específico sobre la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, impide el conocimiento de datos exhaustivos sobre esta escuela o sobre la enseñanza allí impartida.

⁴ Analicé, por ejemplo, los casos de Anselmo Guinea o Adolfo Guiard. El primero se formó en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y el segundo, en una maniobra inusual hasta entonces en un artista vasco, se marchó a Barcelona a estudiar en el taller de Ramón Martí Alsina antes de trasladarse a París. Véanse LERTXUNDI GALIANA, Mikel (com.). *Anselmo Guinea, 1855-1906: los orígenes de la modernidad en la pintura vasca* [catálogo de exposición]. Op. cit. y GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Adolfo Guiard*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1984.

No obstante, varios artículos de María Jesús Pacho aportan datos relevantes e inéditos⁵ acerca de la configuración de los planes de estudios en la Escuela de Artes y Oficios, especialmente durante sus primeros años de andadura.

Según afirma María Jesús Pacho, el ingeniero Pablo Alzola –que fue alcalde de Bilbao entre 1877 y 1879–, consciente del crecimiento urbano al que estaba abocado Bilbao y de la necesidad de profesionales con una formación específica en relación con la actividad constructiva, fue el principal promotor de esta institución. En el *Discurso leído por D. Pablo Alzola presidente de la Junta Directiva de la Escuela de Artes y Oficios en el acto de inauguración que tuvo lugar el día 10 de febrero de 1879* aludía, además, a la necesidad de procurar a los alumnos un conocimiento artístico, a la voluntad de “desarrollar el gusto artístico entre nuestros artesanos, tal es el objetivo de los llamados a dirigir la nueva enseñanza”.⁶ En este mismo discurso Alzola mencionaba en varias ocasiones la inexistencia en Bilbao de una academia de Bellas Artes. Precisamente, el establecimiento de la Escuela, le hacía albergar la esperanza de ver en su seno un centro de esta naturaleza para Bizkaia.

María Jesús Pacho pone en evidencia que la creación de la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao fue determinante en la formación específica de constructores y profesionales especializados en la rama de la construcción. Según ella, esta clase de operarios eran muy escasos en Bilbao para responder a las necesidades constructivas de una ciudad en pleno despegue industrial, que debía dar habitación tanto a las clases trabajadoras de la nueva industria como a los burgueses e industriales adinerados. Precisamente el Plan de Ensanche de la ciudad fue aprobado en 1876, tres años antes de la creación de la Escuela de Artes y Oficios.

Para la constitución de la Escuela se tomaron los modelos de otros centros de enseñanza similares –como los centros de Pamplona o Vitoria o incluso la Escuela Provincial de Artes y Oficios de Barcelona–, y el proyecto se puso en marcha con gran celeridad, puesto que en febrero de 1879 dio comienzo el primer curso.

Como Alzola auguraba, la Escuela de Artes y Oficios se convirtió en el principal centro de enseñanza artística en Bilbao. No sólo fue fundamental para la formación de operarios para la construcción sino que, en ausencia de una, se convirtió la academia de formación en Bellas Artes de la ciudad. A partir de que fuera creada, los artistas realizaron allí una formación inicial para luego, en la medida en que pudieron gracias al

⁵ PACHO, María Jesús. “El programa de estudios para la formación de constructores establecido en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao a lo largo del último cuarto del siglo XIX”. En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 2 (1997), pp.145-155. Sobre la Escuela de Artes y Oficios véanse también de esta misma autora: “La transformación del artesanado tradicional en operarios al servicio de la nueva construcción”. En: *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción. A Coruña 22 - 24 de octubre de 1998*. La Coruña: Universidad da Coruña, 1998, pp. 265-375; “Mujeres y arte. Educación artística en Bizkaia en el tránsito de una sociedad preindustrial a una sociedad industrial moderna”. En: *Actas del Congreso Internacional Luchas de Género en la Historia a través de la imagen*. Málaga: Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga (CEDMA), 2001-2002, pp. 105-124; y, finalmente, “La Escuela de Artes y Oficios de Bilbao tras la guerra civil. Nueva orientación sobre el arte y su enseñanza”. En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 18 (2007), pp. 441-458.

⁶ ALZOLA, Pablo. *Discurso leído por D. Pablo Alzola presidente de la Junta Directiva de la Escuela de Artes y Oficios en el acto de inauguración que tuvo lugar el día 10 de febrero de 1879*. Bilbao: Imp. y Lit. de Juan E. Delmas, 1879.

mecenazgo particular o a las becas y pensiones recibidas de las instituciones, contrastar esa formación en el extranjero, principalmente.

Entre los profesores que allí impartieron docencia tenemos que destacar a los pintores Anselmo Guinea –que ostentó una cátedra de dibujo en la Escuela desde su fundación hasta su muerte en 1906–, Vicente Larrea –que fue profesor de dibujo de adorno y modelado–,⁷ Ángel Larroque –que se incorporó a la docencia allí en 1924– o Federico Sáenz, y a los escultores Higinio Basterra –que ostentó la cátedra de modelado desde 1911– o Jesús Larrea.⁸

Además, el papel de la Escuela como dinamizadora de la actividad artística bilbaína –tal y como Pablo Alzola lo vaticinó– fue evidente. La institución era determinante en la concesión institucional de becas a artistas, dado que antes y después de constituir un reglamento de pensiones y que se realizaran convocatorias oficiales, era determinante su recomendación proponiendo algún artista concreto para ser becado en sus estudios. Asimismo, fue la institución en la que se formaron algunos de los grandes artistas bilbaínos que alcanzaron su éxito a partir de finales del siglo XIX. Así resume Xabier Sáenz de Gorbea la importancia del Centro:

Artes y Oficios fue, sobre todo, un lugar donde aunar experiencias gentes de muy distinta condición y cualificación posterior, desde los arquitectos Camiña, Guimón o Ugalde a los escritores Tomás Meabe y los hermanos Leopoldo y Ricardo Gutiérrez Abascal, el último de los cuales fue conocido como Juan de la Encina. Junto a ellos, pintores y escultores, decoradores, tallistas, etc., como Larroque, Arrue, Durrio, Mogrobejo, Quintín de Torre... Fue un necesario caldo de cultivo, quizá no del todo suficiente para muchas de las incipientes aspiraciones de los artistas de la época. Lugar de reunión, de encuentro, de sensibilización y de sueños que constituyó su propio Museo dentro de la Escuela cuando en Bilbao aún no existía ni se hablaba del tema. Fue, por tanto, no sólo una plataforma para los inspirados sino también un lugar de sensibilización general. E incluso llegó a ser un centro de presión a la medida de los tiempos que corrían. Y es que con actuaciones no demasiado agrias, algo aduladoras y bajo el espíritu de corrección logró algún que otro objetivo: promovió becas, auxiliándose en

⁷ Así consta en COLL Y MIGNAN, Enrique. *Guía de Vizcaya para el año 1892*. Bilbao: Establecimiento Tipográfico de El Nervión, 1892. Anselmo Guinea aparece como profesor de dibujo de figura.

⁸ Los nombres de estos profesores de la Escuela están extraídos de GONZÁLEZ DE DURANA, Javier (com.). *Ángel Larroque. El pintor, el olvido y la memoria* [catálogo de exposición]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003; LERTXUNDI GALIANA, Mikel (com.). *Anselmo Guinea, 1855-1906: los orígenes de la modernidad en la pintura vasca* [catálogo de exposición]. Op. cit.; y SÁENZ DE GORBEA, Xabier. "Escultura y escultores vascos (1875-1939). En: *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n. 23 (2004), pp. 91-138.

*Ayuntamiento y Diputación. Captó fondos y concedió premios, ayudas y compensaciones para los mejores alumnos.*⁹

⁹ *Ibíd.*, p. 96.

No es de extrañar que al crearse el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1908 y abrir sus puertas en 1914, el edificio en el que se le diese alojamiento fuese el mismo que el de la Escuela, el antiguo Hospital de Atxuri. De hecho, como Xabier Sáenz de Gobeia señalaba en la cita anterior, la propia escuela contaba en sus dependencias con un espacio destinado a Museo antes de que existiera en Bilbao el Museo de Bellas Artes.

Incluso, como dato anecdótico se puede apuntar que las conferencias organizadas por la Sociedad de Estudios Vascos creada en 1918 se impartieron, en numerosas ocasiones, en el Salón de Actos de la Escuela de Artes y Oficios.

3.2 *La Exposición Provincial de Vizcaya de 1882 y la Exposición Artística de 1894*

Desde 1900 veremos que las iniciativas expositivas más interesantes fueron de promoción privada: bien sea de grupos de artistas –como el que organizó las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao que se celebraron entre 1900 y 1910–, de asociaciones artísticas o culturales –como la Asociación de Artistas Vascos creada en 1911 o el Círculo de Bellas Artes y Ateneo creado en 1914– o de locales privados que hablan de la existencia de un modesto mercado artístico –como los salones Delclaux, Majestic Hall, Mapey o Salón Artístico–. De hecho, salvo la celebración en 1919 de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura auspiciada por el Ayuntamiento de Bilbao y la Diputación de Bizkaia, parece que las instituciones reservaron su intervención respecto a las artes a la dotación del Museo de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno –creado en 1923– y a la concesión de becas y pensiones artísticas.

No obstante, antes de 1900, los dos eventos expositivos más importantes llevados a cabo en Bilbao, se produjeron por iniciativa institucional.

Los promotores de la Exposición Provincial de Vizcaya de 1882 fueron la Diputación de Bizkaia y el Ayuntamiento de Bilbao. La Exposición se celebró durante el mes de agosto de 1882 y se ubicó en el Instituto Vizcaíno y espacios colindantes. Esta exposición tomaba el referente de las Exposiciones Universales que se celebraban en otras ciudades europeas y englobó toda clase de manufacturas, productos industriales y agrícolas. La muestra se dividió en nueve secciones de las cuales la de *Obras de arte*

sólo era una de ellas.¹⁰ La única condición para participar era que todos los productos fueran “obtenidos, fabricados o explotados en la provincia de Vizcaya”. De este modo, podían participar no sólo artistas vizcaínos o residentes en la Provincia, sino también aquellos que hubiesen pasado su etapa formativa en Bizkaia, si bien la decisión de su inclusión se reservaba a la Comisión.

La revista *Euskal-Erria*¹¹ informó de que la sección de Bellas Artes iba a ser una de las más concurridas por el número de peticiones recibidas para participar y temían que “no sean suficientes las dos galerías que ha formado en los patios de la planta baja del Instituto”¹² para albergar las obras. Entre la extensa nómina de artistas que participaron destacamos a Anselmo Guinea, José Echenagusia, Mamerto Segui, Antonio M^a de Lecuona, Luis y Juan Rochelt, Serafín Basterra, Ramón Elorriaga, Eustasio Zarraoa, Cosme Duñabeitia, Marcario Marcuartu o Bernabé de Garamendi.

Esta exposición fue fiel reflejo de la realidad artística del País Vasco por varias razones: en primer lugar, porque acudieron la mayoría de artistas activos en aquellos momentos; en segundo lugar, porque el volumen de obra presentado –concurrieron 139 obra– demuestra la productividad de una importante nómina de artistas; y, finalmente, porque la calidad irregular de las obras mostraba también la falta de homologación de algunos artistas al nivel artístico de otros centros como Madrid o Barcelona.

Según Javier González de Durana, la exposición supuso “la consagración autóctona de la temática histórica en los cuadros y el triunfo personal de Jaun Zuria como protagonista de los dos cuadros premiados en primer y segundo lugar”.¹³ El género más cultivado por los artistas vascos de aquellos momentos era el costumbrismo –de raigambre romántica en algunos y realista en otros– y no la pintura de historia. Sin embargo, que el certamen fuese de organización institucional, parece que fue determinante para que los artistas se decantasen por el género de la pintura de historia.

El Noticiero Bilbaíno y *La Unión Vasco-Navarra* publicaron la relación de los participantes premiados en la Exposición Provincial de Vizcaya en la sección reservada a las Bellas Artes: obtuvieron una medalla de oro Anselmo Guinea, Enrique Salazar, Bernabé de Garamendi y Julio Saracibar; las medallas de plata les fueron concedidas a José Echenagusia, Mamerto Segui y Vicente Larrea; Eduardo Cortés, Antonio Hoffmeyer, Ramón Elorriaga y Antonio M^a de Lecuona recibieron medallas de bronce; y, fi-

¹⁰ Las otras secciones eran (2) *Artes Liberales*; (3) *Mobiliario y accesorios*; (4) *Tejidos, trajes y accesorios*; (5) *Productores de las industrias extractivas*; (6) *Útiles y procedimientos para las industrias mecánicas*; (7) *Productos alimenticios*; (8) *Agricultura y Horticultura*. Véase *Reglamento de la Exposición Provincial de Vizcaya que se celebrará en Bilbao el mes de agosto de 1882*. Bilbao: Imprenta y Litografía de Juan E. Delmas, 1882.

¹¹ Esta revista donostiarra fue fundada por José Manterola en 1880 y se publicó hasta 1918. Fue una de las revistas culturales que surgió en las dos últimas décadas del siglo XIX como expresión del sentimiento fuerista. Otras publicaciones surgidas en este mismo contexto fueron la *Revista Euskara* de Pamplona (1878-1883), la *Revista de las Provincias Euskaras* (1878-1879) de Vitoria y la *Revista de Vizcaya* (1885-1889).

¹² “Variedades euskaras. Exposición de Vizcaya”. En: *Euskal-Erria. Revista Vascongada*, tomo VII (1882), pp. 109-110.

¹³ GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. “Arte, imagen y propaganda política (entre la nostalgia fuerista y el pragmatismo autonomista”. En: *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y política en los orígenes de la modernidad*. Op. cit., pp. 30-31.

nalmente, hubo menciones honoríficas para Benita de Benito, Carolina García, Juana García, Josefa García, Luis Rochelt, Eustasio Zarraoa, Marcario Marcoartu, Juan Rochelt y Pedro Peláez.¹⁴

El otro evento artístico de gran envergadura celebrado en Bilbao fue la *Exposición Artística* celebrada del 9 de agosto al 11 de septiembre de 1894 que se alojó en las Escuelas de Berástegui. Fue igualmente promovida por la Diputación de Bizkaia y el Ayuntamiento de Bilbao. Para su organización se solicitó la colaboración del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Por eso tuvo una mayoritaria participación de artistas consagrados en el ámbito nacional –como Ricardo de Madrazo, Antonio Muñoz Degrain, José Moreno Carbonero, Mariano Benlliure o Joaquín Sorolla entre muchos otros–, mientras que la participación de artistas vascos fue reducida.¹⁵

Esta concurrencia mayoritaria de artistas ya consagrados trajo consigo que jóvenes artistas como Adolfo Guiard o Manuel Losada renunciaran a participar a la Exposición. Sí lo hicieron, sin embargo, Anselmo Guinea, Mamerto Segui e Ignacio Zuloaga. También participó el arquitecto Alberto de Palacio con uno de los trabajos más interesantes de la muestra: el proyecto de un monumento a los fueros, *Gernikako arbola*, que hubiera sido, de haberse llevado a cabo, otro magnífico ejemplar de la arquitectura en hierro de este arquitecto autor de la *Estación de Atocha* de Madrid y del *Puente Transbordador de Vizcaya*.

En la muestra hubo 4 secciones: Pintura –la más concurrida–, Escultura, Arquitectura y Fotografía.¹⁶ En el catálogo figuraban los precios de todas las obras expuestas, por lo que se ve que la muestra tenía fines comerciales. El Jurado estuvo compuesto por cuatro miembros del Círculo de Bellas Artes de Madrid y otros tantos designados por la Junta local organizadora.¹⁷ La organización concedió primeras medallas, segundas medallas, terceras medallas y menciones honoríficas. Únicamente hubo medallas de primera clase para pintores y escultores. En la tabla 3.1 se muestra esa relación.¹⁸

El Jurado de la Exposición hizo constar su satisfacción por el número y calidad de las obras expuestas. La exposición fue planteada por sectores de la prensa como un reflejo del progreso intelectual y artístico de la Villa de Bilbao,¹⁹ que ya había consolidado su poderío industrial y mercantil. Sin embargo, la *Memoria de la Exposición Artística* reconoció la escasa viabilidad que tuvo la exposición, ya que no se obtuvo el rendimiento de ventas esperado –se sugería que los artistas habían inflado los precios “sin duda bajo la impresión de la fama de riqueza que goza Bilbao y

¹⁴ Véanse los artículos “Exposición Provincial. Distribución de Premios”. En: *La Unión Vasco-Navarra*, 23.8.1882 y “Distribución de premios a los expositores”. En: *El Noticiero Bilbaíno*, 24.8.1882.

¹⁵ Javier González de Durana informa de los siguientes datos: “146 artistas no vascos presentaban 296 obras, mientras que tan sólo 29 pintores nacidos o afincados en Euskal-Herria aportaban 53 cuadros; en escultura, 15 artistas de fuera trajeron 21 creaciones, por 8 que instalaron los 7 escultores vascos; en las secciones de arquitectura y fotografía los datos se alteran a favor de los artistas locales: 5 arquitectos vascos con 18 proyectos por uno de fuera con un solo proyecto, y 3 fotógrafos locales con 7 obras. Compárense estas cifras con las de 1882”. *Ibidem*, p. 58.

¹⁶ Véase *Catálogo de la Exposición Artística de Bilbao patrocinada por la Excmo. Diputación de Vizcaya y el Excmo. Ayuntamiento de la Invita Villa*. Bilbao: Imprenta Provincial, 1894.

¹⁷ Su composición final fue la siguiente: Ricardo de Madrazo, Alejandro Saint Auvin, Jerónimo Gómez, Luis Romea, Manuel de Ayarragaray, Luis Landecho, Alejandro Irureta y Fernando Galina.

¹⁸ Los datos están sacados de OLAS-COAGA, Fernando de. *Memoria de la Exposición Artística celebrada en esta Villa en los meses de agosto y septiembre de 1894 con la cooperación del Círculo de Bellas Artes de Madrid y bajo el patrocinio de la Excmo. Diputación Provincial de Vizcaya y del Ayuntamiento de Bilbao*. Bilbao: Imprenta Provincial, 1895.

¹⁹ Primer número de la revista *El Arenal*, del 12.8.1894.

Autor	Título	Núm de catálogo
PINTURA		
Joaquín Sorolla	El beso	282
José Jiménez Aranda	Abandonada	142
Anselmo Guinea	Primavera	121
Jaime Morera	Costas de Normandía	190
Salvador Viniegra	Antes de la corrida	320
José García Ramos	Escultor de imágenes	113
José Garnelo	Magdalena	117
ESCULTURA		
Miguel Blay	Margheritina	333

Tabla 3.1: Medallas de primera clase de la *Exposición Artística* (9 de agosto - 11 de septiembre de 1894).

acaso también teniendo presente lo que se había pagado por algunos particulares, por encargos hechos aquí a varios artistas”²⁰ y además se aludía a la escasa afición a las Bellas Artes existente en la Villa como principal causa de su fracaso:

*Que mientras en esta villa no cambien la afición actual a las Artes bellas en la mayor parte, por no decir la generalidad de su población, o ésta no aumente de un modo considerable, al propio tiempo que con el aumento varíen las circunstancias artísticas y los gustos del mayor número, será arriesgado intentar otra Exposición de esta clase para que se obtenga el rendimiento suficiente en los productos y éstos cubran los gastos necesarios.*²¹

²⁰ OLASCOAGA, Fernando de. *Memoria de la Exposición Artística celebrada en esta Villa en los meses de agosto y septiembre de 1894...* Op. cit., p. 37.

²¹ *Ibíd.*, p. 49.

3.3 Las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao

La publicación de la monografía de Javier González de Durana sobre estas exposiciones fue determinante para profundizar en sus aportaciones y repercusión.²² En la página siguiente se muestra una tabla con las fechas de celebración de todas ellas cuyos datos están extraídos de la mencionada investigación.

Según Javier González de Durana, fueron exposiciones “de lucha”, que pretendían dar a conocer y divulgar el arte moderno en Bilbao. El modelo organizativo que les sirvió de referente fue, según este mismo autor, el

²² En adelante nos referiremos a ellas como las EAM, como lo hace Javier González de Durana en su monografía sobre las mismas. Véase GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao. 1900-1910*. Vitoria-Gasteiz: Ediciones Bassarai, 2007.

Evento	Fecha	Lugar
1ª EAM	12.8.1900 – 9.9.1900	Escuelas de Berástegui
2ª EAM	18.8.1901 – 8.9.1901	Escuelas de Berástegui
3ª EAM	17.8.1903 – 31.8.1903	Escuelas de Berástegui
4ª EAM	28.5.1905 – ¿25.6.1905?	Sociedad Filarmónica
5ª EAM	28.5.1906 – 25.6.1906	Sociedad Filarmónica
6ª EAM	20.10.1910 – 15.11.1910	Sociedad Filarmónica

del grupo bruselense de *Les XX* al que Darío de Regoyos –uno de los artistas promotores de las EAM– había pertenecido y cuyo funcionamiento conocía.

Las primeras muestras se celebraron en las Escuelas de Berástegui, el mismo local en que se había celebrado la Exposición Artística de 1894. Después, una vez abiertos los nuevos locales de la Sociedad Filarmónica en la calle Marqués del Puerto en 1904 –la Sociedad fue creada en 1896–, éste fue el nuevo alojamiento de las EAM. No obstante, el espacio expositivo en la Sociedad Filarmónica era considerablemente más reducido, por lo que el número total de obras expuestas debió reducirse en más de un tercio como media en todas las muestras.

La presencia de artistas vascos, tanto de promotores de las exposiciones como de otros que se encontraban al margen de la organización, fue importante en las seis convocatorias. Así mismo, hay que destacar la presencia de artistas catalanes en la primera (1900) y la segunda (1901), así como la de artistas extranjeros en las tres primeras –franceses y belgas, principalmente–.²³

Según Javier González de Durana el grupo promotor de las muestras estaba formado por Darío de Regoyos, Manuel Losada, Pablo Urrutia, Ángel Larroque, Adolfo Guiard, Francisco Durrio, Francisco Iturrino, Daniel Zuloaga, Higinio Basterra, Federico Sáenz, Ignacio Zuloaga, Nemesio Mogrobojo, Quintín de Torre y Anselmo Guinea. Pero, entre todos, sin duda hay que destacar el papel organizativo fundamental que jugó Manuel Losada en el desarrollo de las EAM.

Además de estos promotores, en las exposiciones participaron estos otros artistas vascos:²⁴ Inocencio García Asarta, Julián Ibañez Aldecoa, Vicente Araluce, Alberto Arrue, Gustavo de Maeztu, Ignace François Bibal, F. Eguiluz, Mamerto Seguí, Enrique Ubao, Benito Barrueta, Juan de Echevarría, José Arrue o Aurelio Arteta.

²³ Por ejemplo, Theo van Rysselberghe, amigo personal de Darío de Regoyos, participó en la segunda (1901) y la tercera (1903), y Paul Gauguin, gracias a las colecciones que de su obra tenía Paco Durrio, en la primera (1900) y la tercera (1903). Pablo Picasso podía incluirse entre la nómina de artistas catalanes y participó en la primera (1900) y la segunda (1901).

²⁴ Para ver la nómina de los artistas que participaron en cada una de las convocatorias acudir a la citada monografía de Javier González de Durana. *Las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao. 1900-1910*. Op. cit.

Según Javier González de Durana, las consecuencias de estas seis exposiciones se hicieron evidentes años después ya que pusieron en evidencia necesidades que se visibilizaron tanto para los propios artistas como para las instituciones, y a las que se trató de dar solución en los años venideros. Entre estos objetivos que se visualizaron a largo plazo menciona que en 1902 se terminase de redactar por parte de la Diputación de Bizkaia el *Reglamento para la concesión de pensiones a artistas vizcaínos*, que en 1906 apareciese en *El Liberal* por primera vez la figura del crítico de arte Juan de la Encina –seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal–, que en 1908 se crease formalmente el Museo de Bellas Artes de Bilbao –el Museo no abrió sus puertas hasta febrero de 1914–, que un grupo de artistas pertenecientes a la generación siguiente a los organizadores de la muestra crease la audaz publicación de corta vida *El Coitao. Mal Llamao* (1908) o que en 1911 se crease la Asociación de Artistas Vascos.

Sin duda, este autor cree que las EAM fueron una semilla que luego daría sus frutos. Desde nuestro punto de vista, fue el precedente que enseñó a los artistas que su propia iniciativa podía ser determinante de cara a la publicidad, difusión y comercialización de sus obras en un modesto mercado artístico como el bilbaíno. Las EAM fueron claramente un referente organizativo para la Asociación de Artistas Vascos que tituló sus dos primeras exposiciones colectivas de asociados de 1912 y 1913 con el mismo nombre: “Exposición de Arte Moderno” –es como si hubiesen querido darles continuidad–. Incluso las Exposiciones de Artistas Vascogados que organizó el Museo de Arte Moderno a partir de 1926 son continuadoras de la labor de las EAM.

3.4 *El Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno*

El 5 de octubre de 1908 se tomó la decisión de crear un Museo de Bellas Artes en Bilbao²⁵ y se dispuso ubicarlo en el Antiguo Hospital de Atxuri, local en el que estaba situada la Escuela de Artes y Oficios desde su creación en 1879. El objetivo de creación del Museo fue aunar las colecciones de la Diputación de Bizkaia y el Ayuntamiento de Bilbao. Además, se consiguieron las aportaciones de la Casa de Juntas de Gernika y del Consulado de Bilbao, a las que además se añadieron los legados de mecenas como Laureano de Jado, Gregorio de San Pelayo o Mercedes Basabe (viuda de Taramona).

Las puertas del Museo de Bellas Artes se abrieron el 8 de febrero de

²⁵ Sobre la historia de este museo y el Museo de Arte Moderno véase VÉLEZ, Eloína. *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1908-1986* [tesis doctoral]. La tesis está disponible en versión pdf en el siguiente enlace: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/0/AH0011901.pdf>



Figura 3.2: Una de las salas del Museo de Bellas Artes de Bilbao en su ubicación del Antiguo Hospital de Atxuri © Bizkaiko Foru Agiritegi Historikoa-Archivo Histórico Foral de Bizkaia.

1914. La polémica sobre la insuficiencia de los locales del Museo en el Antiguo Hospital de Atxuri lo acompañó prácticamente desde sus inicios, pero hasta 1945 en que la Diputación decidió construir en el Parque de Doña Casilda Iturrizar el edificio antiguo de los actuales que albergan el Museo hoy día, no se subsanó definitivamente esta carencia.

Su director durante los años de nuestro estudio fue, desde su toma de posesión en 1913 hasta su fallecimiento en 1949, el pintor Manuel Losada, que había sido precisamente uno de los promotores de la institución.

La creación de este museo fue determinante para consolidar el ambiente artístico de la ciudad. Además, Manuel Losada, su director, era una figura muy respetada entre los intelectuales y artistas de Bilbao. El Museo no sólo mostró arte retrospectivo, sino también sus fondos de arte moderno hasta la creación de un museo específico para esa parte de la colección e incluso llevó a cabo la muestra en homenaje a Francisco Iturrino que se inauguró el 15 de abril de 1926,²⁶ posterior a la creación del Museo de Arte Moderno.

Por su parte, éste último museo surgió a raíz de una moción presentada en 1922 por Lorenzo Hurtado de Saracho como Diputado provincial. El Museo se creó formalmente en octubre de 1923 y un mes después se propuso que fuera albergado en el edificio destinado a Bibliote-

²⁶ Véase MUR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Op. cit.

ca y Archivo de la Diputación Vizcaína. Como ocurrió con el de Bellas Artes, las quejas sobre las limitaciones de los espacios expositivos del Museo de Arte Moderno comenzaron poco después de su inauguración –concretamente, en 1926 según Eloína Vélez–. Igualmente, su problemática no se solucionaría hasta que en 1945 se albergasen las colecciones de los dos museos en el antiguo edificio destinado para los museos en el Parque de Doña Casilda Iturrizar que hemos mencionado anteriormente, y que hoy alberga parte de las instalaciones del Museo de Bellas Artes.

El director del Museo de Arte Moderno fue el pintor Aurelio Arteta, nombrado director en 1924 año en que el Museo abrió sus puertas. Sin embargo, presentó su dimisión el 3 de febrero de 1927 porque se ofendió gravemente debido a que, en una sesión del Ayuntamiento de Bilbao en que se proponía la reducción de la subvención al Museo de Artes Moderno, se cuestionó su honradez y criterio de adquisición de obras.²⁷ Esto generó una serie de dimisiones en cadena entre los vocales representantes del Ayuntamiento y los de la Diputación en la Junta de Patronato del Museo. Como en una carta al Ayuntamiento hicieron constar los dimisionarios representantes del Ayuntamiento, la orientación artística del Museo era competencia de la Junta de Patronato y sus criterios se correspondían con lo que señalaba el reglamento del Museo. Creían que con esos comentarios no sólo descalificaban a Arteta, sino que se ponía en cuestión el criterio de la Junta de Patronato del Museo en pleno.

Aurelio Arteta recibió el apoyo de intelectuales y asociaciones como la AAV desde la prensa y, además, se organizó en su honor un homenaje en el Hotel Carlton el 12 de febrero de 1927 en muestra de la solidaridad de determinados sectores de la Villa por lo ocurrido. A los más de 100 comensales se unieron muchas adhesiones de intelectuales y artistas de toda España recibidas por escrito. Es por ello que Pilar Mur sugiere que este hecho de apoyo a Arteta por su dimisión al frente del Museo de Arte Moderno se convirtió “en un paladín más de la contestación de ese frente intelectual contra la política cultural primorriverista”.²⁸

Tras la dimisión de Arteta, Manuel Losada ocupó la dirección del Museo interinamente hasta que con el fin de la dictadura de Primo de Rivera y la llegada de la II República, fueron restituidos en señal de desagravio tanto los vocales dimisionarios del Ayuntamiento como el propio director Aurelio Arteta. Según Eloína Vélez, hay constancia documental de que Arteta volvía a ser director en funciones en 1932,²⁹ si bien solicitó en 1933 una excedencia para ejercer como docente en la Escuela Superior de

²⁷ El artículo de *Euzkadi* “En el Ayuntamiento. Continúa la discusión del presupuesto”, publicado el 2.2.1927, informaba sobre los comentarios que hicieron varios concejales y el alcalde, Federico Moyúa, al respecto de la reducción de la subvención al Museo de Artes Moderno. El concejal Aresti dijo que “dicho Museo sólo sirve para proporcionar colocación a señores que no tienen grandes ocupaciones y para adquirir cuadros que más allá de Ochandiano no tendrían mercado”, y el alcalde proponía fusionar el Museo de Bellas Artes y el de arte moderno para reducir gastos, pero hablaba de la compra de cuadros que él “es posible que ni regalados aceptara”. Véase MUR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Op. cit., pp. 116-117. El propio Arteta, tuvo conocimiento de estos comentarios gracias al diario *Euzkadi* y decidió presentar su dimisión.

²⁸ Mur, Pilar. *Asociación de Artistas Vascos*. Op. cit., p. 120

²⁹ VÉLEZ, Eloína. *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1908-1986* [tesis doctoral]. Op. cit., p. 292.

Bellas Artes de Madrid. Durante los años en que Arteta disfrutó de esa excedencia fue Manuel Losada nuevamente el director interino.

Con el estallido de la guerra civil y la definitiva salida de Arteta de España, fue precisamente el crítico de arte Joaquín de Zuazagoitia el que fue nombrado director del Museo de Arte Moderno, probablemente en 1937³⁰ y, según los datos de Eloína Vélez lo fue hasta 1945.

³⁰ *Ibidem*, p. 292.

A continuación aparece una tabla con las exposiciones llevadas a cabo en el Museo de Arte Moderno de Bilbao durante el periodo estudiado.

Tema o tipo de exposición	Fecha	Lugar
1ª exposición de Artistas Vascongados Juventino Martín Iturri	15.5.1926 – 15.6.1926 c. 4.6.1926	Museo de Arte Moderno Museo de Arte Moderno y Casa de Alberto Alonso
2ª exposición de Artistas Vascongados	15.5.1932 – 15.6.1932	Museo de Arte Moderno
3ª exposición de Artistas Vascongados	11.12.1934 – 31.12.1934	Museo de Arte Moderno

3.5 *Asociaciones de Artistas*

Nos gustaría volver a traer a colación la disertación de Jaime Brihuega sobre el desarrollo de agrupaciones artísticas en España que Pilar Mur cita en su estudio sobre la Asociación de Artistas Vascos. Brihuega manifiesta que la creación de agrupaciones de artistas fue uno de los mecanismos de autodefensa del artista, complementario a la exhibición artística, ante la inexistencia de un mercado artístico dinámico. Este autor habla del surgimiento de agrupaciones de artistas tanto en defensa de intereses profesionales, como en relación a una ideología artística común, por razones políticas o incluso religiosas, pero menciona un escenario de lucha de los artistas en defensa de la calidad de sus manifestaciones, de una identidad en el seno de una ideología, para poder lograr, en definitiva, un público y una clientela.³¹

³¹ BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Op. cit., p. 93.

A continuación veremos las asociaciones de artistas plásticos surgidas en Bilbao, y otras que quedaron sólo en proyecto, y también analizaremos el carácter de cada una de ellas.

3.5.1 *La Asociación de Artistas Vascos*

La Asociación de Artistas Vascos quedó constituida en Bilbao, según sus estatutos y reglamento, el 29 de octubre de 1911 con este objetivo:

(...) se constituirá para fines artísticos, teniendo por objeto fomentar el desarrollo de las Bellas Artes, organizando Exposiciones de Arte Antiguo y Moderno, concursos, conferencias, y cuantos actos, en fin, se relacionen con cuestiones artísticas exclusivamente; y para que al mismo tiempo, los artistas que la formen, puedan ponerse en relación, por medio de la Asociación, con las entidades similares que existen en el resto de España y países extranjeros, y manifestarse, como una muestra de la cultura artística de Bilbao, concurriendo a las Exposiciones que en otros países se organicen³².

Vemos que, desde su creación, la AAV declaraba su objetivo de fomentar las exposiciones de arte moderno, pero esto no la eximió de la polémica que, como veremos, en ocasiones despertó por este posicionamiento precisamente. Su voluntad de entrar en contacto con otras asociaciones similares o dar a conocer su obra en el territorio nacional y en el extranjero se vio cumplida cuando expusieron entre el 4 y el 30 de noviembre de 1916 en el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid, cuando celebraron en sus locales una exposición de *Les Arts i els Artistes* a partir del 15 de noviembre de 1916, cuando los artistas de la AAV mostraron su obra en las Galerías Layetanas de Barcelona entre diciembre de 1916 y enero de 1917, cuando participaron en la Exposición de Arte Español de París en el Petit Palais a partir del 12 de abril de 1919, cuando a partir del 23 de mayo de 1921 expusieron en el Centro Mercantil de Zaragoza o cuando expusieron en marzo de 1933 en las Galerías Emporium de Barcelona.

Pilar Mur afirma que la muerte prematura en Gratz (Austria) del escultor Nemesio Mogrobojo (1875-1910) aquejado de tuberculosis y en situación de desamparo precipitó los acontecimientos para que se creasen buena parte de las plataformas artísticas que estuvieron activas durante las tres primeras décadas del siglo.

Tras la Exposición-homenaje al escultor que se celebró en la Sociedad Filarmónica en septiembre de 1910, se celebraría en ese mismo salón entre octubre y noviembre, la última de las seis EAM. Según Mur, paralelamente al desarrollo de esta exposición, tuvieron lugar una serie de reuniones con el objetivo de formar un Círculo de Bellas Artes en Bilbao. Después de desechar ciertas ideas gastronómico-culturales de diversos artistas e intelectuales de la Villa -que proponían crear una Taberna o una red de ellas- se citó en el estudio de Quintín de Torre el 1 de no-

³² Véanse los "Estatutos y Reglamento" de la AAV incluidos como separata dentro de MUR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Op. cit.

viembre de 1910 a artistas, músicos, escritores, arquitectos, pintores y escultores para constituir un Círculo de Bellas Artes. Como miembros de una comisión gestora del proyecto aparecían Jesús Guridi, Juan de la Encina y Alberto Arrue.³³

“J.A.” –podría ser Joaquín Adán, precisamente uno de los adheridos a la iniciativa– en “Algo sobre el futuro Círculo de Bellas Artes”, publicado en *El Nervión* el 4 de noviembre de 1910, aludía a la indiferencia respecto al arte de Bilbao y a la poca asistencia de público que tuvieron la Exposición-homenaje a Nemesio Mogrobojo, la sexta EAM o a la muestra instalada en el Salón Delclaux en esos días, con cuadros de Van Dick, Velázquez o El Greco. “J.A.” apuntaba que contra esa indiferencia respecto al arte se pretendía fundar el Círculo.

La prensa exteriorizó lo relativo a estas reuniones preparatorias publicando la lista de las adhesiones a la idea e incluso las cinco secciones en que pensaban estructurar el Círculo. Sin embargo, ese proyecto de Círculo de Bellas Artes fracasó y sólo casi un año después, un grupo de artistas dividido del proyecto del Círculo, tras reuniones preparatorias en el taller de Quintín de Torre, fundó la Asociación de Artistas Vascos en octubre de 1911.

La primera Junta Directiva de la AAV³⁴ estuvo formada por Alberto Arrue (presidente), Quintín de Torre, Gustavo de Maeztu, Julián Tellaache, Aurelio Arteta, Pedro Guimón, Ángel Larroque y Antonio de Guezala. Según Mur, en 1913 formaban la Asociación los siguientes artistas, enumerados por orden alfabético en función de su apellido: Teodoro Anasagasti (arquitecto), Alberto Arrue (pintor), José Arrue (pintor), Aurelio Arteta (pintor), Ramón Basterra (escritor), Valentín Dueñas (escultor), Francisco Durrio (escultor), Juan de Echevarría (pintor), Fernando Escondrillas (arquitecto), Antonio de Guezala (pintor), Anselmo de Guinea (pintor), Isidoro de Guinea (pintor), Pedro Guimón (arquitecto), Jesús Guridi (músico), Ángel Larroque (pintor), Gustavo de Maeztu (pintor), Ascensio Martiarena (pintor), Tomás Meabe (escritor), Lucio Ortíz de Urbina (pintor), Darío de Regoyos (pintor), Juan José Rochelt (pintor), Damián Roda (escritor), Federico Sáenz (pintor), Nemesio M. Sobrevila (arquitecto), Julián de Tellaache (pintor), Quintín de Torre (escultor), Pablo Uranga (pintor), Secundino Zuazo (arquitecto), Ramón de Zubiaurre (pintor), Valentín de Zubiaurre (pintor) e Ignacio Zuloaga (pintor).

La AAV fue fundamental en la consolidación del gusto por el arte moderno en Bilbao en el primer tercio del siglo XX. Como se verá en la tabla

³³ *La Gaceta del Norte*, 1.11.1910. Citado por MUR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Op. cit.

³⁴ En adelante nos referiremos a la asociación de esta manera abreviada.

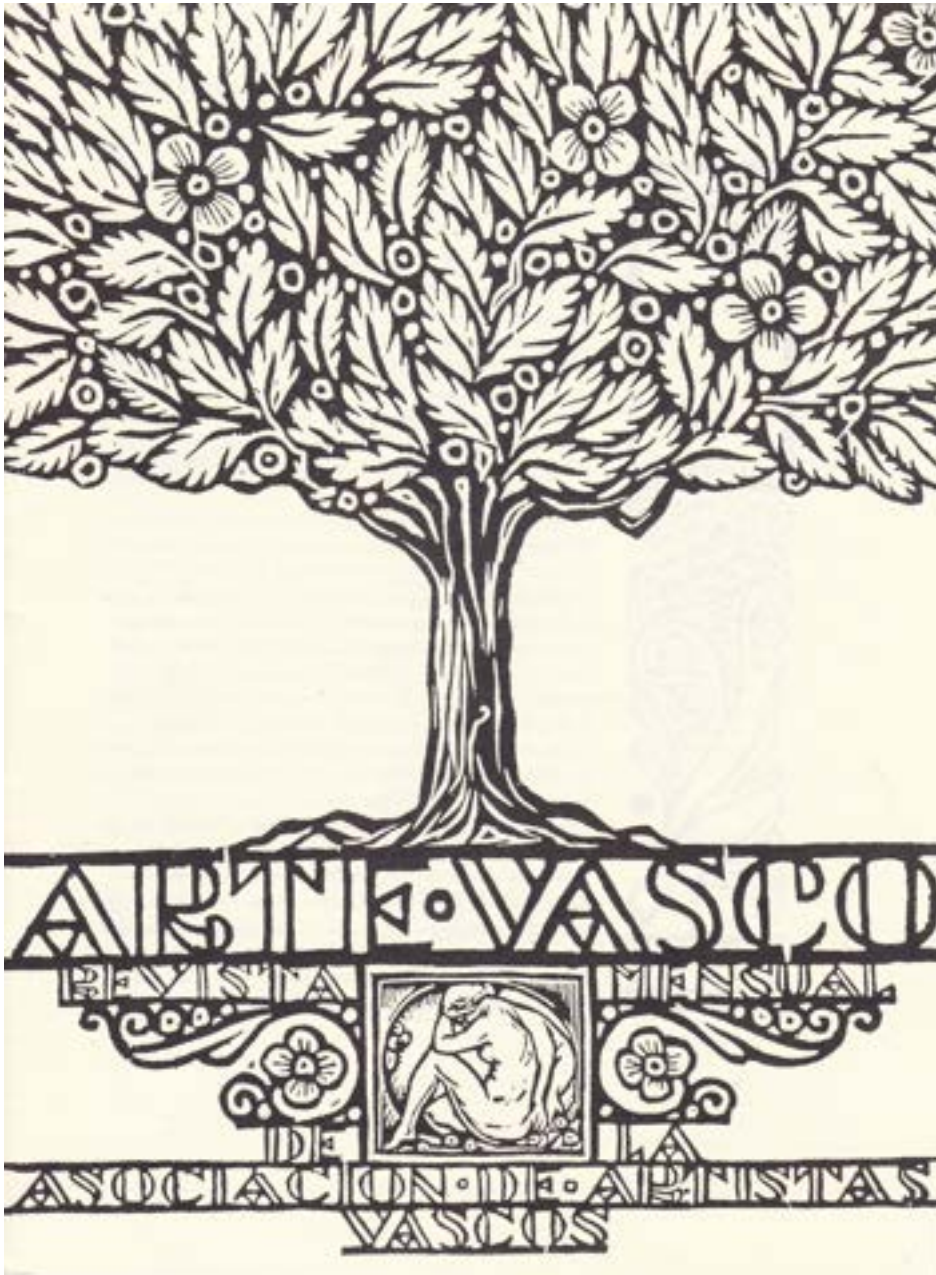


Figura 3.3: Portada de la revista *Arte Vasco* diseñada por Antonio de Guezala. La publicación se definía como “Revista mensual de la Asociación de Artistas Vascos” y fue redactada íntegramente por Estanislao M^º de Aguirre. Sólo se publicaron 6 números de la misma, de enero a junio de 1920.

que resume las exposiciones organizadas por la asociación, fue la puerta a través de la cual se visualizaron en Bilbao propuestas vanguardistas como la de Celso Lagar –que expuso en septiembre de 1918 en los Salones

de la AAV–, las de Robert Delaunay y Sonia Terk –que expusieron en la AAV entre agosto y septiembre de 1919– o la de Joaquín Torres García a partir del 2 de marzo de 1920.

Además, la AAV intervino en prensa expresando su opinión como colectivo con motivo de discusiones como la que suscitó el proyecto de Palacio de Bellas Artes, con motivo de restauraciones de edificios y monumentos, la concesión de pensiones y otros debates, muchos de ellos no exentos de gran polémica; desacuerdos como el que surgió con motivo de la Exposición de Arte Moderno de la AAV celebrada entre agosto y septiembre de 1913 en la Sociedad Filarmónica, y que fue uno de los detonantes de la creación del Círculo de Bellas Artes y Ateneo, como veremos más adelante. En polémicas como ésta es donde se advierte la diferencia de criterio estético entre ambas asociaciones: mientras que la AAV era impulsora de la modernidad artística en Bilbao, el Círculo de Bellas Artes y Ateneo pretendía aunar sensibilidades e integrar opciones más conservadoras en materia artística, además de incorporar a artífices de otras disciplinas ajenas a las Artes plásticas.

Durante los primeros años, la AAV no contó con una sede y por eso tuvo que servirse de los locales de la Sociedad Filarmónica o del Salón Delclaux para realizar sus exposiciones. Sin embargo, en diciembre de 1914 arrendaron los números 23 y 25 de la Gran Vía, que constituyeron sus locales hasta su desaparición.

Si observamos la relación de exposiciones organizadas por la AAV y la comparamos con la de las otras asociaciones o locales de exposición, veremos que su actividad fue la más intensa y constante, la más cercana en Bilbao al arte de su tiempo en su defensa de la modernidad –nacional e internacional–, incluso en los años de crisis en que la propia asociación vio peligrar su existencia.³⁵ Además, hay que decir que sirvió de referente para otros grupos de artistas del Estado, como el caso de los artistas aragoneses que se unieron para organizar la *I Exposición de Artistas Aragoneses* en 1921.³⁶

La AAV publicó, además, entre enero y junio de 1920, la interesantísima revista *Arte Vasco* redactada íntegramente por el crítico de arte Estanislao María de Aguirre y diseñada y maquetada por Antonio de Gueza. Desgraciadamente, sólo llegaron a publicarse 6 números mensuales porque, como bien explica Pilar Mur “un organismo como la Asociación, por lo general con un déficit económico importante, difícilmente podía sufragar ella sola los gastos que conllevaba la publicación de *Arte Vasco*”.

³⁵ Los años de mayores dificultades coinciden con los años de recesión económica de la ciudad.

³⁶ Alberto Castán menciona que los artistas aragoneses se habían organizado siguiendo el modelo de la AAV. Véase CASTÁN, Alberto (com.). “Tentativas de una imagen de Aragón en las Artes plásticas”. En: *Ideal de Aragón. Regeneración e identidad en las artes plásticas. 1898-1939* [catálogo de exposición]. Op. cit.

A continuación se sintetiza en una tabla la actividad expositiva de la AAV, realizada en base a los datos aportados por Pilar Mur en su monografía sobre la asociación.

Tema o Tipo de exposición	Fecha	Lugar
Exposición de arte moderno	15.8.1912 – 15.9.1912	SF
Exposición de arte moderno	15.8.1913 – 18.9.1913	SF
Exposición de Humoristas del País Vasco ³⁷	1.2.1914 – 15.2.1914	SD
Homenaje a Darío de Regoyos	11.1.1915 – 28.1.1915	AAV
Ignacio Zuloaga y Pablo Uranga	1.2.1915 – 27.2.1915	AAV
Quintín de Torre y Ernesto Pérez Orúe	1.3.1915 –	AAV
Lucio Ortiz de Urbina	c. mediados de marzo de 1915	AAV
Hermanos Guezala (Julio y Antonio)	19.4.1915 – 16.5.1915	AAV
Julián de Tellaeché	17.5.1915 –	AAV
Alfonso W. Sena	junio 1915	AAV
Artistas residentes en París	julio 1915	AAV
Francisco Iturrino	16.8.1915 – 15.9.1915	AAV
Paisajes de Pedro Guimón	30.9.1915 –	AAV
Mauro Ortíz de Urbina	12.10.1915 – 6.11.1915	AAV
Hermanos Zubiaurre (Valentín y Ramón)	6.11.1915 –	AAV
Colectiva de asociados	2.11.1915 –	AAV
Cerezo Vallejo	12.12.1915 – 28.12.1915	AAV
Julio Moisés	29.12.1915 – 17.1.1916	AAV
Juan de Echevarría	17.1.1916 –	AAV
Colectiva de artistas locales	28.2.1916 –	AAV
Luis Bagaría	18.3.1916 –	AAV
Ramón Pichot	12.4.1916 – 18.4.1916	AAV
Homenaje a Adolfo Guiard	28.4.1916 – 7.6.1916	AAV
Regoyos, Pérez Orúe, Guezala, Bikandi y Cuadrado	16.6.1916 –	AAV
Javier Gosé	12.8.1916 –	AAV
Homenaje a Anselmo Guinea	30.9.1916 – 15.10.1916	AAV
Fernando García (“Fernando”)	16.10.1916 – 31.10.1916	AAV
Margarita Nelken	noviembre 1916	AAV
Colectiva de asociados	4.11.1916 – 30.11.1916	PCRM
<i>Les Arts i els Artistes</i>	15.11.1916 –	AAV

continúa...

Tema o Tipo de exposición	Fecha	Lugar
Colectiva de asociados	diciembre 1916 – enero 1917	GL
Javier Gosé	15.12.1916 –	AAV
Ramón Bonet (“Bon”)	21.1.1917 –	AAV
Gustavo de Maeztu	febrero – marzo 1917	AAV
Alfonso W. Sena	10.2.1917 – 20.2.1917	AAV
Tapices y pintura antigua de la colección de Mme. Bombléd de Richemond	21.2.1917 – 7.3.1917	AAV
Pere Torné-Esquius	– 23.3.1917	AAV
Santiago Rusiñol	24.3.1917 – 10.4.1917	AAV
Ángel Cabanas Oteiza	11.4.1917 – 25.4.1917	AAV
Colectiva de asociados	¿mayo 1917?	AAV
Lucio Ortiz de Urbina	5.6.1917 –	AAV
Francisco Iturrino	4.8.1917 –	AAV
Colectiva de asociados	14.10.1917 –	AAV
Milada Sindlerova	26.10.1917 –	AAV
Ángel Cabanas Oteiza y José Señor	18.11.1917 – 2.12.1917	AAV
Benito Barrueta	3.12.1917 – 15.12.1917	AAV
José Ramón Blanco Recio y Enrique Ochoa	15.12.1917 –	AAV
Segura (¿F. Rafael Segura Montforte?)	17.12.1917 – 31.12.1917	AAV
Hermanos Zubiaurre	7.1.1918 –	AAV
E. Pascual Monturiol	¿febrero – marzo 1918?	AAV
Isidoro de Guinea	9.3.1918 –	AAV
Pizá Roig y Quintín de Torre	9.3.1918 –	AAV
Jenaro de Urrutia	2.4.1918 – 23.4.1918	AAV
Roberto Montenegro	24.4.1918 – 7.5.1918	AAV
Eugenio Hermoso	mayo 1918	AAV
Celso Lagar	septiembre 1918	AAV
Cristóbal Ruiz	22.11.1918 –	AAV
Un retrato de Ramón de la Sota realizado por Ignacio Zuloaga	1.12.1918 –	AAV
Fernando García (“Fernando”)	1.12.1918 – 15.12.1918	AAV
J. Gorostiza	diciembre 1918	AAV
José Señor	diciembre 1918	AAV

continúa...

Tema o Tipo de exposición	Fecha	Lugar
Victoria Malinowska	1.1.1919 – 15.1.1919	AAV
Colectiva de asociados	19.2.1919 –	AAV
Participación en la Exposición de Arte Español de París	12.4.1919 –	PPP
Celso Lagar	abril 1919	AAV
Participación en la Exposición Franco-Española de Zaragoza	20.5.1919 – 22.6.1919	LZ
Roberto Delaunay y Sonia Terk	27.8.1919 – 3.9.1919	AAV
Luis Bagaría	septiembre 1919	AAV
León Barrenechea y Jesús Basiano	septiembre 1919	AAV
José Benito Bikandi	2ª quincena de octubre 1919	AAV
Julián de Tellaeché	noviembre – diciembre 1919	AAV
Clemente Salazar	1ª quincena de diciembre 1919	AAV
Ignacio Zuloaga	diciembre 1919	AAV
Ángel Larroque	diciembre 1919	AAV
Antonio de Gueza	10.1.1920 – 20.1.1920	AAV
Asunción García Asarta	20.2.1920 –	AAV
Joaquín Torres García y varias esculturas de Quintín de Torre	2.3.1920 –	AAV
José Arrue y Ricardo Arrue	2ª quincena de marzo 1920	AAV
Ex-libris de todo el mundo	3.4.1920 –	AAV
Jesús Basiano	abril 1920	AAV
Teresa Romero	mayo 1920	AAV
José Benito Bikandi	octubre 1920	AAV
Colectiva de asociados ³⁷	1ª quincena de noviembre 1920	GBP
Julián de Tellaeché	17.11.1920 – 30.11.1920	AAV
José y Ramiro Arrue	diciembre 1920	AAV
Benito Barrueta y Fernando	diciembre 1920 – 12.1.1921	AAV
Gregorio Prieto	enero 1921	AAV
Juan José Landa	enero 1921	AAV
Jesús Basiano	enero – febrero 1921	AAV
José M ^a Ucelay	marzo 1921	AAV
Ernesto Pérez Orúe	abril 1921	AAV
Ascensio Martiarena	5.5.1921 –	AAV

continúa...

Tema o Tipo de exposición	Fecha	Lugar
Cristóbal Ruiz	18.5.1921 –	AAV
Colectiva de asociados	23.5.1921 –	CMZ
Gustavo de Maeztu	Finales de septiembre 1921	AAV
Alfonso W. Sena	octubre 1921	AAV
Jenaro Urrutia	noviembre 1921	AAV
José Benito Bikandi	¿noviembre – diciembre 1921?	AAV
José M ^a Ucelay	diciembre 1921	AAV
Clemente Salazar	2 ^a quincena de enero 1922	AAV
Julián de Tellaeché	abril 1922	AAV
Gustavo de Maeztu	noviembre 1922	AAV
Mauricio Flores Kaperotxipi	15.1.1923 – 31.1.1923	AAV
Exposición-subasta con obras de artistas vascos	9.2.1923 –	AAV
Fernando García (“Fernando”)	abril 1923	AAV
Julián de Tellaeché	mayo 1923	AAV
Colectiva de artistas vascos	diciembre 1923	AAV
Quintín de Torre, Fernando y Ricardo Arrue	6.3.1924 –	AAV
Jenaro Urrutia	1 ^a quincena de abril 1924	AAV
Julián de Tellaeché	abril 1924	AAV
Clemente Salazar	mayo 1924	AAV
Jesús Basiano	junio 1924	AAV
Gustavo de Maeztu	27.8.1924 – 15.9.1924	AAV
Arrue, Urrutia y Fernando	1 ^a quincena de noviembre 1924	AAV
Daniel Vázquez Díaz	18.11.1924 –	AAV
Antonio de Guezala	diciembre 1924	AAV
Guilherme Filipe	enero 1925	AAV
Joaquín Sunyer	10.2.1925 – 20.2.1925	AAV
Evaristo Valle	1 ^a quincena de marzo de 1925	AAV
José M ^a Ucelay	marzo 1925	AAV
José Benito Bikandi	abril 1925	AAV
Fernando García (“Fernando”)	mayo 1925	AAV
García Maroto y Ángel Ferrant	1.10.1925 –	AAV
Juan de Aranoa	17.11.1925 –	AAV
Mauro Ortíz de Urbina	diciembre 1925	AAV

continúa...

Tema o Tipo de exposición	Fecha	Lugar
Jenaro Urrutia	15.1.1926 –	AAV
Quintín de Torre	13.2.1926 –	AAV
Fernando García (“Fernando”)	5.6.1926 – 20.6.1926	AAV
Jenaro Urrutia	1.12.1926 – 15.12.1926	AAV
José M ^a Ucelay	26.12.1926 – 1 ^a quincena de 1927	AAV
Juan de Aranoa	21.1.1927 – 15.2.1927	AAV
Julián de Tellaeché	7.2.1927 –	AAV
Homenaje a Adolfo Guiard	17.5.1927 –	AAV
Juan B. Acher (“Schum”)	julio 1927	AAV
Retrato de Joaquín de Zuazagoitia pintado por Juan de Aranoa	agosto 1927	AAV
Gustavo de Maeztu	28.10.1927 –	AAV
Juan de Aranoa	17.11.1927 –	AAV
Fernando García (“Fernando”)	diciembre 1927	AAV
Jesús Olasagasti	3.3.1928 –	AAV
Enrique Rentería	15.3.1928 – 30.3.1928	AAV
Jenaro Urrutia	1 ^a quincena de abril 1928	AAV
Juan Cabanas Erauskin	17.4.1928 – 28.4.1928	AAV
Clemente Salazar	1 ^a quincena de mayo de 1928	AAV
Gaspar Montes Iturrioz	1 ^a quincena de noviembre de 1928	AAV
José Gutiérrez Solana	16.11.1928 –	AAV
José M ^a Ucelay	enero 1929	AAV
José de Togores	23.1.1929 –	AAV
Jenaro Urrutia	1 ^a quincena de febrero de 1929	AAV
Ramiro y Ricardo Arrue	marzo 1929	AAV
Gustavo de Maeztu y Gerardo Alvear	2 ^a quincena de abril de 1929	AAV
Juan Cabanas Erauskin	21.5.1929 –	AAV
Exposición-subasta de asociados	25.6.1929 –	AAV
Colectiva de asociados	9.11.1929 –	AAV
José M ^a Ucelay	diciembre 1929	AAV
Juan de Aranoa	enero 1930	AAV
Narciso Balenciaga	julio 1930	AAV
Jenaro Urrutia	2 ^a quincena de noviembre de 1930	AAV
Ricardo Bernardo	15.12.1930 – 7.1.1931	AAV
Ignacio Zuloaga “el Mozo”	12.1.1931 –	AAV

continúa...

Tema o Tipo de exposición	Fecha	Lugar
Higinio Polo	Finales de enero 1931	AAV
José Arrue	abril 1931	AAV
Bordados populares	septiembre 1931	AAV
Fernando García ("Fernando")	2ª quincena de septiembre de 1931	AAV
Juan José Luis González Bernal	noviembre 1931	AAV
Arturo Souto	1ª quincena de enero de 1932	AAV
A. de Zaldunbide	2ª quincena de marzo de 1932	AAV
José Moreno Villa	mayo 1932	AAV
Higinio Polo	2ª quincena de mayo de 1932	AAV
José Mª Ucelay	septiembre 1932	AAV
Gustavo de Maeztu	3.12.1932 –	AAV
Colectiva de pintura y escultura (varios asociados)	7.1.1933 – 22.1.1933	AAV
Colectiva de grabados (varios asociados)	26.2.1933 –	AAV
Colectiva de asociados	marzo 1933	GE
Rafael Botí	4.4.1933 – 19.4.1933	AAV
Colectiva (varios asociados)	10.6.1933 – 24.6.1933	AAV
Carlo Elguezua	8.7.1933 –	AAV
César Fernández Navarro	4.8.1933 –	AAV
Isaac Díez Ibarrondo	2ª quincena de septiembre de 1933	AAV
Juan Gorostiza	18.10.1933 –	AAV
Jenaro Urrutia	1.2.1934 –	AAV
Isidoro Guinea	15.3.1934 – 15.4.1934	AAV
Modesto Cárdenas	abril 1934	AAV
Domingo Aremayo	1.5.1934 – 15.5.1934	AAV
Félix Arteta	2ª quincena de mayo de 1934	AAV
Marisa Roesset	agosto 1934	AAV
Fernando García ("Fernando")	1.11.1934 –	AAV
Isidoro Guinea	15.11.1934 –	AAV
Ángel Cabanas Oteiza	diciembre 1934	AAV
Colectiva de pintura, dibujo y cerámica	diciembre 1934	AAV
Gustavo de Maeztu	enero 1935	AAV
Juan de Aranoa	21.1.1935 –	AAV

continúa...

Tema o Tipo de exposición	Fecha	Lugar
Colectiva (varios asociados)	19.2.1935 –	AAV
Borrás Casanova	2ª quincena de marzo de 1935	AAV
Ricardo Arrue	20.5.1935 – 31.5.1935	AAV
César Fernández Navarro	junio 1935	AAV
K-Toño Frade	1ª quincena de julio de 1935	AAV
José Señor	1ª quincena de octubre de 1935	AAV
Isidoro Guinea	1.11.1935 – 15.11.1935	AAV
Alfonso W. Sena	16.11.1935 – 30.11.1935	AAV
José Mª Ucelay	diciembre 1935	AAV
Félic Arteta	diciembre 1935	AAV
Ángel Cabanas Oteiza	enero 1936	AAV
José Mª Ucelay y Eloy Erenchun	abril 1936	AAV
Antonio Asteinzá, Julio Infante y Fernando Maidagán	4.5.1936 – 20.5.1936	AAV
Latorre	mayo 1936	AAV
Colectiva de anteproyectos para la decoración de la Casa del Huérfano del Miliciano	4.12.1936 –	AAV

3.5.2 El Círculo de Bellas Artes y Ateneo

Como pusimos de manifiesto en trabajos previos, existió un Liceo Artístico y Literario bilbaíno en el siglo XIX, cuyas fechas de creación y disolución desconocemos, que contó con una revista, *El Pasatiempo* (1846-1847), que divulgó su actividad cultural.³⁷ Sin embargo, éste no tenía nada que ver con el Círculo de Bellas Artes y Ateneo del que vamos a tratar a continuación.

La ausencia de estudios o de una monografía sobre esta institución dificulta las apreciaciones que hagamos sobre ella y pone en valor el acercamiento a su labor que hemos realizado tratando de reconstruir su actividad expositiva en base a los datos obtenidos de nuestro vaciado de prensa.

En el subepígrafe anterior dedicado a la AAV, hablamos de las reuniones fallidas llevadas a cabo en el estudio de Quintín de Torre en 1910 con la idea de llevar a cabo un Círculo de Bellas Artes en Bilbao. Vimos entonces cómo sólo algunos de los artistas adheridos al proyecto inicial del

³⁷ Evento de cuyo desarrollo la investigadora no tiene confirmación explícita de su celebración. Por otra parte, éstas son las abreviaturas usadas en la tabla para identificar los lugares de exposición: Sociedad Filarmónica (SF), Salón Delclaux (SD), Palacio de Cristal del Retiro de Madrid (PCRM), Galerías Layetanas de Barcelona (GLB), Petit Palais París (PPP), Lonja de Zaragoza (LZ), Galerías Barbazangues de París (GBP), Centro Mercantil de Zaragoza (CMZ) y Galerías Emporium de Barcelona (GEB).

³⁸ LARRINAGA CUADRA, Andere. "Escritos sobre las artes plásticas en las revistas culturales bilbaínas del siglo XIX". En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 16 (2005), pp. 249-266. Op. cit.

Círculo de Bellas Artes constituyeron finalmente la AAV. Ahora veremos que otros artistas vinculados también inicialmente a la idea de esa primera asociación previa a la constitución de la AAV, finalmente, crearon una asociación con el nombre Círculo de Bellas Artes.³⁹

Varios días antes de la inauguración de la Exposición de Arte Moderno de la AAV de 1913 en la Sociedad Filarmónica, los artistas Inocencio G. Asarta, Miguel García de Salazar, Eduardo Urquiola y José Goicouria protestaron ante la Diputación y el Ayuntamiento porque no se les había invitado a participar en la AAV ni en sus exposiciones. Decían que una fuente les había informado de que eran un grupo de amigos que compartían una manera de entender el arte y denostaban la de los demás. Denunciaban que, sin embargo, sí se acordaron de ellos para firmar la solicitud de pensión de un artista que no mencionaban (se trataba de Alberto Arrue). Prevenían a las instituciones de que el dinero que les daban redundaba sólo en beneficio de ellos. En el escrito se aprecia que estaban dolidos porque se les había rechazado en la Exposición de ese año⁴⁰.

Tanto la Junta Directiva de la AAV⁴¹ como el propio Alberto Arrue⁴² se defendieron en prensa de las acusaciones. La Junta Directiva de la AAV argumentó por qué ese año pidieron subvenciones y cómo los miembros de los jurados de admisión de las exposiciones eran independientes, pero escogían a los artistas de acuerdo con el Reglamento⁴³. Sin duda, fue el compromiso de la AAV con la modernidad la principal causa de esta polémica y quizás también lo que imposibilitó que los artistas se unieran en una única asociación con un criterio estético común.⁴⁴

Como informa Pilar Mur,⁴⁵ El de Iturribide –Alfredo de Echave–, Imanol –Manuel Aznar Zubigaray–, Ramón Basterra⁴⁶ y otros siguieron promoviendo en la prensa durante 1913 la creación del Círculo de Bellas Artes.

De unas reuniones preparatorias en el estudio de Inocencio G. Asarta nació la *Asociación Vasca de Artistas y aficionados a las Artes plásticas*, fundada el 25 de noviembre de 1913.⁴⁷ En su fundación estuvieron implicados Inocencio G. Asarta, Álvaro Alcalá Galiano o Higinio Basterra, artistas que habían estado vinculados al proyecto inicial del Círculo de Bellas Artes. Sin embargo, esta sociedad tuvo una corta vida ya que, el 24 de octubre de 1914 se fundó, finalmente, el Ateneo de Bilbao por iniciativa de personalidades vinculadas al mundo de las letras como Fernando de la Quadra-Salcedo, Ignacio González Careaga o Juan Larrea. El 5 de diciembre de 1914 se consolidó la fusión de la mencionada *Asociación Vasca*

³⁹ Tanto Álvaro Alcalá Galiano, como Higinio Basterra e Inocencio G. Asarta estuvieron vinculados a ese proyecto inicialmente, ya que firmaron un escrito dirigido a la Diputación de Bizkaia solicitando que se le concediese a Alberto Arrue una pensión para realizar sus estudios en el extranjero. Se aprovechó la reunión inicial de creación de un Círculo de Bellas Artes en Bilbao para redactar el citado escrito con la firma de los presentes, porque era una ocasión excepcional en que se hallaban reunidas un número importante de personas relacionadas con el mundo del arte. Véase BARAÑANO, Kosme M^a de; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. “¿Cómo surge la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao?”. En: *Muga*, n. 22 (Año IV, 1982), pp. 74-83.

⁴⁰ Véanse “Acerca de la Exposición de Artistas Vascos”. En: *El Nervión*, 12.8.1913 y “A la Excm. Diputación y al Excmo. Ayuntamiento”. En: *Euzkadí*, 13.8.1913. Pueden consultarse también URQUIOLA, Eduardo y GOICOURÍA, José. “Acerca de la Exposición de Artistas Vascos”. En: *El Nervión*, 14.8.1913 y “Acerca de la Exposición y la Asociación de Artistas Vascos”, un artículo firmado por Miguel García de Salazar y publicado en *El Nervión*, el 20.8.1913. En este artículo García de Salazar se desmarca de los 3 artistas anteriormente mencionados, pero seguía expresando su decepción por haber sido rechazado en la Exposición de Arte Moderno de 1913 de la AAV.

⁴¹ “Acerca de la Exposición de Artistas Vascos”. En: *Euzkadí*, 14.8.1913.

⁴² “Para una alusión”. En: *Euzkadí*, 14.8.1913.

⁴³ Defendían que, en el Jurado del año anterior –compuesto por Manuel Losada, Higinio Basterra y Ricardo Bastida–, en 1912, no había ningún miembro de la AAV.

de Artistas y aficionados a las Artes Plásticas con el Ateneo, dando lugar al *Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao*, cuyo primer director fue Álvaro Alcalá Galiano, Conde del Real Aprecio.

Las diferencias de criterio y la falta de voluntad en aunar esfuerzos quedaron de manifiesto cuando, con motivo del fallecimiento de Adolfo Guiard el 8 de marzo de 1916, cada una de las asociaciones le dedicó una exposición-homenaje por su cuenta: el *Círculo de Bellas Artes y Ateneo* celebró la suya del 13 al 28 de abril de 1916 y la AAV del 28 de abril al 7 de junio de ese mismo año. Sin embargo, es posible que, además del caso de Aurelio Arteta que comentaremos a continuación, algún artista más formase parte de las dos asociaciones al mismo tiempo. Un artículo del 8 de febrero de 1924 del diario *Euzkadi* informaba de que, en la constitución de la nueva junta del *Círculo de Bellas Artes y Ateneo*,⁴⁸ el crítico de arte de arte Joaquín de Zuazagoitia figuraba como vicesecretario y Aurelio Arteta como presidente de la Sección de Bellas Artes.⁴⁹ En ese mismo artículo se especificaban las diferentes secciones del Ateneo: (1) Letras, (2) Ciencias Morales y Políticas, (3) Derecho, (4) Bellas Artes e (5) Historia.

El *Círculo de Bellas Artes y Ateneo* tuvo también una actividad expositiva interesante. En la tabla que mostraremos más adelante, se resume su devenir expositivo reconstruido gracias a nuestros vaciados de prensa de la época.

En sus exposiciones colectivas, se advierte una voluntad de contar con artistas de prestigio y consagrados a nivel nacional. Por ejemplo, en la colectiva de febrero de 1915, junto con artistas como Álvaro Alcalá Galiano, Inocencio García Asarta, Ángel Larroque, Higinio Basterra, Moisés Huerta o Ramón de Zubiaurre, participaron otros como José María López Mezquita, Manuel Benedito, Mariano Benlliure, Lorenzo Cullaut Valera o Julio Romero de Torres. En la de agosto de 1916, por su parte, participaron José María López Mezquita, Ignacio Pinazo, Francisco Llorens, Mateo Iñurria y Moisés Huertas. En detalles como éste se puede advertir su talante más conservador y la brecha estética con las propuestas expositivas de la AAV.

La documentación y testimonios indican que el *Círculo de Bellas Artes y Ateneo* estuvo ubicado en un edificio situado en el solar que hoy ocupa la Biblioteca Foral de Bizkaia. Un artículo publicado en la revista *La Esfera* el 3 de agosto de 1918 sobre el *Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao* resumía la trayectoria de la asociación hasta esa fecha. Allí se hacía constar que el *Círculo* tuvo una primera ubicación en unos locales

⁴⁴ El de Iturrubide, Alfredo de Echave, desde su tribuna de opinión titulada "Titirimundi bilbaíno" en el diario *Euzkadi* abogó, precisamente, por la unidad de los artistas vascos en una única asociación para defensa de sus intereses comunes. Véanse sus siguientes artículos: "Titirimundi bilbaíno. Sobre una cuestión de artistas". En: *Euzkadi*, 14.8.1913; "Titirimundi bilbaíno. Unas palabras". En: *Euzkadi*, 27.9.1913; y, finalmente, "Titirimundi bilbaíno. *Círculo de Bellas Artes*". En: *Euzkadi*, 16.10.1913.

⁴⁵ MUR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Op. cit., pp. 27-28.

⁴⁶ Téngase en cuenta que Ramón de Basterra era miembro de la AAV y con motivo de la clausura de la Exposición de Arte Moderno de 1913 de la asociación leyó la polémica conferencia a la que hemos hecho alusión.

⁴⁷ Véase BARAÑANO, Kosme M^a de; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. "¿Cómo surge la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao?". En: *Muga*, nº 22 (Año IV, 1982), p. 81 y MUR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Op. cit., p. 28.

⁴⁸ "Ateneo de Bilbao". En: *Euzkadi*, 8.2.1924.

⁴⁹ Podrían ser los casos de Ángel Larroque y Ramón de Zubiaurre que, siendo miembros de la AAV, participaron en la colectiva del *Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao* de febrero de 1915. Véase DUNIXI. "Notas de arte. La Exposición del *Círculo de Bellas Artes*". En: *Euzkadi*, 26.2.1915.

arrendados en la calle Escuzza,⁵⁰ pero la Junta Directiva, consciente de la insuficiencia de los mismos, decidió arrendar y restaurar a conveniencia unos nuevos locales. En el artículo no se mencionaba su ubicación, pero en varias noticias de prensa bilbaínas se mencionaba la dirección Epalza, 2 para el Círculo de Bellas Artes y Ateneo, y también en el expediente sobre la reforma de los inmuebles que la Diputación adquirió para ubicar allí la Biblioteca e Imprenta provinciales.⁵¹

Gracias a las reformas, este inmueble de la calle Epalza contó con una sala de exposiciones que simulaba una cripta románica que comunicaba con el patio cubierto, por lo que contaba con considerable espacio para colgar numerosos cuadros. El edificio tenía también una biblioteca, varios salones con sofás y estaba decorado con muebles antiguos “que daban al Círculo un aspecto de antigua morada señorial”.⁵²



⁵⁰ En el artículo “Bilbao intelectual y artístico” publicado en *El Nervión* el 30.8.1915 se informaba de las bibliotecas, museos y asociaciones artísticas de la ciudad y, también, de la sede del Círculo de Bellas Artes y Ateneo en la calle Escuzza, 1 o Gran Vía, 42.

⁵¹ Archivo Histórico Foral de Bizkaia (AHFB). Administrativo, Cultura, carpeta 1219, expediente 1. Además, también aparece la dirección de Epalza, 2 en los siguientes artículos: “Una exposición”. En: *Euzkadi*, 4.6.1919; y “Ateneo de Bilbao. Apertura del curso 1923-1924”. En: *El Nervión*, 23.10.1923. El expediente del AHFB informaba primero de que el edificio de la Biblioteca se iba a ubicar entre las calles Epalza, Rodríguez Arias y Diputación. Después, en esta misma fuente, se empezarán a referir a la calle Epalza como Astarloa, que es el nombre que todavía tiene hoy día.

⁵² “Cultura española. El Círculo de Bellas Artes y Ateneo, de Bilbao”. En: *La Esfera*, n. 240 (3.8.1918), pp. 25-26.

Figura 3.4: Fotografía de los locales del Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao en la calle Epalza aparecidas en el número 240 de la revista *La Esfera* de Madrid, del 3.8.1918.

Este inmueble databa de finales del siglo XIX y fue adquirido por la Diputación en 1920 para albergar allí el Archivo, la Biblioteca e Imprenta Provincial. El 16 de diciembre de 1921 la Diputación aprobó el proyecto del arquitecto Juan Carlos Guerra para reformar los edificios que acababa de adquirir.⁵³ Las obras de reforma comenzaron en 1922. Sin embargo, el 9 de noviembre de 1923 el arquitecto se quejaba de que los locales seguían ocupados por el Círculo de Bellas Artes y Ateneo e, incluso,

⁵³ Para todo lo relativo a esta reforma véase el mencionado expediente 1 de la carpeta 1219 del AHFB. Administrativo, Cultura. Con fecha del 24 de noviembre de 1920 la Diputación ya había decidido ubicar el archivo en la Casa de Juntas de Gernika. Por otra parte, la memoria de reforma del edificio realizada por Juan Carlos Guerra lleva la fecha de 14 de septiembre de 1921.

el 4 de enero de 1924, en la documentación se seguía insistiendo en el acuerdo de desalojar con urgencia los locales que la entidad que nos ocupa utilizaba. El Círculo de Bellas Artes y Ateneo inauguró su nueva sede en el recién construido Hotel Carlton el 4 de enero de 1925.⁵⁴

En sus nuevos locales contaba “con una bonita biblioteca y amplia sala de conferencias”.⁵⁵ No se hace ninguna referencia a sala de exposiciones alguna. De hecho, a continuación se mostrará una tabla donde se resumen las actividades expositivas del Círculo de Bellas Artes y se verá precisamente cómo, salvo la exposición de Joaquín Lucarini en marzo de 1928, desaparecen en prensa las noticias sobre sus exposiciones, mientras que a partir de septiembre de 1927 aparece el Hotel Carlton como lugar posible de exposiciones artísticas durante finales de la década de 1920 y la década de 1930.⁵⁶ Es probable que esas exposiciones en el Hotel Carlton se llevaran a cabo gracias a la ubicación del Círculo de Bellas Artes y Ateneo en ese lugar.

Como en el caso de la AAV, la institución de la que venimos hablando también contó con una publicación de corta vida: *Idearium. Revista del Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao* (1916-1919). Su revista fue mensual, bimensual o trimestral –da la sensación de que se publica a conveniencia–. Además de ser órgano de la institución, la publicación pretendía ser “una Revista de cultura general, dando cabida en ella a toda clase de trabajos literarios, artísticos y científicos”.⁵⁷

Independientemente del credo estético más conservador de esta asociación en comparación de la AAV, hay que destacar que la principal labor del Círculo de Bellas Artes y Ateneo se centró en la organización de conferencias y clases formativas. Álvaro Chapa expresa que al existir la AAV que se dedicaba a la promoción exclusiva de la pintura y la escultura, el Círculo de Bellas Artes y Ateneo “encauzó sus iniciativas por el mundo de las letras”.⁵⁸ La actividad del Círculo de Bellas Artes y Ateneo como organizador de conferencias fue verdaderamente activa y también fue el lugar donde se impartieron clases de francés o euskera, e incluso un curso monográfico sobre derecho foral vizcaíno impartido por Fernando de la Quadra-Salcedo.

Teniendo en cuenta la presencia activa de personalidades como Fernando de la Quadra-Salcedo –principal redactor de la revista *Idearium*–, Joaquín de Zuazagoitia o Pedro Mourlane Michelena en esta asociación, parece que fue una institución unida al círculo de la tertulia del café Lion d’Or que se ha considerado el núcleo de la Escuela Romana del Pirineo.

⁵⁴ “Inauguración de los nuevos locales del Ateneo”. En: *El Nervión*, 5.1.1925.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Véase el subepígrafe “2.5.7.8. Otros establecimientos” en cuya tabla se resumen los eventos llevados a cabo en el Hotel Carlton.

⁵⁷ “A los lectores”. En: *Idearium. Revista del Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao*, n. 1 (mayo 1916).

⁵⁸ CHAPA, Álvaro. *La vida cultural en la Villa de Bilbao. 1917-1936*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, Área de Cultura y Turismo, 1989, p. 109.

Según Elene Ortega, Eugenio d'Ors los reconocía como representantes de la nueva generación novecentista en el País Vasco.⁵⁹

Para Álvaro Chapa, el Círculo de Bellas Artes y Ateneo inició su declive a partir de 1931, con el advenimiento de la República, porque “el periodo republicano, con su inestabilidad política y social, reclamó la presencia de los intelectuales bilbaínos en los pagos de la lucha política. (...) Los entusiasmos de este grupo de hombres no desaparecieron, simplemente cambiaron de lugar en su escala de valores para dar mayor importancia y protagonismo a la contienda”.⁶⁰

A pesar de todo, como este mismo investigador destaca, todas las tendencias políticas a través de sus líderes representativos, desfilaron por la tribuna del Ateneo, salvo el círculo de los nacionalistas vascos. Álvaro Chapa menciona que salvo Jesús de Sarría –fundador y director de *Hermes. Revista del País Vasco*– que participó en la dirección del Ateneo antes de su muerte en 1922, este grupo no se sirvió de la tribuna del Círculo de Bellas Artes y sugiere que podía deberse a que contó con un Ateneo Nacionalista Vasco del que se tiene noticia por primera vez el 23 de marzo de 1920.⁶¹ Álvaro Chapa sugiere que este Ateneo Nacionalista Vasco pudo haber sido clausurado con la llegada de la Dictadura de Primo de Rivera en 1923.

⁵⁹ Anteriormente hemos mencionado esta escuela. Se trataba de un grupo de intelectuales y literatos formado en Bilbao a principios de siglo bajo la influencia de Pedro Eguillor. Lo formaban los anteriormente mencionados y también José Félix Lequerica, Ramón de Basterra y Rafael Sánchez Mazas. Estaban políticamente cercanos a la derecha monárquica y defendían un neotradicionalismo al estilo de Maurice Barrès y Charles Maurras. Después, evolucionarían hacia posturas filofascistas. Véase ORTEGA, Elene. *El prófugo de la melancolía. La poesía de Ramón de Basterra*. Op. cit., 2001 y ORTEGA, Elene. “Ramón de Basterra y su imagen de Bilbao”. En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 8 (2000), pp. 397-408.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 111-112.

⁶¹ En esa fecha se publicó un artículo en el diario *Euzkadi* en el que se convocaba a una reunión a los simpatizantes de la idea.

Tema o Tipo de exposición	Fecha	Lugar
Colectiva de asociados y otros artistas	c. 15.2.1915	CBA y Ateneo
Armas y numismática	c. 5.3.1915	CBA y Ateneo
Retratos	c. 9.3.1915	CBA y Ateneo
Ángel Larroque	c. 10.4.1915	CBA y Ateneo
Ángel Cabanas Oteiza	c. 24.5.1915	CBA y Ateneo
Artistas noveles	c. 5.10.1915	CBA y Ateneo
Martínez Abades	c. 2.2.1916	CBA y Ateneo
Homenaje a Adolfo Guiard	c. 12.4.1916	CBA y Ateneo
Colectiva de pintura y escultura	c. 28.8.1916	CBA y Ateneo
Casa Lux	c. 25.9.1916	CBA y Ateneo
Tomás Gutiérrez Larraya	c. 3.11.1916	CBA y Ateneo
Arte retrospectivo	c. 23.11.1916	CBA y Ateneo
Pintura y escultura de jóvenes artistas	c. 16.12.1916	CBA y Ateneo
Ángel Larroque	c. 8.2.1917	CBA y Ateneo
Pilar Bermejo y Ángel Espinosa (matrimonio)	c. 22.2.1917	CBA y Ateneo

continúa...

...continuación

Tema o Tipo de exposición	Fecha	Lugar
Arcaute y Mugurua	c. 23.4.1917	CBA y Ateneo
Enrique Vera	c. 24.11.1917	CBA y Ateneo
Huidobro	c. 12.3.1918	CBA y Ateneo
José María Lanzagorta	c. 23.5.1918	CBA y Ateneo
Penell ("Nell")	c. 3.9.1918	CBA y Ateneo
Choklin y de la colección Sickles	c. 27.12.1918	CBA y Ateneo
Xesús Corredoyra	c. 10.1.1919	CBA y Ateneo
Antonio Urbezo	c. 16.1.1919	CBA y Ateneo
Asociación de Pintores y Escultores de Madrid	c. 7.4.1919– 5.5.1919	CBA y Ateneo
A. García Lesmes	c. 4.6.1919– 15.6.1919	CBA y Ateneo
Arte retrospectivo	c. 17.6.1919	CBA y Ateneo
Díez	c. Octubre 1919	CBA y Ateneo
Alfonso Grosso	c. 31.10.1919	CBA y Ateneo
David Regevsky	c. 27.11.1919	CBA y Ateneo
Julián Ibañez Aldecoa	c. 10.12.1919	CBA y Ateneo
Gregorio Prieto	c. 19.1.1920	CBA y Ateneo
A. Suau	c. 15.7.1920	CBA y Ateneo
José Zubillaga	c. 16.10.1920	CBA y Ateneo
Enrique ¿Vera?	c. 8.11.1920	CBA y Ateneo
José Díez	c. 23.11.1920	CBA y Ateneo
Nicolás Múgica	c. 6.11.1923	CBA y Ateneo
Santamaría	c. 14.11.1923	CBA y Ateneo
José Díez	c. 26.2.1924	CBA y Ateneo
Joaquín Lucarini	c. 21.3.1928	CBA y Ateneo

3.5.3 Unión Arte

Pilar Mur y Xabier Sáenz de Gorbea mencionan la creación de esta asociación en 1933 y el vaciado de prensa nos informa de varias de sus actividades.⁶² La asociación surgió en mayo de 1933 de la mano de un grupo de alumnos de la Escuela de Artes y Oficios.

Según la autora de la monografía sobre la AAV, la primera Junta directiva de esta asociación se nombró el 20 de mayo de 1933 y estuvo con-

⁶² MUR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Op. cit., p. 161; SÁENZ DE GORBEA, Xabier. "Crónica de hechos y prácticas artísticas en Vizcaya 1931-1937". En: *Arte y artistas vascos de los años 30. Entre lo individual y lo colectivo*. San Sebastián: Diputación de Gipuzkoa, 1986, pp. 252-286; y SÁENZ DE GORBEA, Xabier. "Escultura y escultores vascos (1875-1939)". En: *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n. 23 (2004), p. 98.

formada por los siguientes artistas: Luis Revenga (Presidente), Arturo Acebal (Vicepresidente), Fernando Maidagán (Secretario tesorero) y los vocales Rafael Fernández, Urbano Sampedro y Ricardo Ruiz. Entre los socios fundadores figuraban Luis Revenga, Ricardo Ruiz, Julio Infante, Ricardo Iñurria, Antonio Asteinza, Ricardo Sáez, Matías Ángel Álvarez Ajuria, Urbano Sampedro, Arturo Acebal Idígoras, Nieto Urbari, Pedro Villachica, Patxi Mendaza, Tomás Martínez Arteaga, Andrés García Elejalde, Julián Alangua, Joaquín Lucarini, Ciriaco Párraga, José Lorenzo Solís, Manolo Sagredo, Antón Larchaga, Zaldunbide, Rafael Fernández, Higinio Polo, Miguel Azaola, José M^a Amann, Hermanos Burtón o Juan León Cruzalegui.

Xabier Sáenz de Gorbea considera que *Unión Arte* fue una asociación para una generación desahuciada. A la situación de crisis económica se sumaba lo precario del panorama artístico del momento ya que habían desaparecido las becas de estudios hace varios años, escaseaban los mecenas y la AAV era la única entidad que dinamizaba la escena local. Este investigador menciona también el ahogo económico en que podían encontrarse los artistas, así como su dispersión ideológica en muy diferentes credos.

Como informa un artículo de *El Nervión*, su primera sede estuvo en la calle Autonomía, 57-5^o que era, según Xabier Sáenz de Gorbea, la vivienda del presidente de la Asociación, Luis Revenga⁶³. Según Pilar Mur, a partir de julio de 1934 hasta 1936, su centro estuvo en el 2^o piso del Hotel Carlton.⁶⁴

Con motivo de la inauguración de la primera exposición colectiva de la asociación el 14 de agosto de 1933, Luis Revenga, su presidente, en representación de la Junta directiva, resumía en prensa su proyecto:

Integran esta Entidad un grupo de jóvenes artistas que con el mayor entusiasmo y la carencia completa de medios se proponen llevar a cabo una obra de cultura y difusión del Arte, que ponga de manifiesto las posibilidades artísticas de muchachos que hasta ahora no han salido a la luz por falta de ambiente y protección.

*Para conseguir esto nos proponemos organizar Exposiciones periódicas, semestrales o anuales, conferencias, charlas, formar una biblioteca artística, etc., para lo cual pensamos llegar, con la ayuda de todos, a la formación de una verdadera Academia de Bellas Artes.*⁶⁵

⁶³ "Unión Arte". En: *El Nervión*, 14.7.1933. SÁENZ DE GORBEA, Xabier. "Crónica de hechos y prácticas artísticas en Vizcaya 1931-1937". En: *Arte y artistas vascos de los años 30. Entre lo individual y lo colectivo*. Op. cit., p. 257. Véase también el artículo "III Exposición 'Unión Arte'". En: *El Nervión*, 15.8.1935. Allí se da cuenta de la existencia de una sede de la asociación en el Hotel Carlton en 1934, año en que se celebró la segunda exposición de la misma.

⁶⁴ Recordemos que también el Círculo de Bellas Artes y Ateneo tenía su sede allí.

⁶⁵ REVENGA, Luis. "Unión Arte". En: *El Nervión*, 14.8.1933.

En este mismo artículo, Luis Revenga informaba de que la sociedad se creó cuatro meses antes y que hasta entonces habían tenido facilidades de parte de las autoridades, la prensa y el público. Pedía también que se les disculpase por las deficiencias que la premura de tiempo en la organización habían podido ocasionar en la Exposición y, por lo mismo, no haber podido atender todas las demandas que habían tenido. Igualmente, ponía en valor la juventud de los autores y sus necesidades de formación: “Hacemos notar que en esta Exposición existen expositores de muy variado valor, pudiendo apreciarse entre ellos un grupo de muchachos que si actualmente su obra no es perfecta, con el estímulo y ayuda de todos podrán en su tiempo realizar obras de más valor destacado”.⁶⁶

⁶⁶ *Ibidem.*

En un artículo de 1935 se informaba de que la sociedad en ese momento contaba con poco más de un centenar de socios que hacían un esfuerzo por pagar la cuota mínima mensual de una peseta y otros profesionales que colaboran con más. También se redundaba en uno de los objetivos principales de la asociación:

*El fin principal de la Sociedad es, aparte lo dicho respecto al movimiento artístico, ayudar al socio artista modesto que no disponga de medios para seguir su carrera, ya que se da el caso único en el mundo en capital de la importancia de Bilbao, en la que no existen ni becas, ni Bolsas de estudio en lo que se relaciona con el Arte. Todo esto, que antes existía, está suprimido.*⁶⁷

⁶⁷ “III Exposición de ‘Unión Arte’”. En: *El Nervión*, 14.8.1935.

Como vemos, estos jóvenes artistas en 1935 reconocían que las corporaciones provincial y municipal habían contribuido para la instalación de la exposición pero, fundamentalmente, les demandaban el fomento del arte mediante la creación de bolsas de estudio y restableciendo becas. Pilar Mur también revela que en una entrevista a Fernando Maidagán realizada el 13 de junio de 1984, éste le explicó los propósitos de Unión Arte –a la que perteneció– y que había un cierto resentimiento hacia la generación de artistas que crearon la AAV, del cual no se podía culpar a la asociación, porque habían podido disfrutar de pensiones institucionales para estudiar en el extranjero en edades similares a las que tenían los miembros de Unión Arte entonces y, sin embargo, estos últimos no.

Como hemos visto en epígrafes anteriores, la coyuntura socio-económica a comienzos de siglo y durante la década de 1930 era muy diferente y era la causa principal de este desentendimiento de las insti-

tuciones respecto a la formación de los artistas.

Pilar Mur afirma, sin embargo, que las relaciones entre las dos asociaciones fueron cordiales y que Unión Arte “se consideraba esencialmente puente y aspiración confluyente hacia la Asociación de Artistas Vascos. Dicho en otras palabras, un primer paso a la entrada de la Asociación”.⁶⁸ Además subraya que algunos miembros de la AAV participaron en las exposiciones de Unión Arte, así como otros que ya habían expuesto en sus salas también lo hicieron. Además, expone que la AAV invitó en 1936 a exponer en sus locales de Gran Vía y a pertenecer a la AAV a Fernando Maidagán, Julio Infante y Antonio Asteizna, miembros de Unión Arte.

Consideramos que esta asociación artística reivindicó a una novísima generación de artistas cuyo devenir e integración en el ya existente entorno artístico bilbaíno hubiera sido de interesante estudio de no haber sido truncado su desarrollo por la guerra civil.

A continuación se resume en una tabla la actividad expositiva llevada a cabo por esta sociedad; una tabla realizada en base a datos recabados de nuestros vaciados de prensa y de la citada monografía de Pilar Mur.

Tema o Tipo de exposición	Fecha	Lugar
Pintura, Escultura, Grabado y Artes Decorativas de Unión Arte	14.8.1933 – 31.8.1933	Escuelas de Berástegui
Unión Arte	1934	Hotel Carlton
Pintura, Escultura y Arte Decorativo de Unión Arte	15.8.1935 – 31.8.1935	Recinto de la Exposición de Industria y Comercio (en un Departamento del Instituto)
Zaldunbide ⁶⁹	c. 2.12.1935	Hotel Carlton

3.5.4 El grupo Alea

En las referencias de prensa por nosotros recabadas no hallamos alusión a este grupo creado en Bilbao en 1936. Xabier Sáenz de Gorbea subrayó la importancia de este grupo interdisciplinar creado poco antes de estallar la guerra civil española, probablemente a finales de febrero de 1936, del que él encontró referencias en prensa a partir de junio de ese mismo año.⁷⁰

Este mismo investigador cita palabras de uno de los antiguos miembros del grupo Alea, el pensador José Miguel Azaola que, en un artículo del 6 de abril de 1986 en *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, reconocía que fundó el grupo junto con un grupo de amigos al que se unió pronto Blas

⁶⁸ MUR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Op. cit., p. 162.

⁶⁹ Dato tomado de: SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Crónica de hechos y prácticas artísticas en Vizcaya 1931/1937”. En: *Arte y artistas vascos de los años 30* [catálogo de exposición]. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1986, p. 277.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 263.

de Otero. Entre la nómina de los miembros del grupo que enumeraba el propio Azaola figuraban los artistas plásticos Gustavo de Maeztu y Nicolás Martínez Ortiz, el compositor y crítico musical Sabino Ruiz, los poetas Jaime Delclaux y Esteban de Urquiaga –conocido como Lauaxeta–, Pablo Bilbao Arístegui y Antonio Elías, futuro diplomático.

Según relata Juan José Lanz, el primer acto público de Alea se celebró en el taller del pintor Gustavo de Maeztu de la calle Egaña.⁷¹ Sin embargo, al mudarse Maeztu a Estella, las reuniones y charlas se trasladaron al Ateneo de Bilbao. Sus reuniones se celebraban los martes y los sábados –día en que llevaban a cabo unas “charlas íntimas” sobre temas literarios y culturales–.

Este grupo trató de dinamizar la vida cultural bilbaína en 1936 y revitalizar la actividad del Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao. Según Xabier Sáenz de Gorbea los rasgos que caracterizaron a este grupo fueron “su interdisciplinariedad, la muy distinta procedencia intelectual y artística, la diferencia generacional y la muy diversa adscripción ideológica y artística”.⁷²

En el poco tiempo que duró su actividad anterior a la guerra organizó diez charlas sobre diversos temas de interés literario y cultural. Tenían proyectado continuar con las charlas, desarrollar festivales de música, un cine club, una revista, organizar festivales teatrales, conmemorar fechas culturales significativas y colaborar con grupos o personalidades de fuera de Bilbao que pudieran resultar de interés.

La guerra civil truncó sus proyectos, aunque el grupo logró reanudar sus reuniones incluso durante la guerra.⁷³ No obstante, durante la contienda fallecieron Jaime Delclaux y Lauaxeta. Su actividad pública se reanudó a partir de 1941, pero pocos años después se disolvió.⁷⁴

3.5.5 La idea de la Asociación de Artistas Libres

Pilar Mur expresa que fue el “boom” económico y cultural de los años de la primera guerra mundial el que motivó el proyecto de esta nueva asociación. Una nota aparecida en *Euzkadi* del 5 de marzo de 1917 da cuenta de que se reunieron en la Escuela de Artes y Oficios un grupo de 70 socios fundadores para la organización de una sociedad formada por artistas jóvenes:

(...) Pidiendo la cooperación de todos los estamentos artísticos; explicando el concepto de independencia que pre-

⁷¹ LANZ, Juan José. “Bilbao bajo las bombas: tres calas en la formación de un grupo de jóvenes escritores en Bilbao en el preludio de la guerra civil”. En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 18 (2007), pp. 293-318.

⁷² SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Crónica de hechos y prácticas artísticas en Vizcaya 1931/1937”. En: *Arte y artistas vascos de los años 30* [catálogo de exposición]. Op. cit., p. 263.

⁷³ Juan José Lanz dice que a fines de 1937. Véase LANZ, Juan José. “Bilbao bajo las bombas: tres calas en la formación de un grupo de jóvenes escritores en Bilbao en el preludio de la guerra civil”. En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 18 (2007). Op. cit.

⁷⁴ Sobre la disolución del grupo véase el relato que hace Juan José Lanz. *Ibidem*.

*side la futura Sociedad y su extensión con respecto a la admisión de otras representaciones artísticas distintas de la pintura y escultura. Tomóse en consideración lo propuesto por algunos señores acordando que la nueva Sociedad tendrá un carácter amplio, admitiendo en su seno todas las manifestaciones artísticas, ingresando todos como socios de números sin perjuicio de que posteriormente puedan tener representación independiente dentro de la modalidad artística a que pertenecen.*⁷⁵

⁷⁵ “De Arte. La nueva Sociedad artística”. En: *Euzkadi*, 5.3.1917.

En otra nota publicada por *El Liberal* el 24 de marzo de 1917 se convocaba a los miembros de la Sociedad nuevamente en la Escuela de Artes y Oficios el 25 de marzo de 1917 a una reunión “para tratar de la constitución definitiva de la Sociedad, nombramiento de Directiva y Reglamento”. Pilar Mur, ante el hecho de no hallar ninguna referencia más sobre esta asociación, sugiere la desaparición de la idea. Tampoco en nuestras bases de datos existe ninguna referencia más sobre ella, por lo que parece lo más lógico.

En cualquier caso, quizás hay varios indicios que haya que subrayar: 1) el que las reuniones para constituir la asociación se desarrollaran en la Escuela de Artes y Oficios; 2) el que se concretase que se trataba de una sociedad formada por artistas jóvenes. Quizás fue un proyecto para constituir una agrupación de artistas jóvenes relacionados formativamente con la Escuela de Artes y Oficios y, de haber continuado, podía haberles dado voz individualizada e independencia de criterio respecto a la AAV o el Círculo de Bellas Artes y Ateneo. Por otra parte, parece que quería constituirse también en secciones diferentes, al igual que el Círculo de Bellas Artes y Ateneo.

3.6 *La Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao del año 1919*

Esta exposición se realizó bajo la protección de la Diputación de Bizkaia, presidida en aquellos momentos por el nacionalista Ramón de la Sota.⁷⁶ Se formó una Comisión de Exposiciones Bienales compuesta por el presidente de la Diputación, Ramón de la Sota y Aburto, que también presidió la comisión; los vocales fueron Gregorio Ybarra, Juan Carlos Gortázar, Óscar Rochelt, Manuel Losada, Manuel María Smith, Ramón

⁷⁶ Sobre esta exposición véanse BARAÑANO, Kosme M^a de; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. “La Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao”. En: *Kobie. Arte Ederrak*, n. 4 (1987), pp. 159-182; *Bilbao agosto-septiembre 1919. Primera exposición Internacional de Pintura y Escultura. Catálogo*. Bilbao: Imprenta Eléxpuru Hermanos, 1919; y, finalmente, *Bilbao agosto-septiembre 1919. Primera exposición Internacional de Pintura y Escultura* [facs.]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, [¿1998?]; finalmente, en el número 11 del *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, correspondiente a 2019, se le dedica un monográfico a la muestra con motivo de su centenario y contiene artículos de María Dolores Jiménez-Blanco, Joseba Agirreazkuena, Ismael Manterola, Mikel Onandia y Andere Larrinaga.

Aras Jáuregui y Ricardo Gutiérrez Abascal; y, además, participaba el secretario Crescencio Gardeazabal, que era también secretario de la Junta de Cultura Vasca de la Diputación. Sin embargo, hay que destacar el papel estratégico de Ricardo Gutiérrez Abascal, el crítico de arte Juan de la Encina, en la organización de la muestra, ya que fue el encargado principal de la realización de muchas gestiones en nombre de la Comisión de Exposiciones Bienales.

Se constituyó un Jurado de Admisión de obras que también tuvo el cometido de seleccionar las obras para que fueran compradas para el Museo de Bellas Artes de Bilbao (aún no existía el de arte moderno).



Figura 3.5: Fotografía de los Jardines de Albia bilbaínos con las Escuelas de Berástegui al fondo, donde se celebró la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de 1919 © Bizkaiko Foru Agiritegi Historikoa-Archivo Histórico Foral de Bizkaia.

La exposición se inauguró el 30 de agosto y se desarrolló a lo largo del mes de septiembre de 1919 en las Escuelas de Berástegui.⁷⁷ En esta muestra hubo tres salas dedicadas a Hermen Anglada Camarasa, Juan de Echevarría y Darío de Regoyos. Por su parte, Ignacio de Zuloaga contó con varias salas. El resto de artistas estaban divididos entre salas dedicadas a extranjeros (“Salas extranjeras”) –entre los que destacan Pierre Bonnard, Mary Cassat, Paul Cézanne, Charles Cottet, Maurice Denice, Maxime Dethomas, Kees van Dongen, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Henri Le Sidaner, André Lhote, Henri Manguin, Albert Marquet, Matisse, Claude Monet, Camille Pissarro, Odilon Redon, Pierre-Auguste

⁷⁷ Faltan datos para definir con certeza cuál fue la fecha exacta de clausura del evento, pero es probable que se diera durante los primeros días del mes de octubre de 1919. Los diarios *La Gaceta del Norte* y *El Pueblo Vasco* el 3 de octubre de 1919, al relatar el homenaje a la Asociación de Artistas Vascos celebrado en el Casino de Artxanda el 2 octubre de 1919, hicieron referencia a que la muestra acababa de clausurarse. Véanse “Homenaje a la Asociación de Artistas Vascos. La hegemonía artística de Bilbao”. En: *La Gaceta del Norte*, 3.10.1919; “En Archanda. El homenaje a la Asociación de Artistas Vascos”. En: *El Pueblo Vasco*, 3.10.1919.

Renoir, Theo Van Rysselbergue, Paul Serusier, Georges Seurat, Paul Signac, Lucien Simon, Félix Vallotton o Édouard Vuillard– y otras dedicadas a artistas nacionales (“Salas españolas”) –entre los que subrayamos a Alberto Arrue, Aurelio Arteta, Inocencio G. Asarta, Benito Barrueta, Jesús Basiano, Manuel Benedito, Aureliano Beruete, Ángel Cabanas Oteiza, Ricardo Canals, Ramón Casas, Feliú Elías, Gabriel García Maroto, Antonio de Guezala, Isidoro Guinea, Francisco Iturrino, Ángel Larroque, Manuel Losada, Juan Llimona, Gustavo de Maeztu, Joaquín Mir, Isidro Nonell, Javier Nogués, Pablo Picasso, Ramón Pichot, Alberto Pla, Juan José Rochetl, Santiago Rusiñol, Clemente Salazar, Milada Sindlerowa, José Solana, Fernando Álvarez de Sotomayo, Joaquín Sunyer, Julián de Tellaache, Pablo Uranga, Daniel Vázquez Díaz o los hermanos Zubiaurre–. En el catálogo se enumeran 424 obras como participantes en la muestra.

Según Pilar Mur la exposición “era algo así como un acto de solidaridad artística entre franceses, catalanes y vascos” y su modernidad se ejemplificaba en la presencia de una nutrida nómina de artistas que la representaban a nivel internacional y nacional.

Esta misma investigadora cita un artículo de Juan de la Encina publicado primero en la revista *España* y después en *El Pueblo Vasco* que resulta clarificador, ya que venía de uno de los miembros de la Comisión organizadora:

(...) ¿Cuál es su carácter? A los organizadores de ella nos han atribuido unos cuantos propósitos fantásticos. Algunos hemos cargado con una especie de san-benito de bolcheviquismo artístico... Perdón, en el achabacanamiento de que gozamos los españoles parecemos bolcheviques del arte los que tanto amamos las viejas disciplinas. Por eso nos hemos puesto siembre frente a los que degradan y mixtifican. Si eso es ser bolcheviques del arte, nosotros lo somos ciertamente ¡y a mucha honra...! Pero tememos que nuestra actitud, que aquí resulta innovadora y revolucionaria, sea en otros lugares de más intensa vida artística simplemente conservadora, no académica. Con ello corresponde no poco al espíritu del arte vasco y al espíritu bilbaíno.⁷⁸

Creemos que el juicio que hace Juan de la Encina es sumamente acertado: aunque la exposición podía parecer demasiado moderna para algunos era, en realidad, conservadora comparándola con la actualidad en los

⁷⁸ ENCINA, Juan de la. “Notas sobre la Exposición de Bilbao”. En: *España*, 18.9.1919 y *El Pueblo Vasco*, 20.9.1919. Artículo citado por MUR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Op. cit., p. 77.

centros artísticos internacionales que hacía años que habían experimentado la eclosión de las vanguardias históricas. Sin embargo, como decía el propio Juan de la Encina, era cierto que la muestra se adaptaba muy bien al grado de modernidad que en aquellos momentos, mayoritariamente, se hubiera podido tolerar.

A continuación se muestra la relación de obras adquiridas por las instituciones con motivo de la muestra:⁷⁹

⁷⁹ Para datos exhaustivos sobre las obras adquiridas véase *Bilbao Agosto-Septiembre 1919. Primera exposición Internacional de Pintura y Escultura* [facs.]. Op. cit.

Autor	Título	Fecha	Núm. de Catálogo
ARTISTAS INTERNACIONALES			
Paul Gauguin	Lavanderas de Arlés	1888	111
Mary Cassat	Mujer sentada con niño en sus brazos		79
Charles Cottet	El festín de despedida		85
Henri Le Sidaner	Canal de Brujas	1899	147
Henri Serusier	Sincronía en verde	1913	177
ARTISTAS ESPAÑOLES			
José Gutiérrez Solana	Mujeres de la vida	1915 – 1917	337
Isidro Nonell	Pura, la gitana	1906	281
Hermenegildo Anglada Camarasa	Desnudo bajo la parra	1909	11
Ricardo Canals Llambi	Retrato de la esposa del pintor y de su hijo Ricardo	h. 1918	209
Domingo Carles	El jarrón azul		213
Julio Antonio	La Venus mediterránea		383
Joan Borrel	Ricarda Villamor Acedo	1912	370-372
Javier Nogués	La Verbena (aguafuerte sobre papel)		298
Javier Nogués	La Fontada (aguafuerte sobre papel)		295
Javier Nogués	La merienda de la barca (aguafuerte sobre papel)		297
Javier Nogués	La siesta (aguafuerte sobre papel)		304
ARTISTAS VASCOS			
Juan de Echevarría	El paria castellano	1917	21
Juan de Echevarría	Serrano	1916	23
Francisco Iturrino	Corrida de Toros (aguafuerte sobre papel)		249-259
Francisco Iturrino	Feria (aguafuerte sobre papel)		249-259
Francisco Iturrino	La merienda (aguafuerte sobre papel)		249-259
Francisco Iturrino	Chulas (aguafuerte sobre papel)		249-259

El fin principal de la exposición fue la adquisición de obras para el Museo de Bellas Artes, ya que no otorgó premios o medallas de ninguna clase. La selección de obras para la exposición por parte del Jurado, como la propuesta de compra de obras realizada por éste mismo, no estuvo

exenta de polémica.⁸⁰

Al finalizar la exposición, se nombró la Comisión para la Exposición del año 1921, en la que debían entrar por sorteo la mitad de los miembros de la comisión de 1919. Sin embargo, como enuncian Kosme M^a de Barañano y Javier González de Durana, fueron diversos motivos económicos y políticos los que impidieron que la segunda muestra se llevase adelante.⁸¹ Estos investigadores sugieren que la Diputación centró sus esfuerzos en el proyecto de realización de una sala de exposiciones, una apuesta que la propia Comisión consideró acertada. Los investigadores opinan que éste fue el origen del nuevo Museo de Arte Moderno de Bilbao, que consideran una importante semilla de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao.

3.7 Salones y locales de exposición

Jaime Brihuega presenta así el panorama del mercado artístico español de esta época. La cita es un poco larga, pero merece la pena mostrar su razonamiento en su totalidad:

Estos caminos de acceso al patrimonio oficial, galardones, condecoraciones, adquisiciones directas, retratos oficiales, etc., como vehículos de prestigio y, por tanto, de mercado, determinaron unos niveles altísimos de burocratización de la actividad artística española de carácter acrítico, burocratización que se vio incrementada por la ausencia de una infraestructura de galerías privadas suficientemente solvente como para verificar en España esa transferencia que acontece en el resto de Europa (y en América) y que entrega gran parte de las atribuciones para la legitimación de la ideología artística a manos del sistema de cotizaciones del mercado privado. A excepción de Barcelona, donde galerías como Dalmau, Parés, Layetanas, etc., fueron capaces de mantener por sí mismas un pequeño mercado (y, en consecuencia, unos ciertos poderes autónomos para la legitimación de ideologías artísticas de cara a esa burguesía habituada a la compra, colección e incluso a la inversión en objetos artísticos contemporáneos, desde finales del siglo anterior, porque confía en los dictámenes de la iniciativa privada); y, a excepción, si acaso, de Bilbao, por circunstancias socioeco-

⁸⁰ BARAÑANO, Kosme M^a de; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. "La Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao". En: *Kobie. Arte Ederrak*, n. 4 (1987), p. 162. Op. cit.

⁸¹ BARAÑANO, Kosme M^a de; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. "La Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao". En: *Kobie. Arte Ederrak*, n. 4 (1987), p. 163.

*nómicas paralelas (aunque culturalmente no tan fuertes), el resto de España se limitó a reproducir, a escala provincial, la dinámica seudofuncionarial de los escalafones que regía en los mercados de Madrid, donde, a pesar de la existencia de unos canales de comercialización, el peso específico de los aparatos del poder central seguía siendo el más alto.*⁸²

⁸² BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Op. cit., pp. 118-119.

Vamos a tratar de glosar estas últimas palabras que Jaime Brihuela le concede a Bilbao y a analizar el mercado artístico bilbaíno de esta época. Los principales investigadores sobre el arte en el País Vasco de los últimos tiempos hablan de la debilidad del mercado artístico bilbaíno. Pero como veremos, hubo un momento álgido en este mercado durante los años de la primera guerra mundial e inmediatamente siguientes en que coincidieron un número interesante de establecimientos que sirvieron de vehículo de comercialización de obras de arte –a ellos hay que sumar la AAV y el Círculo de Bellas Artes y Ateneo que organizaban exposiciones y contribuían a la comercialización de las obras–. Palabras como éstas de Rafael Sánchez Mazas resumen el ambiente de euforia compradora de los años de la primera gran guerra:

*Se ganó mucho dinero y muchas casas –empezando por las de mi calle– se renovaron con los dividendos de las navieras. Y las fabulosas combinaciones de la Bolsa. Fue una bendita época, como Delclaux recordará toda su vida, para esto de los cuadros. Yo los conté uno a uno. Se expusieron diez mil. Se vendieron más de mil. Entre Moisés, Cortes y otros pintaron más de trescientos retratos. Hubo señoras que cometieron verdaderas imprudencias en aras de la afición pictórica, y harán proferir alguna broma a los descendientes por haber posado en “toilettes” de esas que “se pasan” y quedan anticuadas pronto. (...) Eso pasó; y eso que yo no les he contado a ustedes nada de los días triunfales de su casi convecino Xesus Corredoyra, ni de los estragos producidos por Dorda, el de San Sebastián. Pero pasó aquel tiempo, y para siempre.*⁸³

⁸³ SÁNCHEZ MAZAS, Rafel. “La afición a la pintura decae...”. En: *El Pueblo Vasco*, 24.7.1920. Este artículo aparece citado en ALZURI, Miriam. “Introducción. La crítica de arte bilbaína contemporánea a Juan de la Encina”. En: ENCINA, Juan de la. *Pintores vascos. Comentarios sueltos (1906-1941)*. Op. cit., p. 49.

Si bien, gracias a la monografía publicada por Pilar Mur, la actividad artística de la AAV es de sobra conocida, salvo en las monografías de artistas puntuales, no aparece información sobre exposiciones llevadas a cabo en estos establecimientos de los que vamos a hablar a continuación.

Nuestra base de datos de prensa nos ha permitido reconstruir parcialmente la actividad expositiva llevada a cabo en Bilbao en varios establecimientos específicos de arte y de otros productos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que estos establecimientos sirvieron para comercializar una obra “menor” respecto a otras llevadas a cabo por muchos de los artistas que hoy destaca la historiografía del arte. No obstante, es fundamental estudiar esta realidad artística paralela para poder entender en profundidad el entorno histórico-artístico que es objeto de nuestro estudio.

Así expresa Jaime Brihuega la naturaleza de muchas de las obras que se comercializaban en los establecimientos de los que hablaremos a continuación, en los que discurren hordas de pintores paisajistas, principalmente:

En cuanto a la venta a un cliente privado que constituye la base del mercado artístico contemporáneo, mantuvo en nuestro país un funcionamiento ostensiblemente arcaico. Ante todo porque el grueso de la clientela artística con fuerte capacidad adquisitiva se mantiene localizado en las capas más altas de la burguesía y en los vestigios de la vieja aristocracia y, consecuentemente a lo específico de nuestras formaciones sociales, este “gran mundo”, como lo designó el lenguaje periodístico de la época haciendo uso de las delicias del “cosmopolitismo”, estaba adscrito a una ideología artística y a unas demandas y procedimientos de demanda anclados, por un lado, en el oficialismo fuertemente burocratizado y, por otro, en unas relaciones cliente-artista fuertemente personalizadas. Al margen de esta clientela que podríamos denominar “directora” existió, como hoy existe, una inmensa muchedumbre de consumidores de objetos artísticos más o menos sucedáneos que forman todo ese ámbito kitsch de paisajitos, marinas, bodegones, vaquitas, viejos típicos, etc., difícil de recuperar para un estudio sistemático.⁸⁴

⁸⁴ BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Op. cit., p. 120.

El de Iturrubide (Alfredo de Echave) criticó duramente la exposición de David Regevsky en el Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao en noviembre y diciembre de 1919 y se expresaba así en el diario *Euzkadi* sobre los establecimientos artísticos que mencionaremos a continuación. Sus

palabras nos recuerdan a la idea de Jaime Brihuega citada anteriormente:

*Que lo mismo en esta otoñada, en lo poco que de ella queda, que en el invierno próximo, y al igual que los años anteriores, llenarán seguramente nuestras salas de exposiciones de pintura harto deplorables y absolutamente de comercio barato, y con las cuales, bajo el marchamo de un apellido de "isky", van abarrotando los gabinetes de una parte de nuestra confiada e ignorante burguesía.*⁸⁵

Los primeros lugares de exhibición artística en Bilbao al margen de las exposiciones organizadas por las instituciones fueron los escaparates e interiores de determinados comercios dedicados a otros menesteres. Esta fue una dinámica habitual no sólo en Bilbao, sino también en otras ciudades.⁸⁶ Es aquí donde incluimos los casos de Casa Velasco, el establecimiento *Au monde elegant* de Pacho Gaminde, Casa Mar y muchos otros.

A continuación, presentaremos individualmente cada uno de los locales de interés e incluiremos en cada subepígrafe una tabla con las exposiciones llevadas a cabo en cada uno de ellos con los datos obtenidos de nuestro vaciado de prensa. Hay que tener en cuenta que esta reconstrucción de la actividad expositiva de estos establecimientos es incompleta en cuanto no se vació toda la prensa bilbaína del periodo e, incluso, haciendo un vaciado exhaustivo en que se apuren los errores al máximo, puede haber algún evento del cual la prensa no se hiciese eco.

3.7.1 Casa Velasco

Nuestros primeros datos sobre la exposición de obras en los escaparates de la Casa Velasco datan de 1883. En *El libro de Bilbao y sus cercanías. Guía artístico-comercial*⁸⁷ aparece mencionado en los apartados "Espejos" y "Muebles" con la dirección en la calle del Víctor, número 7, del Casco Viejo.

En artículos posteriores de prensa⁸⁸ se da a entender lo que plantea también Miriam Alzuri:⁸⁹ la Casa Velasco fue transformada en Casa Hormaechea y continuó también exponiendo y vendiendo cuadros en alguna ocasión.

Como veremos a continuación, son obras contadas las que se exponían en estos escaparates. No podemos referirnos a ellas como exposiciones

⁸⁵ EL DE ITURRIBIDE (Alfredo de Echave). "Tirimundi bilbaíno. La Rusia del Ateneo". En: *Euzkadi*, 27. 11.1919. Este mismo fragmento aparece citado en ALZURI, Miriam. "Introducción. La crítica de arte bilbaína contemporánea a Juan de la Encina". En: ENCINA, Juan de la. *Pintores vascos. Comentarios sueltos (1906-1941)*. Op. cit., p. 49.

⁸⁶ La obra pictórica de Édouard Manet *Nana* (1876-1877) que fue rechazada en el Salón de París de 1877 fue expuesta en el escaparate de una tienda parisina despertando una gran polémica. Véase la crítica de arte escrita por Joris-Karl Huysmans sobre la obra y recogida en GARCÍA, Carolina B.; PIZZA, Antonio. *Historia del arte y de la arquitectura moderna (1851-1933). Del Crystal Palace a la Ciudad Funcional*. Barcelona: Ediciones UPC, 2015, pp. 157-158. Igualmente, la exposición de *El aldeano de Baquio* (1888) de Adolfo Guiard en el escaparate del establecimiento de Pacho Gaminde en Bilbao dio lugar a una polémica en prensa sobre el impresionismo. Véase GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Adolfo Guiard*. Op. cit., pp. 49-56. Esta fue, sin duda, una práctica habitual en múltiples ciudades, entre ellas, Zaragoza, como explica Alberto Castán. Véase CASTÁN, Alberto (com.). "Tentativas de una imagen de Aragón en las Artes plásticas". En: *Ideal de Aragón. Regeneración e identidad en las artes plásticas. 1898-1939* [catálogo de exposición]. Op. cit. Este autor cita el texto LLORENTE, J. P. "Del escaparate al museo: espacios expositivos en la Zaragoza de principios del siglo XX". En: *Artigrama*, n. 15 (2000), pp. 391-409.

⁸⁷ ARTAZA, Cesáreo. *El libro de Bilbao y sus cercanías. Guía artístico-comercial*. Bilbao: Imp. y Enc. de José María de Vivancos y Cía, 1896.

⁸⁸ En un artículo de *El Nervión* del 2.5.1910 se menciona una exposición de Ruiz Moralel en "la Casa Hormaechea (sucesor de Velasco, Víctor)".

⁸⁹ ALZURI, Miriam. "Introducción. La crítica de arte bilbaína contemporánea a Juan de la Encina". En: ENCINA, Juan de la. *Pintores vascos. Comentarios sueltos (1906-1941)*. Op. cit., p. 10.

de un grupo importante de obras.

Hay un interesante artículo en *Euzkadi* de El de Iturribide (Alfredo de Echave), publicado el 25 de diciembre de 1919, en que compara la situación de entonces en Bilbao con la de hacía unos años. Ello le servía de excusa para hacer una mini-historia del Arte vasco. Hablaba de la Esperjería de Velasco en la Calle del Víctor (en 1919 ya Casa Hormaetxea y también dedicada a la venta de cuadros) en donde se mostraba obra de Antonio de Lekuona, Barroeta o Elorriaga primero, y de Seguí, Etxenagusia y Guinea después.

Por tanto, resultó fundamental para el entorno artístico bilbaíno la existencia de este establecimiento como pionero en la visualización y comercialización de obras de arte de los artistas del entorno.

Tema o tipo de exposición	Fecha	Lugar
Dos acuarelas de Anselmo Guinea	c. 2.5.1883	Casa Velasco
Un cuadro de Anselmo Guinea	c. 27.5.1883	Casa Velasco
Un cuadro de Anselmo Guinea	c. 27.6.1883	Casa Velasco
Dos cuadros de Anselmo Guinea	c. 21.7.1892	Casa Velasco
Un cuadro de Ángel Larroque	c. 23.9.1892	Casa Velasco
Dos cuadros de Anselmo Guinea y una estatua de Alejandro de Arriaga	c. 13.12.1893	Casa Velasco
Dos cuadros de Anselmo Guinea	c. 18.1.1894	Casa Velasco
Un retrato realizado por Anselmo Guinea	c. 6.4.1894	Casa Velasco
Anselmo Guinea	c. 2.10.1895	Casa Velasco
Dos cuadros de Juan Aldaz	c. 17.8.1896	Casa Velasco
Dos cuadros de Anselmo Guinea	c. 6.10.1896	Casa Velasco
Un cuadro de Julián Ibañez Aldecoa	c. 15.3.1897	Casa Velasco
Un cuadro de Mamerto Seguí	c. 8.4.1897	Casa Velasco
Un retrato realizado por Sixto Moret	c. 6.7.1897	Casa Velasco
Un busto de Quintín de Torre	c. 24.11.1897	Casa Velasco
Cuatro obras de Julián Ibañez Aldecoa	c. 21.10.1898	Casa Velasco
Bustos de Quintín de Torre	c. 30.9.1899	Casa Velasco
Un busto en bronce de Quintín de Torre	c. 21.3.1900	Casa Velasco
Julián Ibañez Aldecoa	c. 8.11.1900	Casa Velasco
Un yeso de Quintín de Torre	c. 30.12.1900	Casa Velasco
Julián Ibañez de Aldecoa	c. 16.3.1901	Casa Velasco
Plano de Bilbao de Guillermo de Goicoechea	c. 1.6.1901	Casa Velasco

continúa...

...continuación

Tema o tipo de evento	Fecha	Lugar
Cuadros adquiridos por los amateurs Anitua y Landeta (Sorolla, Unceta, Villamil, etc.)	c. 12.8.1901	Casa Velasco
Un cuadro realizado por Alberto Arrue	c. 3.9.1901	Casa Velasco
Un retrato realizado por Alberto Arrue	c. 3.7.1902	Casa Velasco
Un relieve de Quintín de Torre y una acuarela de Ruiz Velasco	c. 19.9.1902	Casa Velasco
Un yeso de Moisés Huertas	c. 10.12.1902	Casa Velasco
Dos cuadros de Anselmo Guinea (padre) y uno de Anselmo Guinea (hijo)	c. 4.1.1904	Casa Hormaechea ⁹⁰
Luis Morales	c. 2.5.1910	Casa Hormaechea ⁹⁰
Julián Ibañez Aldecoa	c. 23.12.1919	Círculo de Bellas Artes y Ateneo y ¿Casa Velasco? ⁹¹

⁹⁰ Antigua Casa Velasco⁹¹ Seguramente, Casa Hormaechea

3.7.2 El Salón Delclaux

El primer evento del que tenemos conocimiento en este salón se desarrolló en 1906. Igualmente, Javier González de Durana, en el catálogo de la exposición sobre Ángel Larroque que comisarió,⁹² menciona la muestra de una obra de Ángel Larroque en este establecimiento en 1906 –no menciona la fecha exacta–.

Miriam Alzuri dice que el Salón Delclaux se convirtió con el tiempo en un verdadero salón de exposiciones artísticas, ya que inauguró sus nuevos locales en 1909 con la exposición antológica dedicada a Darío de Regoyos y hasta que la AAV abrió sus nuevos locales fue, según ella, el establecimiento que reunía las instalaciones y espacios más adecuados para la exhibición de obras de arte. La labor del Salón Delclaux puede verse ensombrecida por la ingente actividad de la AAV, pero Miriam Alzuri destaca que lograrse mantenerse en activo hasta la guerra civil y que consiguiese reiniciar su actividad después de la misma.⁹³

Lo cierto es que en el *Catálogo de Comerciantes e Industriales de Vizcaya, 1924-1925*⁹⁴ el establecimiento de Delclaux consta en el apartado “Fábricas de espejos” y en el de “Vendedores de vidrio”, en la dirección Gran Vía, 28. Desconocemos si, como dice Miriam Alzuri, tuvo una ubicación anterior.

Un artículo de Joaquín Adán del 9 de marzo de 1911 en *El Nervión*

⁹² GONZÁLEZ DE DURANA, Javier (com.). *Ángel Larroque. El pintor, el olvido y la memoria* [catálogo de exposición]. Op. cit.⁹³ ALZURI, Miriam. “Introducción. La crítica de arte bilbaína contemporánea a Juan de la Encina”. En: ENCINA, Juan de la. *Pintores vascos. Comentarios sueltos (1906-1941)*. Op. cit., p. 48.⁹⁴ *Catálogo de Comerciantes e Industriales de Vizcaya, 1924-1925*. Bilbao: Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación (Grijelmo), [s.d.].

sobre Inocencio Asarta, que había expuesto un retrato realizado por él en los escaparates de Delclaux, decía lo siguiente:

*En el escaparate del establecimiento que el señor Delclaux posee en la Gran Vía, donde de ordinario se exponen al público los cuadros que produce la pléyade de buenos artistas locales, dignos de más atención de la que comúnmente se les presta (...).*⁹⁵

⁹⁵ ARGENCIO (Joaquín Adán). "Inocencio Asarta". En: *El Nervión*, 9.3.1911.

Sin embargo, este mismo autor se expresaba así varios años más tarde sobre la calidad de las instalaciones de este local con motivo de una exposición de Ángel Cabanas Oteiza:

*La Exposición Cabanas Oteiza, ha quedado instalada - no diré yo que muy bien instalada- en el salón Delclaux. El salón Delclaux dista mucho de ser un lugar adecuado para estos menesteres. Le falta luz y espacio, pero como no hay cosa mejor, sigue siendo por ahora una especie de mezquita donde se refugian los creyentes del arte.*⁹⁶

⁹⁶ ARGENCIO (Joaquín Adán). "Comentario del día. La exposición Cabanas". En: *El Nervión*, 14.12.1913.

A continuación se muestra una tabla con la actividad expositiva del local que hemos podido reconstruir gracias a los datos recabados en nuestro vaciado de prensa. A diferencia de otros espacios que veremos más adelante, se advierte que el Salón Delclaux sirvió de plataforma expositiva a muchos artistas vascos como José Arrue, Inocencio García Asarta, José Arrue, Manuel Losada, Ángel Cabanas Oteiza, Aurelio Arteta y otros tantos, así como el artista adoptado por la historiografía del arte en el País Vasco que es Darío de Regoyos.

Tema o tipo de exposición	Tipo	Fecha	Lugar
Anselmo Guinea	3 obras	c. 21.5.1906	Salón Delclaux
Ángel Larroque	1 obra	1906	Salón Delclaux
Darío de Regoyos	Individual	c. 16.12.1909	Salón Delclaux
Ángel Larroque	1 obra	1909	Salón Delclaux
Jesús Martínez	Individual	c. 20.1.1910	Salón Delclaux
Ángel Larroque	Individual	c. 17.2.1910	Salón Delclaux
Pintura antigua	Varios artistas	c. 4.11.1910	Salón Delclaux
Retrato realizado por Inocencio Asarta	1 obra	c. 9.3.1911	Salón Delclaux

continúa...

...continuación

Tema de exposición	Tipo	Fecha	Lugar
Darío de Regoyos	Individual	c. 20.4.1911	Salón Delclaux
Darío de Regoyos	Individual	c. 11.1.1913	Salón Delclaux
Benito Barrueta Asteinza	Individual	c. 23.1.1913	Salón Delclaux
Manuel Losada	Individual	c. 21.5.1913	Salón Delclaux
José Arrue	Individual	c. 17.6.1913	Salón Delclaux
José Arrue	Individual	c. 1.7.1913	Salón Delclaux
Arte religioso	Varios artistas	c. 5.11.1913	Salón Delclaux
Ángel Cabanas Oteiza	Individual	c. 8.12.1913	Salón Delclaux
Rochelt	Individual	c. 7.3.1914	Salón Delclaux
Julián Ibañez de Aldecoa	Individual	c. 3.4.1914	Salón Delclaux
Reproducciones artísticas con destino a una escuela	Individual	c. 28.5.1914	Salón Delclaux
Darío de Regoyos	Individual póstuma	c. 4.6.1914	Salón Delclaux
Octavio Bianqui	Individual	c. 8.7.1914	Salón Delclaux
Inocencio Asarta	1 obra	c. 18.8.1914	Salón Delclaux
Aurelio Arteta	Individual	c. 23.11.1914	Salón Delclaux
José Arrue	Individual	c. 7.1.1915	Salón Delclaux
Manuel Losada	Individual	c. 11.5.1915	Salón Delclaux
Pedro Antequera Azpiri	Individual	c. 10.9.1915	Salón Delclaux
Ruiz Morales y reproducciones de tablas holandesas	Varios artistas	c. 23.11.1915	Salón Delclaux
Manuel Losada	Individual	c. 26.5.1916	Salón Delclaux
Bertodano y Roberto Domingo	De dos artistas	c. 14.11.1916	Salón Delclaux
Fernando Laroche	Individual	c. 25.2.1917	Salón Delclaux
Manuel Losada	Individual	c. 29.5.1917	Salón Delclaux
Julio Moisés	Individual	17.11.1917 –	Salón Delclaux
¿Miguel? Marañón	Individual	c. 6.1.1918	Salón Delclaux
Retrato realizado por Pizá Roig	1 obra	c. 15.5.1918	Salón Delclaux
Manuel Losada	Individual	c. 18.5.1918	¿Salón Delclaux?
Félix Agüero	Individual	c. 4.6.1918	Salón Delclaux
Vidriera diseñada por Aurelio Arteta	1 obra	c. 19.7.1918	Salón Delclaux

continúa...

...continuación

Tema de exposición	Tipo	Fecha	Lugar
J. J. Rochelt	Individual	c. 27.12.1918	Salón Delclaux
Darío de Regoyos	Individual	c. 8.1.1919	Salón Delclaux
Felician von Myrbach	Individual	c. 24.3.1919	Salón Delclaux
Manuel Losada	Individual	c. 31.3.1919	Salón Delclaux
Retrato realizado por Pablo Uranga	1 obra	c. 19.11.1919	Salón Delclaux
Manuel Losada	Individual	c. 12.12.1919	Salón Delclaux
Ángel Cabanas Oteiza	Individual	c. 19.12.1919	Salón Delclaux
Felician von Myrbach	Individual	c. 14.1.1920	Salón Delclaux
E. Nieto	Individual	c. 27.1.1920	Salón Delclaux
Manuel Losada	Individual	3.5.1920 – 15.5.1920	Salón Delclaux
Alberto Arrue	Individual	c. Diciembre 1920	Salón Delclaux
Felician von Myrbach	Individual	c. 1.2.1921	Salón Delclaux
Manuel Losada	Individual	c. 19.4.1921	Salón Delclaux
Lucio Ortiz de Urbina	Individual	c. 11.5.1921	Salón Delclaux
Portarretratos realizado por Domingo Martínez	1 obra	c. 12.7.1921	Salón Delclaux
<i>Ecce-Homo</i> de Cullaut Valera	Individual	c. 15.4.1922	Salón Delclaux
Alberto Arrue	Individual	c. 16.5.1922	Salón Delclaux
Manuel Losada	Individual	c. 30.5.1922	Salón Delclaux
Retrato realizado por ¿Miguel Marañón?	1 obra	c. 21.10.1925	Salón Delclaux
Retrato realizado por ¿Miguel? Marañón	1 obra	c. 28.4.1926	Salón Delclaux
Garavilla	Individual	c. 14.12.1926	Salón Delclaux
Enrique Nieto Uríbarri	Individual	c. 20.4.1927	Salón Delclaux
Manuel Losada	Individual	c. 29.5.1927	Salón Delclaux
Clemente Salazar	Individual	Antes de 22.11.1927	Salón Delclaux
Carmen Barnadas	Individual	c. 18.4.1928	Salón Delclaux
Bernardino de Pantorba	Individual	c. 19.10.1928	Salón Delclaux
Un pergamino de Julio Sobrino, una escultura de Joaquín Lucarini y cuadros de Martínez Vázquez	Varios artistas	c. 22.1.1929	Salón Delclaux
José María Amann ("Joma")	Individual	c. 2.12.1930	Salón Delclaux

continúa...

...continuación

Tema de exposición	Tipo	Fecha	Lugar
Juan José Rochelt	Individual	c. 12.12.1930	Salón Delclaux
Nicolás Múgica	Individual	8.1.1931-	Salón Delclaux
"Raur" (Rafael Uribe)	Individual	c. 18.11.1931	Salón Delclaux
José María Amann ("Joma")	Individual	c. 21.11.1931	Salón Delclaux
Ignacio Zuloaga "el Mozo"	Individual	c. 28.12.1931	Salón Delclaux
José María Amann ("Joma")	Individual	c. 17.11.1932	Salón Delclaux
Julián Ibañez Aldecoa	Individual	5.1.1933 – 20.1.1933	Salón Delclaux
Joaquín Mestre	Individual	c. 31.1.1933	Salón Delclaux
Rochelt	Individual	c. 18.2.1933	Salón Delclaux
López Cabrera	Individual	c. 26.5.1933	Salón Delclaux
José María Amann ("Joma")	Individual	c. 24.12.1933	Salón Delclaux
Abelardo Bustamante	Individual	c. 19.5.1934	Salón Delclaux
José María Amann ("Joma")	Individual	c. 20.11.1934	Salón Delclaux
Martínez Vázquez	Individual	28.12.1934 – 10.1.1935	Salón Delclaux
"Teodoto" (Teodoro Martín)	Individual	30.1.1935 – 11.2.1935	Salón Delclaux
Ángel Garavilla	Individual	1.4.1935 – 15.4.1935	Salón Delclaux
Cuadro flamenco del taller de P.P. Rubens	Una obra	c. 25.8.1935	Salón Delclaux
José María Amann ("Joma")	Individual	c. 5.11.1935	Salón Delclaux
Ferrer Carbonell	Individual	c. 6.12.1935	Salón Delclaux
José Nogué y Massó	Individual	c. 24.1.1936	Salón Delclaux
Alfredo Baeschlin	Individual	c. 19.2.1936	Salón Delclaux
Rogelio Blasco	Individual	c. 5.3.1936	Salón Delclaux
"Teodoto" (Teodoro Martín)	Individual	17.3.1936 – 31.3.1936	Salón Delclaux
Antonio Torcal Arbizu	Individual	c. 26.4.1936	Salón Delclaux
Lucio Ortiz de Urbina	Individual	20.6.1936 – 26.6.1936	Salón Delclaux
Bocetos de carteles para la IX Vuelta al País Vasco	Colectiva	c. 5.7.1936	Salón Delclaux

3.7.3 El Salón Artístico

Este salón se inauguró en 1914 y estaba situado en la calle Correo, número 16 del Casco Viejo de Bilbao. Fue propiedad de los industriales San Martín y Toja.⁹⁷ Fue uno de esos locales que enriquecieron el mercado artístico bilbaíno en unos momentos de economía boyante de la ciudad con

⁹⁷ "De Arte Pictórico". En: *El Nervión*, 16.11.1914.

motivo de la primera guerra mundial. Por eso, hay que tener en cuenta el fenómeno de que, con motivo de los años de la guerra y la neutralidad de España, varios artistas extranjeros trataran de abrirse un camino en España y pasaran por Bilbao en su periplo expositivo, ya que su fama como plaza económica importante dentro del Estado era de sobra conocida.

En un artículo de *El Nervión* del 12 de febrero de 1917 se glosaba una exposición de arte retrospectivo celebrada allí “que en tantas y tan frecuentes ocasiones nos ha ofrecido más o menos numerosas colecciones de cuadros de pintores modernos de altos méritos, o que están en el principio del camino que los buscan (...)”.⁹⁸

La última fecha que tenemos de desarrollo de un evento en este salón, como se verá en el cuadro que presentamos a continuación, está en torno a marzo de 1918. A pesar del margen de error que subsanaría el vaciado de toda la prensa bilbaína de la época, se puede afirmar que su existencia coincide con los años de desarrollo de la primera guerra mundial. De hecho, Ángel Ugarte-Revenga se lamentaba de la desaparición del Salón Artístico en un artículo del 27 de enero de 1920.⁹⁹

⁹⁸ “Una gran exhibición de obras pictóricas”. En: *El Nervión*, 12.2.1917.

⁹⁹ UGARTE, Ángel de. “Ligeras impresiones de arte”. En: *El Nervión*, 27.1.1920.

Evento	Tipo	Fecha	Lugar
Ángel Ugarte-Revenga	Individual	c.1.4.1914	Salón Artístico
Gustavo de Maeztu	Individual	c. 23.10.1914	Salón Artístico
Martínez Vázquez	Individual	c. 16.11.1914	Salón Artístico
Julián Ibañez Aldecoa	Individual	c. 8.2.1915	Salón Artístico
Obras hechas por niños	Colectiva	c. 15.12.1915	Salón Artístico
Juan Martínez Abades	Individual	c. 19.1.1916	Salón Artístico
José Llaneces	Individual	c. 13.6.1916	Salón Artístico
J. J. Kowalski	Individual	c. 13.9.1916	Salón Artístico
Raimundo Castro-Cires	Individual	c. 19.10.1916	Salón Artístico
Martínez Vázquez	Individual	c. 15.12.1916	Salón Artístico
Arte retrospectivo	Individual	c. 17.12.1916	Salón Artístico
M. Rafael Gourdon	Individual	c. 19.1.1917	Salón Artístico
Arte retrospectivo	De varios autores	c. 12.2.1917	Salón Artístico
Paisaje de J. J. Kowalski	Individual	c. 1.7.1917	Salón Artístico
Martínez Vázquez	Individual	c. 20.12.1917	Salón Artístico
Una escultura de José María Garrós	Individual	c. 28.3.1918	Salón Artístico

3.7.4 Casa Mapey

Esta casa estuvo dedicada a la venta de muebles y, como en el caso de Velasco, también servía de vehículo de comercialización de obras de arte. Así aparece citada en el *Catálogo de Comerciantes e Industriales de Vizcaya, 1924-1925*¹⁰⁰ y también en el apartado “Fábricas de muebles”. Tenía varias direcciones en relación a esa diversificación de funciones: la dirección que se aportaba como tienda de muebles era Gran Vía, 8, mientras que como fábrica de muebles se hacía constar calle Amistad, 1.

En un anuncio de este establecimiento publicado en *El Nervión* el 26 de enero de 1914 se presentaba como casa de muebles con estilo y económicos, y se definía como casa fundada en 1875.¹⁰¹ Lo llamativo es que se reconocía su dirección en calle de la Estación 6 así como en un artículo de *El Nervión* en que se hablaba sobre un busto de Basterra expuesto allí¹⁰². Es posible que hiciese referencia a su sede de la calle Amistad o que tuviese una tercera ubicación.

Con motivo de una exposición en esta casa del pintor norteamericano Ronald Hargrave en torno a enero de 1917, se mencionaba en un artículo de *El Nervión* que “los salones Mapey, son estos días tierra de peregrinación para los entusiastas del arte y del público en general”.¹⁰³ A continuación aparece un cuadro en el que se resumen los eventos desarrollados en este local de los que tenemos constancia gracias a nuestro vaciado de prensa.

Rastreamos exposiciones de obras de arte en la casa Mapey desde 1915 hasta 1918. Probablemente, desarrollaron más de las aquí recopiladas tanto antes como después de esa fecha.

Evento	Tipo	Fecha	Lugar
Segismundo Nagy	Individual	4.1.1915–	Casa Mapey
Artes suntuarias (mobiliario)		c. 26.2.1915	Casa Mapey
J. Muñoz Melgosa	Individual	c. 14.12.1916	Casa Mapey
Ronald Hargrave	Individual	c. 13.1.1917	Casa Mapey
Un retrato realizado por Inocencio G. Asarta	Individual	c. 24.9.1917	Casa Mapey
Un busto de mármol de Basterra	Individual	c. 28.2.1918	Casa Mapey

continúa...

¹⁰⁰ *Catálogo de Comerciantes e Industriales de Vizcaya, 1924-1925*. Op. cit.

¹⁰¹ Sin embargo, no hemos hallado referencias tuyas en COLL Y MAIGNAN, Enrique. *Guía de Vizcaya para el año 1892*. Op. cit. o en ARTAZA, Cesáreo. *El libro de Bilbao y sus cercanías. Guía artístico-comercial*. Op. cit.

¹⁰² DICK. “Notas de mi cartera”. En: *El Nervión*, 28.2.1918.

¹⁰³ “Ronald Hargrave”. En: *El Nervión*, 13.1.1917.

...continuación

Evento	Tipo	Fecha	Lugar
José Llaneces	Individual	11.4.1918–	Casa Mapey

3.7.5 El Majestic Hall

El Majestic Hall fue otro de los locales abiertos bajo el influjo de la bonanza económica en Bilbao con motivo de la primera guerra mundial. Su dirección fue Gran Vía, 34¹⁰⁴ y su propietario era José Ribera Font,¹⁰⁵ un empresario de origen catalán y establecido en Bilbao que se dedicaba a las artes como amateur y participó activamente en la vida cultural bilbaína con locales como éste del que hablamos o como promotor de publicaciones. José Ribera Font creó dos revistas gráficas que hemos vaciado y que, por ser de su propiedad, contenían mucha publicidad del local y sus actividades: *Garellano* (1921-1922) y su continuadora *Bilbao Gráfico* (1922). El último número de la revista *Bilbao Gráfico* corresponde al 12 de diciembre de 1922 que, como se verá en la tabla que mostramos a continuación, es el año del que tenemos el último dato de actividad expositiva también en el Majestic Hall.

Según Miriam Alzuri, el Majestic Hall se abrió en 1919 y fue “concedido como sala de exposiciones, conciertos y conferencias con capacidad para más de 500 personas”.¹⁰⁶ Gracias al vaciado de *Garellano* y *Bilbao Gráfico* sabemos que, además de su uso como sala de exposiciones, sus escaparates servían para ubicar género del establecimiento “Residencia de la moda”, ya que se publicaban anuncios informándolo en las publicaciones mencionadas.

Evento	Fecha	Lugar
Julio Romero de Torres	c. 8.11.1919	Majestic Hall
“Salón Sonia” (Sonia Terk)	c. 9.11.1919	Majestic Hall
Evaristo Valle	c. 30.11.1919	Majestic Hall
Eustaquio Marín Ramos	c. 17.12.1919	Majestic Hall
José Señor	c. 21.12.1919	Majestic Hall
Regalos de arte	c. 21.12.1919	Majestic Hall
F. Rafael Segura Monforte	c. 7.1.1920	Majestic Hall
Sánchez Yago	c. 17.1.1920	Majestic Hall

continúa...

¹⁰⁵ La base de datos Arteder del Museo de Bellas Artes de Bilbao lo define como acuarelista y pintor, y traza la siguiente semblanza biográfica: “José Ribera Font-Galve, conocido por el seudónimo S. de Albi, nace en 1887 en Albi, Lleida. Su infancia transcurre en ese lugar, hasta que con 12 años sus padres le envían a París donde recibirá las primeras lecciones de dibujo y pintura. A su regreso a España, a causa de la grave enfermedad que padecía su padre, se establece en Barcelona, donde a principios de siglo discurría una agitada vida artística. En 1912, a la edad de 25 años y tras contraer matrimonio, se instala en Bilbao. Compagina los negocios con la pintura, empieza ejerciendo el cargo de delegado de una empresa textil catalana, más tarde, sus inquietudes artísticas le llevan a abrir y dirigir la Galería Majestic Hall, ubicada en la Gran Vía de Bilbao. Pero sus múltiples actividades no le impiden seguir cultivando su faceta artística, trabajó en el campo del dibujo, del pastel, del óleo..., aunque será la acuarela la que finalmente domine y con la que plasme los diferentes matices de luces y colores del paisaje vizcaíno, convirtiéndose en precursor de la crónica acuarelistica vizcaína de los años 40. No obstante, es en 1943, en la exposición individual de la Sala Alonso de Bilbao, cuando se da a conocer como pintor. Su interés y compromiso con el ambiente artístico de la ciudad le lleva a ejercer de secretario durante muchos años de la Asociación Artística Vizcaína y de la Agrupación de Acuarelistas Vascos interviniendo, hasta su muerte, en numerosas exposiciones de estas asociaciones”. Véase la voz “RIBERA FONT-GALVE, José [ALBI, S. de]” de la mencionada base de datos en el siguiente link <http://www.bd-arteder.com/BD.html>, consultada el 20.10.2016.

¹⁰⁶ ALZURI, Miriam. “Introducción. La crítica de arte bilbaína contemporánea a Juan de la Encina”. En: ENCINA, Juan de la. *Pintores vascos. Comentarios sueltos (1906-1941)*. Op. cit., p. 14. Sin embargo, no cita la fuente de procedencia de estos datos.

...continuación

Evento	Fecha	Lugar
Martínez Vázquez	c. 22.1.1920	Majestic Hall
Román Bonet ("Bon")	c. 20.2.1920	Majestic Hall
José María Alba	c. 28.2.1920	Majestic Hall
Ivan Chouklin	c. febrero 1920	Majestic Hall
Maris (pintora)	c. 17.2.1920	Majestic Hall
Drudis Biada	c. 1.3.1920	Majestic Hall
José Benlliure	c. 25.3.1920	Majestic Hall
Daniel Vázquez Díaz	c. marzo 1920	Majestic Hall
Genaro Echebarribar	c. 26.4.1920	Majestic Hall
Fernando Mesquita	c. 12.5.1920	Majestic Hall
Ermengem	c. 23.6.1920	Majestic Hall
Tapices, pieles de lujo, arte retrospectivo y mantillas de encaje	c. 5.10.1920	Majestic Hall
Nogué Masó	c. 20.10.1920	Majestic Hall
Daniel Zuloaga	c. noviembre-diciembre 1920	Majestic Hall
Martínez Vázquez	c. 8.11.1920	Majestic Hall
Marín Ramos	c.7.12.1920	Majestic Hall
Ozores e Ibañez Aldecoa	c.11.12.1920	Majestic Hall
José María Alba	c. 27.12.1920	Majestic Hall
Daniel Zuloaga y Juan Zuloaga	c. 30.12.1920	Majestic Hall
Aguirre	c. 21.1.1921	Majestic Hall
Román Bonet ("Bon")	c. 6.3.1921	Majestic Hall
Francisco Artigal Denis, y Osundo y Eloy Hernández	c. 6.3.1921	Majestic Hall
Carlos Ruano Llopis	c. 4.4.1921	Majestic Hall
Eustaquio Marín Ramos	c. mayo 1921	Majestic Hall
Francisco Artigal Denis, y Osundo y Eloy Hernández	c. 24.6.1921	Majestic Hall
Ricardo Verdugo Landi	c. 3.9.1921	Majestic Hall
J. Vila Prades	c. 15.10.1921	Majestic Hall

continúa...

...continuación

Evento	Fecha	Lugar
Tejidos selectos de la Casa <i>Residencia de la Moda</i>	c. 15.10.1921	Majestic Hall
Cuadros, objetos y muebles retrospectivos de la <i>Casa Ripa</i>	c. 21.1.1922	Majestic Hall
Tejidos selectos de la Casa <i>Residencia de la Moda</i>	c. 11.2.1922	Majestic Hall
Un mueble de estilo japonés	c. 25.2.1922	Majestic Hall
Mantillas españolas de la Casa <i>Residencia de la Moda</i>	c. 18.3.1922	Majestic Hall
Artículos de sus colecciones	c. 29.4.1922	Majestic Hall
Géneros de la Casa <i>Residencia de la Moda</i>	c. 13.5.1922	Majestic Hall
Sedería de la Casa <i>Residencia de la Moda</i>	c. 22.7.1922	Majestic Hall



Figura 3.6: Publicidad del Majestic Hall aparecida en la revista *Garellano*. José Ribera Font fue promotor tanto del local como de la publicación. Consultado en: Bizkaiko Foru Liburutegia-Biblioteca Foral de Bizkaia.

3.7.6 *Salón Arte*

Este establecimiento se ubicó en la Gran Vía, número 16 y abrió sus puertas el 11 de febrero de 1936.¹⁰⁷ Se presentó al público como una nueva sala de exposiciones de pintura y escultura con una exposición de la AAV.

En un anuncio de esta sala publicado poco después en el diario *Euzkadi*, se publicitaba como establecimiento para la “Venta de Pintura, Escultura, Objetos para regalos, Molduras, Tallas-Grabados, Aguafuertes. Grandes Existencias y Salón de exposiciones”.¹⁰⁸

Pilar Mur y Xabier Sáenz de Gorbea subrayan que este local se presentase al público con una importante exposición individual de Picasso, máximo exponente de la vanguardia a nivel internacional.¹⁰⁹ El desarrollo de la guerra civil truncó las posibilidades que este local pudo haber brindado a Bilbao.

A continuación aparece una tabla con su actividad expositiva:

Tema o tipo de exposición	Fecha	Lugar
Asociación de Artistas Vascos	6.2.1936 – 17.2.1936	Salón Arte
Pablo Picasso	19.2.1936 – 27.2.1936	Salón Arte
Eliseo Meifrén	c. 28.2.1936	Salón Arte
Luis Muntané	c. 20.3.1936	Salón Arte
Joaquín Mir	c. 18.4.1936	Salón Arte
Carteles del Concurso de la Exposición de Industria y Comercio	1.6.1936 –	Salón Arte
Manuel Losada	1.6.1936 – (Continúa el 28.6.1936)	Salón Arte

¹⁰⁷ “En el Salón Arte. Exposición de Artistas Vascos”. En: *Euzkadi*, 12.2.1936.

¹⁰⁸ El anuncio del 19.2.1936 publicitaba la exposición de Pablo Picasso que se desarrollaba en aquellos momentos en el local.

¹⁰⁹ Véanse MUR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Op. cit. y SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Arte en Bizkaia (1939-2010)”. En: *Ertibil Bizkaia 2012*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2012. Consultado en el siguiente link el 20.10.2012 http://www.bizkaia.eus/home2/Archivos/DPT04/Noticias/Pdf/Ertibil2012_web.pdf

3.7.7 *La siempre disponible Sociedad Filarmónica*

La Sociedad Filarmónica de Bilbao se constituyó el 23 de febrero de 1896 y su primer concierto se ofreció en el salón de actos del Instituto Vizcaíno el 20 de mayo de 1896. En pocos años, contó con un local diseñado específicamente para su actividad e inauguró su actual sede en la calle Marqués del Puerto el 26 de enero de 1904, un edificio del arquitecto Fidel Iturria.

Los orígenes de la sociedad están en la asociación de ocio creada por

varios jóvenes bilbaínos con el nombre “El escritorio”, más conocida en el Bilbao del último cuarto del siglo XIX como “Kurding Club” –en referencia a la afición por la bebida que presentaban sus jóvenes miembros–.¹¹⁰ En el Kurding Club tuvo su primer habitáculo “El cuartito” que, según Javier González de Durana, fue la “prolongación reducida y estrictamente musical del Kurding tras su desaparición”¹¹¹ y que constituyó el germen de la Sociedad Filarmónica. No era sino un grupo de jóvenes que se reunían para interpretar piezas musicales y compartir su afición musical.¹¹²

Las principales voces de este grupo de jóvenes melómanos bilbaínos que conformaron la Sociedad Filarmónica fueron Juan Carlos de Gortazar, Lope de Alaña y Javier Arisqueta, que mantuvieron una estrecha amistad con artistas plásticos como Anselmo Guinea, Ignacio Zuloaga o Manuel Losada que decoraron con obras pictóricas “El Escritorio”. Juan Carlos de Gortazar, Lope de Alaña y Javier Arisqueta, con el apoyo de otros bilbaínos, se dieron cuenta de que quizás era posible la creación de una sociedad que organizara una temporada de conciertos musicales de alto nivel, al igual que la que se llevaba a cabo en otras ciudades europeas.

Sin duda, al inaugurarse sus locales en la calle Marqués del Puerto en 1904, la Filarmónica constituía uno de los espacios mejor acondicionados de la Villa para acoger cierta afluencia de público y, por eso, fue utilizada como espacio expositivo en numerosas ocasiones. La afición a las Bellas Artes de los principales miembros de la Filarmónica y su estrecha amistad con numerosos artistas implicados en las exposiciones que allí se llevaron a cabo justifican aún más este uso expositivo de los espacios de la Filarmónica.

Como se ha mostrado en tablas anteriores, los locales de la Sociedad Filarmónica albergaron la Cuarta (1905), Quinta (1906) y Sexta (1910) EAM y también las dos primeras Exposiciones de Arte Moderno de la AAV, la de 1912 y la de 1913.

Nuestro vaciado de prensa nos ha permitido también elaborar la siguiente tabla que habla de varios eventos expositivos más que se llevaron a cabo en esta Sociedad. No nos cabe ninguna duda de que un vaciado de más diarios nos llevaría a situar algún evento más en el listado que mostramos a continuación:

¹¹⁰ Véanse GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. “Ebríos de arte y de vida: el Kurding Club de Bilbao”. En: *Kobie. Arte Ederrak*, n. 12 (1998-2001), pp. 29-45 y *Los cuadros del Kurding Club en el centenario de la Sociedad Filarmónica* [catálogo de exposición]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996.

¹¹¹ Véase la página 39 del artículo sobre el Kurding Club de Javier González de Durana que acabamos de citar.

¹¹² Sobre la historia de la Sociedad Filarmónica véase RODAMILÁNS, Ramón. *La Sociedad Filarmónica de Bilbao. Memoria de un Centenario. Documentación*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1998.

Tema o tipo de exposición	Fecha	Lugar
Retrospectiva organizada por la Sociedad de Empresas Artísticas	mayo de 1904	Sociedad Filarmónica
Exposición Nacional de Fotografía organizada por la Comisión de festejos	agosto de 1905	Sociedad Filarmónica
Homenaje a Anselmo Guinea organizado por el semanario <i>Aberri</i> y patrocinado por la Diputación de Bizkaia	1.4.1907 – 1.5.1907	Sociedad Filarmónica
Homenaje a Nemesio Mogrobejo	c. 10.9.1910	Sociedad Filarmónica
Un cuadro de Gustavo de Maeztu	c. 23.12.1922	Sociedad Filarmónica
Juan de Echevarría	3.6.1923 – 30.6.1923	Sociedad Filarmónica
Un retrato de Juan Carlos de Gortázar realizado por Manuel Losada	c. 27.4.1927	Sociedad Filarmónica
Óscar Nardiz	c. 20.2.1928	Sociedad Filarmónica
Caricaturista Niko	c. 16.2.1929	Sociedad Filarmónica
Francisco Guinart	25.5.1934 – 7.6.1934	Sociedad Filarmónica

Sus espacios también dieron cobijo a infinidad de conferencias promovidas muchas de ellas por la Junta de Cultura Vasca de la Diputación de Bizkaia y acogieron en numerosas ocasiones la exposición pública de planos de proyectos de arquitectura o de monumentos.¹¹³

¹¹³ Más tarde veremos cómo los proyectos del concurso para el Edificio de Museos del Parque del Ensanche se expusieron allí precisamente.

3.7.8 Otros establecimientos

En este subepígrafe se ordenan cronológicamente los eventos expositivos de los que tenemos constancia desarrollados en establecimientos diversos. En algunos casos, se trata de establecimientos cuya actividad principal conocemos, como la Casa Mar,¹¹⁴ negocio dedicado a la venta de pianos y artículos musicales; la casa Dochao,¹¹⁵ dedicada a las labores de imprenta; almacenes de muebles como el de Moratilla en la Sendija; *Au monde elegant* de Pachó Gaminde;¹¹⁶ las casas Lux –propiedad de Manuel Torcida– y Salón Legorren dedicadas a la fotografía y el material para ella; la casa de Luis Anduiza, de joyería y platería; el Club de Regatas, el Marítimo el Abra o el Deportivo; el estudio de Gustavo de Maeztu o el del arquitecto Juan Carlos Guerra; o el Hotel Carlton –ya dijimos que estas actividades pueden estar unidas al Círculo de Bellas Artes y Ateneo que tuvo sus locales en este hotel a partir de 1925–. En otros casos se trata de negocios que desconocemos a qué actividad estaban dedicados.

¹¹⁴ FERNÁNDEZ, Adrián. *Nomenclator-Guía de Vizcaya*. Bilbao: Cuerpo de Correos, 1911.

¹¹⁵ *Catálogo de Comerciantes e Industrias de Vizcaya, 1924-1925*. Op. cit.

¹¹⁶ Sobre este personaje véase VIAR, Javier. *Pachó Gaminde. La sombra de Sócrates*. Bilbao: Muelle de Uribitarte, 2009.

Es interesante, además, el apunte que da El de Iturrubide (Alfredo de Echave) en un artículo del 31 de octubre de 1913 publicado en el diario *Euzkadi* sobre el Salón Rovira, porque nos habla de la presencia de un salón de las características que describe en la década de 1890 en Bilbao:

*Corresponde a nuestra villa la gloria de haber acogido con mayor respeto las pinturas de Regoyos, y precisamente en los tiempos en que los cronistas madrileños y algunos catalanes, instalados en un baratillo de cuadros que llevaba el nombre de "Salón Rovira", abastecían el mercado local llenando de mamarrachos las paredes de no pocas casas y no de las menos burguesas y encumbradas.*¹¹⁷

¹¹⁷ EL DE ITURRIBIDE (Alfredo de Echave). "Titirimundi bilbaíno. Darío de Regoyos". En: *Euzkadi*, 31.10.1913.

Un anuncio publicado en la sección "De ayer a hoy" de *El Nervión* del 19 de junio de 1894 puede estar conectado con este establecimiento. Se informa de la presencia de una "Exposición Robira" en la Alameda Mazarredo, en la casa del Sr. Yhon con un "gran surtido de cuadros de los más acreditados artistas catalanes. A precios baratísimos pues los hay desde 10 pesetas con marco".¹¹⁸ Resulta interesante constatar que existiese también en Bilbao un establecimiento de estas características donde la obra de los pintores se vendiese "tan devaluada".

¹¹⁸ "De ayer a hoy". En: *El Nervión*, 19.6.1894.

Tema o tipo de exposición	Fecha	Lugar
Un cuadro de Anselmo Guinea	c. 26.6.1892	Almacén de muebles de Moratilla
Un cuadro de Ignacio Zuloaga	c. 26.9.1892	Casa Gaminde ("Au monde elegant")
Un cuadro de Manuel Losada	c. 6.12.1892	Casa Gaminde ("Au monde elegant")
Cuadros religiosos	c. 8.3.1894	Galería Matheu
Artistas madrileños y catalanes	¿Década de 1890?	Salón Rovira
Cuadros de artistas catalanes	c. 19.6.1894	Exposición Robira. Casa del Sr. Yhon
Un bronce realizado por la Fábrica de Grabado y Estampación Kerchchore y Cía	c. 12.8.1898	Casa Gaminde ("Au monde elegant")
Liquidación de cuadros religiosos antiguos	c. 5.12.1898	Antigüedades Ledesma
Un cuadro de Macario Marcuartu	c. 9.2.1900	Establecimiento de Gabino Orbe
Cuadros al óleo	c. 24.3.1900	Establecimiento de Amann
Exposición de Bellas Artes	c. 16.8.1904	Casa Amaré Hermanos (casa decoradora de Madrid) en las Escuelas de Albia (de Berástegui)

continúa...

...continuación

Tema o tipo de exposición	Fecha	Lugar
Un cuadro de Vicente Araluce	c. 21.9.1904	Establecimiento de Gabino de Orbe
Un busto de Higinio Basterra	c. 1.12.1908	Casa Lux
Un cuadro con azulejos diseñado por Aurelio Arteta	c. 1.9.1911	Establecimiento "La Cocina"
Retrato de Manuel Torcida (Casa Lux) realizado por Alberto Arrue	c. 20.11.1911	Casa Lux
Ángel Ugarte-Revenge	c. 22.1.1912	Casa Lux
Francisco Iturrino	c. 16.4.1912	Club de Regatas
Ernestina Macías	c. 24.8.1912	Establecimiento de R. Torres
Ludovico Gignoux	c. 10.10.1912	Casa Lux
Un retrato de Inocencio G. Asarta	c. 6.2.1913	Establecimiento de Ismael C. Bedia
Placas conmemorativas	c. 8.2.1913	Casa de Luis Anduiza (joyero y platero)
Raimundo Padilla y Fernández	c. 8.11.1915	Casa Vellido
Un cuadro de Aurelio Arteta	c. 31.3.1917	Casa de Música Mar
G. C. Michelet	c. 26.10.1917	Casa Unceta y Amado
Reproducciones de cuadros de Santos Cuadrado	c. 7.3.1918	Casa Lux
Felicien von Myrbach	c. 24.5.1922	Salón de ¿Julián Legorgen? (En la prensa aparece como Leorgeu, Legorgeau, Legorgeu o Legorgeux)
Manuel Torcida (Casa Lux)	c. 29.10.1923	Club Deportivo
Julián Ibañez Aldecoa	c. 16.1.1925	Salón de ¿Julián Legorgen? (En la prensa aparece como Leorgeu, Legorgeau, Legorgeu o Legorgeux)
José de San Sebastián	c. 27.4.1925	Salón de ¿Julián Legorgen? (En la prensa aparece como Leorgeu, Legorgeau, Legorgeu o Legorgeux)
Gustavo de Maeztu	c. 28.5.1925	Estudio de Gustavo de Maeztu
Juventino Martín Iturri	c. 4.6.1926	Casa Alberto Alonso
Gustavo de Maeztu	c. 13.11.1926	Estudio de Gustavo de Maeztu
Gustavo de Maeztu	c. 14.6.1927	Estudio de Gustavo de Maeztu
Marisa Roesset	septiembre 1927	Hotel Carlton

continúa...

...continuación

Tema o tipo de exposición	Fecha	Lugar
Exposición de fotografías	c. 14.12.1927	Salones de la calle de la Estación (puede ser el establecimiento de Ismael C. Bedia o la casa Mapey)
Julián de Tellaache	c. 17.4.1928	Estudio del arquitecto Juan Carlos Guerra
Ángel Larroque	1928	Casa Mar
Julián de Tellaache	c. 7.9.1929	Club Marítimo el Abra
Un sagrario	c. 15.6.1930	Establecimiento Ballarín
Isusi Rentería	c. 7.1.1931	Salones del Hotel Carlton
Adela Banegas	c. 25.11.1931	Salones del Hotel Carlton
Ángel Garavilla	c. 12.4.1932	Salones del Hotel Carlton
José Serrano Amatriain	c. 7.5.1932	Salones del Hotel Carlton
César Fernández Navarro	c. 25.5.1932	Salones del Hotel Carlton
Alve Valdemi	c. 4.7.1932	Salones del Hotel Carlton
Gustavo de Maeztu	Clausurada el 12.10.1932	Club Marítimo el Abra
Tapices de la Fábrica Nacional de Tapices	3.11.1932 – 12.11.1932	Hotel Carlton
Cuenca Muñoz	3.11.1932 – 12.11.1932	Hotel Carlton
K. Toño Frade	Inauguración 12.1.1933	Club Deportivo
Pintura retrospectiva	c. 22.4.1933	Casa Dochao
Isaac Díez Ibarrodo	c. 22.9.1933	Sabin-Etxea
Ignacio Zuloaga "El Mozo"	c. 22.9.1933	Club Marítimo el Abra
Miguel de Marañón	c. 27.10.1933	Sabin-Etxea
José Butrón	c. 26.2.1934	Casa Alonso (Gran Vía, 31)
Antonio López	c. 26.2.1934	Casa Palentina (Santa María, 18)
José Gerbolés Arratibel	c. 2.8.1934	Euzko Pizkunde (Avenida de la Libertad)
Antonio Butrón	c. 29.12.1934	Salón Alonso
Ramos Muñoz	c. 6.2.1935	Casa Ibargüen (Gran Vía, 8)
José Meseguer	c. 20.2.1935	Salones del Hotel Carlton
Julián Mestre	c. 8.3.1936	Casa Cataluña (Alameda Urquijo)

continúa...

...continuación

Tema o tipo de exposición	Fecha	Lugar
Juan Gorostiza Gongueta	Primeras semanas de marzo de 1936	Euzko Pizkundea
Juan Gorostiza Gongueta	1.4.1936 – 23.4.1936	Salones de Emakume Abertzale Batza (Calle Correo)
Bocetos para la Casa de Huérfanos del Miliciano	c. 16.11.1936	Asistencia Social

3.7.9 El proyecto de Salón Bellas Artes

Situamos este proyecto al final del capítulo por tratarse de una iniciativa frustrada.

El vaciado de la prensa es una fuente fundamental para el estudio de cualquier acontecimiento histórico de la contemporaneidad y siempre aporta informaciones interesantes como la constancia del proyecto del que vamos a hablar a continuación. En un artículo del 6 de mayo de 1900 publicado en *El Nervión* se anunciaba el proyecto de un *Salón Bellas Artes*. Se informaba de que se había repartido una circular de la comisión organizadora del proyecto que entendía “de la construcción de un edificio para servir de albergue, en primer término, a las Bellas Artes y que pudiera ser interesante para el desenvolvimiento de la vida cultural de Bilbao”.¹¹⁹

¹¹⁹ “Edificio para Bellas Artes”. En: *El Nervión*, 6.5.1900.

Se pretendía la adquisición de los terrenos que ocupaba la antigua sociedad “La Amistad”, en la calle de ese nombre, en cuyo solar deseaban levantar un edificio con un gran salón de 30 metros de largo por 15 de ancho, con cabida para unos 900 espectadores y otras dependencias para las entidades que decidiesen tomar arriendo en el edificio.

Según la circular, las sociedades Filarmónica y Coral habían aprobado en principio la idea de trasladar a este edificio sus domicilios sociales y se informaba de que era probable que otros organismos de cuya creación se venía hablando –como el Ateneo–, se asentasen allí.

*Si se añade a estas aplicaciones del nuevo local, la celebración durante los veranos, de exposiciones de pintura, labores, artes industriales, manufacturas, etc., se aventura la provechosa que puede ser su construcción para la villa.*¹²⁰

¹²⁰ *Ibidem*.

Se hablaba de un presupuesto de 225.000 pts. repartido en 900 acciones, de 250 pesetas cada una y se informaba incluso de que ya había suscritas 495, y cómo quedaban repartidas entre los inversores de los que se daba nombre y apellidos. Entre la nómina de aquellos emprendedores destacaban varios miembros de la familia Allende, Ramón de la Sota o Eduardo de Aznar. Con el objetivo de animar a nuevos inversores, se daban datos sobre la posible rentabilidad el negocio: los ingresos ordinarios importarían 11500 pesetas anuales, lo que constituía el 5% del capital invertido.

Un posterior artículo del 20 de junio de 1900¹²¹ informaba sobre la reunión en el salón de actos del Instituto Vizcaíno de la sociedad creada con objeto de construir este edificio destinado a Bellas Artes. A la reunión asistieron 10 accionistas y en ella se llegó a los siguientes acuerdos: (1) que el edificio llevase por nombre *Salón de Bellas Artes*; (2) se refrendaba que la Sociedad tuviese un capital de 225.000 pesetas, dividido en 900 acciones de 250 pesetas cada una; (3) se aprobaron los estatutos; (4) y, por último, que se constituyese la sociedad por 35 años y no pudiese disolverse antes de los 25 años a no ser por pérdida del capital, destrucción del edificio, venta o cesión acordada, o algún motivo de fuerza mayor.

Además de aclarar cómo serían las votaciones y otros conceptos sobre la escritura de compra del edificio y la clase de espectáculos que tendrían lugar en el Salón –de lo cual no se aportan detalles en el artículo–, también se habló de la Junta directivo-administrativa que tendría la Sociedad que quedaba formada de la siguiente manera:

- Presidente: Julio Lazúrtegui.
- Vicepresidente: Raimundo Real de Asúa.
- Tesorero: Pedro Laiseca.
- Contador: Antonio Sagarmínaga.
- Secretario: Gabriel María Ibarra.
- Vicesecretario: Claudio Aranzadi..
- Vocales: Valentín Barbier, Fernando Alonso Millán y Manuel B. Heredia y José A. Rochelt.

No se volvió a saber nada más de este proyecto. Desconocemos cuáles pudieron ser las causas de que no se llevase a cabo: problemas surgidos con la adquisición del edificio, imposibilidad de hallar los inversores

¹²¹ "El Salón 'Bellas Artes'". En: *El Nervión*, 20.6.1900.

suficientes, dificultades con los trámites burocráticos. . . Sin embargo, la simple existencia del proyecto demuestra la situación de bonanza económica existente en Bilbao en aquella época que llevó a aquellos inversores a plantearse el interés cultural y la viabilidad económica de un proyecto de esas características.

Lo cierto es que, como veremos más adelante, la existencia de un Palacio de Bellas Artes de iniciativa institucional estuvo en el debate de la ciudad unas décadas más tarde, planteado en primera instancia por la Asociación de Arquitectos de Vizcaya en 1915,¹²² y constituye un hallazgo interesante no mencionado hasta ahora la existencia de este precedente de iniciativa privada que contemplaba que hubiese un edificio de estas características que unificase los eventos y asociaciones culturales en un inmueble con un acondicionamiento específico.

¹²² MUR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Op. cit.



El contenido: los principales debates críticos de la época

4. *El contenido: los principales debates críticos de la época*

4.1 *El mito del Arte vasco*

Nos ha parecido pertinente referirnos a un mito al abordar el concepto de Arte vasco.¹

Este concepto implica la existencia de unos rasgos identitarios diferenciados para las manifestaciones a las que hace referencia. En el contexto de este trabajo, nos interesa especialmente porque fue utilizado en infinidad de ocasiones por escritores, intelectuales, críticos de arte, políticos e ideólogos del periodo acotado para el estudio y también en años posteriores. Consideramos que fue un concepto con una gran fuerza poética y que inspiró a varias generaciones de artistas e intelectuales.

Hubo voces que se preguntaron por su existencia para concluir que había pruebas incuestionables que la probaban sobradamente. En muchas ocasiones se construyeron discursos dando por sentada su existencia irrefutable. También hubo quien lo rebatió con sendos argumentos. Sin embargo, a pesar de la realidad de estos debates públicos desarrollados en la prensa y determinados libros, constatamos que en los medios de comunicación, mayoritariamente, se daba por sentada la existencia de un Arte vasco, como si se tratara de una fábula convertida en creencia para una comunidad social como la sociedad vasca de aquel momento –nuestro *territorio sentimental*, como diría Carmen Pena–: un mito.

Nos gustaría hacer en este epígrafe no sólo una genealogía del concepto Arte vasco en su aplicación a las artes plásticas, sino también explicar nuestras conclusiones acerca de las relaciones que encontramos entre él y otros conceptos ideológicos y socio-culturales de la época que es objeto de nuestro estudio.

En primer lugar, el análisis del concepto Arte vasco debe ser puesto en

¹ Ya Carmen Pena se refiere así a los estilos nacionales y regionales que florecieron entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX: “Fuesen mitos o realidades aquellos estilos nacionales y regionales, lo cierto es que no podemos obviarlos para estudiar los hechos artísticos y plásticos de la época que aquí estamos tratando, porque aquel tiempo creyó en ellos, añadiendo una voluntad fuerte de definirlos teóricamente, de defenderlos y plasmarlos plásticamente”. Véase PENA, Carmen. *Territorios sentimentales. Arte e identidad*. Madrid: Biblioteca Nueva (Ensayo; 52), 2012, pp. 81-82.

relación con el fenómeno de la construcción de las identidades nacionales en que se halló inmersa no sólo España e, internamente, muchas de sus regiones, sino toda Europa y buena parte de los países del mundo a partir del siglo XIX y también con la creación de los estados-nación.² En este sentido, el caso vasco no sería sino un ejemplo más en un panorama amplísimo de construcción de identidades y discursos nacionales que llevó a la creación de numerosos conceptos ideológico-culturales similares al que nos disponemos a analizar en muy diferentes países y regiones del planeta.³ Isabel Cabrera se refiere así a la relación de las artes plásticas y la identidad nacional española:

No olvidemos que en el tema de la identidad nacional, lo nuestro, el nacionalismo español será uno de los debates constantes y más importantes en las primeras décadas del XX –realidad insoslayable social política y teórica al igual que en el resto de Europa, cuando los procesos de nacionalización alcanzan su clímax- cuestión que contaba con una importante trayectoria y que hundía sus raíces en el siglo XIX, siendo ésta una etapa de intensa afirmación de identidades culturales, como es sabido. Llegados al fin de siglo, y por encima de las diferencias que generan la pluralidad de discursos y corrientes de la creación que lo recorren, el tema de España, de cuál es nuestra verdadera identidad nacional, pasa por ser un asunto prioritario en la cultura artística de nuestro país, proyectándose desde aquí y enriquecido con nuevos matices –derivados de episodios como el desarrollo de los regionalismo y nacionalismos periféricos por ejemplo- hacia la primera mitad del siglo XX. Institucionismo, regeneracionismo, el ideario de la generación del 98, el pensamiento conservador de las primeras décadas del XX... , desde estas fuentes va a recoger el franquismo el discurso sobre la identidad para concluir en el desarrollo de un nacionalismo radical, como había ocurrido en Italia o Alemania.⁴

De la misma opinión son Francisco Calvo Serraller⁵ o Carmen Pena, quien afirma que desde finales del siglo XIX y durante la posguerra –ya que menciona los casos de Antonio Saura, Manolo Millares, Rafael Canogar, Lucio Muñoz o Fernando Zóbel–, “el arte español giró de una

² Sobre estas cuestiones existe abundante bibliografía. Véanse, por ejemplo, THIESSE, Anne-Marie. *La creación de las identidades nacionales: Europa siglo XVIII-XX*. Madrid: Ézaro, 2010 (1999) y SMITH, Anthony D. *Nacionalismo y modernidad*. Madrid: Ediciones Istmo, 2000. Anne-Marie Thiesse opina que todas las identidades nacionales se consideran a sí mismas “específicas” y resultado de una historia nacional propia, pero después de analizar la construcción de las identidades nacionales europeas consolidadas en los siglos XIX y XX, opina que todas son el resultado de un proceso vinculado a la modernidad y advierte en ellas un modelo común.

forma específica y obsesiva en torno a la cuestión artística de la identidad”⁶. Una nómina importante de artistas vascos de posguerra, entre los que destacan los escultores Jorge Oteiza y Nestor Basterretxea, podría situarse en el mismo horizonte conceptual.

En segundo lugar, nos gustaría poner en relación el concepto Arte vasco con el desarrollo de las principales corrientes de pensamiento europeas del siglo XIX y las primeras décadas del XX.⁷

Es obvio que el desarrollo del romanticismo y su reivindicación de las particularidades nacionales, así como la divulgación de las ideas de Herder sobre el *volk* y de Hegel sobre el *volkgeist* están en el origen último de planteamientos conceptuales como el del Arte vasco.⁸ El positivismo vino a aportar una base científica para buscar pruebas fehacientes sobre la importancia que las condiciones físicas, geográficas e históricas del medio podían tener en múltiples manifestaciones de la cultura, también las artísticas.⁹

Antropólogos y etnólogos en toda Europa consiguieron extender conceptos como el de “raza”, que unidos al de “patria” o el determinismo del medio defendido por el positivismo fueron especialmente importantes en el contexto cultural español a caballo entre los siglos XIX y XX, ya que constituyeron unas de las principales preocupaciones para la intelectualidad de aquella época y fueron defendidos desde posturas y discursos culturales de ideología diversa. En el caso vasco, debemos destacar los trabajos de Telesforo Aranzadi Unamuno –era primo del célebre escritor de la Generación del 98 bilbaíno–, que dedicó innumerables publicaciones a la antropología, etnología y prehistoria vasca.

Igualmente, tras la difusión de la estética del realismo en España, el arraigo de planteamientos próximos al simbolismo, con su revalorización del tema en contraste con planteamientos más cercanos al impresionismo que minimizaban su importancia, aportó la base estética ideal para que aflorasen las temáticas oriundas en las diferentes regiones españolas y se llevara a cabo una pintura *etnosimbólica*¹⁰ que gozó no sólo de la aceptación regional –dentro de las propias comunidades de origen de las manifestaciones– y nacional, sino también de éxito internacional –piénsese en Ignacio Zuloaga o los hermanos Zubiaurre–¹¹. Sin embargo, como apuntan Ignacio Henares y Lola Caparrós, hubo también una razón más para el arraigo del simbolismo en el arte español: el vacío espiritual que podía llenar la manera de entender el arte que se derivaba de él:

³ Véanse para el caso español: PENA, M^a del Carmen. *Pintura de paisaje e ideología*. Madrid: Grupo Santillana Ediciones, 1998 (1982); CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado. vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1988; CABRERA GARCÍA, M^a Isabel. *Tradicón y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 1998; SAURET, M^a Teresa (coord.). *Usos, costumbres y esencias territoriales* [Congreso celebrado del 17 al 19 de junio de 2008 en Málaga]. Málaga: Universidad de Málaga, 2010; y PENA, Carmen. *Territorios sentimentales. Arte e identidad*. Op. cit.

A nivel internacional, teniendo en cuenta la puesta en valor de la importancia de las emociones en el comportamiento humano, recientemente, se ha puesto en relación la emoción con la construcción de identidades nacionales; véase GALEOTE, Géraldine; LLOMBART, María; OSTOLAZA, Maitane (eds.). *Emoción e identidad nacional*. París: Éditions Hispaniques, 2015.

Para analizar la construcción de la identidad nacional en el caso vasco véanse: RUBIO, Coro. *La identidad vasca en el siglo XIX. Discurso y agentes sociales*. Op. cit. y RUBIO, Coro. “Centinelas de la patria. Regionalismo vasco y nacionalización española en el siglo XIX”. En: *Historia Contemporánea*, n. 53 (2016), pp. 393-425. Op. cit.

Los trabajos que profundizan en la relación de la identidad y las artes plásticas en el País Vasco son GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y política en los orígenes de la modernidad*. Op. cit.; MARTÍNEZ, Carlos; AGIRRE, Imanol. *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*. San Sebastián: Alberdania y Galería Altxerri, 1995 D.L. y MANTEROLA ISPIZUA, Ismael. *Hermes y los pintores vascos de su tiempo*. Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia/Diputación Foral de Bizkaia, Kultura Saila/Departamento de Kultura, D.L. 2006.

*El simbolismo aparecería como la verdadera religión del arte, un modelo de cultura que venía a satisfacer la necesidad de trascendencia dejada por el desprestigio de la religión en la sociedad contemporánea, reuniendo espiritualidad humana e imaginación artística.*¹²

La difusión de las teorías formalistas en las primeras décadas del siglo XX, presentes en el discurso de algunos críticos de arte que estudiaremos, por su parte, ofreció una perspectiva de análisis metodológico para reparar en parámetros de forma que podían ser comunes y compartidos no sólo por estilos artísticos, sino también por artistas que pertenecían a una misma comunidad de origen o adopción –porque, en el caso del arte en el País Vasco, incorporamos al discurso historiográfico sobre el mismo a varios artistas no nacidos en el País Vasco como Darío de Regoyos; incluso debiéramos hacerlo con artistas como Daniel Vázquez Díaz–.

Anne-Marie Thiesse explica cómo las naciones europeas, al adentrarse en el siglo XX, tenían unas ideas muy claras sobre “los elementos principales de la ‘check list identitaria’” y, gracias a los intercambios e imitaciones entre ellas, muchas naciones y regiones siguieron un itinerario similar en su construcción de la identidad nacional. Es más, después de la primera guerra mundial, incluso, muchas pudieron recuperar un retraso inicial en materia de producción de referencias identitarias.¹³

Esta autora añade que en las primeras décadas del siglo XX en Europa toda la producción cultural de épocas prenacionales –en el caso vasco, el proceso que analiza Coro Rubio y veremos más adelante– fue objeto de una nacionalización posterior en todos los países europeos. De este modo, las obras literarias, pictóricas, musicales, etc., se definieron en relación a su territorio de vinculación identitaria –vernacular, diría Eugenio Carmona–.¹⁴ Por tanto, el debate identitario estaba en plena efervescencia en toda Europa en el periodo de entreguerras.

Finalmente, se debe aludir al *noucentisme*. A partir de la década de 1910 se advierte cómo el País Vasco se fija en el referente ideológico y cultural catalán.¹⁵ El proyecto cultural del *noucentisme*, entonces en auge en Cataluña, cuyo principal ideólogo fue Eugeni d’Ors,¹⁶ sirvió de referente a los intelectuales, políticos y artistas vascos, de espejo ideal en el que mirarse. El discurso novecentista que, para crear un proyecto cultural destinado a una burguesía urbana, abogaba por la vuelta a unos ideales mediterráneos y universales heredados de la cultura clásica greco-romana y suponía, además, un mecanismo de autoafirmación de lo propio y autóct-

⁴ CABRERA, María Isabel. “Crítica de Arte, ideología y compromiso antes de la guerra civil”. En: HENARES, Ignacio; CAPARRÓS, Lola (eds.). *La crítica de arte en España (1830-1936)*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2008, p. 304. De hecho, adviértase la importancia que tienen en la cultura artística española la búsqueda de una arquitectura nacional, de una ópera nacional o de un arte plástico nacional con una identidad diferenciada respecto a otros países.

⁵ CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado. vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Op. cit.

⁶ PENA, Carmen. *Territorios sentimentales. Arte e identidad*. Op. cit., p. 49.

⁷ Para analizar el caso español consúltese el antiguo e imprescindible GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia de la Crítica de Arte en España*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1975. Sin embargo, para una perspectiva más actual y próxima al estudio de la crítica de arte, es fundamental el siguiente: HENARES, Ignacio; CAPARRÓS, Lola (eds.). *La crítica de arte en España (1830-1936)*. Op. cit.

⁸ Véase LLOVERA, Josep R. *El dios de la modernidad. El desarrollo del nacionalismo en Europa occidental*. Barcelona: Anagrama, 1996. Sobre la incidencia de las ideas románticas en la teoría del arte y las manifestaciones artísticas en España véanse: HENARES, Ignacio; CALATRAVA, Juan (colaborador). *Romanticismo y Teoría del Arte en España*. Madrid: Cátedra, 1982; y HERNANDO, Javier. *El pensamiento romántico y el arte en España*. Madrid: Cátedra (Ensayos Arte Cátedra), 1995.

⁹ Véase GUILLÉN, Esperanza. “Fundamentos estéticos de la crítica positivista”. En: HENARES, Ignacio; CAPARRÓS, Lola (eds.). *La crítica de arte en España (1830-1936)*. Op. cit., pp. 95-111.

tono, aportó al desarrollo artístico del País Vasco un modelo que no hacía sino complementar los paradigmas anteriores previamente enunciados y planteaba la posibilidad de que, desde los particularismos temáticos y estilísticos, las producciones podían alcanzar un plano universal, urbano y moderno al mismo tiempo.

En esta presentación del epígrafe, dentro de esta enumeración de los conceptos ideológicos y socio-culturales con los que creemos que es necesario relacionar el concepto Arte vasco, en tercer y último lugar, nos gustaría poner de manifiesto que consideramos que el propio concepto tiene numerosas acepciones entre los testimonios de época que vamos a analizar –podría decirse, incluso, que sinónimos–: está relacionado y es asimilable a otros como Ópera vasca,¹⁷ Música vasca, Teatro (nacional) vasco o Pintura vasca. Todos ellos redundaban en la idea de búsqueda de unas particularidades diferenciadas en las manifestaciones a las que se referían y daban por supuesta la existencia de una “Escuela vasca” con entidad propia dentro de un marco más diverso del que se distinguiría.¹⁸

A continuación, vamos a hacer una síntesis de las diferentes posturas que aparecen en los intelectuales y críticos de la época sobre la existencia o no de un Arte vasco.

Como Carmen Pena denomina acertadamente, en este epígrafe del capítulo trataremos de ordenar “los voluntarismos a priori, que habían ido construyendo aquellos estilos ideales de supuesto carácter nacional o regional antes de las vanguardias y en los ejemplos periféricos de las mismas” a través de discursos variados pero similares en muchos rasgos.¹⁹ En el caso vasco, ordenaremos en base a estas tres opciones discursivas los testimonios que versaron sobre la existencia de un supuesto carácter nacional vasco en las manifestaciones artísticas de la época:

- OPCIÓN A: Un arte al servicio de la creación de un imaginario y una memoria colectiva. Había autores que constataban la existencia de un Arte vasco y algunos de ellos, incluso, tenían claras sus particularidades concretas, además de fijar los temas, rasgos y líneas de desarrollo principales que debiera haber seguido ese arte en las propuestas venideras. Podría parecer que este tipo de defensa sólo corresponde a autores vinculados al nacionalismo vasco, pero no es así. Hubo autores de un espectro ideológico muy amplio que encarnaron esta postura.

¹⁰ Este concepto, si bien no lo he visto así expresado en ninguna publicación hasta la fecha, era usado asiduamente por mi profesor de la Licenciatura de Historia del Arte Pedro Manterola para referirse a los pintores susceptibles de ser asociados al concepto Arte vasco. En este sentido, para él, tanto Ignacio Zuloaga como Aurelio Arteta llevaban a cabo una pintura etnosimbólica, con la diferencia del *territorio sentimental* al que ésta hacía referencia: la pintura de temas castellanos de Zuloaga sería representativa de lo castellano y, por ende, de lo español –en consonancia con los planteamientos ideológicos de la Generación del 98–, y la de Arteta, de lo vasco. Una denominación similar, pero no igual aparece en MARTÍNEZ, Carlos; AGIRRE, Imanol. *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*. Op. cit.; estos autores utilizan como sinónimos los adjetivos vasquista, renacentista –relacionados con el llamado Renacimiento cultural vasco al que luego haremos referencia– o etnicista.

¹¹ Sobre la influencia del simbolismo en la teoría y manifestaciones artísticas del arte español véanse: CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Universidad de Granada (Col. Biblioteca de Humanidades, Arte y Arqueología, 45), 1999 y HENARES, Ignacio; CAPARRÓS, Lola. “Pintura simbolista en España. Estética, pensamiento y crítica de arte”. En: HENARES, Ignacio; CAPARRÓS, Lola (eds.). *La crítica de arte en España (1830-1936)*. Op. cit., pp. 263-288.

Sin embargo, después de verificar su existencia, llegaba el momento de definir sus rasgos característicos y es ahí donde en las reflexiones de numerosos autores abundaban ideas subjetivas, vagas, adjetivaciones sorprendentes y poéticas que resumimos en la idea de “un no sé qué, que qué se yo”.

Esta opción tenía, dentro de sí, varias orientaciones argumentativas posibles:

Buena parte de estos autores defendían la necesidad de cultivar el “tema vasco” como condición indispensable para que fuera reconocido como tal.

Para otros autores, el Arte vasco existía, pero lo vasco no estaba en el tema, sino en la manera de representarlo o, según otros autores, en una esencia espiritual característica de la raza vasca que trascendía a la propia obra y al entorno creativo del autor (un genio o una personalidad característica). En este caso, volveremos a ver argumentaciones vagas, incompletas y subjetivas para caracterizar los rasgos característicos de las propuestas a las que se hacía referencia.

Los autores que defendían que lo vasco estaba en la manera de tratar los temas, veían rasgos de estilo o de carácter en común entre varios autores que justificaban esa existencia diferenciada. Yendo más allá en la argumentación, había quien defendía que los planteamientos de raza afloraban aún cuando los artistas habían desarrollado sus obras en un medio totalmente lejano al País Vasco.

- OPCIÓN B: El Arte vasco no existe. También veremos autores que defendían que no existía un Arte vasco, sino artistas que creaban en el País Vasco, cada uno con sus rasgos característicos y sin afinidades constatables que permitiesen hablar de la existencia de una escuela particular.
- OPCIÓN C o intermedia: de momento no existe, pero es deseable que lo haya con el tiempo. Este posicionamiento fue habitual en las posturas más tempranas pero, en determinados autores, todavía se mantuvo hasta la década de 1910. Ante la presión de la comunidad social que se apresuraba a enumerar pruebas fehacientes de la existencia de una Escuela vasca en pintura u

¹² *Ibidem*, p. 265. Ignacio Henares y Lola Caparrós relacionan el simbolismo con la crítica al modelo cultural de la burguesía del siglo XIX. En el País Vasco vemos dos actitudes presentes en momentos temporales diferentes pero que comparten este marco conceptual que los anteriores autores asocian al simbolismo: entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX se advierte una esperanza en la mejora de la situación cultural y de las artes plásticas en el País Vasco, una desconfianza en el materialismo asociado a las innovaciones derivadas de la revolución industrial y una concepción idealista de la belleza y de la necesidad de ella para redimir la propia cultura –que conecta, en última instancia, con la teoría del arte del Romanticismo–; más adelante, tras la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de 1919, se vivirá un momento de desesperanza respecto a las posibilidades de desarrollo cultural en el País Vasco, sustentado en un mismo concepto idealista de las Bellas Artes y que da muestras de una igual desconfianza en la sociedad de su tiempo para producir un cambio. No obstante, en ambas actitudes apreciamos esa visión del arte como indispensable instrumento de rescate espiritual al que aludían Ignacio Henares y Lola Caparrós.

¹³ THIESE, Anne-Marie. *Francia y la cuestión de la identidad nacional*. México: Instituto de Investigación José María Luis Mora, 2010, pp. 21-22.

¹⁴ Eugenio Carmona traslada el sentido del término *vernacular* de la crítica arquitectónica al de las artes plásticas. “Vernáculo y moderno. Novecentismo y Vanguardia en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. En: *Novecentismo y Vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao* [catálogo de exposición]. Op. cit. Este autor explica que el término, aunque a él le es útil, no existe en el diccionario. Tampoco existe el término “identitario” en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, pero nosotros lo empleamos en el mismo sentido que se ha divulgado en las traducciones de las obras de Anne-Marie Thiesse, que trasladan al castellano el término francés “identitaire”.

ópera, una buena nómina de autores defendieron esta vía intermedia: creían que no había argumentos suficientes como para constatar la existencia de esa escuela, pero auguraban que, si en adelante se cumplían determinadas premisas, todo acabaría en la constitución de la “añorada” escuela regional o nacional.

Como veremos a partir de ahora, las diferentes posturas que analizaremos se acogieron a alguno de estos tres paradigmas. Podemos adelantar que el debate tuvo su auge en la década de 1910. Creemos que, además de la maduración del discurso nacionalista en relación a la conexión entre manifestaciones artísticas e ideología,²⁰ la consolidación de una prensa diaria nacionalista, de la mano de *Euzkadi* (1913-1937) o *La Tarde* (1914-1937) fue determinante para convertir el debate sobre la existencia o no de un Arte vasco en uno de los más ricos y peleados de la prensa de la década de 1910. Después, volvió a aparecer intermitentemente en el debate público hasta la guerra civil. No obstante, se constata la vigencia que tuvo esta creencia más allá del primer tercio del siglo XX, hasta el punto de que las generaciones de artistas que culminaron su obra después de la guerra civil, se vieron igualmente influenciadas por la voluntad de que sus propuestas respondiesen a ese mismo paradigma, teniendo en cuenta que la censura de la identidad vasca se vio reprimida y esto no actuó sino como acicate para una creación artística militante que seguía orbitando en torno al tema de la identidad.²¹

A continuación analizaremos los diferentes posicionamientos en torno al concepto de Arte vasco y veremos la articulación en base a diferentes periodos en que podemos resumir el debate. Todas ellas serán mostradas en riguroso orden cronológico para que pueda apreciarse cómo fueron apareciendo los diferentes matices en el debate y podamos entrever la evolución en los planteamientos. En el último punto analizaremos ramificaciones de esta discusión que llevaron a preguntarse sobre la existencia o no de una tradición artística del pueblo vasco, a plantear diferentes relatos sobre cómo se creó la “trama del Arte vasco” o la presencia de elementos exóticos en el arte del País Vasco del periodo acotado para nuestro estudio.²²

4.1.1 Antes de 1900

Para rastrear el surgimiento del mito del *Arte vasco* antes de la llegada del siglo XX contamos, principalmente, con el vaciado de varias revistas

¹⁵ Una fecha clave para constatar esta conexión vasco-catalana fue la visita de Francesc Cambó –que a la muerte de Enric Prat de la Riba en 1917 precisamente se convirtió en el principal líder de la Lliga Regionalista– y otros políticos catalanes a Bilbao en enero de 1917. De los numerosos comentarios que el asunto suscitó en la prensa bilbaína nos gustaría destacar el artículo firmado por Argencio –seudónimo de Joaquín Adán– publicado el 26.1.1917 en *El Nervión* con el título “Comentario del día. Los viajeros mediterráneos”. En este texto, Argencio decía que no había otra región en España más parecida al País Vasco que Cataluña refiriéndose a laboriosidad y exportaciones y, a continuación, la dibujaba como modélica ya que, según él, allí los “hacendistas no desdeñan al poeta, ni el escritor siente menosprecio hacia el político, porque saben que todos son necesarios y útiles para la floración universal”. Para Argencio, la sociedad vasca debía ser consciente de la labor conjunta que debían hacer políticos, hacendistas, literatos, biólogos, poetas o artistas para alcanzar un proyecto social o cultural común.

Una visión contraria aparece en Fernando de la Quadra-Salcedo. En “Conceptos sobre nuestro renacimiento”, un ensayo escrito en diciembre de 1915 y recogido en *Ensayos sobre el renacimiento vasco*. Bilbao: Dochoa, 1918. Este autor prevenía en contra de imitar el renacimiento catalán, porque para él era síntoma de la falta de creencia en la propia personalidad.

¹⁶ A partir de 1918 se empezaron a publicar artículos de Xenius (Eugeni d’Ors) en la más novecentista de las revistas vascas *Hermes. Revista del País Vasco* (1917-1922).

¹⁷ Véase MOREL, Natalie. *La Ópera Vasca (1884-1937)*. Bilbao: Ikerder, 2006.

—entre ellas *El Boceto* (1883) o *La Ilustración Vascongada* (1891) son las principales fuentes—, así como diarios como *El Nervión* que se empezó a publicar a partir de 1891. Somos conscientes de que el vaciado de *El Noticiero Bilbaino* (1875-1937), como publicación más antigua y longeva entre otras, podría complementar las conclusiones que hoy día podemos extraer.

Además de estas fuentes, resulta fundamental destacar la importancia de un ensayo escrito por Miguel de Unamuno en Alcalá de Henares en 1889, porque las directrices que él considerada apropiadas para el desarrollo del arte en el País Vasco en aquel momento fueron refrendadas por el devenir de éste a posteriori y se anticiparon a lo que numerosas voces plantearon durante las primeras décadas del siglo XX.²³

Sin embargo, antes de hacer una valoración de los escritos mencionados anteriormente, vamos a aludir a varias ideas importantes en relación a la construcción de la identidad vasca en el siglo XIX y al movimiento que se ha denominado Renacimiento cultural vasco o Renacimiento éuskar, porque consideramos que tienen una estrecha relación con el origen del concepto Arte vasco que queremos analizar.

Como plantea Anne-Marie Thiesse, las investigaciones recientes revelan que las identidades llamadas “regionales” no son arcaísmos que sobrevivieron a un proceso moderno de construcción nacional sino que son componentes de la modernización cultural nacional.²⁴ La investigadora Coro Rubio es quien ha estudiado exhaustivamente la construcción de la identidad vasca en el siglo XIX y su conexión con el proceso posterior de construcción nacional. Esta autora analiza la etapa inmediatamente anterior a la aparición del nacionalismo aranista y considera que en este periodo existió una primera idea de nacionalidad que gestó una identidad colectiva vasca de la que después se nutrió el nacionalismo finisecular.²⁵ Por tanto, constata la existencia en el siglo XIX de un código de identidad colectiva que convivía con otros —una identidad campesina o identidades provinciales—.

En ese proceso de construcción identitaria, Coro Rubio analiza el papel de diferentes agentes políticos, culturales y religiosos. Concretamente, es en los segundos donde ubica lo que denomina el “Movimiento cultural vasquista”. Con este apelativo identifica el desarrollo de un movimiento cultural vasquista desarrollado durante la segunda mitad del siglo XIX en las tres provincias que conforman la Comunidad Autónoma Vasca y también en Navarra. Este movimiento se caracterizó por el interés hacia la cultura, la lengua, el folclore y el pasado del País Vasco y en él partici-

¹⁸ En el lenguaje historiográfico y crítico de esta época en la que, como hemos analizado, la interpretación en clave identitaria de las manifestaciones artísticas fue uno de los argumentos más repetidos, es habitual asociar las manifestaciones artísticas a escuelas nacionales con unos rasgos formales propios y diferenciados. Es por eso que se hablaba con total normalidad de *escuela holandesa*, *escuela veneciana*, *escuela inglesa* u otras. Por eso, la búsqueda de los rasgos propios de una supuesta *escuela vasca* se convirtió en un reto crítico para los intelectuales vascos.

¹⁹ PENA, Carmen. *Territorios sentimentales. Arte e identidad*. Op. cit., p. 48.

²⁰ Para analizar cómo el nacionalismo vasco fue creando un discurso respecto a las artes plásticas véase este artículo nuestro: LARRINAGA, Andere. “Las artes plásticas en la revista *Euzkadi* (1901, 1905-1915). La construcción de un discurso cultural desde el nacionalismo vasco”. En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 24 (2013), pp. 82-98. Véanse también MARTÍNEZ, Carlos; AGIRRE, Imanol. *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*. Op. cit. y GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900: arte y política en los orígenes de la modernidad*. Op. cit.

²¹ A modo de ejemplo planteamos los casos del músico Francisco Escudero que, siguiendo unos parámetros de modernidad renovada, llevó a cabo una Ópera vasca que entroncaba con la desarrollada antes de la guerra civil, o el de Jorge Oteiza que en *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* reconocía esencia ontológica al “alma vasca” - la primera edición se publicó en San Sebastián, por parte de Auñamendi en 1963-. En relación a la transmisión de referentes estéticos y modelos en el arte del País Vasco véase MANTEROLA, Ispizua. *Maite ditut maite. Transmizioa XX. mendeko Euskal Herriko Artean*. Andoain: Edo!, 2017.

paron numerosos literatos, editores e intelectuales. El objeto de ese desarrollo era “demostrar la existencia de una cultura propia y específica”.²⁶

Según Coro Rubio, este movimiento cultural vasquista tuvo dos momentos diferenciados: (1) unos primeros pasos dados a partir de mediados del siglo XIX y (2) un desarrollo posterior a la abolición foral de 1876. Esta segunda etapa se correspondería con lo que otros historiadores y su propia época denominaron Renacimiento éuskaro o Renacimiento cultural vasco.²⁷

En el segundo capítulo ya hablamos del consenso mayoritario de la sociedad vasca respecto al mantenimiento de los fueros y del sentimiento de pérdida que se desencadenó con la abolición foral de 1876. Esto no constituyó sino un estímulo para este movimiento de recuperación de lo característico del País Vasco que se venía desarrollando décadas antes: se descubrió el valor científico y literario del euskera –desarrollándose la lingüística vasca y la literatura en euskera–, se desarrolló la antropología etnográfica y lingüística, se recuperó el folclore, se indagó y recreó el pasado histórico, se organizaron las llamadas Fiestas éuskaras en diferentes puntos de la geografía vasca, etc. Resulta especialmente relevante para el tema que es objeto de nuestro estudio el desarrollo de varias publicaciones importantes en las capitales de la diferentes provincias que secundaban los planteamientos de este Renacimiento éuskaro: la pamplonesa *Revista Éuskara* (1878-1883), la vitoriana *Revista de las Provincias Éuskaras* (1878-1879), la donostiarra *Euskal-Erria. Revista Vascongada* (1880-1918) o la bilbaína *Revista de Vizcaya* (1885-1889).

Por lo que respecta a las artes plásticas, la influencia de este movimiento cultural se advirtió en el cultivo de la temática de historia en relación con determinados acontecimientos y obras promovidas por las instituciones –como la Exposición Provincial de Vizcaya de 1882 mencionada en el segundo capítulo o la decoración de los palacios provinciales de Bizkaia y Gipuzkoa–²⁸ y, principalmente, en el desarrollo de una temática costumbrista que representaba el mundo rural y las tradiciones locales.²⁹ En el siglo XIX en Bizkaia esta orientación costumbrista se ve representada principalmente por Francisco Bringas o Antonio M^a Lecuona.

En la revista *El Boceto* (1883)³⁰ destacamos el seguimiento que ésta hizo a través de artículos, reseñas e ilustraciones del pintor Anselmo Guinea, el principal artista en alza en Bilbao en aquellos momentos –dado que Adolfo Guiard aún no había regresado de París–, aunque se mencionaban también los nombres de otros como Adolfo Guiard, Jo-

²² Nos hacemos eco de la expresión que utilizó Juan de la Encina en su libro *La trama del arte vasco*. Bilbao: Editorial Vasca (Col. Pintores y Escultores Vascos), 1919.

²³ Según el propio Unamuno hizo constar, se publicó en la hoja literaria de *El Noticiero Bilbaíno* el 18.11.1889 y después se incluyó en *De mi país. Descripciones, relatos y artículos de costumbres*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1903.

²⁴ THIESSE, Anne-Marie. *Francia y la cuestión de la identidad nacional*. Op. cit., p. 45.

²⁵ Véanse RUBIO, Coro. *La identidad vasca en el siglo XIX. Discurso y agentes sociales*. Op. cit. y RUBIO, Coro. “Centinelas de la patria. Regionalismo vasco y nacionalización española en el siglo XIX”. En: *Historia Contemporánea*, n. 53 (2016), pp. 393-425. Op. cit.

²⁶ *Ibidem*, p. 254. Esta investigadora añade, además, que este movimiento no es un fenómeno aislado, sino que también se dio un renacimiento literario con similares características en la segunda mitad del siglo XIX en Cataluña –la *Renaixença*–, Galicia –la *Renaixença*– o Valencia, así como en la Provenza o el Languedoc francés y en otras partes de Europa. Como esta historiadora concluye fue el impulso dado por el movimiento romántico en la recuperación de las culturas nacionales el que desencadenó estos procesos culturales.

sé Echenagusia, Mamerto Segui, Macario Marcuartu, Serafín Bastera o Alejandrino Irureta.

La revista *La Ilustración Vascongada* (1891), de breve publicación, la situamos en el horizonte del Renacimiento éuskaro al que hemos aludido anteriormente. La redacción en el primer número de la revista desvelaba que su propósito era “única y exclusivamente publicar lo mucho bueno con que el solar vasco cuenta, así en monumentos artísticos e históricos como en producciones de escritores y artistas”.³¹ Esta revista dedicó artículos a arquitectos como Severino Achúcarro, a la restauración de monumentos histórico-artísticos en el País Vasco, al pintor guipuzcoano José Echenagusia o a monumentos emblemáticos como el Cementerio de Santa Isabel de Vitoria-Gasteiz. Uno de sus puntos interesantes fue la reproducción de calidad de obras de Anselmo Guinea, Mamerto Segui, José Echenagusia o Macario Marcuartu.

El diario *El Nervión* (1891-1937), por su parte, antes de 1900, dedicó artículos a la exposición pública de cuadros de Anselmo Guinea, Adolfo Guiard, Ignacio Zuloaga, Manuel Losada, Ángel Larroque, Álvaro Alcalá Galiano, Ignacio Ibañez de Aldecoa, Pablo Uranga o Mamerto Segui. La escultura apareció representada en los comentarios sobre Serafín Bastera, Vicente Larrea, Bernabé de Garamendi –muchos trabajos mencionados eran de autoría conjunta por los tres o varios de los escultores mencionados, ya que estaban asociados y tenían un taller conjuntamente– o Quintín de Torre.

El análisis de todos estos artículos desvela que estas tres publicaciones mencionadas pretendían hacer, en algunos casos, una crónica de la actividad expositiva local y, en otros, dar cuenta del desarrollo artístico local, provincial o vasco. Sin embargo, no contienen ninguna construcción teórica sobre el concepto Arte vasco, ni concluyen unas directrices para orientar las manifestaciones artísticas que mencionan. No obstante, sí que difundieron la idea de una actividad artística incipiente y dinámica en el País Vasco que fue en aumento en las siguientes décadas.

Resulta inevitable referirnos a un texto que, por su temprana fecha, destaca por la orientación de las reflexiones sobre la producción artística en el País Vasco de aquellos momentos. Nos referimos al ensayo de Miguel de Unamuno que lleva por título “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”, dedicado a su amigo Juan José de Lecanda,³² que fue publicado inicialmente en *El Noticiero Bilbaíno* en 1889 y después se recogió en *De mi País. Descripciones, relatos y artículos de costumbres* (1903).³³ Dado su inte-

²⁷ Anne-Marie Thiesse analiza cómo una reformulación del pasado es fundamental en la formación y consolidación de las naciones modernas. Llama la atención sobre la paradoja de que el proceso de formación de naciones es un proceso de “vuelco radical, concreto y conceptual” propio de sociedades modernas, si bien estos cambios se apoyan en la representación de la nación no como algo nuevo sino muy antiguo. THIESSE, Anne-Marie. *Francia y la cuestión de la identidad nacional*. Op. cit. Por eso, uno de los principales ingredientes del proceso de construcción identitaria es rescatar la historia nacional, “despertar a la nación del olvido en que permanece aletargada”. De hecho, dice que la metáfora de la Bella durmiente aparece en muchos títulos de movimientos culturales asociados a la construcción identitaria. Ella menciona el *Risorgimento* italiano o la *Renaixença* catalana. Podríamos sumar el Renacimiento éuskaro o la *Renaixença* gallega, que se sirven de la misma idea. Op. cit., p. 17.

²⁸ Véase GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. “Arte, imagen y propaganda política (entre la nostalgia fuerista y el pragmatismo autonomista)”. En: *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y política en los orígenes de la modernidad*. Op. cit., pp. 11-112.

²⁹ Como después subrayaremos de nuevo, también Anne-Marie Thiesse menciona la representación de los paisajes, las costumbres tradicionales o el campesinado en la construcción del imaginario identitario. Véanse THIESSE, Anne-Marie. *La creación de las identidades nacionales: Europa siglo XVIII-XX* y, de la misma autora, *Francia y la cuestión de la identidad*. Op. cit.

rés, se incluye la mayor parte de este ensayo en el Apéndice documental.

Este texto revela, en gran medida, las conversaciones y debates existentes entre Lecanda y Unamuno durante los días en que transcurrió la visita que Unamuno le hizo al padre Lecanda en Alcalá de Henares en 1888. Inicialmente, Unamuno comparaba la vida y el paisaje de Alcalá de Henares con el País Vasco y partiendo de ese hilo reflexivo aparecían en el texto algunas ideas fundamentales:

Aquí hay artistas –se refiere a Alcalá de Henares–; en las Provincias Vascongadas no digo que no los haya, pero aún no han hallado su camino. Nuestro país es pobre en arte, no sirve negarlo. Descarte V. nuestra música, ¿y qué nos queda? ¿Dónde están nuestros poetas, dónde nuestros pintores? ¿Tiene de esto la culpa el suelo, como V. parece suponer? ¿La tiene la raza?³⁴

No nos resultan extrañas estas palabras de Unamuno porque en el segundo capítulo aludimos a sus convicciones sobre el desarrollo de las artes en el País Vasco. Sin embargo, nos gustaría enfatizar que este autor consideraba que el País Vasco aún no había hallado una orientación principal en lo que a artes plásticas se refería y se preguntaba sobre las causas de ello.

El interlocutor de Unamuno, el padre Lecanda, no veía en el País Vasco “más que las chimeneas de las fábricas, las calderas de vapor, las líneas paralelas del ferrocarril, los tinglados de hierro y los depósitos de carbón de piedra”.³⁵ Unamuno, sin embargo, veía algo de poesía en todo ello y opinaba, además, que las conclusiones de Lecanda eran demasiado duras:

Yo no sé que se pueda afirmar que en el País Vasco hay absoluta carencia de sentimiento artístico: esto es muy duro. No sé que pueda afirmarse eso, porque poetas y pintores que se inspiran de fuera o no hayan aún el guía, el vidente, el que les muestre su camino.³⁶

Unamuno creía que aún faltaba por llegar el artista que orientase el arte realizado en el País Vasco hacia una senda determinada porque, de una parte, creía que no tenía la culpa el paisaje vasco de que pintores educados en Madrid o en Roma se empeñasen en darle una luz que no le era propia –de Castilla o de la campiña romana– o que las aldeanas

³⁰ Para profundizar en los contenidos de *El Boceto* (1883) y *La Ilustración Vascongada* (1891) véanse LARRINAGA, Andere. “El Boceto (1883) y La Ilustración Vascongada (1891). Dos ejemplos de prensa cultural en Bilbao en el último cuarto del siglo XIX”. En: *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n. 23 (2004), pp. 523-534 y LARRINAGA, Andere. “Escritos sobre arte en las revistas culturales bilbaínas del siglo XIX”. En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 16 (2005), pp. 249-266.

³¹ “Programa”. En: *La Ilustración Vascongada*, 15.1.1891.

³² Juan José de Lecanda fue un religioso vizcaíno de la congregación de San Felipe Neri que atendió como párroco durante un tiempo a la iglesia de San Vicente de Abando a cuya congregación perteneció Unamuno. Allí es donde se forjó una estrecha amistad entre ellos que se materializó en una larga relación epistolar y varios encuentros. En 1882 el padre Lecanda se trasladó al Oratorio de San Felipe Neri de Alcalá de Henares y en 1888 Unamuno le hizo una visita de varios días que dio como resultado el ensayo al que hacemos referencia. En otro orden de cosas, el padre Lecanda también intervino esporádicamente en la prensa bilbaína y fue una de las principales voces que promovió la conservación de monumentos histórico-artísticos de interés tanto nacionales como provinciales o locales.

³³ Nosotros lo hemos consultado en la siguiente edición: UNAMUNO, Miguel de. *De mi país. Descripciones, relatos y artículos de costumbres*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1903. Allí se hace constar que el ensayo al que hacemos referencia se publicó inicialmente en la hoja literaria de *El Noticiero Bilbaíno* el 18 de noviembre de 1889.

³⁴ *Ibidem*, p. 62.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, pp. 63-64.

parecieran italianas disfrazadas; y, por otra, opinaba que el arte no debía inspirarse en leyendas vascongadas atribuyéndole la culpa de ello, en última instancia a Chaho, "(...) quien nos plagó de esas patrañas infladas y que tanto disuenan en una tierra bendita, sin monumentos, sin archivos, sin historia vieja".³⁷

Las conclusiones de Unamuno sobre este asunto le llevaron a defender la vuelta a "la sencillez ruda de Iparraguirre"³⁸ y la necesidad de cultivar el tema costumbrista vasco. En este ensayo –y particularmente, en este fragmento que citaremos a continuación– Javier González de Durana ve acertadamente referencias a quien fue el maestro de pintura de Unamuno, Antonio M^a Lecuona, pero también a Anselmo Guinea, que en aquellos momentos se hallaba condicionado por su formación italiana, o a Adolfo Guiard, cuando habla sobre artistas que traen novedades desde el extranjero al horizonte local.³⁹ La cita es larga pero la incorporamos íntegra debido a su interés:

Cuando veo los cuadritos de las escuela holandesa me acuerdo de mi tierra. Aquellos interiores, con olor a humo y vaho de cerveza, en que unos hombres coloradotes, grasos, satisfechos, beben a jarra, recuerda a nuestros chacolés, nuestras sidrerías. Y ¿hay nada más parecido a nuestras romerías que las de Teniers? Romería vascongada hay en un cuadro que parece una del maestro holandés.

El mus en las tabernas, las ferias de ganado, las partidas de bolos, las romerías, las verdaderas romerías, con sus culadas, sus zirris, con su vuelta, sus brincos y saltos a la caída de la tarde, el cielo rojo, las mejillas rojas, las boinas rojas, todo rojo, rojo como la sangre y como el vino, y el fondo verde, verde agrio.

Nosotros tenemos el calor de dentro, no el de fuera. A los jóvenes artistas llenos de luz del Mediodía o de neurosis del Norte, establecidos allí, que dibujan bien y pintan bien, prefiero, aunque dibuje peor y pinte pero, algún pintor viejo que sienta a nuestro país. Yo sé de más de un cuadro, sobre todo uno, de cuya factura nada diré, pero cuyo tono, cuyo espíritu es el nuestro: son dos aldeanos en una taberna.

El buen instinto de Trueba no le engañaba. El arte no es sólo la factura, eso es más bien oficio: el arte es la intuición

³⁷ *Ibíd.*, p. 65.

³⁸ *Ibíd.*, p. 65. En esta idea de tener como referente lo sencillo y el punto de vista del gusto popular se muestra influenciado por los planteamientos de su amigo y poeta Antonio Trueba, al que, además, hace referencia en el texto.

³⁹ Véase GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Adolfo Guiard*. Op. cit. Miguel de Unamuno recibió clases de pintura de Antonio M^a de Lecuona, un artista guipuzcoano afincado en Bilbao que también fue maestro de Adolfo Guiard, Manuel Losada, Francisco Durrio o Gustavo de Maeztu.

*del medio en que se vive, saber qué se pinta, dónde se pinta
y para qué y quiénes se pinta.*⁴⁰

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 66-67.

Como se ve, Unamuno hace un alegato en defensa de una pintura continuadora del tema costumbrista cultivado por su maestro Antonio M^a Lecuona y apoyaba un arte que, a través del tema, reflejase el medio en que éste se desarrollaba. Sin embargo, nos gustaría subrayar de este fragmento que, en este momento del pensamiento unamuniano, el cultivo de ese tema vasco era un síntoma de que el artista “sentía” su país, de que captaba un “espíritu” propio, algo a lo que el escritor daba prioridad respecto a la calidad técnica.

Poco después, en el mismo texto, el autor reconocía que había en el País Vasco en aquellos momentos pintores jóvenes que despertaban grandes esperanzas, pero concluía que debían acertar con el género para conducirse por la buena senda. Unamuno creía que el oficio lo podían aprender los artistas fuera, pero que “el verdadero estudio debe empezar en su país; fuera han aprendido el oficio, el arte lo aprenderán dentro; la ciencia no tiene patria, pero el arte sí”.⁴¹

⁴¹ *Ibidem*, p. 67.

“El arte debe tener una patria”: Unamuno defiende un arte que desvele las señas identitarias del lugar en que fue creado y para ello, en ese momento, él veía prioritario trabajar el tema costumbrista vasco. Como comentaremos a continuación, a pesar de que el devenir del arte protagonizado por los artistas vascos a posteriori le descubrirá a Unamuno la senda del tema castellano y la inspiración en la pintura clásica española desde El Greco hasta Goya de la mano de artistas como Ignacio Zuloaga, no se modificará éste su planteamiento inicial de la necesidad de un arte racial, que exprese los rasgos identitarios de la nación o región de la que es oriundo.

Por si quedaba alguna duda, nuevamente redundaba sobre los temas que debían servir de inspiración al artista:

*(...) hay que buscar la poesía del sudor, la del humo de las fábricas, la del vaho de las tabernas y chacolíes, la vida del caracol de las siete calles, el drama oscuro que provocó la quiebra de Osuna, la emigración a América, las aventuras del minero, la rudeza de la guerra civil, la epopeya de Zumalacárregui, de Cabrera y de Espartero, la poesía del fanatismo político y la de las grotescas conversaciones de sobremesa.*⁴²

⁴² *Ibidem*, pp. 68-69.

Este ensayo se publicó inicialmente en 1889, pero ¿qué opinaba Unamuno unos años después? En el segundo capítulo mencionamos su “Discurso en los Juegos Florales celebrados en Bilbao el día 26 de agosto de 1901”. Ya dijimos que en esta intervención, Unamuno redundaba en varios parámetros de la conferencia “Espíritu de la raza vasca” ofrecida en la Sociedad El Sitio de Bilbao en 1887. Por tanto, en 1901, en los Juegos Florales de Bilbao seguía sosteniendo que la vasca era una raza sin apenas recorrido artístico. En este famoso discurso, Unamuno defendió su idea de “verterse en España” y tratar de transmitirle algo del espíritu de gobierno de los vascos, de su espíritu religioso y también de aportarle algo en los terrenos de las ciencias y el arte. En este punto del razonamiento concluía la idea que nos gustaría subrayar: manifestaba que en el País Vasco “no ha tomado aún aquí el arte carácter específico alguno, ni puede, en nada, exceptuando tal vez la música, hablarse de estilo vasco”.⁴³

Sólo unos años después, en la edición en *De mi país* (1903) del ensayo dedicado a su amigo Juan José de Lecanda al que veníamos haciendo referencia, en el prólogo, él mismo reconocía que en ese momento había un arte en el País Vasco “que hoy apunta y se muestra allí en ciernes” y, en las notas finales, manifestaba que desde que fue escrito el ensayo hasta ese momento “se ha desarrollado grandemente en Bilbao la afición a la pintura y el cultivo de ella, contando hoy mi pueblo, y en general mi país todo, con un buen número de pintores”. Entonces, destacó que el pintor vasco que más éxito y reconocimiento tenía, Ignacio de Zuloaga, tomase como referencia “la manera de pintar que podríamos llamar castellana, la del Greco y Velázquez”.⁴⁴ Sin embargo, todavía no manifestaba unas conclusiones a este respecto tan elaboradas como las que haría públicas en años venideros.

A modo de conclusión podemos decir que Unamuno anticipa en este ensayo “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya” los términos en los cuales transcurrirá el debate sobre la existencia o no de un Arte vasco en años venideros. Tanto en él, como en su intervención en los Juegos Florales bilbaínos de 1901 y en *De mi país* (1903) manifestaba que todavía no existía un *Arte vasco* pero su defensa de un arte racial le llevaba a anhelar que se desarrollase.

Nos gustaría poner este análisis genealógico del concepto *Arte vasco* en relación con la plástica llevada a cabo en el País Vasco en aquellos momentos. Fueron los pintores Adolfo Guiard y Darío de Regoyos los que acercaron la modernidad artística al País Vasco. Adolfo Guiard, con-

⁴³ UNAMUNO, Miguel de. “Discurso en los Juegos Florales celebrados en Bilbao el día 26 de agosto de 1901”. En: *Obras completas. Tomo IV. La raza y la lengua*. Op. cit., p. 303.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 150.

tinuando en parte la labor de su maestro Antonio M^a Lecuona, cultivó el tema vasco –el llamado costumbrismo, en el caso de su maestro–, pero a través de la mirada de un moderno que se servía de él sin buscar trascendencia o simbolismo.⁴⁵ Darío de Regoyos tenía preferencia por los paisajes campestres y urbanos y, aunque proporcionó un primero e importantísimo referente de un tratamiento moderno del paisaje vasco, los lienzos que presentan implicaciones simbólicas no tienen que ver con el tema vasco, sino con su visión de la *España Negra*.⁴⁶ El acercamiento de otros pintores vascos –como Anselmo Guinea, Ignacio Díaz Olano o Ignacio Ugarte– al tema vasco transcurrió por los derroteros de un realismo costumbrista.

Por tanto, como hemos visto, antes de 1900 el concepto *Arte vasco* estaba todavía en estado embrionario y carecía de la carga poética y evocadora que despertó después. Su incidencia en la plástica era muy limitada aún, aunque lo que sí es cierto es que el tema vasco se reivindicó ya en las dos últimas décadas del siglo XIX, como uno de los predilectos por pintores y público. Sin duda, tanto el movimiento cultural del Renacimiento cultural vasco como las transformaciones económicas en los entornos urbanos vascos tuvieron mucho que ver en este asunto. Como expresa Anne-Marie Thiesse, “mientras más se industrializaban y se urbanizaban las naciones europeas, más situaban su identidad bajo la referencia al arcaísmo y al mundo rural”.⁴⁷ Por eso, el campesinado se convirtió en símbolo de identidad nacional en múltiples países y regiones europeas ya que, como la misma Thiesse expresa, “es percibido como una especie de museo viviente de los orígenes nacionales que ha mantenido, gracias a sus tradiciones, una suerte de continuidad directa con los grandes ancestros”.⁴⁸

⁴⁵ Salvo en los bocetos para las vidrieras de la Casa de Juntas de Gernika de 1901-1902 o el proyecto de vidriera para la residencia de Rafael Picavea entre 1902 y 1903.

⁴⁶ Véase el capítulo “La España Negra” del libro de Carmen Pena *Territorios sentimentales. Arte e identidad*. Op. cit.

⁴⁷ THIESSE, Anne-Marie. *Francia y la cuestión de la identidad nacional*. Op. cit., p. 20.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 19.

4.1.2 Hasta la década de 1910

Precisamente, fueron los Juegos Florales celebrados en Bilbao en agosto de 1901 los que dieron pie al siguiente hito discursivo que vamos a mencionar a continuación. El 10 de junio de 1901 se publicó en *El Nervión* un artículo que llevó por título “Un arte vascongado de ornamentación”. El artículo que vamos a presentar se suscitó porque se había dado a conocer el cartel que anunciaba la celebración de los Juegos de agosto. Se hacía énfasis en que en el programa figuraban cinco temas que tenían relación con las artes y los oficios y se informaba de que la sección de

la organización que entendía de esos temas reivindicaba la necesidad de “un arte de ornamentación vasco”.

El artículo entero no tiene desperdicio en relación con el concepto que tratamos de analizar y por eso se incluye íntegro en el Apéndice documental. Esta sección encargada de las Artes y Oficios dentro de la organización de los Juegos Florales manifestaba que “la más absoluta libertad de formas es acaso la característica del arte moderno” y que los artistas trataban de sacudirse los prejuicios adquiridos en las Academias y “se esfuerzan en sentir y expresarse según su propio temperamento, de donde resulta que los estilos casi sean tantos como los artistas y que las unidades sociales, naciones y regiones, cuya individualidad naturalmente debe ir acompañada de un modo especial de sentir el arte, se hayan creado su peculiar estilo derivado de su temperamento y de su tradición artística”.

Nos gustaría subrayar dos ideas importantes presentes en este artículo: (1) que era la modernidad artística la que conducía a los artistas a expresarse libremente de acuerdo con su temperamento; (2) que las naciones o regiones debían ir acompañadas de una manera especial de sentir el arte. Sentando como base estas argumentaciones, el artículo defendía la necesidad de alumbrar un *arte vasco de ornamentación*. En varias ocasiones, parece que las conclusiones principales se orientaban al diseño arquitectónico. Sin embargo, piénsese en las consecuencias de extrapolarlo al resto de las artes:

(...) lógico es, por consiguiente, si el pueblo vasco tiene temperamento y personalidad propios, que en lo que sea productor original de su genio, haya un estilo peculiar que se habrá manifestado donde quiera que haya puesto de su mano, sin que para esto sea necesario que haya producido creaciones artísticas de valor extraordinario, pues toda idea adopta por exigencias de la realidad y según la interpretación individual, una forma, y donde hay forma, hay arte.

Ahora bien, considérese lo que ganará el arte y cuánto mejor realizaría su fin de despertar en nosotros recuerdos y emociones, si en las construcciones y su ornamentación, en lugar de adoptarse estilos más o menos exóticos, viéramos un traslado a la vida moderna de población de las alegres y pintorescas viviendas de nuestro país que, en su conjunto y en todos sus detalles, hablará a nuestros sentimientos de vascongados y nos recordará, en cuanto a estas artes les

es posible, la belleza de nuestras montañas y la laboriosa y patriarcal vida de nuestros abuelos.

Sería inoportuno explicar en este programa el pensamiento del arte vascongado, y más todavía el hacer afirmaciones sobre lo que en él sea propio y característico, por original o por asimilado, y lo que sea postizo. Ni el arte vascongado puede nacer de la teoría, ni puede pretenderse que de este primer ensayo salga ya fijado; nacerá, si artistas de mérito le sacan a la realidad, y acaso las observaciones y experiencias de una generación no basten para formarle. Cúmplenos nada más afirmar la posibilidad de su creación, sin entrar en su análisis, fundando nuestra afirmación en el certero juicio con que todos reconocemos lo que es vascongado; obra del artista explicarse por la observación y el análisis los caracteres distintivos de lo que es vascongado, y reconstruir después obras que tengan este sabor.⁴⁹

⁴⁹ “Un arte vasco de ornamentación”. En: *El Nervión*, 10.6.1901.

Como ejemplo de “lo vascongado”, más adelante en el artículo, se proponía el *baserri* –el caserío vasco– como ejemplo de inspiración. El artículo concluía con una arenga a los artistas reconociéndoles su talento creador en la empresa que el artículo proponía, finalizando con la idea de que “el arte, el País Vasco y la patria les deberán gratitud por ello”.

Es importante este salto conceptual, porque se sugiere que la idea de crear un arte de ornamentación propio pasaría a convertirse en un asunto de patriotismo. En el segundo capítulo, tratamos de explicar que los intelectuales aludían al desarrollo artístico como un barómetro para medir el grado de civilización de un pueblo –un argumento, por otra parte, no sólo usado por los intelectuales bilbaínos, sino presente en toda Europa–. Por tanto, el cultivo de las artes se convertía en una cuestión de patriotismo, sobre todo en el caso vasco en el que Unamuno y Bastera, entre otros, habían afirmado y afirmarían que el País Vasco carecía de tradición artística. Si sumamos a esto el que mayoritariamente se empezase a dibujar en el horizonte, desde diferentes posturas ideológicas, la idea de una necesidad de hacer un arte con unos rasgos de identidad propios, es lógica la predilección por el tema vasco en la generación de Aurelio Arteta, Ángel Larroque, los hermanos Zubiaurre, los hermanos Arrue, Quintín de Torre y otros tantos.⁵⁰

Avanzando en nuestro análisis, recalamos en un artículo publicado en *El Liberal* el 27 de mayo de 1906 por Juan de la Encina, en sus inicios

⁵⁰ Más adelante, en el análisis de este debate, veremos cómo la elección del tema vasco será considerado uno de los principales ingredientes para identificar una supuesta escuela propia.

como crítico de arte, en relación con la 5ª Exposición de Arte Moderno de Bilbao (EAM). En él, el crítico manifestaba que creía que podía decirse que en aquel momento los escritores, pintores y escultores vascos eran los mejores de España. Era este razonamiento el que le llevaba a preguntarse si “existen en el arte, en la literatura española de hoy, modalidades que puedan decirse vascas”. Esta fue su conclusión entonces:

Una cosa es tener artistas, dice Ganivet y otra tener arte. Y aquí ocurre que tenemos artistas y escritores de mucha inspiración; pero aún no ha aparecido la obra que nos revela la íntima poesía de esta tierra. Chispazos, francos conatos de su apareamiento, hallamos aquí y allá, desperdigados en las obras de Losada, Uranga, Larroque, los Arrúes, y sobre todo en las de los escritores: aquí es donde más reciamente alienta el alma de Vasconia. Todo ello no es sino gérmenes de arte típicamente vasco, que apunta líneas y perfiles de los venidero.⁵¹

Juan de la Encina veía algo que apuntaba pero no estaba totalmente formado. Sin embargo, nos gustaría subrayar que, un poco más adelante en este artículo, Juan de la Encina formulaba ya la idea de que el arte vasco iba de la mano del castellano –creemos que, como Unamuno, estaba pensando en Manuel Losada e Ignacio Zuloaga–. Además, Juan de la Encina anticipaba la idea de que, según él, el arte vasco parecía moverse entre dos extremos: un idealismo lírico, pujante y exaltado por un lado; un realismo, franco, desenvuelto y pleno de intención por otro.

La filiación intelectual unamuniana de Juan de la Encina se ponía de manifiesto cuando expresaba que veía en Unamuno al precursor de una intensa cultura vasca en la que ponía todas sus esperanzas y cuando manifestaba que atisbaba en los vascos una gran fuerza de intra-poesía.⁵² Es obvio que los planteamientos de Unamuno sirvieron de referente e inspiración, tanto en positivo como en negativo, para muchos intelectuales vascos de varias generaciones: sus palabras siempre fueron fértiles y “sentaron cátedra”, tanto para secundarlas como para ser rebatidas con vehemencia.

Es necesario comentar, tras rastrear los testimonio del fundador del nacionalismo vasco, Sabino Arana, que éste apenas tuvo interés por las artes plásticas⁵³. Los comentarios respecto a las artes tienen en su obra un lugar marginal si se los compara con otras cuestiones como la polí-

⁵¹ ENCINA, Juan de la. “Arte moderno. La quinta exposición”. En: *El Liberal*, 27.5.1906.

⁵² Nótese el paralelismo de este término con el de *intrahistoria* unamuniano que fue introducido por este autor en *En torno al casticismo* (1895). Véase MEDINA, Celso. “Intrahistoria. Cotidianidad y localidad”. En: *Atenea (Concepción)*, n. 500 (2009), pp. 123-139. Consultado el 4.2.2017 en: http://www.scielo.cl/pdf/atenea/n500/art_09.pdf.

⁵³ Véanse GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900: arte y política en los orígenes de la modernidad*. Op. cit. y MARTÍNEZ, Carlos; AGIRRE, Imanol. *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*. Op. cit.

tica, la historia, la lengua y otras. No obstante, de las veces en que hizo referencia a ellas se concluía que, para él, tenían una función social y debían estar subordinadas a la construcción nacional. Por eso, son tan importantes las aportaciones que la revista *Euzkadi* hizo a una primera teoría del arte del nacionalismo vasco.

Nos gustaría retomar varias ideas que destacamos en el artículo que le dedicamos al análisis de las artes plásticas en la revista nacionalista *Euzkadi. Ciencias, Bellas Artes, Letras* (1901, 1905-1915).⁵⁴ Fue una revista fundada por el padre del nacionalismo vasco Sabino Arana y sostenida después de su fallecimiento por varios de sus seguidores. Sobre la crítica de arte publicada en ella nos detendremos exhaustivamente en posteriores capítulos. Sin embargo, nos gustaría anticipar varias cuestiones que nos parecen relevantes.

En primer lugar, los críticos de arte de la revista *Euzkadi* defendieron el tema vasco en las artes plásticas por ser el más vinculado con la raza. Además, en la sección “Crónica” de *Euzkadi* (1901, 1905-1915) se comentaban, en ocasiones, exposiciones individuales o colectivas de los artistas vascos. Se observaba en ella una voluntad de afirmar una actividad artística propia y diferencial en el País Vasco. En ocasiones, como en esta crónica firmada por Lope de Aulestia –seudónimo de Miguel Cortés Navarro–, el comentario del estreno de la opereta en tres actos *Bide onera* con texto de Alfredo de Echave y música de Aureliano Valle le conducía a la defensa vehemente del pensamiento de Sabino Arana de que el arte dependía y no tenía sentido más que en relación al patriotismo. Como demostrarán testimonios como los de Imanol –seudónimo de Manuel Aznar Zubigaray– de 1914 o Eretza de 1932 que citaremos más adelante, veremos que periódicamente afloraron en los intelectuales próximos al nacionalismo vasco explicaciones similares que concedían todo el mérito del florecimiento cultural y artístico al desarrollo de la ideología nacionalista:

No hemos de terminar estas líneas sin hacer notar a nuestros lectores un hecho significativo, a la vez que muy natural. Hasta ahora los buenos vascos, los vascos puros, sin mezcla de políticas extrañas, ni de aficiones ultra-ibéricas, son relativamente pocos, si se comparan con los que militan en banderas exóticas; y, sin embargo, aquellos son los únicos que tienen nervio para emprender con éxito todo este hermosísimo resurgir del alma vasca. Ese puñado de vascos hacen

⁵⁴ LARRINAGA, Andere. “Las artes plásticas en la revista *Euzkadi* (1901, 1905-1915). La construcción de un discurso cultural desde el nacionalismo vasco”. En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 24 (2013), pp. 82-98.

la novela patriótica con Campión, Rochelt y Ulacia; el teatro, con Etxabe, Azkue y Alzaga, Zapirain, Valle e Intxausti; la continua labor política y literaria, con dos revistas y un semanario en Bizkaya; la historia, con Arana-Goiri, padre de todo este movimiento, Zabala y Guiard ("T."); la pintura, con Guinea, Guiard (A.), Uranga, Asarta, Arrue y otros; y la escultura, con Torre, Basterra, etc. Y es que para levantar el espíritu y florecer en todos los órdenes, singularmente en el dietario y artístico, se necesita un ideal grande, una pasión pura y sublime que, llenando el corazón de entusiasmo, traduzca su exaltación en otras beneficiosas al ideal. ¿Y qué sentimiento puede llenar y enardecer el corazón del hombre como el patriotismo? La época de mayor esplendor en las letras y en las artes de todas las naciones ha sido siempre la de mayor exaltación del sentimiento de la Patria. Aquí también, en nuestra Euzkadi, se encuentra la vida artística y literaria casi exclusivamente en el nacionalismo; y es seguro que, en tanto crecerá y se hará más trascendental este movimiento, en cuanto crezca y se aumente el patriotismo, que es su germen.⁵⁵

Por otro lado, nos gustaría destacar varias ideas enunciadas por el crítico de arte "T." que publicó valoraciones regularmente en la revista *Euzkadi* hasta 1914. Es probable que este crítico se tratase del mismo que en otras ocasiones firmaba como "T.L.", "T. Larrea" o "Telémaco". Podría tratarse del escritor Toribio Larrea. En cualquier caso, era un autor con un estilo decimonónico y retórico y de gusto conservador en materia artística que, no obstante, tenía juicios interesantes en materia artística y más libres respecto a la perspectiva dirigista que aparecía en otras secciones de la revista, en la que se analizaban las manifestaciones artísticas en función de su contribución a la creación de la patria más claramente.

La primera idea de "T." que destacamos, redundaba en el planteamiento de Juan de la Encina de reconocer la influencia de la pintura clásica española en varios artistas vascos, pero aparece enunciada ya como un rasgo común que los aunaba. En la siguiente cita que planteamos a continuación, no sólo se ve reflejada esta idea sino también se anticipa un nuevo planteamiento que apareció en las próximas reflexiones sobre el debate sobre el Arte vasco: lo vasco en el arte puede estar en una manera especial de sentir la creación artística. Este es, nuevamente, un importante salto

⁵⁵ AULESTIA, Lope de (Miguel Cortés Navarro). "Crónica trimestral". En: *Euzkadi. Ciencias, Bellas Artes, Letras*, n. 6 (abril 1906).

conceptual en el discurso. Si lo vasco podía estar en una manera especial de sentir el arte, o en una manera concreta de representar las cosas (en unos rasgos comunes de forma y estilo), con las dificultades que encarnaba para los diversos autores definir cuáles eran esos rasgos diferenciales, el debate derivó en planteamientos subjetivos basados en la manera en que unos autores u otros caracterizaban esos parámetros. Por lo que a respecta a "T.", veremos que no acababa de concretar en qué consistía esa manera especial de sentir el arte y "pasaba el testigo" al lector para que fuera él el que valorase el grado de vasquismo de las producciones:

Téngase en cuenta que, al hablar del arte vasco, no lo hacemos en el sentido de pretender que exista un arte vasco formado y completo, sino solamente para indicar la existencia real y efectiva en Euzkadi de una manera especial de sentir el arte, manera evidenciada, así en las rudimentarias manifestaciones populares, como en las obras de nuestros más personales artistas. En efecto; aparte del influjo exótico, hoy en donde quiera innegable, no cabe dudar de que aquéllos acusan cierto sentimiento de familia, más cercano al poderoso aliento de los Greco, Velázquez, Zurbarán y Goya que a las modernas corrientes ultraibéricas, y a los Pradillas y Sorollas de nuestros días. Por extensión, llamamos también arte vasco al producido por los hijos del país vasco, siquiera no siempre sean éstos originarios o de pura raza, dejando al criterio del ilustrado lector el fijar, en cada caso individual, el grado de vasquismo que en rigor le corresponda, ya que, dada la índole artística de estos escritos, la depuración de esa materia étnica parecería en ellos fuera de lugar.⁵⁶

⁵⁶ "T." "De Arte. Manuel Losada". En: *Euzkadi. Ciencias, Bellas Artes, Letras*, n. 9 (enero 1907).

Se habrá advertido, asimismo, que este crítico no quería posicionarse claramente sobre que existiese ya un *Arte vasco* plenamente formado y completo. Y, quizás por ello, inauguraba esta nueva vía reflexiva de que lo vasco estaba en la manera de sentir el arte que volvería a aparecer en este debate en los próximos años.

La segunda idea que nos gustaría destacar en este autor, aparece en un artículo dedicado al pintor Manuel Losada y, si la citásemos en un contexto posterior, podría encajar perfectamente en los parámetros de cómo se interpretó el *noucentisme* catalán en la plástica vasca: la idea de que los tipos vascos de Losada reflejaban al ser humano universal, y que

desde lo local se aludía a lo universal.

*Y esos tipos de Losada, en su mayoría, son tipos vaskos, ciertamente; más, aunque los elementos de esas obras están tomados de rasgos físico-psicológicos de nuestro pueblo, no es, en el fondo, un arte que se ciñe sólo a un país, ni a una época; es algo más abstracto, cuya fuerza psíquica interesa, en globo, al espíritu humano, algo que vibra en la conciencia de nuestro destino como una chispa de nuestro don de inmortalidad. Bajo la forma especial del tipo vasko véase allí al hombre universal, mostrándose nos bajo un prisma nuevo el ideal eterno de la belleza humana.*⁵⁷

Nos gustaría destacar, finalmente, una última idea presente en el discurso crítico de "T." para la revista *Euzkadi* (1901, 1905-1915) que también reapareció en el relato de otras *tramas del arte vasco*⁵⁸: que el arte local empezó su despegue a partir del trabajo de Pancho Bringas o Eduardo Zamacois.

Para finalizar con este recorrido por el concepto Arte vasco anterior a 1910, nos gustaría mencionar un artículo firmado por Joaquín Adán y publicado en *El Nervión* precisamente el 26 de octubre de 1910. En este artículo, consideramos que Joaquín Adán también se mostraba heredero de los planteamientos unamunianos, en primer lugar, porque destacaba la honradez de los artistas plásticos vascos, una cualidad que Marcelino Menéndez Pelayo había acuñado para la poesía vasca –“honrada poesía vascongada”– y cuyas palabras fueron citadas y glosadas en numerosas ocasiones por Miguel de Unamuno;⁵⁹ y, en segundo lugar, por la lectura que hacía de la historia creativa del País Vasco, que nos parece sumamente cercana a las concepciones unamunianas que hemos venido analizando previamente:

El pincel y el buril del artista vasco es honrado, porque honrada es también la mano que lo esgrime. Así resulta que las obras son la más perfecta definición de la psicología del que las produce. Hay algo en el artista de aquí que le distingue ante el de otras regiones.

Tras de esta primera afirmación, narraba el periplo de los artistas vascos desde su juventud en París y destacaba cómo la mayoría de ellos,

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Nos seguiremos sirviendo de esta expresión acuñada por Juan de la Encina que publicó en 1919 *La trama del arte vasco*.

⁵⁹ Marcelino Menéndez Pelayo, al hablar sobre el *Rimado de Palacio* del Canciller Pedro López de Ayala, se expresó así: “Fuera injusticia negar a Ayala dotes de poeta, cuando hasta en sus crónicas las manifiesta o deja adivinar. Si hubiera cultivado la narración en verso, como los demás poetas del *Mester de clerecía*, fácilmente los hubiera vencido a todos, salvo al Arcipreste. Pero la intención didáctica de su poema le privó de la mayor parte de las ventajas que por tal camino hubiera logrado, y le hizo caer en cierto prosaísmo ético y pedagógico, que parece nota característica de la honrada poesía vascongada, tal como la vemos, por ejemplo, en Samaniego y Trueba”. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino; SÁNCHEZ REYES, Enrique (ed.). *Antología de poetas líricos castellanos. Tomo I* [La poesía en la Edad Media]. Santander: 1944, p. 357. Unamuno trajo a colación en varias ocasiones estas palabras del santanderino, ya que se referían a su amigo el poeta Antonio Trueba.

acaso por nostalgia patria, regresaron al País Vasco a desarrollar sus carreras. Es esta idea la que le conducía a afirmar a las claras que, para él, sí que existía el Arte vasco. Incluso se atrevía a epitetarlo. Sin embargo, sí reconocía que hacía falta quién liderase el futuro del Arte vasco:

*Algo se ha dicho sobre la existencia del Arte Vasco. ¿Existe? ¿No existe? A mi entender, existe, oculto, pero existe. Casi ninguno de los que han expuesto sus obras sigue el tecnicismo de una escuela definida, concreta. Parece más bien que cada cual tiene su estilo que no trata de imponer a los demás. Pero el arte existe. Un arte frío, severo, sin el banal artificio de colorines de tarjeta postal, sin ondulaciones ni esbelteces de castillo de naipes. (...) Y si cada artista tiene su tendencia propia, natural, que no ha tomado de nadie, sólo falta que un alma elegida inicie la ruta de la doctrina ecléctica que ha de formar el futuro Arte vasco. ¿Es de creer que de una raza de hombre fuertes que hubiera podido alcanzar el triunfo solamente con adocenarse y que han preferido hundirse, huraños, en el capullo de seda de su ideal, no ha de brotar, algún día, la crisálida triunfadora...?*⁶⁰

⁶⁰ ADÁN, Joaquín. "Del momento. Un rato en la Exposición". En: *El Nervión*, 26.10.1910.

Honradez, frialdad, severidad, sobriedad son los epítetos que Joaquín Adán empleaba para probar su existencia. Nos encontramos, por primera vez, con un autor que defendía claramente la existencia de un Arte vasco, aunque reconocía que todavía había gran diversidad de tendencias personales en los artistas que se podrían matizar gracias a la presencia de un liderato creativo que orientase respecto a los rasgos del Arte vasco en el futuro.

Recapitulando lo analizado en este subepígrafe, lo primero que constatamos es que el aumento en el número de vocaciones artísticas y la importante floración de artistas modernos en el País Vasco, que fueron adquiriendo prestigio y renombre no sólo en el entorno local –piénsese en el caso de Zuloaga–, por sí mismo, condujo a los autores a tratar de avanzar más en su búsqueda de unos rasgos en común que permitiesen constatar la presencia de una escuela con características propias. Por otra parte, no hay que olvidar que en todo el Estado, las reflexiones sobre el estado de la patria y sus rasgos definitorios, se habían acrecentado a raíz del Desastre del 98. Con el referente previo de determinados autores vinculados a la Institución Libre de Enseñanza y al llamado Regenera-

cionismo, los autores de la llamada Generación del 98 reflexionaron críticamente sobre cuestiones estéticas, éticas o políticas vinculándolas con su visión de España. Creemos que la polarización de los discursos con esta orientación identitaria sirvió de modelo también para el caso periférico vasco, en el cual los discursos de Miguel de Unamuno o Ramiro de Maeztu eran especialmente influyentes.

Por otra parte, como constata Eugenio Carmona, esta generación de pintores españoles e internacionales a la que pertenecen Manuel Losada e Ignacio Zuloaga, fueron los primeros en desarrollar su trabajo teniendo detrás una noción clara de la Historia del Arte, porque la divulgación de las aportaciones de la llamada Escuela de Viena más la acumulación de estudios de eruditos locales habían “fomentado la noción de pertenencia y concatenación con respecto a una acumulada herencia histórico-artística”. Carmona añade que la creación de los museos –recordemos que el de Bilbao se creó en 1908, aunque abrió sus puertas en 1914– no hizo sino refrendar la necesidad de la existencia de la Historia del Arte y de construir un relato historiográfico de perpetuación de lo existente pero también de cambio en una cadena histórica.⁶¹ La búsqueda en la tradición sería la garantía de continuidad y el desarrollo de la modernidad artística la de cambio.

Por eso, no es casual que Manuel Losada e Ignacio de Zuloaga ahondaran en la tradición de la pintura clásica española. Según Carmen Pena, la obsesión del arte español por la identidad y el vínculo con la tradición tenía estrecha relación con la búsqueda de referencias en pintores como el Greco, Velázquez o Goya.⁶² Manuel Losada usó ese referente para, en la época anterior a su orientación primordial hacia los pasteles que le granjearon el éxito comercial –antes de 1914–, aplicarlo al tema vasco. Ignacio Zuloaga, por su parte, se sirvió de la pintura clásica española para desarrollar una plástica que encajaba con la sublimación de Castilla llevada a cabo por otros autores y que se convertiría en alegoría de todo el Estado.

Como venimos analizando, el debate sobre el Arte vasco cobraría cada vez más fuerza y la floración de artistas a partir de las dos últimas décadas del siglo XIX no hizo sino aportar razones para defender su existencia. Pero, resulta fundamental subrayar algo más: la gran mayoría de artistas cuyos nombres empezaron a despertar el interés de la crítica e intelectuales, estaban vinculados estéticamente con la modernidad artística. Por tanto, el compromiso de la crítica y la intelectualidad que

⁶¹ CARMONA, Eugenio. “Vernáculo y moderno. Novecentismo y Vanguardia en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. En: *Novecentismo y Vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao* [catálogo de exposición]. Op. cit. Según Carmona, además, la idea de que la producción artística estaba relacionada con la fisonomía geográfico-cultural del espacio de procedencia de la obra era una de las interpretaciones más usadas por la Historia del Arte desde sus inicios, desde Vasari, pasando por Lanzi, Winckelmann, Herder, Hegel o Taine. Según él, a principios del siglo XX, todos los artistas asimilaban esta interpretación y, por su parte, los historiadores y críticos de arte, utilizaron este argumento como principio de validación de sus realizaciones.

⁶² Según ella, fueron los institucionalistas los primeros artífices en España de la reivindicación de estos pintores. Véanse de Carmen Pena los ya citados *Pintura de paisaje e ideología y Territorios sentimentales. Arte e identidad*.

protagonizó el debate sobre la existencia de un Arte vasco con la modernidad fue un hecho muy característico. Puede decirse que la AAV fue la institución artística que representó esa modernidad. El reconocimiento que la intelectualidad vasca dio a los artistas vinculados al concepto de Arte vasco y a la AAV, a pesar de posibles puntuales discrepancias de algún autor con ella en diversos órdenes, no hizo sino refrendar el vínculo entre la modernidad artística y los principales debates críticos de las primeras décadas del siglo.



Figura 4.1: *Remeros* (c. 1912) de Manuel Losada. Óleo sobre lienzo, 100,5 x 171, 5 cm © Bilboko Arte Ederren Museoa- Museo de Bellas Artes de Bilbao.

4.1.3 Punto álgido: la década de 1910

Vamos a analizar ahora esta década en la cual el debate llegó a su punto álgido. Además, no sólo éste encontró su punto de máxima efervescencia en esta década sino también el de la existencia o no de una tradición artística en el País Vasco anterior al advenimiento de la contemporaneidad. Sin embargo, este último lo hemos incluido en el subepígrafe “Polémicas subsidiarias” que desarrollaremos más adelante.

Creemos que se dan varios factores que justifican que estas dos mencionadas polémicas tengan en este momento su apogeo: (1) la orientación principal de los discursos e interpretaciones estéticas en relación con la identidad que se advierte en todos los sectores de la intelectualidad y crítica española, siendo el caso vasco un ejemplo más; (2) la maduración

del discurso del nacionalismo vasco en torno al papel de las artes en su contribución a la labor patriótica; (3) la aparición de una prensa diaria nacionalista que fue una de las plataformas principales del debate; (4) la labor de acicate que supusieron discursos como la conferencia de Ramón de Basterra a la que hicimos referencia en el segundo capítulo; (5) el refrendo que supuso para el País Vasco fijarse en el modelo catalán que ofrecía el ejemplo cultural del *noucentisme*, muy útil para determinados artistas vascos; (6) finalmente, la presencia de numerosos intelectuales e ideólogos con cierto nivel reflexivo y calidad discursiva como para protagonizar un rico debate que sirvió de orientación a la plástica vasca durante varias décadas.

Hay varios hitos que dispararon el debate en la prensa: (A) la polémica conferencia de Ramón de Basterra con motivo de la Exposición de arte moderno de 1913 de la AAV en la Sociedad Filarmónica; (B) la discusión sobre el vasquismo o no de la obra de Ignacio Zuloaga despertada a raíz de la exposición que él y Pablo Uranga inauguraron el 1 de febrero de 1915 en el salón de la AAV; (C) el debate similar surgido en relación a la exposición de la obra de los hermanos Zubiaurre en la AAV inaugurada el 6 de noviembre de 1915.

Los protagonistas principales de estas polémicas fueron el periodista y dramaturgo nacionalista Alfredo de Echave –que firmaba como El de Iturribide–, el pintor y escritor nacionalista Dionisio de Azkue –que firmaba como Dunixi– y el ya mencionado fundador de la Sociedad Filarmónica Juan Carlos de Gortazar –que firmaba como Ignacio de Zubialde–.

Además, la aparición de la revista *Hermes* (1917-1922), con la diversidad y nivel de los intelectuales que colaboraron con ella, no hizo sino enriquecer las aportaciones tanto en este debate como en otros a los que haremos referencia en el subepígrafe “Polémicas subsidiarias”.

Consideramos que la maduración del discurso del nacionalismo vasco en torno al papel que cualquiera de las artes podía tener en la construcción y consolidación de la patria vasca fue fundamental. A partir de 1913 constatamos el interés de numerosos escritores del entorno del nacionalismo vasco en incentivar la labor artística como herramienta fundamental para construir el país. Para esta labor, la consolidación de una prensa diaria nacionalista fue fundamental, ya que constituyó la plataforma a través de la cual llevar a cabo esa difusión –como ya dijimos, el diario *Euzkadi* apareció en 1913 y *La Tarde* en 1914–.

El 4 de marzo de 1913 el diario *Euzkadi* publicaba un artículo con el

título “Notas de arte”, sobre unas postales de tema vasco llevadas a cabo por José Arrue y comercializadas por Manuel Torcida, propietario de la Casa Lux. En él, el autor del artículo se congratulaba por la aparición de las mismas y parecía como si fuera la primera vez que entreviera el potencial que esas podían tener:

Estamos cansados de ver profanar la santidad de Euzkadi, con indecorosas tarjetas de bayaderas y lúbricas escenas; hora es ya de que se generalice el arte vasco en toda clase de publicaciones. Nuestra pintura y música van siendo vascas; tenemos en Euzkadi pintores y músicos, debemos aspirar a tener teatro y libros, a tener compositores y literatos.

Conocíamos postales vascas: las hemos escrito, las hemos recibido; venían con el escudo de la patria, pero tales colecciones eran fotografías del paisaje; se ha dado un paso más; de representar la naturaleza pasamos ya a representar el arte.

Las postales de Arrue harán patria de dos maneras: destruyendo vistas exóticas y propagando las ideas euzkas”.⁶³

Esta idea de que resultaba fundamental que se generalizase el arte vasco o la constatación de que el arte “iba siendo vasco” es, desde nuestro punto de vista, fundamental. Testimonios como éste no hacen sino demostrar la carga ideológica que desde los sectores nacionalistas se empezaba a imprimir a las imágenes que cultivaban el tema vasco. Estas obras, en definitiva, no hacían sino crear una imagen de la patria vasca que les satisfacía y veían necesaria para el fortalecimiento de la construcción identitaria.

Continuaron las posturas que añoraban la existencia de una escuela artística nacional vasca. En este contexto, nos gustaría hacer énfasis en un artículo de Alfredo de Echave –El de Iturrubide– en *Euzkadi* el 16 de agosto de 1913. Se trata de un artículo en el que analizaba las aportaciones a la Exposición de Arte Moderno organizada por la AAV en la Sociedad Filarmónica. Mencionaremos este mismo artículo en relación a otros debates, ya que el artículo encerraba en sí mismo una mini-historia del arte contemporáneo en el País Vasco. Sin embargo, ahora, nos gustaría destacar algo que expresaba al final del artículo: su deseo de que los artistas vascos tuvieran como única inspiración la propia raza y la orografía vasca (el tema vasco).⁶⁴

⁶³ SIN FIRMA. “Notas de arte”. En: *Euzkadi*, 4.3.1913.

⁶⁴ “(...) quisiéramos -repetimos- que estas magistrales dotes de nuestros artistas, educados en lo extraño, tuvieran en nuestro suelo la única y exclusiva base de su desarrollo, explotando, para ello, los secretos de nuestra raza y la incomparable topografía que nos rodea”. EL DE ITURRUBIDE (Alfredo de Echave). “Titirimundi bilbaíno. Exposición de Arte Moderno”. En: *Euzkadi*, 16.8.1913. Pocos días antes, Alfredo de Echave enunciaba su compromiso con el Teatro popular vasco. EL DE ITURRUBIDE (Alfredo de Echave). “Titirimundi bilbaíno. Por el Teatro Popular”. En: *Euzkadi*, 11.8.1913. En la línea de estos artículos que venimos mencionando, también otros empezaron a vislumbrar las posibilidades de la producción plástica para el proyecto nacionalista: EUSKELDUN BAT. “De arte”. En: *Euzkadi*, 8.5.1913; ZALE BAT. “La Exposición Losada”. En: *Euzkadi*, 25.4.1913.

Sobre estas primeras conjeturas llovieron, sin embargo, las palabras de Ramón de Basterra en la ya mencionada conferencia “El artista y el País Vasco”, leída con motivo de la clausura de la Exposición de Arte Moderno organizada por la AAV y celebrada en los locales de la Sociedad Filarmónica de Bilbao entre el 15 de agosto de 1913 y el 18 de septiembre de 1913. Las reacciones suscitadas por esa conferencia fueron numerosas. Nos gustaría destacar una de las respuestas que Alfredo de Echave le dio a ese discurso, concretamente la publicada el 27 de septiembre de 1913. En ella, Echave se alegraba de que se hubiese desatado la polémica a raíz de la conferencia de Ramón de Basterra, ya que permitía acuñar nuevos argumentos para rebatir planteamientos como el suyo. Echave destacaba la labor de la AAV como continuadora del legado de artistas anteriores –desde Bringas hasta Losada–. Esto le llevaba a constatar la existencia de “un arte naciente celebrado ya en los más importantes centros artísticos de Europa; y con el carácter de arte o de escuela vasca”.⁶⁵

Alfredo de Echave fue una voz clave para la creación de este mito del Arte vasco. Incluso, llegó a vaticinar que Bilbao se iba a convertir en un centro artístico de primer orden porque “en nuestra villa un curso continuo de la corriente artística en cuyas amables y cristalinas aguas la cultura popular vase depurando y adquiriendo un grado de representación tan manifiesto y significado ya”.⁶⁶

Por otra parte, en estos mismos momentos, también hubo otros autores que defendieron también desde la tribuna de *Euzkadi* un Teatro nacional vasco, como Vicente de Aizkibel, Luis de Artetxe o “Barbotegikua”⁶⁷. La simultaneidad de estos debates no hace sino probar que había despertado con fuerza entre los nacionalistas la conciencia respecto a la utilidad de las manifestaciones artísticas para la construcción de la patria vasca.

Interesante es un artículo publicado con motivo de la inauguración del Museo de Bellas Artes en *El Nervión* en el que se destacaba la importancia que iba a tener el museo en la formación de los jóvenes artísticas venideros y en la creación de un ambiente artístico. Destacamos el énfasis que se hacía en la necesidad de un ambiente propio, adecuado al temperamento vasco, teniendo en cuenta que *El Nervión* no es un diario cercano a la postura del nacionalismo vasco, sino monárquico conservador:

Esperemos que con el tiempo y la buena voluntad de todos, ese ambiente se vaya formando aquí, alrededor de este modesto principio, pero un ambiente nuestro, propio, no importado, ni prestado, sino aquel que es necesario a nuestro

⁶⁵ EL DE ITURRIBIDE (Alfredo de Echave). “Titirimundi bilbaíno. Unas palabras”. En: *Euzkadi*, 27.9.1913. Lo paradójico es que, también en este artículo, criticaba duramente la Exposición de arte moderno de 1913, diciendo que la muestra “no era presentable” y sólo tres o cuatro obras merecían la pena. Incluso, llegaba a hablar de un cubismo que, según él, hacía reír. Desconocemos a qué se refería porque no había ni mucho menos ningún artista de los participantes que se pudiera corresponder con esa orientación estética. Finalmente, recomendaba a los artistas vascos obras de arte “que el burgués no desdeña nunca”, “un cuadro o una escultura agradable, que un buen señor pueda llevarse a su casa”. Otros artículos que polemizaban con la conferencia de Ramón de Basterra en la Sociedad Filarmónica y contenían alusiones similares al debate sobre la existencia de un Arte vasco son: EL DE ITURRIBIDE (Alfredo de Echave). “Titirimundi bilbaíno. La voz de los fuertes”. En: *Euzkadi*, 19.9.1913; EUSKALDUN BAT. “La fiesta de la Filarmónica”. En: *Euzkadi*, 20.9.1913.

⁶⁶ EL DE ITURRIBIDE (Alfredo de Echave). “Titirimundi bilbaíno. Exposición Cabanas-Oteiza”. En: *Euzkadi*, 10.12.1913.

⁶⁷ AIZKIBEL, Vicente de. “Acerca del Teatro Vasco”. En: *Euzkadi*, 7.1.1914; ARTETXE, Luis de. “Acerca del Teatro Vasco”. En: *Euzkadi*, 9.1.1914; BARBOTEGIKUA. “Acerca del Teatro Vasco”. En: *Euzkadi*, 26.1.1914; AIZKIBEL, Vicente de. “Acerca del Teatro Vasco”. En: *Euzkadi*, 31.1.1914; ARTETXE, Luis de. “El Teatro Vasco”. En: *Euzkadi*, 2.2.1914.

*temperamento, a nuestro modo de ser peculiar, condición indispensable en todas partes si el Arte ha de llenar su misión de consuelo, de elevación y de embellecimiento de la villa.*⁶⁸

⁶⁸ ANÓNIMO. "El Museo de Bellas Artes". En: *El Nervión*, 9.2.1914.

Como ya hemos visto, desde los sectores nacionalistas cada vez se animaba más a contribuir a la creación de un arte patriótico. El apasionado artículo de "Arratzain" publicado en relación a la necesidad de una Música vasca, si extrapolamos esos planteamientos a las artes plásticas, nos ofrece un matiz fundamental para la conexión de estas ideas con planteamientos del *noucentisme* catalán, que ya enfatizamos en un artículo de "T." de 1907 en la revista *Euzkadi*: la idea de hablar de valores universales a través de cultivar un arte particularista. Por eso, animaba a la aparición de una nómina de creadores que continuasen "la tradición gloriosa de la raza, les aten más a la tierra, que se estremecerá de júbilo al sentirse pisada por raza de artistas y pensadores enamorados de lo bueno y de lo bello, de lo infinito visto a través de lo finito".⁶⁹

⁶⁹ ARRATZAIN. "Arte sabio y música popular". En: *Euzkadi*, 15.6.1914.

Un extremismo dentro de estos incipientes planteamientos de los nacionalistas vascos lo constituye Imanol –seudónimo utilizado por Manuel Aznar Zubigaray–, que en un artículo en que analizaba la obra de Aurelio Arteta con gran sutileza, atribuía al nacionalismo vasco la floración artística de pintores como él:

*Aurelio de Arteta y Salaberría y cuantos pintores tenemos de estética vasca, no han hecho sino afirmar su sensibilidad a los vivos clamores de renacimiento que ha traído la juventud nacionalista y el ardor patriota de estos veintidós años. Nuestra raza comienza a tener su música, su pintura, porque el nacionalismo ha hecho vibrar sobre la tierra de nuestros muertos la ráfaga de unas preciosas orientaciones. Y el nacionalismo hubiera hecho mucho, aún cuando se hubiera limitado a resucitar la sensibilidad vasca.*⁷⁰

⁷⁰ IMANOL (Manuel Aznar Zubigaray). "De Arte Vasco. Aurelio de Arteta. Al compatriota Dunixi, hombre de fina sensibilidad". En: *Euzkadi*, 23. 11.1914. Este personaje, abuelo del que fue presidente del gobierno español, José M^º Aznar, ofrece un ejemplo de los virajes ideológicos tan sorprendentes que se produjeron en intelectuales de esta época: inicialmente estuvo afiliado al Partido Nacionalista Vasco, durante la segunda república se situó próximo a planteamientos conservadores cercanos al maurismo y, durante la guerra civil, se puso del lado de los sublevados. Véase DIAZ, Javier; MESO, Koldobika. "Manuel Aznar Zubigaray: los inicios de la prensa nacionalista vasca. De Imanol a Gudalgai (1913-1914)". En: *Obra Periodística*, n. 1 (marzo 2010). Consultado en: <https://www.upf.edu/obrapperiodistica/es/anuari-2010-1/manuelaznar.html> Recordemos que ya aparecía un argumento similar de la mano de Lope de Aulestia (seudónimo de Miguel Cortés Navarro) en 1907, en el número 10 de la revista *Euzkadi*. Volverá a aparecer con "Eretza" en 1932.

Pero todo lo analizado hasta ahora no eran sino los prolegómenos de lo que iba a venir a continuación. El 1 de febrero de 1915 Ignacio Zulaoga y Pablo Uranga inauguraron una muestra de su obra en el salón de la AAV. La exposición fue atendida por la prensa bilbaína como un gran acontecimiento.

Anticipando las réplicas que "Ignazio de Zubialde" –seudónimo de Juan Carlos de Gortázar– hizo a Dunixi –seudónimo de Dionisio de Azkue– una vez desatada la polémica sobre el vasquismo en la obra de

Ignacio Zuloaga, "T.", en esta ocasión en el diario *Euzkadi*, en un artículo titulado "Los caracteres de la raza. La Exposición Ibañez de Aldekoa" y publicado el 8 de febrero de 1915, proponía a Zuloaga como modelo para jóvenes artistas como Julián Ibañez de Aldecoa. "T." opinaba que no se les podía pedir a los jóvenes artistas que fueran como él. Destacaba de Zuloaga: su "virilidad" como dibujante y pintor, "su fuerza masculina, con su seguridad y su firmeza en el dibujo y en la coloración, de brutal empaste, de brillantez insuperable". Todas estas cualidades "encajan de lleno en el temperamento vasco, por naturaleza enemigo de toda mezquindad y cobardía", porque los rasgos que caracterizaban a los vascos eran, según él: la acción, la intrepidez, la fuerza, la profundidad y la originalidad. Como representantes de esta virilidad y fuerza que advertía en la plástica vasca ponía los ejemplos de Zurbarán y Goya –que, como veremos en el epígrafe sobre los debates subsidiarios de la polémica sobre el Arte vasco, por sus apellidos de origen vasco, fueron "adoptados" para el discurso sobre la existencia de unos rasgos de identidad genuinamente vascos anteriores al advenimiento de la contemporaneidad–, y también a Ignacio Zuloaga, los hermanos Zubiaurre, Aurelio Arteta, Pablo Uranga y una nómina de otros artistas que no menciona. Nos interesa este planteamiento de "T." porque, reconociendo esos mencionados rasgos como característicos de la plástica vasca y presente en la obra de varios artistas, no disponía el cultivo de tema vasco como una condición fundamental para poder integrarlo dentro del discurso que avalaba la existencia de un Arte vasco. De hecho, ésta fue la causa del debate entre Dunixi e Ignacio de Zubialde. No obstante, uno de los detonantes de la polémica estuvo en el acontecimiento que relatamos a continuación.

El 11 de febrero de 1915 Emiliano de Arriaga firmaba un artículo, como miembro de la Junta Directiva del Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao, secundando la propuesta que se había lanzado de comprarle a Zuloaga un cuadro con destino al Museo de Bellas Artes de Bilbao. Véase hacia dónde orienta la propuesta:

*¿No sería conveniente que, tratándose de realzar el Museo de Bilbao por un lado y de un gran artista vasco por otro, que la obra que se había de adquirir fuese de asunto vasco y que de esa manera el gran maestro mostrase los derroteros que debe seguir el arte regional?*⁷¹

⁷¹ ARRIAGA, Emiliano de. "Un cuadro de Zuloaga. Para el Museo de Bellas Artes". En: *El Nervión*, 11.2.1915.

Dada la ausencia de cuadros de tema vasco en la exposición de Zu-

loaga y Uranga, se proponía que se le adquiriese a Zuloaga una obra de tema vasco para que ésta sirviese de orientación para otros pintores. Dunixi continuó este hilo reflexivo, como bien haría notar Ignacio de Zubialde en un artículo posterior. Fue Dunixi el que vertió algunos juicios sobre la obra de Zuloaga que molestaron al amigo personal del pintor, Ignacio de Zubialde (Juan Carlos de Gortázar), e iniciaron esta interesante polémica.

Dunixi se lamentaba de la “emigración espiritual” de Zuloaga hacia otros temas para la pintura y que no prestase atención a la raza vasca.⁷² De hecho, en este artículo, hablaba ya de la existencia de un Arte vasco, de la existencia de un grupo numeroso de artistas “de la raza” que se habían agrupado en torno a la AAV. Reconocía que se había dicho que era “una quimera bizkaitarra” el Arte vasco, Teatro vasco, Pintura vasca o Música vasca. Éste es su posicionamiento en el debate:

Consciente o inconscientemente, un conjunto cada día más numeroso de jóvenes de la raza, cultivadores de las artes plásticas, han venido agrupándose en esta corporación, movidos por la fuerza irresistible de una aspiración de renacimiento. Esta aspiración, que estaba en el ambiente, que se respiraba con él, que ha influido continúa influyendo, más definitivamente cada día, en los más simples y en los más complejos aspectos de la vida social del Pueblo Vasco, la idea de la personalidad, ha sido causa de la existencia de un potentísimo grupo de jóvenes vascos que orientan su acción, más o menos resueltamente, por el camino de la futura pintura, de la futura escultura, de la futura arquitectura euzkadiana.

Este es el motivo más alto, este del patriotismo -que ponemos por encima de nuestras aficiones culturales- el que nos mueve a exaltar, a apoyar, a defender con lógico y necesario afecto, esta orientación, llena de promesas, de nuestros mejores artistas.⁷³

Con esta visión de la función patriótica que cumplía para él el arte en la construcción de la patria vasca y el horizonte de un “arte vasco futuro” no entendía por qué Zuloaga trabajaba los temas que trabajaba.⁷⁴ Quedó intimidado, especialmente, con *La víctima de la fiesta* y, aunque alababa “su arte robusto”, no entendía aquella orientación temática y el

⁷² “Y sacamos, también, de esta visita al gran pintor vasco, el amargo recuerdo de su emigración espiritual desde el solar de sus padres hasta las tierras que un día quiso pintar ‘con pinceles de hierro sobre lienzo de refajo’.

Pero quedan, gracias a Dios, muchos otros que miran a la raza”. DUNIXI (Dionisio de Azkue). “Notas de arte. Exposición Zuloaga-Uranga”. En: *Euzkadi*, 12.2.1915.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ En esa exposición se expusieron de Zuloaga 5 obras: *La víctima de la fiesta*, *Retrato de la Srta. de Quintana*, *Retrato de la Srta. de Larreta*, *Doña Rosita* y *Mi prima Cándida*.



Figura 4.2: *El cardenal* (1912) de Ignacio Zuloaga. Óleo sobre lienzo, 201 x 236,3 cm © Bilboko Arte Ederren Museoa- Museo de Bellas Artes de Bilbao.

“verismo” con que la trabajaba.

Sorprendente es el viraje conceptual que este artículo provocó en “T.” que, el 15 de febrero de 1915, se desdijo de anteriores aseveraciones y arremetió duramente contra Zuloaga y Uranga por no trabajar el tema vasco y dirigió duros juicios al estilo del pintor eibarrés. Su discurso se empobreció ya que, este prejuicio sobre que no cultivase el tema vasco, le llevó a concluir que se alejaba de su “filiación espiritual” con el País Vasco y del camino pautado por los grandes clásicos de la pintura española “vasquizados” como Zurbarán.⁷⁵ De hecho, es incoherente cómo asocia una cosa a la otra.

La respuesta de Ignacio de Zubialde al artículo de Dunixi fue muy interesante. Ignacio de Zubialde enfatizó en el carácter vasco de Zuloaga y recurrió a una línea discursiva similar a los planteamientos ya analizados de Miguel de Unamuno sobre los rasgos de carácter diferenciales de los vascos y aplicados al análisis de las artes plásticas por “T.”, que

⁷⁵ “T.”. “Los caracteres de la raza. Desviación y rectificación”. En: *Euzkadi*, 15.2.1915. También había dirigido previamente un elogioso artículo a Pablo Uranga en el que no había dicho nada sobre sus temas. “T.”. “Los caracteres de una raza. Pablo Uranga”. En: *Euzkadi*, 13.2.1915.

distinguía una espiritualidad propiamente vasca y unos rasgos formales relacionados con ella:

*¿Que Zuloaga ha ido a buscar a otros países los asuntos de sus cuadros? ¿Y qué importa, si lleva dentro su espíritu macizamente asentado en los fundamentos de su raza? Zuloaga ha exteriorizado la visión con que llenó sus ojos en tierras que no eran las suyas, pero llevando a esta exteriorización los caracteres distintivos de su genealogía. Si convenimos que estos caracteres son la fuerza, la sobriedad, la austeridad más bien, tendremos que reconocer a Zuloaga no sólo como a pintor vasco, sino como al más vasco de todos los pintores.*⁷⁶

⁷⁶ ZUBIALDE, Ignacio de (Juan Carlos de Gortázar). "Hablemos de Zuloaga". En: *Euzkadi*, 20.2.1915.

Nos gustaría poner estos rasgos de "fuerza", "sobriedad", "austeridad", en relación con los de "virilidad" o "firmeza" ya enunciados por "T.". Por otra parte, otro argumento interesante que enunció Ignacio de Zubialde fue que Zuloaga escogía esos temas porque respondían mejor a su concepto de lo pintoresco y, según él, muchos pintores emigraban de una región a otra, de un país a otro, precisamente en busca de ello. Para refutar a Ignacio de Zubialde, el 23 de febrero de 1915 Dunixi trató de basarse en fundamentos de una teoría del arte ampliamente aceptada porque, según él, lo otro sería hacer válida "la teoría del arte por el arte, completamente desprestigiada en nuestros días". Para Dunixi, una obra de arte "envuelve, necesariamente, un concepto de belleza" y "una obra pictórica será tanto más perfecta cuanto más bella sea". Dunixi concluía que esta consecución de belleza se produciría "cuando lo sean en mayor grado, no sólo los medios de expresión, sino también el mismo objeto expresado. De donde se deduce que no sólo es la forma, sino también el fondo, y muy principalmente, lo que importa". Para él existía una belleza subjetiva y otra objetiva, y para sostenerlo citaba a San Agustín. En esto se mostraba ciertamente conservador en planteamientos estéticos.

Después de poner algunos ejemplos respecto a la importancia del tema, Dunixi refutaba los rasgos vasquistas que Ignacio de Zubialde veía en la obra de Zuloaga, por ser rasgos que aparecían también en muchos pintores no vascos: la fuerza, la sobriedad, la austeridad, etc. Para él "es inútil tratar de prescindir de la naturaleza y carácter del objeto pintado, al querer fiar el carácter de la nota distintiva, racial, de una pintura". Dunixi opinaba que las afinidades regionales existentes entre las dife-

rentes escuelas pictóricas del renacimiento se sustentaban en la tradición y la voluntad de cohesión. Además, él consideraba que, tratándose el País Vasco de un lugar carente de tradición pictórica, había que fundamentar la tradición en una convergencia de aspiraciones: “¿Y cuál mejor punto de convergencia que la belleza objetiva, existente en la raza y en su ambiente?”. Se aprecia cómo él consideraba el cultivo del tema vasco como una condición indispensable para el desarrollo de una tradición pictórica consensuada.

Ignacio de Zubialde replicó a Dunixi el 1 de marzo de 1915. Respecto a los postulados de teoría del arte enunciados por Dunixi, Zubialde matizó su afirmación de que “en arte sólo importan los medios de expresión”, diciendo que en arte importaban más los medios de expresión que el objeto a representar. Para él, era mejor que la obra de arte produjese una emoción estética con la reproducción de objetos que carecían de belleza intrínseca que el caso contrario. Ignacio de Zubialde manifestaba que le daba igual que eso fuese incurrir en la teoría del arte por el arte, ya que no le parecía tan desacreditada como decía Dunixi.

Su principal argumento en esta ocasión fue que el elemento ideológico y moral tenían poco que hacer en la pintura (ni el amor por el solar, si las leyes de la moral le parecía que debían tener que ver con el arte). En cuanto a los elementos que debían constituir los caracteres predominantes de un pintor vasco y, por tanto, de una pintura vasca, Zubialde pensaba que debía ser una confluencia y una suma de características, porque el hecho mismo de cultivar unos temas, por sí mismo, no podría garantizarlo (ya que pintores extranjeros también podrían tratarlos y no por eso se diría que son vascos). Según Zubialde, “para la formación de una genuina escuela vasca, hace falta una comunidad de caracteres, que los artistas contraigan con parentesco espiritual vinculado en la sangre”.

El 29 de marzo de 1915, la polémica comenzaba a concluir porque Dunixi contestaba complacido por las aclaraciones que le había hecho Ignacio de Zubialde. Además, corroboraba que éste decantaba más la balanza a favor de la expresión, mientras que él prefería decantarse por un equilibrio entre el tema y la expresión del artista. Por tanto, parece ser que Ignacio de Zubialde le había convencido también en parte con el discurso sobre la existencia de una forma de expresión típicamente vasca.

Finalmente, este debate finalizó el 6 de abril de 1915 con más aclaraciones de Dunixi respecto a cuestiones que habían quedado pendientes. Puesto que Ignacio de Zubialde le había preguntado en uno de los artícu-

los anteriores sobre cuáles debían ser, según él, los rasgos distintivos de la pintura vasca, Dunixi expresaba que la escuela no existía todavía y, por tanto, era imposible reconocer unas características distintivas. Además, creía que Zubialde no debía atribuirle el error de confundir arte vasco y arte vasquista: según él, el primero no existía “aunque tal vez esté a punto de nacer”, mientras que el segundo podía ser cultivado también por pintores extranjeros.

Sin embargo, mientras surgía el deseado Arte vasco, Dunixi se seguía decantando por la pintura vasquista principalmente: “Nos hemos detenido en la importancia de la pintura vasquista, y la preconizamos tanto, por considerarla –entiéndase bien– no como fin, sino como medio el más eficaz, tal vez el único, para fundar las bases del futuro arte vasco”. Por tanto, el cultivo del tema vasco era para Dunixi el medio para acuñar un Arte vasco. Añadía, acercándose a los planteamientos de Ignacio de Zubialde, que el parentesco espiritual de los artistas que podían conformar la escuela debiera estar fundamentado en la sangre, pero también en la unidad del sentimiento. Ambos, además, veían positiva la influencia de un guía o artista-inspirador en la posible escuela plástica nacional, pero discrepaban: según Ignacio de Zubialde, Zuloaga podía ser ese referente, mientras que Dunixi deseaba que entre los jóvenes pudiera aparecer aún ese líder.

Este debate, tuvo un epígono varios años después, ya que Ignacio de Zubialde publicó en el número 8 de *Hermes* (1917-1922), de agosto de 1917, un artículo con el título “El vasquismo en Zuloaga” en el cual sintetizaba sus ideas principales en relación con los interrogantes que habían surgido en esta discusión con Dunixi.

Antes de fijar nuestra mirada en una polémica similar surgida en la prensa con motivo de una exposición de los hermanos Zubiaurre en la AAV ese mismo año, vamos a detenernos en un artículo sobre varios pintores y, especialmente, sobre Elías Salaberria del 28 de septiembre de 1915. Nos parece interesante porque aparece, por primera vez la idea de las “tonalidades de grises” que luego estuvo presente también en críticos como Juan de la Encina. “J.E.” hacía mención a una exposición de Aguirre –podía tratarse de Lorenzo Aguirre–, Elías Salaberria, Arkaute –desconocemos a qué pintor puede hacer referencia–, Alfonso W. Sena, Ángel Cabanas-Oteiza y Mauro Ortíz de Urbina en el antiguo Hotel Palais –no mencionaba la ciudad, pero deducimos que se trata de Donostia ya que contó con un hotel de ese nombre–. Para él la muestra reivindi-

caba “el arte patrio que lucha por concretar su personalidad robusta, tan robusta como el alma vasca que le da vida: todo evoca allí el anhelo de restauración de nuestro pueblo tal como él es, envuelto en nieblas, en tonalidades grises”.⁷⁷

Además de este último rasgo que fue utilizado por varios críticos a posteriori para caracterizar la Pintura vasca, nos gustaría subrayar que “J. E.” también acuñaba una expresión: “pintar en vasco”, ya que deseaba que Salaberria lo siguiera haciendo como hasta entonces. De hecho, proponía a este pintor como modelo a seguir por los nuevos artistas “por su vasquismo”. Aquí tenemos el “no sé qué” al que hacíamos referencia al comienzo del capítulo: había algo distintivo en la pintura de Salaberria pero, ante las dificultades para definirlo, los conceptos quedaron en el aire.

El nuevo debate sobre el Arte vasco surgió entre “Cosmos” y “X.” y se desarrolló entre noviembre y diciembre de 1915. La discusión dio tanto juego que se solicitaron opiniones de artistas, escritores y críticos para que dieran su parecer sobre el asunto.

La disputa surgió con un artículo de Cosmos publicado en *El Pueblo Vasco* el 8 de noviembre de 1915 con el título “Los hermanos Zubiaurre y el Renacimiento Vasco”.

Este autor mostraba su admiración y alabanza hacia la obra de los dos hermanos, esgrimiendo cualidades propias de uno y de otro. Lo importante es que, al parecer, él había preguntado a los hermanos Zubiaurre y éstos se habían mostrado “optimistas de un próximo renacimiento vasco”, aunque fueran pocos los artistas que lo realizasen. Los hermanos Zubiaurre, según Cosmos, encontraban en el País Vasco suficientes elementos rústicos y primitivos, llenos de poesía y sentimiento, aunque había muchos vascos que no veían y sentían esas cosas que estaban a su alcance e iban a buscar las emociones fuera del suelo vasco, “olvidando de su país, sus cantos, usos y costumbres”. Resulta difícil diferenciar cuáles podían ser los planteamientos de los Zubiaurre y cuáles las aportaciones de Cosmos a ese discurso.

“X.” el 11 de noviembre de 1915 lanzó entonces, desde el diario *La Tarde*, la gran pregunta, ¿qué es el Arte vasco?, y solicitó la participación en el debate de intelectuales, críticos y artistas.

No solicitamos indagaciones históricas, ni rebusques de vetustas bibliotecas para elaborar la cadena de las artes que fueron. Vivimos con el día, con el arte moderno; pero entre

⁷⁷ “J.E.” “De arte vasco. Elías de Salaberria”. En *Euzkadi*, 28.9.1915.

vaguedades y confusiones. ¿Entendemos hoy por arte vasco toda producción de pintor nacido en el solar vascongado?

*¿Es el arte vasco únicamente lo que produce la imagen del país, y de los caracteres de la raza, ramificados entre sus habitantes? ¿O sólo es arte vasco lo que copia y retrata el paisaje rural y los aldeanos y los marineros vascos?*⁷⁸

⁷⁸ "X". "De Arte. Una pregunta". En: *La Tarde*, 11.11.1915.

Cosmos, el 16 de noviembre de 1915, de nuevo en *El Pueblo Vasco*, no entró a dar respuesta a las preguntas planteadas por "X". Se limitó a alabar el sentimiento que advertía en las obras de los hermanos Zubiaurre y también en otros como Pablo Uranga, Elías Salaberria, Mauro Ortíz de Urbina, Ángel Cabanas-Oteiza, Arrue –no sabemos a cuál de ellos quería hacer referencia–, Ángel Larroque o Antonio Guezala. Creía que la existencia de esos y otros era esperanzadora, y que detenerse a ensalzar la obra de los Zubiaurre era un modo de "enaltecer el ideologismo propio" que, según él, era el único modo de hacer cultura y vasquismo.

Rafael Sánchez Mazas intervino a su manera en la polémica el 18 de noviembre de 1915 en *El Pueblo Vasco* con un artículo analizando las afinidades y diferencias entre la obra de los dos hermanos Zubiaurre y comparando la obra de ambos con la de Azorín y Pío Baroja. Este artículo fue aludido por "X." en el texto que vamos a comentar a continuación, ya que volvió a la carga en *La Tarde* el 19 de noviembre de 1915.⁷⁹

"X." insinuaba que Cosmos le había replicado de manera poética y vaga, y volvía a plantear las mismas preguntas, porque reconocía que las había releído y escuchado entre pintores, literatos y coleccionistas de arte, y consideraba que eran propensas a confusiones. Creía que el renacimiento del gusto artístico en el país era evidente, pero consideraba que era necesario aclarar los términos en los que se estaba hablando sobre la existencia de una escuela regional vasca. Entonces, ponía como modelo el ejemplo catalán y tomaba como referente las conclusiones de "Xenius" –principal seudónimo de Eugeni d'Ors, el ideólogo del *Noucentisme*–:

El renacimiento en Cataluña es evidente y asombroso. Hay un arte literario catalán; hay un arte arquitectónico catalán moderno. Pero no hay una pintura catalana, aunque existen notabilísimos pintores catalanes.

*Tener artistas no es tener arte. Así lo dijo Xenius, el poeta regionalista. Esto pasa por allí, en aquel modelo de arte regional.*⁸⁰

⁷⁹ Esto dio lugar también a varios artículos en los que Rafael Sánchez Mazas replicó a "X". Véanse: SÁNCHEZ MAZAS, Rafael. "De Rafael Sánchez Mazas al señor "X." En: *El Pueblo Vasco*, 20.11.1915 y "Al Señor X.". En: *El Pueblo Vasco*, 23.11.1915. Sin embargo, Rafael Sánchez Mazas orientó sus réplicas al terreno personal y no hacía importantes aportaciones al debate como Cosmos o "X".

⁸⁰ X. "De Arte. La estética del País vasco". En: *La Tarde*, 19.11.1915.

Haciendo un repaso de los principales autores y los temas que trabajaban, "X". no veía en el arte desarrollado en el País Vasco sino gran heterogeneidad. Por eso creía que era necesario "definir y concretar los perfiles de un arte pictórico vasco". El reto, por tanto, seguía en el aire.

Los siguientes artículos de "X"., ya no replicaron a Cosmos, sino a Rafael Sánchez Mazas. El 22 de noviembre de 1915 desde *La Tarde* se disculpaba con Sánchez Mazas por varios malentendidos que habían podido suscitar su desagrado, pero seguía lanzando las mismas preguntas al aire. Sin embargo, el 24 de ese mismo mes él, finalmente, se posicionó teóricamente en relación a las preguntas que planteaba: decía que era indudable que existía un arte literario vasco (obras escritas en euskera) y que había un arte vasco musical (remembranza de cánticos ancestrales épicos y pastoriles vascos) y que podía esperarse un renacimiento del arte arquitectónico vasco, si los artistas recogían y realzaban "las viejas torres, los templos y añosos caseríos euskericos". Sin embargo, opinaba que la pintura era cosa diferente. Sirviéndose del ejemplo de Cataluña, nuevamente, decía que también los artistas vascos seguían su inspiración personal por caminos opuestos y contradictorios. Como conclusión, se congratulaba de que hubiese notables pintores vascos y auguraba un gran futuro para ellos, pero prevenía a la comunidad crítica sobre proponerles seguir "la finalidad dogmática" de eso "que ha dado en llamarse pintura vasca", porque creía que podía ser "el suicidio del personalismo en el arte".

Estos planteamientos de "X". son interesantes por dos razones: (1) porque plantearon unas reservas muy razonables respecto a las argumentaciones posibles respecto a la existencia del Arte vasco; (2) porque nos plantean por primera vez que no cree que exista ni deba existir un arte pictórico vasco. Lo curioso es cómo ve imposible una Pintura vasca y, sin embargo, cómo ve posible que la denominación de "vasco" sí sea aplicable a la literatura en euskera, a la música que se nutría de la música popular vasca o a la arquitectura que se inspiraba en los antiguos edificios presentes en el País Vasco. Parece que sólo reservaba el epíteto vasco para las manifestaciones artísticas que hacían referencia a lo ancestral y concibiese que algo que seguía unas orientaciones modernas como la pintura no pudiese admitir esa denominación.

Para responder a los interrogantes planteados por "X"., el diario *La Tarde* recabó la opinión de artistas e intelectuales: Gustavo de Maeztu, Ángel Cabanas-Oteiza, Julián de Tellaeche, Quintín de Torre, los herma-

nos Zubiaurre, Imanol –seudónimo de Manuel Aznar Zubigaray, como ya vimos–, Pedro Mourlane Michelena, Segundo de Ispizua, Dionisio de Azkue –Dunixi– o Mariano Vidal Tolosana.⁸¹

Gustavo de Maeztu reconoció que no sabía lo que era el Arte vasco, pero tampoco el arte español, el griego u otros. Sin embargo, decía que estaba persuadido de que sí existía y que, a pesar de no saber por qué tenía esa sensación, vivía tranquilo en la confusión que podía representar afirmarlo así. Ángel Cabanas-Oteiza, por su parte, reconocía que había un grupo de pintores con cualidades comunes como la sobriedad, la personalidad o la fuerza. Advuértase las coincidencias en la adjetivación que hay con los epítetos usados por “T.” o Ignacio de Zubialde en otros artículos. Cabanas-Oteiza decía que quizás no había una Escuela vasca ni una manera de pintar vasca, pero que veía en todos ellos “algo que yo no sé definir y que nos da un aire de familia” –el “no sé qué, que qué se yo” al hacíamos referencia al comienzo del capítulo–. En cuanto a su propia obra, esta es la confesión que hacía: “(…) yo procuro pintar como un artista de raza el paisaje de mi tierra”. Aquí vemos hasta qué punto la idea de llevar a cabo una plástica identitaria orientó creativamente a varios artistas vascos.

Julián de Tellaache constataba que había un número importante de artistas en el País Vasco, todos ellos muy dispares, y las afinidades que encontraba en ellos únicamente eran su individualidad y cómo empleaban distintos procedimientos. Explicaba que las escuelas diferenciadas de arte se habían definido y clasificado por el procedimiento, por lo que parecía concluir que la heterogeneidad de procedimientos llevaban a la negación de la existencia de un Arte vasco. Finalmente, lanzaba, asimismo algunas preguntas interesantes: “¿Es arte vasco la producción artística de un artista vasco? ¿Pierde su nacionalidad de vasco el artista que busca, siente y traduce sus emociones fuera de su País?”. Quintín de Torre, en la misma línea que Tellaache, constataba la existencia de buenos y diferentes artistas cuyo único parecido era el moral, según él: “la probidad y el interés con que luchan por el arte y por la belleza”.

Los Zubiaurre unieron la floreciente situación artística de su generación con el desarrollo industrial y mercantil en el País Vasco. Lo que ellos veían en común entre los artistas vascos de su época era la voluntad de transmitir lo que ellos veían de bello en el País Vasco. Como vemos, enunciaban este vago nexo de unión que, si hubiesen entrado a matizar, les habría planteado varias dificultades.

⁸¹ MAEZTU, Gustavo de. “Arte. Opiniones”. En: *La Tarde*, 25.11.1915; CABANAS- OTEIZA, Ángel y TELLAE-CHE, Julián de. “Arte. Opiniones”. En: *La Tarde*, 26.11.1915; TORRE, Quintín de. “Arte. Opiniones”. En: *La Tarde*, 27.11.1915; HERMANOS ZUBIAURRE. “Arte. Opiniones”. En: *La Tarde*, 29.11.1915; IMANOL (Manuel Aznar Zubigaray). “Arte. Opiniones”. En: *La Tarde*, 30.11.1915; MOURLANE MICHELENA, Pedro. “Arte. Opiniones”. En: *La Tarde*, 1.12.1915; ISPIZUA, Segundo de. “Arte. Opiniones”. En: *La Tarde*, 2.12.1915; AZKUE, Dionisio de. “Arte. Opiniones”. En: *La Tarde*, 3.12.1915; VIDAL TOLOSANA, Mariano. “Arte. Opiniones”. En: *La Tarde*, 4.12.1915.

Imanol se indignaba ante las preguntas de "X". y se reconocía "enclavado en un sistema ideal vasco, como es el nacionalista". Decía que no sabía ni le importaba si existía o no un Arte vasco. Manifestaba que se estaba exigiendo con poca trayectoria que se definiese algo que sólo se conseguiría con siglos de trabajo. No obstante, él opinaba que lo importante era que existiesen artistas vascos "hombres de letras, pintores, músicos, escultores, arquitectos, que abran los ojos con avidez, con deseos puros; que abran los ojos y los oídos y todo su espíritu al paisaje vasco, al cielo, al mar, a la vida del País vasco. Luego vendrá la crítica, la depuración, la sistematización".

Pedro Mourlane Michelena se preguntaba sobre la existencia de un renacimiento en el País Vasco, no sobre si existía un Arte vasco o no. Dado que él seguía la definición que daba Alfredo de Sanctis de que el renacimiento era la "avidez ideal", concluía que no había un renacimiento en el País Vasco porque sólo algunos artistas tenían, según él, esa avidez. No obstante, creía que en el País Vasco se estaba realizando un arte "elevado", pero no se quiso posicionar sobre si se le podía llamar vasco o no ya que tanto los que habían argumentado que sí como los que no tenían, según él, la razón.

El historiador nacionalista vasco Segundo de Ispizua reseñaba que según él, existía una música vasca; que se notaban "gérmenes muy embrionarios y pobres de arquitectura vasca, redimida a sus caseríos", y que "respecto a las demás artes, pueden producirse indicios, rasgos y asomos de la personalidad vasca". Fundamentalmente, le parecía que la personalidad vasca brillaba sobre todo en la producción literaria. La filiación tainiana que había tras de la mayoría de los planteamientos que defendían la existencia de un Arte vasco que estamos viendo se ponía de manifiesto cuando Ispizua enunciaba a las claras que creía que existía una mentalidad vasca con unos rasgos propios y distintos de los demás pueblos de la Península y que gracias a ella se podían imprimir en las obras de arte esos mismos rasgos.

La postura de Dunixi la hemos analizado en profundidad y, en esta ocasión, se posicionó de la misma manera: consideraba que el Arte vasco estaba en estado embrionario, pero auguraba un futuro halagüeño en que se alumbraría un arte nacional vasco con el tiempo. Finalmente, Mariano Vidal Tolosana finalizó este episodio del debate diciendo que, en tanto en cuanto un renacimiento era, ante todo, restauración de usos olvidados, sí que existía un movimiento inicial para recuperar la tradición étnica



Figura 4.3: *Gu* (c. 1915) de Elías Salaverría. Óleo sobre lienzo, 198 x 190,5 cm © Arabako Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Álava.

del País Vasco. Opinaba que ese renacimiento se hallaba en un primer momento y que se debía llegar a una segunda fase más depurada en que aparecerían los grandes maestros, frente a los “primitivos vascos” que había en aquellos momentos.

Para crear un contrapunto entre la deriva del debate sobre el Arte vasco desde dentro del País Vasco y una perspectiva externa, nos gustaría presentar las ideas del célebre crítico madrileño Manuel Abril sobre Elías Salaberría. El diario *Euzkadi* publicó el 22 de mayo de 1915 un fragmento de un artículo suyo que había sido publicado previamente en *La Ilustración Española y Americana*. Manuel Abril se había visto impresionado por

el cuadro *Gu* de Elías Salaberria, un retrato de su familia. En sus juicios sobre la obra vemos que este crítico también vio en ella una pintura etno-simbólica y orientó el análisis hacia las mismas constantes que la crítica vasca de aquellos momentos:

Es raza vieja la raza vasca y tal vez demasiado pura; se dan, por tanto, en ella, más que en país alguno, tipos definidos, inconfundiblemente característicos. Por vieja y pura se dan esos ejemplares de fortaleza y personalidad incomparables; por vieja y pura también, esos tipos de melancolía y resignación, cuando no de tisis, desfallecientes y nostálgicos.

Salvo la enfermedad, afortunadamente para ellos, parece estar representada en la familia de Salaverria Vasconia entera. Allí está la fortaleza, la ruda complexión, de enorme tórax y cuello potentísimo; la tenacidad, la terca y fogosa perseverancia; una peculiar tendencia humorística, propia del país; allí está la resignación, por un lado; la inquietud visionaria, por otro; el amor recíproco en todos, y hasta el fanatismo social.

*Todo eso veo allí en el lienzo, y forjo una novela.*⁸²

También nos gustaría llamar la atención sobre la posición del arquitecto Teodoro Anasagasti con motivo de la exposición colectiva de la AAV en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid, celebrada entre el 4 y el 30 de noviembre de 1916. Se divulgó en *El Noticiero Bilbaíno*, el 4 de noviembre de 1916, una "Carta abierta al señor presidente de la Asociación de Artistas Vascos". Este arquitecto, argumentaba que era sumamente beneficioso que concurriesen conjuntamente a la muestra madrileña. Parecía deducirse de este artículo que, para algunos artistas vascos, era importante recibir en la capital del Estado el reconocimiento de constituir una escuela regional con voz propia:

*Sin la confirmación en Madrid hoy, y más tarde en otros centros importantes, el Arte Vasco no se habrá manifestado cuanto debía. Debemos, pues, venir, pero venir con toda nuestra fuerza y violencia, a mostrar, constituyendo una familia, lo que hacemos, pensamos y cuáles son las tendencias y anhelos artísticos de nuestras características étnicas.*⁸³

⁸² ABRIL, Manuel. "Salaberria". En: *La Ilustración Española y Americana*, n. 17 (5 de mayo de 1915). Fragmentos de este artículo se publicaron como "Nuestros artistas. Elías Salaberria". En: *Euzkadi*, 22.5.1915.

⁸³ ANASAGASTI, Teodoro. "Carta abierta al señor presidente de la Asociación de Artistas Vascos". En: *El Noticiero Bilbaíno*, 4.11.1916.

Por tanto, como hemos visto, para 1915 ya habían aparecido en el debate los principales argumentos que se esgrimieron en torno a la existencia o inexistencia de un Arte vasco. A partir de estas fechas, la polémica sobre el Arte vasco empezó a perder presencia en la prensa diaria. En parte se debió a que, tras las numerosas aportaciones vistas hasta ahora, se había visto algo agotado como asunto de actualidad crítica. Además, las aportaciones principales se desplazaron a la revista *Hermes* (1917-1922). Esta revista ofreció, además, la posibilidad de publicar artículos ensayísticos más extensos de los que solían aparecer en la prensa diaria, y eso enriqueció la calidad de muchas de las contribuciones. En este contexto, estudiaremos con especial profundidad las aportaciones de Juan de la Encina, Margarita Nelken –que nos ofrece el contrapunto de una mirada desde fuera del País Vasco, como la de Manuel Abril– o Ignacio de Zubialde –seudónimo de Juan Carlos de Gortázar, como ya vimos–.

Como veremos más adelante, en el epígrafe sobre las polémicas subsidiarias a la de la existencia de un Arte vasco, Juan de la Encina no sólo fue un crítico cuyos planteamientos influirían en intelectuales y críticos vascos de su época, sino que él mismo aprendió previamente de muchas de las aportaciones y debates que se fueron sucediendo en la prensa desde que comenzó su andadura como crítico en 1906. De hecho, podría decirse que fue el gran divulgador de muchos de ellos. Este crítico vivía ya en Madrid cuando se hizo cargo de la crítica de arte de la revista *Hermes* de 1917 a 1920, ya que se estableció en la capital del Estado en 1915.

Su primer posicionamiento en *Hermes* sobre el debate que venimos analizando, tras las intensas polémicas de 1915, se produjo con motivo de una discusión que mantuvo en la revista con Gregorio Balparda en 1917 sobre el exotismo en el Arte vasco. Comentaremos más profundamente esta discusión después, al aludir a las polémicas subsidiarias de la de la existencia del Arte vasco. Ahora nos gustaría resaltar un primer posicionamiento de Juan de la Encina, vago y sutil, pero que se decantaba por la afirmación de la existencia de un Arte vasco diferenciado del de otras regiones españolas:

Nos parece que estará también conforme con nosotros cuando afirmamos que esos artistas están aportando al arte español contemporáneo matices espirituales propiamente vascongados. Lo mismo que han hecho y hacen los escritores. Para convencerse de ello no hay sino comparar, por un lado, sus obras con las de los artistas contemporáneos cata-

*lanes, valencianos o andaluces, por ejemplo, y se verán sin necesidad de sutilizar, los acentos diferenciadores. Es más: como es sabido, los catalanes, como los vascos, se han abrevado y se abrevan mucho en las fuentes del arte moderno francés. Pues bien; compárese el arte de los unos con el de los otros y surgirá a nuestros ojos con clara acentuación la diferencia regional. Por otro lado, analícense los elementos emocionales que hay en las obras de los vascos, y compáreseles con el modo de sentir general de las gentes de su país, con los ideales íntimos de esas gentes, según nos es dado conocerlos, y creemos firmemente que se hallará más de un punto de semejanza y contacto.*⁸⁴

Como se advierte, el crítico constataba la diferencia de una escuela vasca respecto a otras, pero no definía cuáles eran sus rasgos diferenciados: sólo decía que había que analizar los elementos emocionales que había en esas obras y compararlas con los ideales íntimos de las gentes del País Vasco para ver los puntos de semejanza. Pero no verbalizaba esos puntos de acuerdo. Esa era la causa del enfado y la insistencia de "X". en 1915 respecto a otros autores.

En mayo de 1918, Juan de la Encina tuvo otra oportunidad para plantear sus conclusiones al respecto. Nuevamente se mostraría ambiguo y contradictorio:

*No sabemos si existe hoy un arte vasco. Si hemos de dar a esa expresión un sentido riguroso, creemos, en efecto, que no existe, porque no basta tener un grupo de artistas para que exista un arte con caracteres regionales propiamente dichos. Pero si no pretendemos dar a ese concepto un sentido muy preciso, entonces, no hay inconveniente en afirmar que el arte vasco, más o menos desarrollado, existen en la hora en que vivimos. Y Guiard es quien lo inicia. Que los balbuceos de Lecuona o el superficial diletantismo de Bringas no son suficientes para poder considerarlas como manaderos de una corriente artística regional. Guiard, volvemos a repetirlo, es el verdadero iniciador de lo que vagamente puede denominarse arte vasco.*⁸⁵

Nos parece conciliador este planteamiento de Juan de la Encina, tratando de satisfacer a las diferentes posturas dentro de la polémica: si se

⁸⁴ ENCINA, Juan de la (Ricardo Gutiérrez Abascal). "El exotismo y el arte vasco (Algunas aclaraciones)". En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 5 (mayo 1917).

⁸⁵ ENCINA, Juan de la (Ricardo Gutiérrez Abascal). "Adolfo Guiard". En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 17 (mayo 1918).

hablaba vagamente sí se podía constatar su existencia; si se hacía rigurosamente, no, porque no había unos rasgos comunes y diferenciados para distinguir al Arte vasco.

En 1918 se le invitó al Primer Congreso de Estudios Vascos celebrado en Oñate del 1 al 8 de septiembre de 1918, precisamente, para disertar sobre aspectos generales del Arte vasco.⁸⁶ Juan de la Encina, después, reelaboró ese material y publicó en 1919 su influyente libro *La trama del arte vasco*. Como acabamos de anunciar, más adelante, en el subepígrafe sobre los debates subsidiarios al de la existencia del Arte vasco, analizaremos su discurso creador de la primera propuesta historiográfica sistemática sobre el Arte vasco contemporáneo. Ahora vamos a ver en qué medida su libro de 1919 sistematizaba sus conclusiones sobre la existencia de un Arte vasco y sus rasgos característicos. Estos son los particularismos principales que él encontró en el Arte vasco:

⁸⁶ ENCINA, Juan de la. "Aspectos generales del arte vasco". En: *Actas del Primer Congreso de Estudios Vascos* [celebrado en Oñate en 1918]. Bilbao: Bilbaina de Artes Gráficas, Juan J. Rochelt, 1919.

- I. Inicialmente, repitió los argumentos que había usado en 1917 y 1918 y acabamos de comentar. Refiriéndose a Adolfo Guiard, Darío de Regoyos, Ignacio Zuloaga, Pablo Uranga, Francisco Durrio, Nemesio Mogrobojo, Anselmo Guinea, Manuel Losada y Francisco Iturrino, Juan de la Encina decía que al dejarse arrastrar por la influencia del arte moderno, "establecieron el punto de arranque y los caracteres generales de lo que actualmente representa el arte de los vascos" y que son inconfundibles respecto a los de otras regiones españolas. De esto se deduce que, según Juan de la Encina, estos pintores fueron los creadores de una nueva tradición, moderna en este caso, que justificaba las conjeturas sobre la existencia de una escuela nacional con rasgos propios.
- II. Él, además, observaba en el Arte vasco dos tendencias principales: la de los que recurrían a la tradición artística nacional –la pintura clásica española– o los que prescindían de esa tradición para inclinarse únicamente hacia las formas del arte moderno –en realidad, estos segundo, tampoco prescindirían de la tradición de la pintura clásica española porque, según Juan de la Encina, no dejaban de sentir su valor y fuerza–. Para él, fueron Manuel Losada e Ignacio Zuloaga los primeros que recogieron de manos de artistas extranjeros como James McNeill Whistler o John Singer Sargent el gusto por la tradición pictórica español-

la. Sin embargo, según Juan de la Encina, fue Manuel Losada el primero que aplicó al tema vasco esos rasgos de la pintura clásica española e influenció a la generación siguiente de Aurelio Arteta, Juan de Echevarría, Alberto Arrue y otros.

- III. En relación con el punto anterior, siguiendo el magisterio de Manuel Losada, los pintores de una nueva generación interpretaron también “los aspectos de su tierra y casta con paleta sobria y reservada, haciendo predominar en sus obras acentuaciones sobrias y la sorda resonancia íntima de las armonías de grises”. Según él, este fue uno de los principales rasgos diferenciadores del arte vasco y, para él, fue el Greco quien introdujo esa gama en el arte nacional.

*El sentimiento de las armonías de grises parece ser uno de los tónicos del arte vasco. Las armonías de color más perfectas que hasta ahora han construido los vascos, se sustentan en gamas de grises. Lo mismo las violencias de Zuloaga o de Regoyos que los alquitaramientos de Juan de Echevarría, se envuelven en sus mejores momentos en ropaje grisáceo. Tal vez lo sustancial al espíritu vasco, su fondo íntimo, requiera formas de expresión más bien profundas que vibrantes. Es la antípoda del levantino.*⁸⁷

⁸⁷ ENCINA, Juan de la. *La trama del arte vasco*. Op. cit., p. 35.

- IV. En relación con el punto primero de esta lista, Juan de la Encina consideraba fundamental en el Arte vasco de su época la influencia del arte moderno francés.
- V. Opinaba que Cataluña y el País Vasco eran las regiones de España más aptas para la vida moderna y por eso, según él, estaban llevando la voz cantante en la renovación de las artes en España. Pero, además, ensalzaba el equilibrio que se daba, según él, en los artistas vascos ya que no acogían las nuevas tendencias artísticas con la misma rapidez que lo hacían los catalanes ni se cerraban como el entorno madrileño “en viejas formas, secreciones de la internacional académica”. Decía que los artistas vascos llevaban dentro de sí el sentimiento de las actitudes estéticas propias de la tradición artística española y al mismo



Figura 4.4: *Florero con plátanos, limones y libros* (c. 1917) de Juan de Echevarría. Óleo sobre lienzo, 125,5 x 104 cm © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao.

tiempo tenían una sensibilidad moderna y, por eso, el entorno vasco le parecía el más equilibrado de los tres.

- VI. Otro de los rasgos sería la tendencia a un realismo matizado por la emoción. Más adelante, concretaba que el arte en el País Vasco tenía tendencia más concretamente al realismo costumbrista y que esta orientación aparecía ya en Francisco Bringas, fue continuada por Antonio M^a de Lecuona y fue transmitida por Adolfo Guiard a las próximas generaciones. Pero matizaba:

*Necesita el sentimiento estético del vasco, en efecto, apoyo profundo en realidades concretas; pero esas realidades son para él a modo de soportes y estribos en los que apoya sus emociones que, a las veces, son de índole musical (Arteta, Echevarría) y, otras de condición arista y dura y ponen en la realidad inmediata deformaciones patéticas y satíricas. Su subjetivismo, el henchimiento emocional de su espíritu, les exige el desbordamiento de las formas normales, de modo que el "realismo" de los vascos está siempre condicionado por la emoción.*⁸⁸

⁸⁸ *Ibidem.*

VII. El último de los rasgos distintivos del arte vasco es el más vagamente enunciado y el más difícil de sostener conceptualmente, desde nuestro punto de vista: según Juan de la Encina los artistas vascos tenían predilección por los ritmos quebrados que él relaciona con los rasgos de las danzas tradicionales vascas.

En el color, les ha dado los grises, los azules, violetas, oros pálidos, las armonías melancólicas o tenebrosas. En la forma, al estilo escueto, anguloso, rígido, a grandes trazos sintéticos, pero animados por íntimas cadencias rítmicas. La ondulación clásica es ajena a lo vasco. Su ritmo predilecto es el quebrado. Las danzas parecen haber comunicado su manera de estilo a los aristas.

Como hemos ido viendo a lo largo del epígrafe, a los escritores se les hacía muy difícil concretar los rasgos diferenciales que podían definir al Arte vasco. Sin embargo, Juan de la Encina, que hasta la publicación de este libro había sido muy ambiguo en relación a este debate, en esta ocasión reconocía claramente la existencia de un Arte vasco y enunciaba los que, a su entender, eran sus rasgos diferenciales.

Por haber sido publicado en el mismo año que *La trama del arte vasco* de Juan de la Encina, nos gustaría hacer una referencia al libro *La Pintura Vasca*. Ambas obras pueden considerarse el colofón de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919 a la que ya hicimos referencia en el tercer capítulo.⁸⁹ *La Pintura Vasca* fue una recopilación de

⁸⁹ ALZURI, Miriam. "Introducción". En: ENCINA, Juan de la. *La trama del arte vasco* [edición facsímil]. Op. cit., p. 11. El libro *La pintura vasca* fue reeditado con el título *Actas literarias sobre el arte vasco*. Bilbao: Laida, D.L. 1991.

artículos dedicados a artistas concretos. Ésta es la nómina de los autores que participaron en el libro: Ramón M^a del Valle Inclán, José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Rafael Sánchez Mazas, Manuel Losada, Eugeni d'Ors, Juan Carlos de Gortazar, Juan de la Encina, José Francés, José M^a Salaverría, José Moreno Villa, Ramón Gómez de la Serna, Joaquín Adán, Joaquín de Zuazagoitia, J. Luno –seudónimo de Estanislao M^a de Aguirre–, Damián Roda, Alberto Achica Allende, Luis M^a de Iztueta, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu y Manuel Munoa.

Entre las contribuciones al libro, sólo la de Ramón M^a del Valle Inclán, que disertaba sobre la Pintura vasca hablaba, en general, sobre la existencia del Arte vasco. Sin embargo, el propio título del libro y la abundante nómina de artistas vascos a los que se hacía referencia fomentaban la idea de la existencia de varias generaciones de pintores asociados a un concepto de escuela nacional o regional. Además, algunas de las contribuciones, analizaban la producción de los artistas que les correspondían en relación con enfoques identitarios, ya fueran españoles o vascos. Son los casos de los artículos de Ramón M^a del Valle Inclán, cuyo capítulo versó sobre “La Pintura Vasca”, precisamente; José Ortega y Gasset, que habló sobre Ignacio Zuloaga; Miguel de Unamuno, que comentaba también la obra de Ignacio Zuloaga; José Francés que explicaba la obra de los hermanos Zubiaurre; José M^a Salaverría que glosó la obra de Juan de Echevarría o Ramiro de Maeztu que tenía una aportación con el título “Tres ensayos sobre pintura”.

Ramón M^a del Valle Inclán en su texto “La Pintura Vasca” daba una visión muy subjetiva de la misma y argumenta cuáles eran sus rasgos partiendo del reconocimiento de determinadas identidades regionales: distinguía varias –la región vasca, la levantina y la castellana– y les adscribía unos valores subjetivos que luego asociaba a los artistas y manifestaciones artísticas que se llevaban a cabo en ellas.

La idea principal sobre la que sostenía el interés de la pintura vasca es que se encontraba en un estadio primitivo, como el propio pueblo que, según él, no podía sino derivar en la creación de un arte propio:

Pero el pueblo vasco, y con el pueblo vasco todos los que se asoman al Cantábrico, no se han desenvuelto aún, no pueden mirar atrás, a un anterior, a una época anterior, a unas conquistas y a una historia geográfica, y siempre pasada como toda la historia, ni tienen tampoco una ciencia aprendida de ajenos; son primitivos, tienen todavía un

*sentido juvenil, miran adelante y son impulsados por el logos espermático, por la razón generadora. Acaso en el arte vasco lo primero que vemos es un concepto primitivo del arte, y en todos los artistas de esta Exposición, aún en los más sabios, podemos ver que su concepto es superior a su técnica, y el primitivismo no es otra cosa sino las relaciones de inferioridad de la técnica con el concepto; en tanto que, mirando a Levante, vemos que siempre la técnica es superior al concepto, cuando el concepto existe, que es muy pocas veces.*⁹⁰

Valle-Inclán veía, por tanto, una gran posibilidad de progreso en el arte vasco, en base al potencial que atisbaba en los pueblos del Cantábrico. También reconocía que la pintura vasca integraba “enseñanzas de remotas tierras y de remotos y modernos tiempos” –más concretamente del arte flamenco antiguo y del belga moderno, sin aclarar cuáles– y eso indicaba, según él, que “realizando una suma nueva, con valores tradicionales, acabarán por crear su arte”.

La subjetividad con que asociaba unos supuestos rasgos atribuidos a determinadas regiones con el arte sirve de ejemplo para demostrar hasta qué punto este tipo de interpretaciones en clave identitaria de las manifestaciones del periodo resultaban apriorísticas y personales.

Siguiendo adelante con nuestro análisis, continuaremos de nuevo con las aportaciones al debate sobre el Arte vasco que aparecieron en la revista *Hermes*. Como en el caso de Valle-Inclán, otra mirada externa al País Vasco que también aportó argumentos a este debate fue Margarita Nelken, que colaboró en la revista *Hermes* (1917-1922) a partir de los números 9 y 10, de septiembre-octubre de 1917.

En la obra crítica de esta autora, una de las categorías conceptuales principales fue “lo español”. Ella creía firmemente en la idea de un arte nacional determinado por la tierra que se expresaba en artistas y obras.⁹¹ Como muchos intelectuales de su época, estaba también preocupada por las orientaciones del arte nacional y por asociar manifestaciones artísticas de calidad al espíritu propio. En este contexto, la defensa de la existencia de una escuela regional tanto en música como en artes plásticas en el arte en el País Vasco, está en coherencia absoluta con este criterio.

Esta autora, en un primer artículo aparecido en *Hermes* en el número 14, de febrero de 1918, dedicado a los músicos Aita Donostia –José Gonzalo de Zulaica Arregui–, José M^a Usandizaga y Juan Tellería, habló

⁹⁰ VALLE-INCLÁN, Ramón M^a del. “La Pintura Vasca”. En: *Actas literarias sobre el arte vasco* [edición facsímil]. Op. cit., p. 20.

⁹¹ Véase GARCÍA, Fernando; GÓMEZ, M^a Victoria. *Margarita Nelken: el arte y la palabra*. Madrid: Fragua, D.L. 2010. Un artículo claramente representativo de cómo para esta autora el arte debía representar los particularismos nacionales aparece en la propia revista *Hermes* (1917-1922). Véase NELKEN, Margarita. “Ludwig Hoffmann y la moderna pintura alemana”. En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 63 (septiembre 1920)

de la existencia de una escuela regional vasca en música y los conceptos que asoció a la obra de los tres autores fueron la espontaneidad, la honradez y la ingenuidad, y concluía que “he aquí que por encima de la música pseudo-española, impónese poco a poco la música vasca o música de los vascos”.⁹²

Un año después, en el número 42, segundo de junio de 1919, en un artículo dedicado a Gustavo de Maeztu, expresaba que “en cada región, los artistas que la representan, por muy original que sea su espíritu, por muy personal que sea su visión, tienen, para el que los estudia largamente y va descubriendo poco a poco todas sus características, un mismo fondo, y hasta un mismo aspecto, que provienen siempre de un mismo amor”. Por eso, trató de desvelar en el texto cuáles eran las características del arte en el País Vasco, aplicándolas a la obra de Gustavo de Maeztu, Elías Salaberria, Ignacio Zuloaga y los hermanos Zubiaurre. Su primera característica sería la fuerza:

El arte de Vasconia es fuerza; los artistas que da esta región tienen todos un ideal arquitectónico, y los pintores, más aún que construir una figura, la tallan. El carácter vasco no tiene medias tintas: es entero, rígido, duro.

El segundo rasgo a reseñar en el Arte vasco, según Nelken, sería una vivencia del color: “Vasconia: el país apagado, el país de las lluvias eternas, de los mares negros y los trajes de luto, da a sus artistas visiones orgiáticas de color”. Este argumento contrastaba absolutamente con el argumento de las “armonías de grises” de Juan de la Encina. Ella reconocía a Darío de Regoyos como un pintor vascongado y decía que fue “el mayor colorista que tuvo la pintura española”. En la misma línea, le parecía que Maeztu era el pintor de “la suntuosidad -cromática- más grande”, y añadía que “todo el delirio de Maeztu es un delirio de metal; sus tonos no son de tal o cual color: son de bronce, de oro, de plata”. Finalmente, el otro ingrediente principal que destacaba correspondía a la obra de Maeztu exclusivamente: subrayaba la fuerza de carácter de sus figuras que definía como “símbolos, símbolos sencillos y espléndidos de una humanidad superior”.⁹³ Según la autora, también había rasgos que aludían al carácter español de Gustavo de Maeztu como la representación de la espiritualidad nacional española en su obra.

Para finalizar con las aportaciones de esta autora al debate, debemos comentar el artículo que dedicó a comentar en el número 70 de *Her-*

⁹² NELKEN, Margarita. “Castas desde Madrid. El triunfo de los vascos”. En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 14 (febrero 1918). Otros artículos en el contexto de este debate sobre la existencia de una Música vasca son: ZUBIALDE, Ignacio de (Juan Carlos de Gortázar). “El nacionalismo musical y la música vasca”. En: *Hermes*, n. 5 (mayo 1917); ZUBIALDE, Ignacio de (Juan Carlos de Gortázar). “Ópera cosmopolita y ópera vasca”. En: *Euzkadi*, 26.7.1919; ZUBIALDE, Ignacio de (Juan Carlos de Gortázar). “Ópera cosmopolita y ópera vasca II”. En: *Euzkadi*, 27.7.1919; ANÓNIMO. “Don Resurrección M^a de Azkue en la Filarmónica”. En: *Euzkadi*, 17.2.1918; ECHAVE, Alfredo de. “Un magnífico brote de arte vasco”. En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 60 (junio 1920).

⁹³ NELKEN, Margarita. “El color de Vasconia. Gustavo de Maeztu”. En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 42 (segundo número junio 1919).

mes, de abril de 1921, *La trama del arte vasco* de Juan de la Encina. Es un artículo en el que destacaba las ideas principales del texto de Juan de la Encina y las intercalaba con sus propias apreciaciones críticas. En relación al debate sobre el Arte vasco, volvía sobre planteamientos que ya hemos destacado en anteriores artículos de ella. Opinaba que “una de las principales características del arte vasco, definiríamos nosotros la fuerza principal, y, a un tiempo, la principal originalidad de este arte” era la de ser antiguo y moderno a la vez:

A casi toda la pintura contemporánea le falta lo “muy antiguo”; no imitación, ni calco, sino a modo de savia que recorre por dentro, muy en lo hondo, toda la estructura. De aquí la superioridad (la naturalidad) de la escuela vasca, o del grupo vasco si ustedes prefieren, sobre las demás escuelas y los demás grupos contemporáneos.

Como hemos visto, tanto la postura de Manuel Abril como la de Margarita Nelken están en absoluta consonancia con el tipo de interpretaciones que se hacían también en el País Vasco. De hecho, hemos visto en las adjetivaciones que Margarita Nelken utilizaba para definir el Arte vasco, epítetos como “fuerte” o “honrado”, que ya habían aparecido previamente en el debate. Sin embargo, sí nos gustaría destacar el componente de primitivismo que esta autora y Valle-Inclán reconocían al Arte vasco, ya que hasta ahora, ése era un ingrediente que no había aflorado en el debate.

La postura de Ignacio de Zubialde en este debate ya se nos anticipó en la polémica con Dunixi de 1915. Sin embargo, vemos una evolución en su pensamiento en el artículo dedicado a la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919, de los números 46 y 47 de *Hermes*, correspondiendo al segundo número de agosto de 1919 y primero de septiembre de 1919.

Ignacio de Zubialde opinaba que las grandes firmas francesas estaban mal representadas en la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919, y también los pintores españoles y vascos. La idea principal de este artículo era que, según él, no había porqué alarmarse por la falta de cohesión de la Escuela vasca ya que “ya no existen escuelas, en el sentido de comunión artística, como no existe el taller-escuela en sentido dialéctico” y opinaba que el cosmopolitismo había vencido a los particularismos, porque “París es la incubadora en donde nacen, sin

madre, los polluelos de las más diversas variedades”.

Por eso, Ignacio de Zubialde opinaba que “lo mejor es quedarnos con todos y renunciar, por ahora al menos, a buscarles el nexa espiritual”. Sin embargo, daba un giro inesperado y dejaba la puerta abierta a la posible existencia de un Arte vasco en el futuro. Parecía que había modificado sensiblemente su planteamiento de 1915 de que había modos de expresión característicos del Arte vasco en las obras de Ignacio de Zuloaga. Pero, a continuación, sentenciaba: “Esperemos a que la raza obre, más tarde, cuando no esté constreñida por una excesiva cultura y, sobre todo, por una cultura extraña. Cuando no haya que llevar a nuestros gérmenes a la incubadora de París y podamos darles bastante calor para que nazcan bajo nuestras alas”.⁹⁴

Para concluir con las aportaciones que se hicieron desde *Hermes* (1917-1922) al debate, nos gustaría citar las palabras de Salvador de Madariaga, que comentó en la revista la exposición celebrada en la Royal Academy de Londres en la que participaron, si tenemos en cuenta los autores mencionados en el artículo, Ignacio Zuloaga, los hermanos Zubiaurre, Elías Salaberria, Gustavo de Maeztu, Antonio Guezala, Aurelio Arteta o Alberto Arrue. El artículo se publicó en el número 66 de *Hermes*, de diciembre de 1920, y llevó por título “El arte vasco en la Exposición de Londres”.

En dicho artículo, Salvador de Madariaga se mostró contradictorio en varias ocasiones, pero concluía que no podía decirse que existía una escuela vasca pero sí que había arte vasco “es decir, que, en lo inconsciente, todos y cada uno de estos artistas recorren sus respectivos caminos con un carácter común, con tendencias comunes, y con un sello nacional indeleble que no bastan a borrar las diversas características personales ni las influencias extranjeras”.

Los rasgos comunes que observaba en los artistas eran:

- I. “Una tendencia a los tonos sombríos” que, según él, “hace de los vascos los pintores tradicionales por excelencia dentro de España”. El artista con la paleta más mínima era para él Zuloaga. Además decía que “la pintura vasca carece de sol, y su efecto sobre el espíritu es deprimente y pesimista”.
- II. Una “composición insegura o defectuosa”. Maeztu sería la excepción, y también Zuloaga y Arteta por su inspiración creadora.
- III. Un “prurito de lo pintoresco y, en particular, uso y abuso del tipo vasco”. La sorpresa es que, para Madariaga, era Zuloaga el

⁹⁴ ZUBIALDE, Ignacio de. “La Exposición Internacional de Pintura y Escultura”. En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 46-47 (segundo número de agosto y primero de septiembre 1919).

padre de esta tendencia y los Zubiaurre sus continuadores.

- iv. Un “predominio de la fuerza sobre la gracia”. También concluía que “el arte vasco se dedica al carácter más que a la belleza”.
- v. La “máxima sensibilidad ante el hombre, y por lo tanto, máxima aptitud para el retrato”.

Sembraba el desconcierto con la holística conclusión final del artículo: “Estas observaciones se reducen a una: que el arte vasco presenta las características del español, salvo aquellas que aportan al arte español otras regiones de España”. Por tanto, asimilaba los rasgos del Arte vasco a los del arte español, con ese matiz que dejaba la puerta abierta a los rasgos aportados por otras regiones de España.

Uno de los planteamientos más contracorriente en este debate fue hecho público por el crítico de arte Estanislao M^a de Aguirre en la revista *Arte Vasco* (1920) de la AAV. Anteriormente, sólo habíamos visto un planteamiento similar en Julián de Tellaeché, Quintín de Torre o “X”., pero no con el despliegue argumental de Estanislao M^a de Aguirre. Este escritor fue el director y único redactor de la breve revista de la AAV de la que sólo se publicaron 6 números. En el artículo “¿Existe o se inicia el arte vasco” del número 3 de la revista, Aguirre se proponía dar respuesta al interrogante planteado. Por el interés del artículo íntegro, se incluye en el Apéndice documental.

En primer lugar, reconocía el hecho de que al titular la revista *Arte Vasco* quizás habían pretendido dotar de entidad a algo y que lo habían hecho sin meditar mucho “por la simple razón de que esta Revista representa a un grupo, al grupo más numeroso de artistas vascos”. Además, reconocía que con ello, sin pretenderlo, habían resucitado “el viejo pleito, arrinconado y empolvado cien veces y desempolvado y puesto otras tantas veces en litigio”.

Sus conclusiones sobre la interrogación fueron preclaras. Según él, existía un gran núcleo de artistas vascos que, precisamente, había hecho sospechar la existencia de un Arte vasco. Sin embargo, para que hubiese existido el Arte vasco, hubiera sido precisa una unificación de valores espirituales, de principios, de tendencia, siempre hereditarios, transmitidos sucesivamente por la tradición; algo común que pudiera concretarse en escuela. Él negaba la existencia de la tradición y también la compenetración de los artistas en unos valores espirituales.

Para Aguirre, el contacto que aparentemente unificaba y distinguía a los artistas vascos del resto de los españoles, podía estar en realidades como que los artistas vascos contemporáneos se habían formado como los catalanes en París, aunque ambos entornos había asimilado sus aportaciones de manera diferente. No obstante, concluía que la gran diferencia entre los centros artísticos vasco y catalán respecto del madrileño, y de los centros vascos y catalán entre sí, no podía fundamentar por sí mismas la existencia de un Arte vasco.

En algunos momentos, sin dejarlo claramente en evidencia, parecía estar contradiciendo los planteamientos de Juan de la Encina en *La trama del arte vasco* (1919) que llevaban a este último crítico a afirmar la existencia de unos rasgos propios y diferenciales en los artistas vascos. De hecho, en un momento del artículo, Estanislao M^a de Aguirre parecía bucear en determinadas razones etnológicas que aludían a un supuesto carácter de la etnia vasca y que habían dado lugar a otros críticos a enunciar unos rasgos comunes para unificar a determinados artistas vascos. Decía que este argumento podía ser el que más fundamento podía presentar de entre los aludidos por todos los autores en el debate. Sin embargo, creía que este razonamiento también se tambaleaba porque no se podía relacionar de esa manera a artistas tan dispares como Ignacio Zuloaga, Franciso Iturrino, Antonio de Gueza, Francisco Durrio, Benito Barrueta, Juan de Echevarría, los hermanos Zubiaurre, Daríos de Regoyos, los hermanos Arrue, Ángel Larroque, Aurelio Arteta, Gustavo de Maeztu, Julián de Tellaheche, Manuel Losada, Quintín de Torre, Nemesio Sobrevila y otros. Por eso, su conclusión es contundente:

Si quisiéramos buscar razones que satisfagan la ilusión de los que pretenden ver en nuestros artistas la existencia o al menos la iniciación del Arte vasco, en sus afinidades cromáticas, en conceptos pictóricos, o en asuntos más o menos preferentes, tendríamos que profundizar bastante más para encontrar razones engañosas. Pero no puede ser esta nuestra ilusión; sería demasiado triste, pues no deseamos ver en manada a nuestros artistas, sino personales y muy solos, con sus ojos abiertos para su mundo, porque la patria no hace a los hombres, sino los hombres a la patria, y esta es siempre pequeña cuando se la encierra entre fronteras. Pretender ponerle boina al Arte, sería una chocholada.

(...) Esto de Arte vasco es algo de etiqueta, que nin-

*gún contenido concreto encierra, algo como una botella vacía, aunque haya quien se entristezca porque no está llena de chacolí.*⁹⁵

A Estanislao M^a de Aguirre y a Gustavo de Maeztu les unió una estrecha amistad desde su juventud. De hecho, Aguirre escribió una de las más interesantes monografías sobre el pintor que se publicó en 1922. Sin duda, esta postura de Aguirre, además de determinados acontecimientos biográficos como su estancia en Londres, hicieron modificar la postura de Maeztu que, como hemos visto, en 1915 se mostraba persuadido sobre la existencia de un Arte vasco. Sin embargo, como veremos más adelante, en *Fantasía sobre los chinos* –una conferencia pronunciado por él en el Museo de Arte Moderno de Bilbao el 20 de julio de 1923– se mostró muy cercano a esta postura de Estanislao M^a de Aguirre.

Después de habernos detenido en las aportaciones al debate que se hicieron desde la revista *Hermes* (1917-1922) y analizar la heterodoxa y rigurosa postura de Estanislao M^a de Aguirre, vamos a continuar analizando interesantes artículos publicados en la prensa diaria antes de 1920.

Dunixi, en un artículo referido a Aurelio Arteta, en coherencia absoluta con los argumentos que hemos venido analizando años atrás, todavía en 1917, seguía afirmando que ante la inexistencia aún de un Arte vasco con rasgos propios, cultivar el tema vasco era el camino a seguir –él lo denominaba pintura vasquista–.⁹⁶ Para él, Aurelio Arteta era el pintor que mejor representaba esa senda a continuar:

Nuestro pintor ha hecho de su arte un arte votivo, dando a la raza los caudales de un profundo y puro sentimiento, a cambio de la permisión de llegar más que nadie a leer en los misterios de su alma. Por esto Arteta no ve, ni quiere sentir, ni quiere pintar más que vasco: por esto sus vascos son los más intensa, los más íntima y expansivamente vascos de toda la pintura vasquista de estos tiempos.

Nos gustaría finalizar el análisis de las aportaciones de esta década al debate sobre la existencia de un Arte vasco, aludiendo a las aportaciones Ramón Moreno y del crítico de arte Crisanto Lasterra.

Sorprendente resulta la argumentación de Ramón Moreno en *El Nervión* el 12 de noviembre de 1920 sobre la existencia de unos rasgos que, según él, individualizaban al arte vasco. El artículo estaba motivado por

⁹⁵ AGUIRRE, Estanislao M^a de. "¿Existe o se inicia el arte vasco?". En: *Arte Vasco*, n. 3 (marzo 1920).

⁹⁶ Dunixi consideraba a Arteta "como el pintor por excelencia de nuestros hombres de raza. Si la pintura vasca, nuestro arte, no ha dado todavía más que manifestaciones nebulosas y dispersas, y resulta temerario hablar de arte vasco ante un conjunto de pinturas de nuestros artistas, tenemos, en cambio, si no un arte, cuando menos un campo de dilatada observación en la pintura vasquista". DUNIXI (Dionisio de Azkue). "Notas de arte. Un cuadro de Aurelio Arteta". En: *Euzkadi*, 31.3.1917.

los comentarios que el corresponsal de Londres en un diario madrileño había hecho de la Exposición de Pintura Española celebrada en esa ciudad. Éstos eran los rasgos por él destacados:

Pues de la misma manera todos los artistas vascos que han sabido descubrir en su arte, en ese arte que tiene hoy ya una denominación particular, la exquisitez de su colorido especial, y la sensibilidad de sus líneas esbeltísimas y armónicas, fuerzan su imaginación artística para llegar a perfeccionarlo, dándole carácter indeleble y fácil discernimiento, con relación a los demás.

Según él, los hermanos Zubiaurre, los hermanos Arrue, Gustavo de Maeztu o Elías Salaberria conformaban la nómina de artistas paradigmáticos de los rasgos que trataba de definir. Descartaba a Ignacio Zuloaga porque el estilo de este pintor disentía en la técnica y el colorido del que empleaban los otros artistas vascos, y también dejaba al margen a Darío de Regoyos porque daba a entender que su obra se había convertido en demasiado cosmopolita. De nuevo, así definía los rasgos del Arte vasco en contraste con los planteamientos de Ignacio Zuloaga:

(...) Zuloaga, como Nagy, o Nagy, como Zuloaga, practican su arte a trazos fuertes, en líneas tortuosas, que complican la delineación o perfiles de las figuras. Por el contrario, en los cultivadores del arte vasco todo es refinamiento, arrogante esbeltez en la línea, como en las maravillosas mujeres de Romero de Torres.⁹⁷

⁹⁷ MORENO, Ramón. "Arte Vasco (Apostillas)". En: *El Nervión*, 13.11.1920.

"Brillantez de colorido", "líneas esbeltas y armónicas", "refinamiento" eran los vagos rasgos en común que Ramón Moreno enunciaba para argumentar la existencia de un Arte vasco, pero resultaba arbitraria esta voluntad de excluir de la argumentación a determinados autores.

Por su parte, el crítico de arte Crisanto Lasterra, la voz principal en la crítica de arte en el diario *Euzkadi* desde 1919, que también colaboró en la revista *Hermes*, vertió su primer posicionamiento sobre el debate en diciembre de 1920. Lasterra reconocía una personalidad vasca que se hacía evidente en los cuadros de Julián de Tellaache, y que se caracterizaba por una percepción "original y fuerte" de las costas vascas:

Nutrido de la honda belleza de nuestras costas -belleza de mar y tierra- tan rica en matices y tan compleja, sabe

*sintetizar las más vastas impresiones para darlas expresión emotiva. Esa percepción original y fuerte, esa comprensión fecunda y su interpretación, realizadas por el temperamento artístico de nuestros hombres, es la única característica que, hoy por hoy, da la pintura vasca, falta de toda tradición histórica, personalidad como tal. Y esa personalidad existe evidentemente en los cuadros de Tellaeche, sobrios, serenos y sin abusos de color. En ellos, el ambiente, admirable en todos, está ligado con una técnica ágil y suelta, en la cual la materia se percibe trabajada con delicada simpleza y las calidades obtenidas con agradable jugosidad. El error está en extremar, como hace con frecuencia, esta nota. Entonces los óleos se debilitan por falta de empaste.*⁹⁸

Como vemos, la importancia de este enfoque identitario en la crítica vasca y nacional siguió condicionando a numerosos autores a buscar, aunque definidos vagamente, unos rasgos comunes en los artistas vascos que permitiesen hablar de una escuela regional o nacional o, como en este caso, de una personalidad o temperamento artístico diferenciado.

Tras ver la importancia de este debate en la prensa bilbaína de la década de 1910 vamos a dedicar varios párrafos a concretar la influencia que éste tuvo, a nuestro juicio, en la plástica vasca de la época. Como hemos ido viendo en los propios ejemplos esgrimidos por los diferentes autores reseñados, había toda una generación de artistas, principalmente pintores, que encajaban plenamente con las caracterizaciones del Arte vasco: Ángel Larroque, los hermanos Zubiaurre, los hermanos Arrue, Gustavo de Maeztu, Aurelio Arteta, Juan de Echevarría, Julián de Tellaeche, Aurelio Arteta, Antonio de Guezala y Quintín de Torre.

La mayor parte de ellos cultivaron con preeminencia el tema vasco. Puede decirse que el País Vasco era para ellos un elemento inspirador principal que, además, ponía en evidencia su procedencia. La imagen del País Vasco por ellos creada, que volvía la mirada principalmente a los entornos rurales, consolidó una visión arquetípica y poetizada del pueblo vasco que sedujo a la clientela burguesa que consumía las obras de arte. Imanol Aguirre resume así el simbolismo que se encerraba tras esas imágenes de tema vasco:

Así, las pinturas aparentemente costumbristas, tan típicas del arte vasquista, evocan en realidad todo un siste-

⁹⁸ LASTERRA, Crístanto. "Hombres, hechos, intereses, ideas". En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 66 (diciembre 1920).

ma de ideas y creencias culturales puestas de manifiesto en esas imágenes ideales. Representan alegóricamente a la patria, la tradición, la superioridad de las leyes antiguas, la necesaria permanencia y perduración de la comunidad étnica o la belleza moral de la familia patriarcal. Significado ético, estético y político que cautiva y emociona al receptor preparado y al simpatizante, el público que sabe lo que quiere pintar realmente el artista cuando ejecuta esas escenas, tan aparentemente inocentes como rebosantes de seducción, vinculando con fuerza su arte al problema cultural e imaginario más importante para la sociedad vasca del siglo XX: la configuración de una nueva identidad colectiva.⁹⁹

⁹⁹ AGUIRRE, Imanol. "La 'Escuela Vasca' o el arte como marco pedagógico de la identidad nacional vasca". En: *Cuadernos de Alzate*, n. 18 (1998), p. 229.

El cultivo del tema vasco con preeminencia por parte de esta generación de artistas y el debate sobre la existencia de una escuela regional o nacional se retroalimentaron mutuamente. Uno nutrió al otro. Sin embargo, aunque la polémica había sido fructífera, se agotó en cierta manera. Ya no volvió a tener la misma fuerza nunca más. En el siguiente epígrafe veremos cómo reaparece la mención a unos rasgos comunes en los artistas vascos en determinados críticos posteriores, pero no volveremos a ver nunca una defensa vehemente sobre la existencia de un Arte vasco como la que hemos visto en la década de 1910.

4.1.4 *El debate intermitente*

A continuación vamos a analizar las referencias a la existencia de un Arte vasco que aparecieron en la prensa de 1920 en adelante. En el último epígrafe de este capítulo, el que analizará qué pasó en el entorno artístico bilbaíno después de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de 1919, profundizaremos en determinadas causas que también condicionaron que el debate sobre la existencia de un Arte vasco perdiera presencia.

En primer lugar, ya hemos aludido a que la polémica se agotó en cierta manera. Se habían vertido numerosos argumentos, pero no se había llegado a ningún acuerdo. Por otra parte, recordemos que tras el periodo de bonanza económica que vivió Bilbao durante la primera guerra mundial, en 1920 sobrevino una crisis económica que afectó determinadamente al mercado artístico. Además, en 1923 se produjo el fin del sistema político de la Restauración con el advenimiento de la dictadura de Miguel Primo



Figura 4.5: *Sardinera sentada* (c. 1913-1915) de Aurelio Arteta. Óleo sobre lienzo, 122 x 95 cm © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao

de Rivera que, a pesar de que no produjo un descontento generalizado en la mayor parte de sectores sociales, no dejó de ser un gobierno autoritario que dio lugar a situaciones coercitivas. Los artistas e intelectuales fueron unos supervivientes en este entorno.

Con el advenimiento de la segunda república los sectores más conservadores dentro de la intelectualidad radicalizaron sus posturas ideológicas –es el caso de los integrantes de la llamada *Escuela Romana del Pirineo*– y entraron en beligerancia ideológica con la izquierda, mientras que otros pensaron que la república podría llevar a buen puerto todos los planteamientos de regeneración y transformación económica, social y cultural que se habían ido enunciando en años anteriores. Fue una época convulsa en la que todos los sectores ideológicos radicalizaron sus posturas y ese ambiente, de conflicto ideológico constante, impidió centrar los debates y energías sobre proyectos culturales importantes.

Además, la consolidación del concepto de Arte vasco había traído consigo el mito de la existencia de que Bilbao era un centro artístico en desarrollo ininterrumpido. Sin embargo, ni la activación del mercado artístico ni la preocupación institucional por las artes fueron *in crescendo* después de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919, sino todo lo contrario. La situación seguía requiriendo, más que nunca, de un activismo constante por parte de los propios artistas en busca de reivindicar la importancia de las artes y de defender el papel de los artistas e intelectuales en la construcción de la sociedad. La AAV continuó su labor en este periodo con dificultades. Además, los impulsos juveniles de las generaciones de artistas que la habían creado se fueron mermando. Ya comentamos también las dificultades que tuvieron para salir adelante las nuevas generaciones de artistas y la necesidad que tuvieron de crear sus propias asociaciones para verse representados corporativamente. La lucha por la defensa de los intereses de los artistas y la presencia cultural del arte en la sociedad tenía que ser más intensa que nunca. En ciertos momentos cundió, como veremos, una sensación de fracaso. Algunos, como prueba el testimonio de Quintín de Torre que citamos en el segundo capítulo, tuvieron una impresión de paraíso perdido respecto a los años anteriores.¹⁰⁰

Por otra parte, nos gustaría también aludir a varios procesos que también mencionaremos en el último epígrafe de este capítulo. El primero de ellos es la incidencia de planteamientos del *noucentisme* catalán en el entorno artístico vasco. Si tuviéramos que fijar una cronología orientativa sobre la influencia de orientaciones novecentistas en el País Vasco nos decantaríamos por un lapso entre 1915 –tomando como referencia la visita de Eugeni d’Ors a Bilbao en enero de 1915 para impartir una conferencia en la Sociedad “El Sitio”, que fue el detonante de que los contactos entre intelectuales catalanes y vascos fueran más frecuentes– y 1930.¹⁰¹ El ideólogo del *noucentisme*, Eugeni d’Ors, colaboró con la revista *Hermes* (1917-1922), una de las promociones culturales más claramente novecentistas del País Vasco de aquellos años, por el proyecto cultural moderno, de civilidad, universal y, al mismo tiempo, particularista que pretendió crear. D’Ors en *Mi Salón de Otoño* (1924) aportaba las claves para entender lo que había supuesto la obra de Aurelio Arteta para el arte en el País Vasco. Ya veremos en el epígrafe final de este capítulo en qué medida un artículo de Juan de la Encina publicado en *Hermes* en enero de 1920 pudo condicionar este argumento de d’Ors. La cita de Eugeni d’Ors es

¹⁰⁰ LASTERRA, Crisanto. “Hablemos de arte. Charlas sobre la pintura vasca (con Quintín de Torre)”. En: *El Nervión*, 6.8.1933. Op. cit.

¹⁰¹ Véase MANTEROLA, Ismael. *Hermes y los pintores vascos de su tiempo*. Op. cit. Este autor hace referencia a la cronología planteada en el catálogo de exposición *La generación del 14 entre el Novecentismo y la Vanguardia (1906-1926)*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002. Opina que él sería partidario de extender la incidencia del novecentismo hasta 1930 en el caso vasco, ya que considera que las inercias en las dinámicas artísticas fueron más fuertes en el caso vasco que en el madrileño.

algo larga, pero merece la pena incluirla en su totalidad:

En esto, Arteta significa a nuestros ojos algo así como la compensación de Zuloaga. Y también, de otra manera, la de Regoyos. (...) Hay en la primera de estas oposiciones, la de Arteta a Zuloaga, el símbolo entero de un cambio ideal entre generaciones. Pensamiento, política, arte, cuanto –en el inmediato ayer– daban al mundo los vascos más notorios, ofrecía la nota común de un casticismo exasperado. En esto se asemejaban todos: los obesos de Euskadi, a los obesos de Castilla; los Arrue, con sus muñequitos de boina, a Ignacio Zuloaga, con sus monstruos de capa y montera; don Sabino, a don Miguel; quiero decir, Arana y Unamuno. Todos, por encima de las diferencias de acento –y de mercado–, eran, en esta generación fundamentalmente separatistas; todos se apartaban esquivamente de la catolicidad de la Inteligencia, de la Roma universal... Al contrario, en los nuevos, en los de las promociones novecentistas, empieza a afirmarse la emancipación sobre mezquinas anécdotas. Su estilo colectivo trata de reducir los gravámenes impuestos por la geografía y la fatalidad. Son, o se esfuerzan en ser, cada día más conscientemente, más decididamente –se halle su residencia en Roma, o en París, o en Madrid, o en el mismo Bilbao; dedíquense a la literatura, como Pedro Murlane o Rafael Sánchez Mazas, o Ramón de Basterra; o a la pintura, como Aurelio Arteta, o Jenaro de Urrutia; dedíquense a la política, o a los negocios–, almas metropolitanas, en vez de caracterizados rebeldes; arquetípicos o ectípicos, nunca típicos; hombres de toga, no de pelliza; ciudadanos romanos siempre, y a mucha honra.¹⁰²

Para d'Ors Arteta y las nuevas generaciones de artistas suponían un punto de inflexión en el arte en el País Vasco. El cambio, además, no estaba en que dejaran de utilizar como ingrediente principal el tema vasco, sino en que se apartaban de lo etnográfico, como diría Joaquín de Zua-zagoitia en 1928, para hablar sobre lo universal desde lo particular. Además, se caracterizarían por un viraje formal que, en el caso de la obra de Aurelio Arteta de la década de 1920 y la generación de artistas posterior a la suya, conecta con lo que el propio d'Ors denominó *estructuralismo*

¹⁰² ORS, Eugeni d'. "Mi salón de Otoño". En: *Mis salones. Itinerario del Arte moderno en España*. Madrid: Aguilar, 1967, pp. 51-52. En este párrafo se ponen en relación artistas como Aurelio Arteta o Jenaro Urrutia con integrantes de la llamada *Escuela Romana del Pirineo* a la que hemos hecho referencia en varias ocasiones. Los rasgos característicos de este grupo están sintéticamente resumidos en ORTEGA, Elene. "El Discurso de las armas y las letras de Pedro Murlane Michelena: ideología y cultura". En: *Cuadernos de Alzate*, n. 18 (1998), pp. 203-219.

–y que utilizaba como sinónimo de clasicismo, idealismo, arbitrarismo, mediterraneísmo o novecentismo– y se manifestaba en una preocupación por la representación de la estructura de la realidad en la línea de Cézanne y de determinadas influencias veladas del cubismo, despojadas de su experimentalismo vanguardista más radical.¹⁰³ Este viraje estético en el arte del País Vasco llevó a la propia crítica de arte no sólo a dar cobertura discursiva a una nueva generación de artistas, sino a buscar nuevos argumentos para esos discursos que apuntasen nuevos ingredientes respecto a los debates de años anteriores.

Por otra parte, en segundo lugar, esta incidencia del *noucentisme* en el País Vasco coincide cronológicamente con planteamientos como el de Jon Juaristi sobre la literatura costumbrista nostálgica bilbaína. En *El chimbo expiatorio* este autor analiza la literatura bilbaína llevada a cabo entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Se trató de una literatura costumbrista, que con un desarrollo por él analizado desde Sabino Goicoechea hasta Manuel Aranaz Castellanos, empezó a extinguirse con el comienzo de la década de 1920.¹⁰⁴ Creemos que esta coincidencia en la aparición de nuevas orientaciones tanto en las artes plásticas como en la literatura de la época ejemplifican un cierto viraje en el rumbo cultural del entorno bilbaíno y, por tanto, condicionaron también los derroteros de la crítica de arte.

En este nuevo contexto, nos gustaría reivindicar la importante labor llevada a cabo por una generación de críticos de arte que toman el relevo de Juan de la Encina en la crítica de arte en Bilbao –ya que éste se había desplazado a Madrid desde 1915–, y que fueron los principales reivindicadores de las nuevas generaciones de artistas. Crisanto Lasterra y Joaquín de Zuazagoitia son las voces críticas determinantes de este periodo. A continuación veremos cómo ellos renovaron, en algunos casos, y, en otros, dieron pervivencia a planteamientos interpretativos como el del Arte vasco que habían heredado de la generación anterior y, especialmente, de Juan de la Encina, que era para ellos una autoridad intelectual difícil de discutir.

Sin embargo, la primera aportación al debate que vamos a destacar es la de José Iribarne –un crítico que escribía en medios nacionalistas vascos– en su libro *El arquitecto Pedro Guimón y las modernas orientaciones pictóricas en el País vasco* (1922). En realidad, el libro se compone de dos ensayos separados sobre los temas que rezan en el título. El propósito principal del segundo ensayo sobre las modernas orientaciones pictóricas

¹⁰³ Véase MERCADER, Laura; PERAN, Martí; BRAVO, Natalia. *Eugenio d'Ors del arte a la letra*. Madrid: MNCARS, 1997. Asimismo, estamos plenamente de acuerdo con los planteamientos de Eugenio Carmona sobre la relación entre el novecentismo y el cubismo y sus derivaciones, que le llevan a afirmar que históricamente, desde ese punto de vista, no hubo experiencia novecentista que no tuviera relación con la vanguardia, en cierto modo: "Efectivamente, del mismo modo que en las narraciones sobre el arte nuevo en España era importantísimo tener en cuenta la recepción casi en simultaneidad de las primeras vanguardias, el clasicismo moderno y los nuevos realismos, al introducir el vector novecentista es a mi juicio imprescindible tener en cuenta las correlaciones entre la poética novecentista, el cubismo y sus derivaciones". CARMONA, Eugenio. "Vernáculo y moderno. Novecentismo y Vanguardia en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao". En: *Novecentismo y Vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao* [catálogo de exposición]. Op. cit., p. 51. Este autor subraya que Eugeni d'Ors y Josep María Junoy, dos de los principales promotores del *noucentisme* y grandes conocedores del devenir artístico en París, fueron los dos primeros y más informados comentaristas del cubismo fuera de París. Por eso, fueron los valedores de la exposición cubista llevada a cabo en las Galerías Dalmau de Barcelona en 1912. El *noucentisme* y el cubismo, según Carmona, "quedaron situados en un mismo plano por ser dos experiencias que unían la voluntad de superación de los marcos impresionista y simbolista, y por sus cualidades de albergar poéticas pro forma". *Ibidem*, p. 50.

en el País Vasco denotaba claramente su postura sobre la existencia o no de un Arte vasco:

Hemos anotado en estas páginas las principales orientaciones que siguen nuestros artistas. Todas convergen en un mismo fin: la exaltación del carácter de la raza, cuyas cualidades más sobresalientes son la austeridad, el amor a la independencia y la energía.

Sobrios en la concepción de los asuntos; parcos, en la representación de las alegorías, ingenuos y sencillos, los pintores vascos se hallan más cerca de los primitivos flamencos que de los modernos impresionistas franceses.¹⁰⁵

Independientemente de estos rasgos diferenciales del Arte vasco que Iribarne sintetizaba al final del ensayo —sobre los que, en realidad, no había profundizado a lo largo del texto—, la tesis principal de este autor era que las características diferenciadoras del Arte vasco no había que buscarlas en el cultivo de unos temas vascos —de hecho, ponía el ejemplo de que artistas extranjeros también habían producido cuadros de tema vasco y, por eso, no se justificaba que fueran clasificados como artistas vascos—. Para él la clave se encontraba en que el temperamento y visión estética del artista concordasen con la psicología de su lugar de adscripción. En esto, se mostraba claramente heredero de las tesis de “T.” formuladas en 1907 y las de Ignacio de Zubialde (Juan Carlos de Gortázar) de 1915 en relación al vasquismo en la obra de Zuloaga. De hecho, el artista vasco que José Iribarne ponía como modelo era, precisamente, Zuloaga —a quien, además, iba dirigida la dedicatoria del ensayo¹⁰⁶—. En las palabras que vamos a citar a continuación sobre Zuloaga veremos también una crítica directa a uno de los ya aludidos y principales argumentos de Juan de la Encina, defendido en el Congreso de Estudios Vascos de Oñate de 1918:

Ignacio Zuloaga ha sido el precursor y es actualmente el mantenedor de una escuela de pintura esencialmente vasca. Su temperamento y su visión estética de la realidad concuerdan con la psicología de sus coterráneos. De aquí, que muchos de los artistas que laboran con mejores disciplinas sigan sus huellas sin titubeos.

No sabemos si esto lo habrá dicho alguien. Creemos que no, pues en el Congreso de Estudios Vascos celebrado en

¹⁰⁴ “Pero ya el tiempo del costumbrismo nostálgico había visto sonar su última hora. La nueva expansión económica de los años de la Gran Guerra, los cambios en la estructura urbana de una ciudad ya invadida por el automóvil y, sobre todo, el relevo generacional en empresas y partidos políticos, comenzaban a desterrar al olvido la épica de chimbos y chimberos, de narrias y cargueras”. JUARISTI, Jon. *El chimbo expiatorio*. Op. cit., p. 164. Por otra parte, esta periodización coincide también, en cierta manera, con la cronología enunciada por Carmen Pena para el proceso de los regionalismos y su incidencia en el arte, que ella sitúa entre 1876 y 1918. Véase PENA, Carmen. *Territorios sentimentales. Arte e identidad*. Op. cit.

¹⁰⁵ IRIBARNE, José. *El arquitecto Pedro Guimón y Las modernas orientaciones pictóricas en el País Vasco*. Bilbao: Imp. de la Viuda e Hijos de Hernández, 1922, p. 95.

¹⁰⁶ Estas son las palabras que componen la dedicatoria: “Al eximio pintor Ignacio Zuloaga dedica este estudio crítico su más sincero admirador”. *Ibidem*, p. 61

Oñate hubo de sentarse la peregrina conclusión de que carecíamos de un arte pictórico genuinamente vasco.

A esta afirmación se sucedió el silencio de los que se tienen por doctos; de los que usufructúan graciosamente los cargos de receptores áulicos de la intelectualidad del País, como si la evolución de ésta y su desarrollo artístico pudieran amojonarse y delimitarse obedeciendo a cánones inmutables.

(...) Es harto lamentable que la desorientación de los aludidos preceptores haya dado al traste con la verdadera clasificación de nuestra naciente Escuela de pintura. Se ha creído que lo meramente típico y externo (el vestido y las costumbres) era lo que debía informarla, sin acordarse para nada de la manera constructiva.

¿Qué importan que la obra de los artistas vascos tenga influencias de otros estados de civilización anteriores, si los métodos y las disciplinas del oficio son creados y cultivados aquí amorosamente?¹⁰⁷

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 64.

Para este autor, los métodos y el oficio eran fundamentales para otorgarle valor a la obra artística. Precisamente, la conciencia del oficio y el perfeccionamiento en el detalle, más que la búsqueda de lo accesorio y el efecto deslumbrante en la obra, serían el medio a través del cual alcanzar el objetivo de la identificación de escuela diferenciada. Como en el caso de otros autores, José Iribarne también trataba de orientar estéticamente en función de sus propios prejuicios en materia artística, ya que se reconocía un amante del arte del Renacimiento y de las obras técnicamente elaboradas. Por tanto, esta preferencia suya por el oficio era la que ponía como premisa para la constatación de una diferencia de escuela. Este argumento le servía tanto para defender a Ignacio Zuloaga, Alberto Arrue, Aurelio Arteta o Ángel Cabanas Oteiza como para criticar “modernismos” —sin hacer referencia a cuáles— que encubrirían “(..) la carencia de conocimientos científicos de sus cultivadores y el simulado culto a la libertad, que les sirve como de trinchera para esquivar la razón filosófica que debe impulsar toda acción”.

Ignacio Zuloaga ha podido llegar a ser el intérprete de su raza, el biógrafo genial de sus hombres, porque su espíritu supo libertarse de todo prejuicio y amar con exaltación

*la conciencia del oficio. Estos estímulos se dejan sentir cada día con mayor fuerza en nuestros artistas. Ejemplo vivo de tal afirmación lo tenemos en Echevarría, en Arteta, en Arrue, en Cabanas Oteiza y en tantos otros como laboran sin descanso por la formación del carácter uniforme de una Escuela vasca, no con exclusivismos mezquinos, que siempre hemos sido los primeros en condenar, sino con la noble emulación del referido maestro, que los rige a todos.*¹⁰⁸

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 64.

Puesto que profundizaremos en los planteamientos críticos de José Iribarne en el capítulo cinco, vamos a seguir adelante con nuestro análisis. Por su parte, Gustavo de Maeztu pronunció el 20 de julio de 1923, en la sala de exposiciones del Museo de Arte Moderno de Bilbao, una conferencia con el título “Fantasía sobre los chinos”. Sus palabras no hacen referencia directa al concepto de Arte vasco, pero sí a una concepción de la creación artística estrechamente ligada a preocupaciones identitarias. Es por eso que merecen nuestra atención.

La disertación de Maeztu en el Museo de Arte Moderno tenía relación con la estancia que hizo en Londres entre 1919 y 1921. Londres, como comenta Miguel Sánchez, le impresionó por sus cafetines, cabarets, ilusionistas, tabucos donde se jugaba al macao o al fantang, los fumaderos clandestinos de opio.¹⁰⁹ Todo un mundo marginal y enigmático, contemplado por Maeztu desde la perspectiva del viajero, le sirvió de inspiración y produjo una viraje en su pintura: de una obra profundamente ligada a una reflexión identitaria sobre lo español, empezó a pintar el mundo de estos locales, donde abundaban las gentes de raza china y de otras nacionalidades. De ahí el título de la conferencia.

¹⁰⁹ MAEZTU, Gustavo de; SÁNCHEZ, Miguel (intr.). *Fantasía sobre los chinos*. Estella: Museo Gustavo de Maeztu, D.L. 1997.

Sin duda, este episodio de su biografía unido a la influencia que las reflexiones que su amigo Estanislao M^a de Aguirre pudieron haber producido en él a raíz de la publicación del ya comentado artículo de 1920 “¿Existe o se inicia el arte vasco?” en el número 3 de la revista *Arte Vasco* de la AAV le llevaron a plantear las siguientes conclusiones en la conferencia *Fantasía sobre los chinos* (1923). Expresaba que, en Londres, se dio cuenta de que los epítetos “basque painter” y “castillane painter” empezaron a molestarle. Se percató de que “el hombre que sigue la tradición solamente de su país, mata en absoluto el lenguaje de la sensibilidad”. Por eso, quiso sacudirse el yugo de esos epítetos y una noche en el Café Royal de Londres le dijo a un reputado crítico de arte, Paul George Konody, que había empezado a cansarse de su pintura española y que



Figura 4.6: *Dos chinos* (1921-1922) de Gustavo de Maeztu. Óleo sobre lienzo, 140,5 x 120 cm © Gustavo de Maeztu Museoa (Estella-Lizarrako Udala)-Museo Gustavo de Maeztu (Ayuntamiento de Estella-Lizarra).

quería hacer algo que tuviera emoción universal. Por tanto, se había cansado de una pintura etnosimbólica y a partir de ese momento trataría de explorar su propia sensibilidad y temas más cosmopolitas como los que le sirvieron de inspiración en Londres.

Este planteamiento de Gustavo de Maeztu constata un viraje en su manera de entender la creación artística y cómo para la década de 1920 las preocupaciones etnoidentitarias se habían agotado para algunos autores.

Hasta el momento, no habíamos tenido la oportunidad de analizar cómo este debate sobre la existencia de un Arte vasco afectó a la reflexión y creación arquitectónica en el País Vasco. El libro *La arquitectura moderna en Bilbao* dirigido por Damián Roda y publicado en 1924 nos ofrece una

excelente oportunidad para ello dado que el escritor bilbaíno reunió en él opiniones de arquitectos, escritores, críticos y eruditos de la época sobre la arquitectura que se estaba llevando a cabo en Bilbao. Esta obra fue, según Nieves Basurto, el primer intento de síntesis de lo que transcurría en la arquitectura de esta ciudad en los años 20.¹¹⁰ En ella participaron con aportaciones escritas los arquitectos Pedro Guimón, Manuel M^a Smith, Ricardo Bastida, Julio Sáenz Barés, Tomás Bilbao, Félix Agüero, Estanislao Seguro o Federico de Ugalde; los escritores Fernando de la Quadra-Salcedo, Ramón de Basterra, Luis Antonio de la Vega o el propio Damián Roda con varias contribuciones –firmadas con su nombre o con las iniciales “R.”, “D.” o “D.R.” que delatan su posible autoría–; y también otros como “V.”, Javier Gil o El Aprendiz de Alarife.

La investigadora Nieves Basurto, al tratar de esbozar el ambiente creativo en el que se inscribió el libro, hablaba de que fue una época de desorientación y cierta confusión, porque se seguían defendiendo valores tradicionales en la arquitectura y, al mismo tiempo, se pretendía hacer una arquitectura moderna. Sin embargo, el libro no dejaba traslucir el mal momento que estaba atravesando la construcción en aquellos años 20. Sin embargo, sí era un momento en que se trataba de defender, según esta investigadora, “la existencia de una arquitectura vasca, aunque no se lleguen a concretar sus contenidos ni características, y de argumentar la particularidad de la arquitectura vasca en general y la bilbaína en especial”.¹¹¹

La contribución más directamente relacionada con nuestro debate fue la de Pedro Guimón y por ello vamos a analizarla con mayor detenimiento. No obstante, también se advierten alusiones al debate en las aportaciones de Damián Roda, Manuel M^a Smith o Ricardo Bastida.

La postura de Pedro Guimón en el libro entroncaba con una línea investigadora y creativa que había iniciado este arquitecto ecléctico en la primera década del siglo XX. Sin embargo, en lo argumental, nos recuerda a muchas de las reflexiones empleadas en el debate sobre la existencia de un Arte vasco en la década de 1910. Volveremos a mencionar a este arquitecto en el epígrafe siguiente en relación a los proyectos presentados para el Palacio de Museos.

Pedro Guimón fue, entre los arquitectos vascos, el más comprometido teórica y plásticamente con la investigación de la arquitectura vernácula para que ésta sirviera de referente para una arquitectura de su tiempo. Ya en enero de 1907, en el número 9 de la revista *Euzkadi*, publicó un

¹¹⁰ Véase RODA, Damián (dir.); BASURTO, Nieves. “Introducción”. *La arquitectura moderna en Bilbao* [reedición]. Bilbao: Delegación de Bizkaia del COAVN, 2006 (1924). La investigadora, para definir el perfil de Damián Roda, dice que “es sobre todo un diletante, escultor, en principio, aunque parece también ‘interesante dibujante’, historiador del arte, animador cultural, crítico, como ya hemos apuntado, uno de esos personajes que poblaban el Bilbao de entre siglos interesados por todo lo que pudiera estar relacionado con el arte y la cultura del momento”.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 49.

resumen de la conferencia por él pronunciada en el Centro Vasco sobre el caserío. En esta ocasión, en el libro de Damián Roda, su contribución llevó por título “El alma vasca en su arquitectura”¹¹².

En esta contribución, Guimón confesó su deseo de hacer Arte regional y pretendió analizar “cuáles son los distintivos del alma vasca, que constituyen su carácter y si ésta se refleja en su Arquitectura”.¹¹³ Habíamos visto hasta ahora intentos teóricos similares en el caso de la pintura, pero no en el de la arquitectura. Para él, había que buscar el alma regional inspiradora para la creación, en la vida íntima, en el hogar de la “familia vascongada” que definía así: “(...) es sencilla, natural, ingenua, franca, efusiva”. En esta aportación, Guimón trató de describir durante varios párrafos la sociedad y familia vascas, para luego dilucidar en qué medida la arquitectura respondía a esos mismos rasgos. Ésa era su hipótesis reflexiva.

Este autor vio en los caseríos diseminados por las montañas vascas y diseñados en torno a una planta concentrada que reunía en sí a la familia y el ganado, una confirmación de su suposición de que la arquitectura respondía claramente a los rasgos propios de la familia vasca. Pero concluía que lo que el aldeano había fijado intuitivamente, constituía un reto para el creador contemporáneo. Por eso, el análisis escrito que él proponía pasaba por valorar críticamente sus obras y ver en qué medida respondían también a ese objetivo.

En el texto mencionaba las referencias que trató de conjugar en *la Casa de Larreta* en Mar del Plata y también en la *Casa de Zuloaga* de Zumaya, que le dejó claramente insatisfecho. Ponía como modelo su propia casa en Algorta, desaparecida hoy día, una obra que presentaba como resumen de una tendencia que venía años practicando. Al final del capítulo, concluía que su deseo no era hacer Arquitectura nacional, sino arquitectura de los pueblos. Vemos, por tanto, que la realización de un arte con implicaciones identitarias no sólo sedujo a pintores y escultores, sino también a arquitectos como Guimón:

(...) hace tiempo que es de buen tono, depurada orientación, el hacer, no ya Arquitectura nacional, ni siquiera regional, sino Arquitectura de los pueblos. Y, aún alambiando más, es el ideal, hacer Arquitectura de los rincones de los pueblos; es decir, componer con el emplazamiento, con el paisaje. Unida esta tendencia a la atracción del abolenjo y el amor de las antigüedades, es como un refinamiento, un

¹¹² No era un artículo inédito ya que se publicó previamente en el número 61 de la revista *Arquitectura*, de mayo de 1924. Como informa Nieves Basurto, ambos artículos sólo difieren en las ilustraciones.

¹¹³ *Ibidem*, p. 12. Su presentación como arquitecto que pretende hacer Arte regional aparece unas líneas antes: “Así como se dice que la cara es el reflejo del alma, las manifestaciones artísticas de un pueblo son su fisonomía, su carácter, son el reflejo del alma del pueblo. Por eso el Arte popular tiene siempre alma, es el archivo, el almacén de documentos donde todo artista que pretenda hacer Arte regional debe buscar; es el templo, panteón del tesoro de las tradiciones, donde debe ir a reconfortar su alma, a templar su espíritu, a ponerse en situación cuando trate de engendrar Arte regional”.

estudio de Arquitectura superior, al que se llega cuando se siente la caricia, el halago voluptuoso de lo ancestral, que al fin y al cabo es el lenguaje del pasado, y entonces nace la Arquitectura tradicional.

Damián Roda en el texto inaugural del libro titulado “La arquitectura moderna en Bilbao” se fijaba como objetivo “tratar de determinar las características de la arquitectura vascongada de nuestra época” y llegaba a la conclusión de que eran el orden, la pureza y la sobriedad sus rasgos característicos. Al finalizar el artículo, recapitulaba lo expuesto haciendo alusión a cómo los elementos de la arquitectura tradicional se habían fusionado con otras influencias foráneas y de ahí había surgido la arquitectura de aquel momento:

De una parte, los elementos más puros de nuestra tradición arquitectural vascongada, enlazándose, a través del tiempo y del espacio, con el sentido moderno de la Arquitectura inglesa, en sus formas aristocráticas y espirituales. De otra, la austeridad, la simple firmeza del espíritu vascongado, en alianza con el afortunado modelo austrogermánico, o sea, la firmeza, la masculinidad rígida del Norte, y la nota fina, breve, ligera, con que se enjuenece y acicala un concepto demasiado serio y trascendental del arte. Y queda una tercera faceta que es aquella que trata de enriquecer nuestro Arte propio con el esplendor y al riqueza ornamental de los buenos del Renacimiento.

En “La influencia inglesa en nuestras construcciones” Manuel M^a Smith, para defender la influencia de los modelos ingleses, hablaba también de la “coincidencia ancestral” entre la tendencia del País Vasco a dar importancia a la unidad familiar –y, por tanto, a la casa particular en todas las clases sociales “como buenos descendientes del caserío”– y la defensa que se hacía en Inglaterra de la “cottage”. Respecto a las influencias francesa en la arquitectura española de su tiempo, añadía que “es cierto que el aspecto ceremonioso de estos estilos no encajan en nuestros gustos y preferencias; pues si bien es verdad que para la elegancia y etiqueta se prestan, no así para la austeridad y el confort que se apeetece; esta es la razón por la que nos adaptamos tan bien a las maneras inglesas”. Estas alusiones a los paralelismos entre la arquitectura tradicional vasca e inglesa y a la coincidencia en los rasgos identitarios de los

pueblos entroncaban con el tipo de argumentos que, como hemos visto, también se esgrimían en relación con la pintura o la escultura.

Por su parte, Ricardo Bastida también en su contribución titulada “El carácter de la arquitectura moderna en Bilbao” definía la arquitectura que ellos cultivaban como “siempre severa, tranquila, mesurada, de gran serenidad de líneas, pero a la vez, libre de la sequedad y de la rigidez hoy tan en boga en algunos países”. Nos gustaría subrayar la coincidencia en la adjetivación no sólo con rasgos esbozados por Damián Roda en su contribución recientemente mencionada, sino también con términos empleados por críticos como Joaquín Adán, “T.” o Ignacio de Zubialde y ya analizados previamente en el contexto de este debate.

En estos cuatro casos vemos, efectivamente, cómo también en relación a la arquitectura se cultivaba un discurso que defendía la existencia de unos rasgos característicos y diferenciadores de una Arquitectura vasca y a cómo para los propios arquitectos era importante que sus obras estuvieran en connivencia con la arquitectura tradicional que representaba el caserío vasco.

Dejando al margen la arquitectura, como siguiente alto en el camino, nos gustaría analizar los planteamientos del crítico de arte Joaquín de Zuazagoitia en varios artículos y una conferencia. Hemos roto el criterio cronológico para presentar fuentes de 1923 y 1924 antes que ésta de 1921 de Joaquín de Zuazagoitia de la que vamos a hablar a continuación. La causa es que vamos a referirnos inmediatamente a otros artículos posteriores de este mismo crítico y nos parecía más adecuado analizar conjuntamente todos sus testimonios en relación a la existencia de un Arte vasco para poder apreciar la evolución en sus planteamientos.

La AAV llevó a cabo una exposición de asociados en el Centro Mercantil de Zaragoza a partir del 23 de mayo de 1921. Sin duda, es en el contexto de esta muestra en el que tenemos que situar la conferencia “Divagaciones en torno a una exposición” pronunciada en Zaragoza el 16 de junio de 1921 que aparece en el primer tomo —el único que se publicó— de la obra completa de Joaquín de Zuazagoitia.¹¹⁴ La propia oportunidad de una muestra de la AAV pareció abocar al crítico a crear un discurso sobre la Pintura vasca y, en efecto, sí que sintetizó algunas conclusiones acerca de si ésta existía o no y qué rasgos diferenciados podía tener.¹¹⁵

Según Joaquín de Zuazagoitia, los artistas de la AAV no tenían afinidades tan estrechas que permitiesen caracterizar el Arte vasco como una escuela diferenciada. Además, apuntaba que careciendo de una tradición

¹¹⁴ ZUAZAGOITIA, Joaquín de; GONZÁLEZ, Carlos (recopilación e intr.). *Obra completa. Tomo I* [único publicado; contiene: Estética, Pintura, Escultura, Ensayos]. Bilbao: Publicaciones de la Junta de Cultura de Vizcaya, 1978.

¹¹⁵ “No vengo con ánimo de exaltar la pintura vasca con ingenuo entusiasmo regional, ni vengo tampoco con las antiparras del crítico a examinar cuáles son sus características, cuáles sus virtudes y cuáles sus defectos. Vengo, sencillamente, a divagar en vuestra compañía en torno a unos cuantos temas que la presencia de los lienzos en esta sala necesariamente tiene que sugerir”. ZUAZAGOITIA, Joaquín de. “Divagaciones en torno a una exposición”. *Ibidem*.

artística propia, los artistas vascos tuvieron que formarse gracias al contacto con el arte nacional y el arte extranjero, principalmente el francés. No obstante, a pesar de esta primera aseveración, el crítico manifestaba que sí veía en los creadores vascos algunas cualidades comunes:

- I. Una cualidad moral que les había dado cierta unidad desde el exterior: “se les ha tenido por irreductibles, y es que han llevado en su frente el ceño adusto de la honradez”.¹¹⁶ Según él, los artistas vascos habían permanecido alejados de certámenes y exposiciones oficiales, y no habían buscado distinciones y medallas. Subrayaba además, que a la producción de estos artistas estaba movida por el desinterés y no “a una honradez burguesa, moral de contratación o toma y daca (...)”.
- II. Los artistas vascos, como los catalanes, se distanciaron del “enrarecido ambiente nacional” para inspirarse en el Arte moderno francés. Sin embargo, los catalanes, se liberaron antes de lo aborigen, comarcal o privativo, gracias a “un culto excesivo a la novedad”. Por su parte, éste sería un rasgo característico en los vascos: su vínculo con lo identitario, su “mirada conmovida para el paisaje y los hombres de su tierra”.
- III. Los artistas vascos, en su búsqueda de una tradición, al tener que vincularse al arte nacional, “no podían por menos que hacer un arte más español y más apegado, a la vez, al terruño nativo que los catalanes”. En este contexto, situaba la obra de Ignacio Zuloaga y de Quintín de Torre. Para el crítico, Zuloaga “es quien reintegra el arte español contemporáneo a los buenos cauces tradicionales”.
- IV. Manifiesta que la mayor parte de los artistas vascos estaban “un poco abrumados por el oficio, rara vez llegan a la realización perfecta. Tienen, en cambio, algo del encanto que todo primitivismo trae consigo”. Cree por tanto, que la técnica estaba en inferioridad respecto al concepto en la plástica de los artistas vascos de su tiempo, pero vaticinaba que quizás el joven José M^a Ucelay, con su destreza técnica, pudiese liberar a la pintura vasca de “esa pesadez”.

¹¹⁶ Téngase en cuenta que, de nuevo, aparece este calificativo de “honrado” relacionado en última instancia con las apreciaciones de Marcelino Menéndez Pelayo sobre la producción literaria de determinados poetas de origen vasco.

Se puede apreciar en qué medida varios de los planteamientos de Zua-zagoitia son herederos de los de Juan de la Encina. En un próximo artícu-

lo, titulado “El arte y los artistas vascos en lo que va de siglo” y publicado en *El Liberal* el 6 de julio de 1926, Joaquín de Zuazagoitia redundó en varias ideas enunciadas en 1921, pero también matizó y enunció ciertos detalles. En esta nueva fuente, se preguntaba por qué se le había dado la denominación de escuela al Arte vasco y si los artistas a cuyo plantel se aludía para justificar su existencia tenían algo en común. Su conclusión fue que “algo hay, indudablemente aunque no pueda definirse con excesiva precisión”. Las coincidencias entre artistas que encontraba en 1926 eran las siguientes:

- I. Un cierto sentido de la dignidad, ya que los artistas aludidos para justificar la existencia de un Arte vasco se desarrollaron lejos del arte oficial. Vemos que este rasgo ya fue apuntado así en 1921.
- II. También, como hizo en 1921, subrayó que los artistas vascos habían tenido “cierta complacencia en representar los hombres y los paisajes de su tierra, lo que unos han llamado su realismo costumbrista y otros su etnicismo”. Zuazagoitia creía que era lógico que se hubieran visto seducidos por las características raciales y etnográficas de su pueblo y, por otra parte, que si esto había limitado el alcance de su arte, también lo había protegido de caer como el arte catalán en “seguir veleidosa, insincera e infecundamente las modas parisinas”. Esta idea también aparecía enunciada de similar manera en 1921. Sin embargo, ahora empezó a dibujar lo que dejó claro en los próximos artículos que vamos a comentar: creía que el arte en el País Vasco “se ha complacido excesivamente en lo peculiar y característico, y no solamente cuando se ha referido a su tierra, sino también cuando ha salido de ella” (para ello pone los ejemplos de la obra de Ignacio Zuloaga y Gustavo de Maeztu). Como veremos a continuación, varios años después se congratulará de la senda continuada por la nueva generación de artistas consistente en la liberación de lo etnográfico.

En los dos próximos artículos de Joaquín de Zuazagoitia que nos gustaría comentar, dibujaba el argumento de que Aurelio Arteta fue el que primero liberó a la pintura vasca de lo etnográfico, y que la generación siguiente de Jenaro Urrutia, José M^a Ucelay, Juan de Aranoa o Jesús Olasagasti continuó esa misma orientación. Esta postura está claramente in-



Figura 4.7: *Pelotaris o Juego de pelota* (c. 1925-1930) de Aurelio Arteta. Óleo sobre lienzo, 73,9 x 89,6 cm © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao.

fluenciada por las ideas enunciadas por Eugeni d'Ors en *Mi Salón de Otoño* (1924). Consideramos que Joaquín de Zuazagoitia verbalizaba de esta manera una actitud de Arteta y varios artistas de una generación siguiente a la suya que el propio Eugeni d'Ors pondría en relación con una concepción novecentista.

En "La vida y la obra del pintor Aurelio Arteta" publicado en el diario *El Sol* el 9 de enero de 1928, al final del artículo, Joaquín de Zuazagoitia se refería a que la pintura en el País Vasco en aquellos momentos estaba en un proceso de liberación de lo etnográfico y a que Arteta fue el primero en iniciar ese proceso:

Quien analice detenidamente a este pintor podrá decirnos la cantidad de modalidades diversas que ha sabido incorporar a su pintura. "Juan de la Encina" ha ensayado alguna vez con acierto esa discriminación. Desde los italianos y los españoles de las grandes épocas hasta el cubismo, pasando por Puvis de Chavannes, han enriquecido la personalidad de Arteta. En esta lenta liberación de lo etnográfico por que pasa la pintura vasca, Arteta fue el primer libertador. Y no abandonando lo etnográfico –liberación demasiado fácil–

, sino superándolo. Aceptó con finísimo sentido lo etnográfico y anecdótico como dato inmediato de la realidad, y lo superó, convirtiéndolo en conceptos puramente pictóricos.

Desarrollando más aún esta argumentación, en “La feliz limitación” publicado en *El Sol* el 14 de marzo de 1928, decía que algo separaba a la generación de Jenaro Urrutia, José M^a Ucelay, Juan de Aranoa o Jesús Olasagasti de la anterior, y era que caminaban hacia la liberación de lo etnográfico. Para él, era una limitación de la pintura vasca que, no obstante, la hizo fuerte. Sin embargo, reconocía que los jóvenes no tenían por qué continuar con ese precedente y alababa la senda tomada por estos artistas:

Urrutia, frío, inteligente, convierte a las neskas en modernizadas madonas italianas; Ucelay, con la gracia leve de sus pinceles, inventa un País Vasco cargado de especias antillanas; Aranoa toma en volandas lo que le rodea para inventar su mundo plástico; Olasagasti traza con los materiales que halla a mano sus construcciones plásticas. No se trata de que éstos sean mejores ni peores que los anteriores. Eso es otra cosa. El valor individual de un artista se mide de otro modo. Se trata de que éstos aspiran a otros hitos. La limitación, la feliz limitación de sus antecesores, les permite comprender otras cosas. Y eso está bien. Lo funesto es comprender previamente.

Para Joaquín de Zuazagoitia fue fundamental que Arteta y la nueva generación de artistas fueran subordinando lo etnográfico a “las exigencias plásticas”. Así, según él, los pintores vascos fueron “conquistando cada vez conceptos plásticos más puros” y esa orientación le parecía sumamente interesante. No dejaron de cultivar el tema vasco, pero prestaban una atención fundamental a aspectos estructurales de forma en la obra en la línea cezanniana y acusando una influencia matizada del lenguaje cubista. De esta forma, satisfacían a un público de gusto más conservador, pero también respondían a la evolución estética de ciertos sectores renovadores del arte español y europeo de esos momentos.

Crisanto Lasterra fue otro de los críticos reivindicadores de una nueva generación de artistas. Como Zuazagoitia, también se mostró complacido por los nuevos valores por ella cultivados. Sin embargo, él, quizás por su vinculación con el ideario nacionalista –ya que fue crítico de arte

del diario *Euzkadi*–, se mostró continuador de determinados argumentos empleados en el debate sobre la existencia de un Arte vasco en la década anterior.

En un artículo dedicado a Jenaro Urrutia publicado en *Euzkadi* el 15 de abril de 1928, Crisanto Lasterra se mostraba continuador del argumento de Joaquín de Zuazagoitia anteriormente explicado –les unía una estrecha amistad y se admiraban mutuamente–. Según Crisanto Lasterra, había varios rasgos que convertían a Jenaro Urrutia en un importante representante de la joven pintura vasca:

*De un lado, su relación con el grupo geográfico de pintores que le rodea y cuya conducta tiende por lo común a diluir el sentimiento étnico en los principios generales del arte; de otro, su especial manera de asimilarse el espíritu de nuestro tiempo, tan audaz y emprendedor en la rebusca de nuevos medios de creación adecuados a las nuevas realidades de la sensibilidad y de la inteligencia.*¹¹⁷

¹¹⁷ LASTERRA, Crisanto. “Exposiciones. Jenaro Urrutia”. En: *Euzkadi*, 15.4.1928.

Esta disolución del sentimiento étnico era constatada por estos críticos. Lasterra aclaraba que creía que Jenaro Urrutia invertía la tendencia de sus predecesores y todavía desarrollada por muchos de sus contemporáneos de “pasear la muchedumbre aborigen por los almacenes de la moda”. Para él Urrutia, sin embargo, conseguía “trasvasar al viejo orden racial, conservando en su estructura perenne, el contenido de las esencias universales más puras”.

El 9 de noviembre de 1928, en un artículo sobre Gaspar Montes Iturrioz, Lasterra opinaba que éste continuaba la senda de Cézanne y lo alababa.¹¹⁸ Esto le condujo a una reflexión sobre la orientación estética seguida hasta ese momento en el País Vasco y la adecuada para el futuro:

Nuestros pintores, por lo general, se han acercado a la vida del país con un amor más cordial, más filial, más etnográfico que de artista. En el terreno de la vida familiar, de la vida afectiva en que se desenvuelve el hombre vulgar, esta actitud es ya por sí misma un tesoro inapreciable. Pero el artista, cuando está dotado y es legítimo, tiene el deber de rendir su superior capacidad, elevando sus amores, sobre el nivel ordinario, a la categoría de principios estéticos. Lo mismo que el poeta, lo mismo que el filósofo.

¹¹⁸ “Porque fue Cézanne el primer artista de su época que comprendió la necesidad de situarse ante el paisaje, no sólo con los ojos abiertos, sino también con un espíritu reconstructivo, cuya misión no podía limitarse a la transcripción textual y directa del mundo sensible. (...) La imagen local sólo sirvió a Cézanne para desarrollar su propio pensamiento”. LASTERRA, Crisanto. “Los ojos abiertos al paisaje”. En: *Euzkadi*, 9.11.1928.

Sin embargo, afloraban ya en este artículo sus convicciones sobre el genio de la raza o la personalidad racial que se manifestaban en la obra de los artistas, y que lo vinculan con argumentos como los de “T.” en 1907 y de Ignacio de Zubialde en 1915:

Quiere decirse, en fin, que preferimos aquellos artistas que dan un poco menos la imagen externa topográfica y etnográfica del país y un poco más la del genio de la raza. Naturalmente, para ello hay que poseer el don incomparable de la gracia. Dueño ya de este privilegio el pintor, si es vasco, por ejemplo -en el más hondo y auténtico sentido-, de igual manera dará su personalidad étnica pintando el Volga que el Jaizkibel. No es Van Eyck menos flamenco en sus Vírgenes deliciosas -de tan celeste universalidad- que Pedro Brueghel, el “Viejo”, en sus escenas locales y costumbristas. Al contrario, es más robusta su personalidad racial. Y por eso, más representativa.

*(. . .) ¿No cree más codiciable el juicio del hombre avisado que frente a nuestras obras pueda decir, con abstracción del tema: “he aquí un artista vasco”, y no “he aquí un pintor de escenas vascas”.*¹¹⁹

Como ya hemos visto, debemos tener en cuenta que Crisanto Lasterra escribía para el diario *Euzkadi*, y que este planteamiento suyo era coherente ideológicamente con el medio para el que trabajaba. Precisamente por eso, nos gustaría poner en valor el hecho de que no veía la necesidad de cultivar el tema vasco, distanciándose así de la postura de otros como Dunixi o Aitzol –seudónimo usado por del clérigo, ideólogo, periodista y escritor nacionalista vasco José Ariztimuño, que se convirtió en protagonista de los debates en la prensa donostiarra, principalmente, pero también bilbaína a partir de la década de 1920–. Este último, de entre los miembros de las nuevas generaciones de artistas, se decantaba por la amable y tópica pintura cultivada por Mauricio Flores Kaperotxipi como modelo a seguir para la plástica vasca.

El 13 de julio de 1933 Crisanto Lasterra presentaba en el diario *Euzkadi* la sección que abrió durante un tiempo, con el título “Charlas sobre la pintura vasca”, que recogía las conversaciones tenidas por él sobre ese asunto con artistas y críticos importantes del universo artístico bilbaíno de aquellos momentos.

¹¹⁹ En la misma línea de las conclusiones enunciadas por Lasterra en este artículo está éste otro del mismo autor: “Notas de arte. ¿Un arte internacional?”. En: *Euzkadi*, 13.12.1931. Para poner en un contexto más amplio estas palabras de Crisanto Lasterra, Federico García Lorca también aludía a la raza en una conferencia dada en Granada en otoño de 1928: “Nos cabe a los españoles la gloria de haber producido los tres grandes revolucionarios del mundo actual. El padre de todos los pintores existentes que es el andaluz Pablo Picasso; el hombre que ha hecho la teología y la academia del cubismo, el madrileño Juan Gris, y el divino poeta y pintor Joan Miró, hijo de Cataluña. En los tres se nota la raza. Picasso es el andaluz genial, de las invenciones milagrosas y la intuición más sorprendente. Juan Gris es Castilla, la razón y la fe ardiente (. . .). Joan Miró es más europeo y su arte es ahora absolutamente inclasificable, porque tiene demasiados elementos astronómicos para ceñirse a una nacionalidad típica”. La conferencia se titulaba “Sketch de la nueva pintura” y aparece en *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza, 1980. Nosotros hemos tomado la cita de CARMONA, Eugenio. “Vernáculo y moderno. Novecentismo y vanguardia en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. En: *Novecentismo y Vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao* [catálogo de exposición]. Op. cit., p. 34. Como se advierte, este tipo de interpretación en clave identitaria y racial de las manifestaciones artísticas, se mantuvo hasta bien avanzado el siglo XX. De hecho, como ya hemos comentado, las huellas de estos enfoques todavía se intuyen en los objetivos de la llamada “Escuela Vasca” que dio lugar en 1966 a los grupos *Gaur*, *Emen*, *Orain* y *Danok*.



Figura 4.8: *Alrededores de Irún* (1927) de Gaspar Montes Iturrioz. Óleo sobre lienzo, 86,5 x 100,3 cm © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Lasterra opinaba que una mirada a los últimos 50 años de pintura vasca corroboraba la existencia de un movimiento que “por el sentido de continuidad que lo enlaza, la orientación que señala y lo considerable de sus resultados no encuentra semejante en todo el ruedo peninsular”.

En cuanto a la existencia de unas características comunes en la pintura vasca, en esta ocasión dejaba muy claras sus conclusiones y vemos cómo se mostró heredero de los planteamientos de Juan de la Encina:

Ya en otra ocasión hemos aludido al carácter de la pintura vasca. Nos referimos -decíamos entonces- a la corriente temperamental que por debajo de toda diferencia técnica, de idea o de procedimiento, une a nuestros mejores artistas. No hay, es cierto, una unidad de maneras -en las que, desde luego, se advierten las influencias más opuestas y lejanas- ni siquiera una unidad de concepto que permita establecer entre ellos un parentesco de escuela. Pero en el fondo, en lo sustancial, en lo que representa la fuerza irreprimitible del

temperamento, ahí el sello familiar no se oculta. Hoy, igual que ayer, siguen acusando lo que Juan de la Encina señaló como “los contornos dominantes que los diferencian de los otros artistas peninsulares”. Mejor o peor dotados, decía hace ya tiempo, lo cierto es que no puede confundírseles.

Lo que importa para este juicio nuestro no es tanto la diversidad de su sintaxis y de su prosodia pictóricas como el esencial sello común que llevan en lo profundo aquellas formas. Esa unidad psicológica, ese parentesco, si se quiere moral, que los enlaza, es lo que nosotros queremos denominar carácter común o clima moral de la pintura vasca.

Esta reflexión de Lasterra en la década de 1930 nos lleva nuevamente a ese “no sé qué, que qué se yo” que mencionábamos al comienzo del capítulo. En este caso, Lasterra hablaba de un “clima moral de la pintura vasca” que la diferenciaría de otras escuelas regionales o nacionales. Crisanto Lasterra era un crítico conocedor de las innovaciones llevadas a cabo en el arte a nivel internacional y era capaz de hacer análisis formales sutiles y rigurosos de los artistas que despertaron su interés, poniendo estas conclusiones en relación con las principales corrientes de su tiempo. No obstante, continuando con el legado crítico anterior, seguía alimentando el mito del Arte vasco porque éste seguía teniendo enorme fuerza – la seguiría teniendo después de la guerra civil– en la sociedad vasca, más aún entre los sectores nacionalistas vascos en los que él se desenvolvía.

Por su parte, Manuel Losada, en la charla mantenida con Crisanto Lasterra en la mencionada sección “Hablemos de arte. Charlas sobre la pintura vasca” del diario *Euzkadi*, ante la pregunta de si creía que había algún rasgo característico en común en los pintores vascos, confesó que la espiritualidad y la energía eran para él los rasgos comunes, conceptos que ya habíamos visto previamente enunciados en el contexto de este debate:

*Entre nuestro mejores artistas, cualquiera que sea su orientación y actitud estética, estos dos rasgos son patentes. Hagan pintura clásica o hagan pintura negra, sus cuadros revelan siempre fuerza y espiritualidad.*¹²⁰

No sólo en testimonios como los de Crisanto Lasterra o Manuel Losada atisbamos que el mito del Arte vasco seguía latiendo con fuerza en la sociedad vasca en la década de 1930. El 15 de marzo de 1930 un artículo

¹²⁰ LASTERRA, Crisanto. “Hablemos de arte. Charlas sobre la pintura vasca (con Manuel Losada)”. En: *Euzkadi*, 26.7.1933.

del diario *Euzkadi* comentaba la conferencia dada por Phillippe Veyrin en San Juan de Luz con el título “El alma vasca a través del arte vasco”. Este historiador y pintor, hizo gala de sus conocimientos etnográficos y bosquejó en la conferencia “el perfil ético de la raza, reflejado en los usos y costumbres populares”. Este autor remarcó la importancia de la casa vasca y describió los principales ingredientes que la componían. Además, describió las danzas típicas y analizó varias obras clásicas del Teatro vasco. La tesis principal de Veyrin, era que el Arte vasco copiaba “la ingenuidad y el sentimiento viril de la raza”.

Finalizaremos el capítulo con dos ejemplos característicos de la utilidad práctica que determinados nacionalistas vascos buscaban en las manifestaciones artísticas. Merece la pena citar por su anacronismo la postura de Eretza en un artículo titulado “El arte, al servicio del nacionalismo” publicado en el diario *Euzkadi* el 22 de diciembre de 1932. En la línea de lo planteado por Lope de Aulestia –Miguel Cortés Navarro– en 1907 e Imanol –Manuel Aznar Zubigaray– en 1914, Eretza atribuía al nacionalismo vasco la apertura de horizontes en lo histórico, etnológico, tradicional y psicológico, que habían conducido a “explotar la inspiración y por la investigación estudiosa de los valores y prestigios vascos”. No obstante, opinaba que las páginas de la historia de *Euzkadi* habían inspirado a la literatura nacional y también a la música, pero creía que “se echa de menos la cooperación de una pintura y de una escultura esencialmente nacionalistas”. A continuación este autor hacía una trasnochada defensa de la pintura de historia mencionando los ejemplos de Anselmo Guinea o Mamerto Seguí presentados a la Exposición Provincial de Bizkaia de 1882, entre otros. Creía que este tipo de obras debían estar no sólo en los centros nacionalistas, sino también en hogares y escuelas. Para concluir, ninguneaba de esta forma las aportaciones del arte desarrollado en el País Vasco en las últimas décadas:

(...) fuera del paisaje vasco y de los consabidos baserritarras y arrantzales, muchas veces descritos en un ambiente satírico y algún tanto arlequinesco, casi nada se ha hecho que implique significativa y espiritual factura.

Aitzol –José Ariztimuño– en un artículo publicado en el diario *Euzkadi* el 9 de septiembre de 1934 decía que salía confortado y optimista de una exposición de Mauricio Flores Kaperotxipi. Este crítico destacaba los cuadros de paisaje del pintor que, para él, destilaban “alegría, calma,

placidez”, pero principalmente le impresionó cómo Flores Kaperotxipi captaba los rostros vascos:

(...) lo más expresivo de la raza, el rostro. Un rostro vasco perfecto, prototipo, aquel con el que soñamos cuando queremos personificar y concretar las características de la raza en algo definido. Hay un algo de armonía encantadora entre la esencia vasca del paisaje externo con ese otro, interior y místico, del alma racial, que se refleja en esos rostros acabados, tan bien cuidados, que no son sino una manifestación radiante, una epifanía esplendorosa del espíritu del pueblo vasco.

En la línea de lo planteado por Arturo Campión en la revista *Hermes* en 1919,¹²¹ Aitzol destacaba que “la cara genuinamente vasca está tratada con fidelidad y cariño por Flores Kaperotxipi”. Por eso, sentenciaba que “deben desterrarse de la pintura las caras tétricas y hoscas que delatan un alma tenebrosa y oscura. Mucho más aún debe tenderse a proscribir a los artistas fenicios con almas de mercaderes que han denigrado el rostro vasco del aldeano ridiculizándolo sin piedad”.¹²²

Estas interpretaciones simplistas de Eretza y Aitzol no son representativas de la postura artística de todos los nacionalistas vascos. Como hemos visto, tanto Alfredo de Echave, como Dionisio de Azkue o Crisanto Lasterra, fueron figuras fundamentales en el debate sobre la existencia del Arte vasco y representaban una mirada amante de las artes y concedora del devenir del arte en su época, al mismo tiempo que eran conscientes de las implicaciones culturales que éste tenía en la sociedad vasca sin llegar a subordinar el arte a planteamientos ideológicos limitados.

Para concluir el epígrafe, nos resta poner en relación las aportaciones del debate sobre el Arte vasco posterior a 1920 con las manifestaciones artísticas de la época. Como ya se ha visto en los testimonios de los críticos, despuntó una nueva generación de la que destacamos a Jenaro Urrutia, Juan de Aranoa, José M^a Ucelay o José Benito Bikandi en el entorno Bilbao y a Jesús Olasagasti, Gaspar Montes Iturrioz, Bernardino Bienabe Artia o Mauricio Flores Kaperotxipi en el foco donostiarra. Consideramos que el magisterio de Aurelio Arteta, sobre todo en los artistas del entorno bilbaíno, y el de Daniel Vázquez Díaz en los creadores del entorno guipuzkoano, fue fundamental para esta generación, como supieron ver Joaquín de Zuazagoitia o Crisanto Lasterra.

¹²¹ CAMPIÓN, Arturo. “La raza baska, ¿es hermosa o fea? En: *Hermes*, n. 40 (segundo número de mayo 1919) y n. 41 (primer número de junio 1919).

¹²² AITZOL (José Ariztimuño). “El folklore en la pintura racial. La epifanía del rostro Vasco”. En: *Euzkadí*, 9.9.1934.

Estos nuevos artistas recogieron el legado de las generaciones anteriores y cultivaron un arte moderno con matices renovados. Como ya dijimos, su obra acusaba la maduración de las aportaciones principales del postimpresionismo, con Cézanne a la cabeza, y presentaba, en el caso de algunos artistas más que en otros, una preocupación por lo estructural y formal que conectaba principalmente con las aportaciones cezannianas pero desvelaba también una muy lejana influencia de las formas del cubismo, despojadas totalmente, como ya dijimos, de su experimentalismo más radical.

Esta generación no renunció al tema vasco –con su representación de los tipos rurales más característicos– o al paisaje vasco –en una representación idílica y sublimada–, pero huyeron de aspectos anecdóticos para, siguiendo el referente de Arteta, realizar una pintura moderna sensible a determinados desarrollos artísticos de su tiempo. Los referentes de la moderna pintura francesa se conjugaron –como harán énfasis los críticos– con aportaciones del Renacimiento italiano y determinadas preocupaciones proforma heredadas del cubismo. Consideramos que esta generación, junto con Arteta, es la más marcadamente novecentista de la plástica vasca, ya que son los artistas que más claramente se corresponden con la evolución ideológica y formal del *noucentisme* catalán, liderado por Eugeni d’Ors.¹²³

No obstante, ni la crítica ni el propio entorno artístico bilbaíno –salvo en el caso de Antonio de Gueza, determinados artistas vinculados particularmente al cartelismo o algún arquitecto concreto– estuvo ligado al proyecto vanguardista.¹²⁴ Como ya dijimos, en la década de 1930 fue el foco de Gipuzkoa, con Donostia a la cabeza, el que tomó el relevo a Bilbao como principal avanzadilla artística del País Vasco. Tenemos que tener en cuenta que, como explica Eugenio Carmona, en los principales espacios artísticos europeos existió “una especial transmisión por capilaridad entre el fin de siglo y las primeras vanguardias”, que condujo al cambio de mentalidad y de sentido de lo artístico que supusieron las vanguardias históricas. Sin embargo, añade que en otros escenarios, como el español, el arte de vanguardia fue algo proveniente del exterior y fue necesario que se impusiera, gracias a fuertes iniciativas propias, para sustituir a anteriores orientaciones estéticas.¹²⁵ Nos atrevemos a aventurar que esto, en condiciones normales, se hubiera demorado en el foco bilbaíno en el que, como hemos visto, la modernidad artística había arraigado con gran fuerza.

¹²³ Véase SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Conservadores, modernos y novecentistas”. En: *Colección Pública III: arte vasco hasta los años cincuenta en el Museo de Bellas Artes de Álava*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Servicio de Museos, 1995. Este autor reconocía que Aurelio Arteta sería el pintor más representativo del novecentismo en el País Vasco y que la generación siguiente a él se ubicaría en un segundo novecentismo. Del mismo parecer es Ismael Manterola, como se pone de manifiesto en *Hermes y los pintores vascos de su tiempo*. Op. cit. El discurso expositivo y el texto principal del catálogo de la exposición *Novecentismo y Vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, cuyo autor es Eugenio Carmona, redonda también en estos planteamientos y aclara muy bien cómo hubo varias vías en la modernidad de encuentro del arte con lo nuevo: la vanguardista y, también, la novecentista.

¹²⁴ Nos parece fundamental la revisión del episodio vanguardista que propone Eugenio Carmona en el texto que acabamos de citar en el nota anterior. Por otra parte, para profundizar en la evolución del cartel como objeto artístico véase BILBAO, Mikel (com.). *Mensajes desde la pared. Carteles de la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao (1886-1975)* [catálogo de exposición]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015. En este catálogo Mikel Bilbao analiza carteles de artistas vascos que demuestran también su vinculación con las vanguardias.

¹²⁵ CARMONA, Eugenio. “Vernáculo y moderno. Novecentismo y Vanguardia en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. En: *Novecentismo y Vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao* [catálogo de exposición]. Op. cit., p. 45.

Otro matiz que menciona Eugenio Carmona es que aunque Peter Bürger en su influyente *Teoría del arte de vanguardia* afirmase que la ideología de la vanguardia buscaba socavar los cimientos de la institución arte, él opina que eso no era posible ya que en la mayoría de los escenarios artísticos de Europa ni siquiera “la institución arte” estaba constituida como tal. Ése sería el caso español, donde los diversos movimientos renovadores buscaron precisamente “cimentar un sistema de las artes coherente, sólido y pragmático”. Para Carmona, fue la mentalidad novecentista la que precisamente impulsó la institucionalización de la experiencia social de las artes de manera más consciente y decidida. Por eso, en entornos como el bilbaíno de las décadas de 1920 y 1930, el desarrollo de determinadas formas con cierta conexión con la vanguardia tendía a “remitir la intensidad de la propuesta”. De hecho, Carmona pone como ejemplo el caso de Antonio de Guezala que se tuvo que mantener en un difícil equilibrio entre ser uno de los artistas bilbaínos que más demostró su filtración de ciertos planteamientos de las vanguardias y ser también –como presidente de la AAV durante los años 20 y diligente activista en cualquier comisión y actividad artística del Bilbao de aquellos años– garante en su ciudad de la “institución arte” que varias generaciones de artistas llevaban años tratando de consolidar. Es este difícil equilibrio el que llevó a muchos de estos artistas vascos y de otras regiones de España, sensibles a ciertas innovaciones de la vanguardia, a moderar o a utilizar “un tono menor en sus realizaciones”.¹²⁶

El alzamiento militar del 17 de julio de 1936 que desencadenó la guerra civil española alteró las circunstancias que nos hubieran permitido analizar en qué momento, en circunstancias normales, Bilbao hubiera empezado a digerir mayoritariamente y más abiertamente planteamientos de la vanguardia artística.

4.1.5 *Polémicas subsidiarias*

En este subepígrafe analizaremos debates subsidiarios y paralelos al de la existencia o no de un *Arte vasco*, que guardan una relación directa con él ya que, en muchos casos, lo nutrían de argumentos.

La primera de las polémicas que analizaremos es la de la existencia o no de una tradición en las artes plásticas vascas previa a la floración artística que se dio a partir de la segunda mitad del siglo XIX.¹²⁷

Anne-Marie Thiesse explica cómo la nacionalización del pasado es un

¹²⁶ “En la sinergia que fomentaba la fundación de instituciones artísticas el propio mundo del arte se jugaba su ser o no ser. (...) Y es por ello que en esta situación el desarrollo pleno de formas vanguardistas de arte tendía a remitir la intensidad de su propuesta. Resultaba sumamente difícil promover lenguajes portadores de una nueva dimensión estética y trabajar a favor de la institucionalización de lo artístico. Lo que deberían haber sido dos pasos distintos, concatenados en el tiempo, tenía que resolverse en un solo gesto. En la sociedad aún patriarcal, la modificación de los lenguajes implica la modificación de los procesos de simbolización y autorreconocimiento sobre los que la propia sociedad patriarcal se asienta. Y todo esfuerzo institucional necesita asentarse en la noción de orden. Esta fue la situación que vivió, de pleno, Antonio de Guezala”. *Ibidem*, p. 60.

¹²⁷ Este es el límite que pone Juan de la Encina en *La trama del arte vasco* (1919), ensayo en el cual empieza su relato con Francisco Bringas (1827-1855).

ingrediente fundamental en la formación de las identidades nacionales. Paradójicamente, un proceso de construcción de identidad nacional, asociado a las sociedades modernas –y, por tanto, a la industrialización, al desarrollo del mercado, a la urbanización, etc.–, necesita reivindicar el pasado, redescubrirlo o despertarlo de su letargo.¹²⁸ En el caso vasco, ante la insistencia en planteamientos que negaban la existencia de una tradición artística plástica en el País Vasco –como los de Unamuno o Basterra–, redescubrirlo o elaborar el discurso sobre una tradición nueva –como crear un relato sobre la trama del “nuevo” arte vasco– se convirtió en una cuestión patriótica primordial que implicó a intelectuales de muy diversa ideología.

Ya constatamos que el creador de esta polémica fue Miguel de Unamuno que afirmó en su conferencia “Espíritu de la raza vasca”, leída en la Sociedad El Sitio de Bilbao el 3 de enero de 1887, que el pueblo vasco era “primitivo”, estaba poco dotado para las disciplinas artísticas y carecía de una tradición artística reseñable.

Pendiente aún del vaciado de diarios como *El Noticiero Bilbaino* (1875-1937) y otros publicados en la misma fecha de la lectura de esta conferencia, que nos permitirían hacer un seguimiento de la recepción de estos planteamientos de Unamuno de 1887, vamos a rastrear en nuestra base de datos las referencias a esta polémica sobre la falta de tradición artística del pueblo vasco.

Un artículo de Juan Mazón sobre Manuel Losada publicado en *El Nervión* el 19 de abril de 1908 ninguneaba la importancia de esta polémica y hacía énfasis en la prometedora situación derivada de la aparición de las nuevas generaciones –la creación de una nueva tradición a la que hemos hecho referencia; de hecho, como veremos más adelante, en este mismo artículo, en una fecha muy temprana, empezó a “tejer” una particular trama del arte vasco que sirvió de referente para la crítica futura–. Juan Mazón comparaba Bilbao y su falta de tradición artística con Venecia en el contexto del Renacimiento. Estimaba que Bilbao no desarrolló una afición artística hasta fines del siglo XVI y como una importación extranjera pero, según él, esto no importaba absolutamente: no era relevante la ausencia de tradición artística porque la nueva prosperidad económica de Bilbao estaba garantizando e iba a garantizar el florecimiento artístico en adelante.¹²⁹

El 18 de abril de 1913, alguien que se ocultaba tras el seudónimo “Euzkeldun bat”, se preguntaba en el diario *Euzkadi*, en el artículo de título

¹²⁸ Ya aludimos en una nota al pie anterior a la metáfora de “la bella durmiente” explicada por esta autora. THIESSE, Anne-Marie. *Francia y la cuestión de la identidad nacional*. Op. cit., p. 17.

¹²⁹ “Pero ¿qué importa la tradición? Cuando se ha conquistado la riqueza; cuando el problema económico está resuelto, deja de ser el absorbente el primordial problema y entonces suena la hora de las preocupaciones artísticas, es decir, el lujo de lo superfluo (aunque se escandalicen los puritanos) y surgen los artistas como las setas después de las lluvias otoñales. Así es Bilbao”. En: MAZÓN, Juan. “La pintura en Bilbao. Manuel Losada”. En: *El Nervión. Edición Especial Ilustrada*, 19.4.1908.

“De Arte”, sobre las posibles causas de esa ausencia de tradición artística y redundaba en los planteamientos de Juan Mazón: según “Euzkeldun bat” la tradición de no crear grandes núcleos para vivir explicaba el que el País Vasco no poseyera obras arquitectónicas notables; por eso, hasta los siglos XV y XVI no descolló en la marina y en las artes y oficios. Destacaba el valor del bertsolarismo y opinaba que el arte podía presentar rasgos de carácter peculiar sin oponerse a su naturaleza universal.

En planteamientos modestos como el de Juan Mazón o “Euzkaldun bat” vemos cómo se fue matizando la idea de una ausencia de tradición artística propia, proponiendo como límites de interés investigador de los siglos XV y XVI en adelante.

Tenemos que destacar dos figuras principales en la defensa de la existencia de una tradición artística en el País Vasco anterior a la contemporaneidad: Carmelo de Echegaray y Fernando de la Quadra-Salcedo.¹³⁰ El primero de ellos, fue un historiador y erudito autodidacta, discípulo de Marcelino Menéndez Pelayo, que fue nombrado Cronista de las Provincias Vascongadas en 1896. El segundo de ellos fue un historiador, poeta y genealogista de ideología liberal conservadora, miembro de la tertulia del Lion d’Or a la que también pertenecía Ramón de Basterra, cuyos miembros se acercaron a posturas filofascistas hacia la década de 1930. Ambos, a partir de la década de 1910 divulgaron sus planteamientos a través de artículos, libros y conferencias en defensa de la existencia de una tradición artística en el País Vasco. Son ejemplo de cómo desde la investigación de fuentes históricas pretendían interpretar “verazmente” la tradición usando procedimientos científicos, para después extraer sus conclusiones que eran tan subjetivas como las de todos los demás, pero no aparentemente “a priorísticas” como las de Unamuno o Basterra.¹³¹

Carmelo de Echegaray, ya en 1908, en una conferencia pronunciada en el Casino Liberal de Eibar, disertó sobre la tradición artística del pueblo vasco contradiciendo los planteamientos de Unamuno a los que hacía mención. Su recorrido en busca de artistas destacables corroboraba, según él, la existencia de una sólida tradición artística plástica que empezaba en el Medioevo y finalizaba antes del siglo XIX –en el siglo XVIII, concretamente–. Justificaba que no quería aludir a artistas contemporáneos debido a la falta de perspectiva histórica para juzgarlos distanciadamente.¹³²

Años después, en la conferencia que llevaba por título “La tradición artística del pueblo vasco” leída en la Sociedad Filarmónica el 19 de enero

¹³⁰ También hubo contribuciones menores de otras voces en defensa del mismo argumento como “Euskaldun bat” que en “La fiesta de la Filarmónica”, artículo publicado el 29 de septiembre de 1913 en *Euzkadi*, también trataba de recuperar los nombres de ciertos artistas vascos ilustres anteriores a la contemporaneidad para defender la existencia de una tradición artística en el País Vasco. Sobre Carmelo de Echegaray véase CALLE, Esteban. *Carmelo de Echegaray. Una vida ejemplar y una obra perdurable*. Bilbao: Elxepuru Hermanos, 1966. Por su parte, en relación a Fernando de la Quadra-Salcedo, véase REMENTERÍA, Santiago. “Vicisitudes de un hombre de letras inquieto: Fernando de la Quadra Salcedo (1889-1936)”. En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 21 (2010), pp. 185-197.

¹³¹ Nos gustaría matizar esto, ya que el posicionamiento previo de estos autores en aras de buscar una tradición artística por otros negada les llevaba a asociar al contexto artístico vasco a artistas que no habían tenido ninguna relación con él o a sobredimensionar la labor de artistas menores para probar su discurso.

¹³² Véase “Una conferencia de Carmelo de Echegaray. Artistas Vascos”. En: *La Baskonia*, n. 528 (30.5.1908).

de 1918, Carmelo de Echegaray hacía nuevamente referencia velada a las afirmaciones de Unamuno y argumentaba que en aquella época, a la vista del florecimiento artístico de las últimas décadas, ya nadie las repetiría tan fácilmente.¹³³ Creía que esas valoraciones se basaban en un juicio parcial de los hechos y no en una investigación serena y detenida.

Echegaray creía poder demostrar la aptitud de los vascos de todos los tiempos para las Bellas Artes y, en esta ocasión, también empezó su recorrido con el análisis de las iglesias románicas, pero centró sus apreciaciones en artistas de los siglos XV, XVI y XVII. Al final de la conferencia dejó claro su propósito último: buscar en todos los artistas vascos la influencia de la raza, tanto en los que desarrollaron su labor artística en el País Vasco como en los que no, con el objetivo de fijar cuál era la tradición artística del pueblo vasco. Es aquí donde, como veremos en los planteamientos de Fernando de la Quadra-Salcedo, los dos discursos, el de la tradición artística del pueblo vasco y el del Arte vasco, se hacen uno: en definitiva, ambos pretenden desentrañar los rasgos comunes y diferenciales de los artistas vascos respecto de los de otras escuelas nacionales o regionales¹³⁴; de hecho, si se consiguiesen desentrañar unos rasgos diferenciales en las obras de los artistas del País Vasco de todos los tiempos, se podría analizar su continuidad en los artistas contemporáneos. Sin embargo, esta fue la paradoja: el objetivo estaba claro, pero Carmelo de Echegaray no conjeturó su hipótesis sobre cuáles podrían ser esos rasgos. Fernando de la Quadra-Salcedo sí fue más allá.

Como ya dijimos, este último autor recopiló en *Ensayos sobre el renacimiento vasco* (1918) textos escritos por él entre 1912 y 1913, principalmente.¹³⁵ En el libro, dedicaba epígrafes a comentar tanto las palabras de Unamuno como las de Basterra con motivo de la conferencia en la Sociedad Filarmónica en 1913. Fernando de la Quadra-Salcedo creía que había que basarse en los testimonios históricos y las pruebas científicas para extraer unas adecuadas conclusiones, por eso admiraba tanto a Carmelo de Echegaray.

Poniendo en evidencia su conservadurismo ideológico, ensalzaba como valores fundamentales del País Vasco la raza, la familia y la tradición de esa raza, y defendía la necesidad de un renacimiento vasco, sustentado en las investigaciones históricas, que adquiriría para él esta trascendencia:

Renacer significa hacer que de nuevo nazca algo; ¿cómo se dará el renacimiento vasco, si antes no nació? ¿Quere-

¹³³ Esta conferencia estaba en el ciclo de las organizadas periódicamente por la Junta de Cultura Vasca de la Diputación de Bizkaia y se publicó posteriormente. ECHEGARAY, Carmelo de. *La Tradición Artística del Pueblo Vasco* [conferencia leída en la Sociedad Filarmónica de Bilbao el día 19 de enero de 1918]. Bilbao: Bilbaína de Artes Gráficas, J.J. Rochelt, 1919.

¹³⁴ "Inquirir dónde se oculta esa influencia en cada uno de ellos, buscarla sin precipitaciones, con atención ahincada y persistente, y con examen sereno y detenido de sus obras, es preparar el camino para que podamos fijar, con todas las garantías apetecibles de acierto, cuál es la tradición artística del pueblo vasco, y señalar cómo se manifiesta esa tradición en los temperamentos más contrarios, en los sometidos a influencias más disímiles, en los cultivadores de géneros más diferentes y aún más opuestos, en los que nacieron en épocas más distintas". *Ibidem*, p. 65.

¹³⁵ QUADRA SALCEDO, Fernando de la. *Ensayos sobre el renacimiento vasco*. Bilbao: Dochoa (Primitiva Casa Delmas), 1918.

*mos, acaso, la instauración de un culto exótico? No; queremos que en esta nueva vida exista algo que sea personal, algo que signifique las virtudes del vasco, algo que sea flor de su odisea por el mundo. Para ello es necesario renovar, dar vida a los elementos viejos en el tiempo nuevo. No hay que perder la conciencia del abolengo, porque, perdido éste, desaparece la familia.*¹³⁶

Desde nuestro punto de vista, hay dos ideas importantes en estos ensayos de Fernando de la Quadra-Salcedo. La primera es que, como Carmelo de Echegaray, Quadra-Salcedo opinaba que existía un “alma” o “lo ético de la raza” que se ponía de manifiesto en las manifestaciones artísticas del País Vasco. Su objetivo era, como en el caso de Echegaray, investigar cuáles eran los rasgos diferenciales que la caracterizarían. En segundo lugar, para ahondar en la tradición artística del pueblo vasco, mencionaba la importancia de Navarra durante los siglos XIII, XIV y XV. Pero, en su recuperación de la tradición pictórica, él sí que construyó un discurso que va desde Ignacio de Iriarte en el siglo XVII hasta sus contemporáneos: Zuloaga, Arteta, Larroque y otros. Incluso va más allá que Echegaray formulando una hipótesis sobre uno de los rasgos distintivos de una supuesta escuela vasca: el carácter palatino de sus pintores, su contribución al sostenimiento de dinastías reales¹³⁷. Puede resultar sorprendente este argumento de Fernando de la Quadra-Salcedo, pero hay que entenderlo en el contexto de toda su producción escrita, ya que para él eran fundamentales la relevancia del linaje –la familia, que hemos mencionado antes– y el papel de la nobleza.

Estas ideas fueron contradichas por pensadores vinculados al nacionalismo vasco como “El de Iturribide” –Alfredo de Echave– o Dunixi –Dionisio de Azkue–. De hecho, la complejidad ideológica de este momento se ve perfectamente ejemplificada en la contraposición de posturas como las de Fernando de la Quadra-Salcedo y Alfredo de Echave. Este último, en dos artículos publicados en *Euzkadi* en agosto de 1913, mataba los planteamientos de Sabino de Ayala –seudónimo empleado por Fernando de la Quadra-Salcedo–.

Volveremos a traer a colación estos artículos cuando hablemos sobre la construcción de una trama del arte vasco, pero tanto el 16 como el 21 de agosto de 1913 Alfredo de Echave contradecía la postura de Fernando de la Quadra-Salcedo y opinaba que estaba equivocado al buscar en el siglo XVII los orígenes de “la escuela vasca de pintura” y, también, en

¹³⁶ *Ibidem*, p. 139. Nótese cómo esta concepción del Renacimiento vasco se corresponde con lo explicado sobre la metáfora de “la bella durmiente” de Anne-Marie Thiesse y ya puesto en evidencia anteriormente. THIESSE, Anne-Marie. *Francia y la cuestión de la identidad nacional*. Op. cit. Resulta especialmente interesante cuando Fernando de la Quadra-Salcedo relacionaba con el concepto de renacimiento vasco la defensa de la libertad política. Resulta heterodoxa esta defensa del autogobierno vasco en este personaje de ideología conservadora: “(...) con el renacimiento artístico de un pueblo, está íntimamente unida la libertad política. Este es un punto delicado e interesante. ¿Qué renacimiento podrá ser el de aquel que no persiga un ideal? El ideal de los pueblos, como el de los hombres, es la dominación, atributo de la soberanía y de los dioses. El sentido político de nuestro pueblo está dividido, y, por lo general, equivocado; por eso, en nuestros actuales artistas no puede haber exaltación, que es genio, que es renacimiento. Cuando Florencia perdió la libertad política, apagáronse las lámparas que ardían ante Platón, en el Palacio de los Médicis”.

¹³⁷ “Nuestra tradición pictórica, representada no por casos aislados, sino por una continuidad etnológica, ha dado a la escuela vasca peculiares y meritisimos caracteres.

Uno de los caracteres de esta tradicional manera es el carácter palatino de los pintores vascos”. *Ibidem*, p. 180. Aporta para corroborar esta tesis los nombres de Ignacio de Iriarte, Manuel y Baltasar de Echave, Francisco Gamio, Donata Loridon, Eduardo Zamacois o Anselmo Guinea.

relacionarla con la monarquía. Echave opinaba que no tenía sentido desentrañar nombres como Baltasar de Etxabe, Jauregui, Ignacio de Iriarte, Francisco Zurbarán, Francisco de Goya –ya dijimos que tanto Zurbarán como Goya eran “euskaldunizados” únicamente por la procedencia de su apellido– o Eduardo Zamacois porque su trayectoria, por haberse desarrollado fuera de él, era ajena totalmente a la tradición pictórica del País Vasco. Echave creía que Fernando de la Quadra-Salcedo confundía la tradición artística de un país con la sucesión de unas obras documentadas en la práctica artística.

Para Echave, además, no existía nada del modo nobiliario que Quadra-Salcedo defendía en la pintura vasca. Como Unamuno, Basterra o Juan de la Encina, este crítico creía que el “resurgimiento del arte pictórico” se produjo en la contemporaneidad y, si en el artículo del 18 de agosto de 1913 lo relacionaba con las generaciones de artistas modernos en el País Vasco, en el del 21 de agosto de 1913, volvía la mirada aún más atrás hasta “la pintura de jebos” de Francisco Bringas o Antonio M^a de Lecuona.¹³⁸

Por su parte, Dunixi, en un artículo publicado en el diario *Euzkadi* el 23 de febrero de 1915, enunciaba abiertamente su opinión de que el País Vasco carecía de una tradición pictórica y creía que había que fundamentar los actuales y futuros rasgos de escuela regional en una convergencia de aspiraciones: el que los artistas se fijasen y retratasen “la belleza objetiva, existente en la raza y su ambiente”¹³⁹. Podría parecer contradictorio que pensadores nacionalistas vascos mostrasen criterios afines a los planteamientos de Miguel de Unamuno y que otros conservadores defendiesen, desde su bastión erudito, la existencia de una sólida tradición artística en el País Vasco. La diversidad ideológica de la época, con todos sus vericuetos y matices, justifica lo diverso y complejo de estas posturas encontradas. Sin embargo, nos gustaría hacer énfasis en lo que todas ellas tienen en común: en el fondo, da igual que hubiera que investigar en un pasado artístico significativo o que se debiera “inventar” una tradición contemporánea; lo que todos perseguían era hallar unos rasgos de escuela propios y particulares que diferenciases la plástica vasca de la de otras escuelas regionales, y la singularizasen y afirmasen simbólicamente en su propio entorno.

Ésta fue también la postura de Juan de la Encina –Ricardo Gutiérrez Abascal–, figura también lejana a los planteamientos ideológicos del nacionalismo vasco, pero que, por el respeto que toda la comunidad inte-

¹³⁸ EL DE ITURRIBIDE (Alfredo de Echave). “Titirimundi bilbaíno. Exposición de Arte Moderno”, 16.8.1913 y “Titirimundi bilbaíno. Pintores de jebos”, 21.8.1913.

¹³⁹ DUNIXI (Dionisio de Azkue). “Hablemos de arte”. En: *Euzkadi*, 23.2.1915.

lectual y artística vasca le tenía, sentaba cátedra sobre muchos planteamientos artísticos.

Como ya manifestamos anteriormente, Juan de la Encina fue invitado al Primer Congreso de Estudios Vascos celebrado en Oñate del 1 al 8 de septiembre de 1918, precisamente, para disertar sobre aspectos generales del Arte vasco.¹⁴⁰ De la Encina, después, reelaboró ese material y publicó en 1919 su influyente libro *La trama del arte vasco*. Este libro, que comentaremos en otros aspectos más adelante, era concluyente respecto a la existencia de una tradición artística en el País Vasco anterior al siglo XIX. Juan de la Encina opinaba, como Unamuno, que las artes plásticas no habían sido una actividad genuina en el País vasco y que, en lo antiguo, esto se redujo a cultivar artes industriales, cantería, talla de madera o forja artística de hierro. Contradecía a los eruditos locales que afirmaban lo contrario –obviamente se refería, sin mencionarlos, a Carmelo de Echegaray y Fernando de la Quadra-Salcedo–, ya que cometían el error de llamar “obra de arte a cualquier objeto degradado por la carcoma de los siglos”. Estaba también en contra de la actitud de quienes destacaban, sólo por el apellido, la vinculación de Francisco Zurbarán o Francisco de Goya con el arte en el País Vasco.¹⁴¹ Él, de hecho, defendía las “afinidades electivas” de los artistas vascos hacia los artistas clásicos españoles, fundamentadas no en el apellido sino en la búsqueda de un referente artístico válido en la tradición que sería susceptible de una interpretación moderna. Para él la trama del arte vasco se tejía a partir de Francisco Bringas o Eduardo Zamacois y creía que ellos eran los que habían comenzado “a poner en el arte general español acentos peculiares de Vasconia”.¹⁴²

Estos planteamientos de Juan de la Encina marcaron los de la crítica de arte posterior, como es el caso de Joaquín de Zuazagoitia que, en artículos como “El arte y los artistas vascos en lo que va de siglo”, publicado en *El Liberal* el 6 de julio de 1926, se mostraba claro deudor de las conclusiones de Juan de la Encina, tanto en este posicionamiento sobre la inexistencia de una tradición artística en el País Vasco anterior a la contemporaneidad, como en su defensa de la modernidad artística y la aportación de los jóvenes pintores.

La segunda de las polémicas que analizaremos en este subepígrafe versa sobre cómo los autores construyeron el discurso sobre el desarrollo artístico del País Vasco en la contemporaneidad, lo que Juan de la Encina denominó “la trama del arte vasco”. Estos discursos a los que vamos

¹⁴⁰ ENCINA, Juan de la. “Aspectos generales del arte vasco”. En: *Actas del Primer Congreso de Estudios Vascos* [celebrado en Oñate en 1918]. Bilbao: Bilbaína de Artes Gráficas, Juan J. Rochelt, 1919.

¹⁴¹ Incluso contradecía a Unamuno que había visto en los caracteres del arte de Zurbarán conexiones con una espiritualidad vasca tal y como él la concebía.

¹⁴² ENCINA, Juan de la (Ricardo Gutiérrez Abascal). *La trama del arte vasco*. Bilbao: Editorial Vasca, 1919 [reeditado en versión facsímil por el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1998], p. 3.

a hacer referencia formulaban una historia, creaban una tradición, contemporánea eso sí, una tradición que justificaba el punto de partida del florecimiento artístico que sus autores veían en pleno siglo XX.

Teniendo en cuenta la fortuna crítica de Juan de la Encina y la repercusión que tuvo su libro *La trama del arte vasco* (1919), siempre se ha atribuido a este crítico la construcción de este primer relato historiográfico sobre el Arte vasco, primero en la conferencia para el Primer Congreso de Estudios Vasco de 1918 –“Aspectos generales del arte vasco”– y, posteriormente, en el mencionado libro. Gracias al vaciado de prensa, hemos constatado que ese relato empezó a construirse mucho antes a través de artículos publicados por otros autores en la prensa diaria. Varios de esos artículos pudieron servir de referencia a Juan de la Encina para construir la síntesis que planteó en *La trama del arte vasco* (1919). Por eso, vamos a analizar esos testimonios.

Ya aludimos al artículo de Juan Mazón sobre Manuel Losada publicado en la edición especial ilustrada de *El Nervión* el 19 de abril de 1908, porque defendía que no importaba que existiese o no una tradición previa a la contemporaneidad ya que para él el desarrollo económico en el País Vasco iba a ser una garantía para el desarrollo artístico. Ahora nos gustaría enfatizar en cómo relató la trama historiográfica. Este autor destacaba a la generación de los artistas que eran niños durante la guerra carlista y fueron testigos del Sitio de Bilbao de 1874: Anselmo Guinea, Manuel Losada, Francisco Iturrino, Francisco Durrio, Pablo Uranga o Ignacio Zuloaga, y ponía en relevancia su formación en París. Además, atribuía a Adolfo Guiard ser el “primer impresionista español” y ser el precursor del arte moderno en Bilbao.¹⁴³

Juan Mazón, también hacía referencia a cómo hacia 1890 formaban grupo en París Anselmo Guinea, Ignacio Zuloaga, Manuel Losada, Pablo Uranga y Francisco Durrio, a los que después se unió Darío de Regoyos. Destacaba la exposición conjunta que hicieron en la Galería Silberg y hacía énfasis en que la crítica parisiense consideraba a este grupo continuador de la pintura clásica española.¹⁴⁴ Dado que el artículo está dedicado a Manuel Losada, estas reflexiones le llevaban a destacar la calidad y las orientaciones principales de la obra de Manuel Losada, haciendo un especial énfasis en su labor como dinamizador de la vida artística de la Villa con la organización de las Exposiciones de Arte Moderno y su recuperación de obras de arte perdidas en corporaciones, asilos, etc., para destinarlos al Museo provincial entonces instalado en el

¹⁴³ Él no usaba estas palabras, pero decía que “(. . .) nos trajo de París además de su arte exquisito, las nuevas corrientes de arte que puso en circulación entre nosotros, con su incomparable verbo. En ese sentido fue el precursor”. MAZÓN, Juan. “La pintura en Bilbao. Manuel Losada”. En: *El Nervión. Edición Especial Ilustrada*, 19.4.1908. La idea de que Guiard fue el precursor del Arte moderno en el País Vasco y de que París se convirtiera en el referente importante para el desarrollo del arte en el País Vasco ya la había enunciado en un artículo previo sobre la 5ª EAM de Bilbao, la de 1906. Véase MAZÓN, Juan. “Después de cerrada la Exposición de Pintura”. En: *El Noticiero Bilbaino*, 3.7.1906.

¹⁴⁴ “(. . .) desde entonces la crítica parisiense considera a los de este grupo, como a los pintores genuinamente españoles, continuadores de la gloriosa pintura española interrumpida en Goya. Nada más justo. Estos pintores formados en París, proceden más que de Carriere, de los grandes pintores españoles Velázquez, El Greco y Goya. Ellos fueron quienes desenterraron al Greco (. . .)”. *Ibidem*.

Instituto Vizcaíno.

Este autor, por tanto, ya colocaba a Adolfo Guiard en la posición de precursor del Arte moderno en el País Vasco y aportaba un papel fundamental a la generación de Manuel Losada, Ignacio Zuloaga y Pablo Uranga destacando que eran continuadores de la pintura clásica española.

Poco más de un mes después de este artículo de Juan Mazón, apareció en *El Nervión* otro firmado por “Un aficionado” dedicado a Quintín de Torre, el 24 de mayo de 1908. El articulista reconocía la falta de tradición artística en el País Vasco, pero advertía que se había iniciado recientemente un movimiento artístico importante en ese lugar. Éste fue su relato: a Adolfo Guiard, Anselmo Guinea, Francisco Durrio y Manuel Losada, “primeros iniciadores del movimiento artístico en el Bilbao actual”, les siguieron otros como Nemesio Mogrobojo, Ángel Larroque, Higinio Bastera, Alberto Arrue, Quintín de Torre, José Arrue, Gustavo de Maeztu o Moisés Huerta.

Cuando este aficionado a las artes fue en busca de precedentes artísticos para esta floración artística, dijo que era más fácil encontrarlos en pintura que en escultura: mencionaba a Juan de Barroeta, Eduardo Zamacois y Francisco Bringas. Respecto a la escultura, decía que sus cultivadores se dedicaban a la imaginería y al retablo y que “solo vulgar y artificiosa obra, salvo rara excepción nos han dejado”. Todo le llevó a constatar el resurgir del arte en Bilbao, a ensalzar el renombre que varios de los pintores vascos se estaban formando en el extranjero y a cómo se los señalaba “como a los verdaderos continuadores del arte genuinamente español, sin descendencia desde la muerte de Goya (...)”. Entre los escultores destacaba, especialmente, a Francisco Durrio, Mogrobojo y Quintín de Torre, a quien dedicaba el resto del artículo.¹⁴⁵

En este aficionado vemos, además de una defensa de la modernidad artística –resulta claro al resaltar la obra de los escultores que destaca–, cómo nuevamente se construía la trama del arte vasco a partir de Adolfo Guiard. La diferencia con el relato anterior es que, en esta ocasión, no había mención alguna de Darío de Regoyos; sin embargo, sí había una atención especial hacia la escultura debido al tema del artículo.

Avanzaremos unos años en el tiempo para presentar la perspectiva de Alfredo de Echave. Ya hemos mencionado en varias ocasiones este artículo inicial dedicado a la Exposición de Arte Moderno de la AAV de 1913 publicado en *Euzkadi* el 16 de agosto de 1913. Lo hemos destacado en primer lugar por cómo enunciaba las directrices que, según Echave,

¹⁴⁵ UN AFICIONADO. “El arte en Bilbao. Quintín de Torre”. En: *El Nervión. Edición Especial Ilustrada*, 24.5.1908.

debía seguir el Arte vasco y por cómo contradecía planteamientos de Fernando de la Quadra-Salcedo. Ahora nos toca destacar cómo construía el discurso sobre el desarrollo del Arte vasco contemporáneo.

A la Exposición Provincial de Pinturas de 1882 le reconocía el mérito de haber descubierto la figura de Anselmo Guinea, pero Echave dejaba claro su compromiso con el arte moderno al atribuir a Adolfo Guiard, Anselmo Guinea y Manuel Losada el ser “los verdaderos generadores, no de la tradición pictórica, pero sí del encauzamiento del arte en Bilbao en sus sorprendentes y avasallantes progresos y de la influencia de este arte en la hermosa Euzkadi”. En su caso, destacaba especialmente la figura de Manuel Losada, por su papel como organizador de las EAM de Bilbao, ya que consideraba la Exposición de Arte Moderno de la AAV de 1913 como sucesora de aquellas seis celebradas entre 1900 y 1910.

Su compromiso con la modernidad artística se volvía a poner de manifiesto cuando se refería a la Exposición Artística celebrada en Bilbao en 1894 como “un fiasco” y a cómo “‘el cuerpo del delito’ de esa exposición está repartido por las colecciones de las corporaciones populares y en las casas de algunos bilbaínos”. Echave también hacía alusión a que existía en París el denominativo “Escuela vasca” y que se referían a ella “con tanto respecto y consideración como lo hacen con la rusa, la inglesa o la alemana”. Él también reconocía que en varios artistas vascos había surgido una pintura continuadora de El Greco, Velázquez o Goya. Esto le conducía, después, a demandar a los artistas vascos que cultivasen el tema vasco: “los secretos de nuestra raza y la incomparable topografía que nos rodea”.¹⁴⁶

Poco más de un mes después, el 27 de septiembre de 1913, Alfredo de Echave destacaba la labor de la AAV, continuadora del legado de artistas anteriores como Francisco Bringas, Antonio M^a de Lecuona, Ramón de Elorriaga, Adolfo Guiard, Anselmo Guinea, Manuel Losada, Marmerto Seguí y Eustasio Zarraoa. En esta ocasión, mencionaba miembros de varias generaciones y diversas orientaciones artísticas –más y menos modernas– en una confusión indiferenciada, pues su objetivo era buscar un apoyo precursor para el arte que se desarrollaba entonces, “un arte naciente celebrado ya en los más importantes centros artísticos de Europa; y con el carácter de arte o de escuela vasca”.¹⁴⁷ Lo interesante es que aparecen ya en su relato Francisco Bringas o Antonio M^a de Lecuona.

Avanzando en nuestro análisis, nos gustaría llamar la atención sobre un artículo publicado en la revista *Euzkadi* el 25 de enero-febrero de 1914.

¹⁴⁶ EL DE ITURRIBIDE (Alfredo de Echave). “Titirimundi bilbaíno. Exposición de Arte Moderno”. En: *Euzkadi*, 16.8.1913.

¹⁴⁷ EL DE ITURRIBIDE (Alfredo de Echave). “Titirimundi bilbaíno. Unas palabras”. En: *Euzkadi*, 27.9.1913.

Este texto reproducía un artículo anteriormente publicado en la desaparecida revista *Jel* el 16 de junio de 1911, en su número 21 concretamente. Probablemente, debió aparecer previamente en alguna otra publicación –quizás la revista *Aberrri*, que fue una de las promotoras de la muestra–, ya que comentaba la exposición póstuma que se le dedicó a Anselmo Guinea en la Sociedad Filarmónica en 1907.

Para el autor del artículo, de hecho, Anselmo Guinea era, después de la muerte de Eduardo Zamacois, “por su nombradía, el honroso portaestandarte de la pintura vizcaína (como en círculo reducido lo fue Barroeta en el retrato)”. Sin embargo, de este artículo destacamos, principalmente, el papel importante que se le reconoce a Anselmo Guinea como divulgador de la modernidad artística, en la línea de lo que últimamente ha reivindicado Mikel Lertxundi:¹⁴⁸

Guiard y Guinea fueron los dos atletas bilbaínos que entonces lucharon en primera línea contra la arraigadísima y preponderante escuela rutinaria; el primero abriendo brecha con su arte nuevo y su espíritu de demolición, y el segundo, arrollándolo todo con su prestigio y la avalancha de sus obras. Y al fin ambos triunfaron en su noble empeño (cuando ya Zuloaga, y en diverso grado Uranga y Losada, traían dentro de sí la última renovación)...¹⁴⁹

El próximo artículo que comentaremos corresponde también a Alfredo de Echave. En él, éste demuestra su capacidad para analizar el arte contemporáneo en el País Vasco y el contexto-histórico artístico del que surgió. Alfredo de Echave lo publicó en el diario *Euzkadi* el 25 de diciembre de 1919 con el título “Titirimundi bilbaíno. De nuestros viejos pintores”. El texto no tiene desperdicio y recoge una mini-historia del arte contemporáneo vasco desde el punto de vista de los artistas y el mercado del arte. Es por eso que lo incluimos íntegramente en el Apéndice documental. En primer lugar hacía referencia a la Espejería de Velasco en que se mostraba la obra de Antonio M^a de Lecuona, Juan de Barroeta o Ramón Elorriaga inicialmente, y de Mamerto Seguí, José Echenagusia y Anselmo Guinea, después. También hacía referencia a la polémica que suscitó en prensa la exposición del “Aldeano de Murueta” de Adolfo Guiard en el mismo establecimiento.¹⁵⁰ Pero expresaba que hechos como ése movieron a Anselmo Guinea a trasladarse a París y hacía alusión a que después de él vinieron Manuel Losada, Ignacio Zuloaga o Darío

¹⁴⁸ Véase LERTXUNDI, Mikel (com.). *Anselmo Guinea, 1855-1906: los orígenes de la modernidad en la pintura vasca* [catálogo de exposición]. Op. cit.

¹⁴⁹ P.T.Z.U. y A. “Un artista y una exposición. En honor del malogrado pintor bizkaino D. Anselmo de Guinea”. En: *Euzkadi*, n. 25 (enero-febrero 1914).

¹⁵⁰ Sus recuerdos le engañaban y se trataba de “*El aldeano de Baquio*” (1888) expuesto en el escaparate de Pacho Gaminde.

de Regoyos a promover el escándalo definitivo. Su conclusión era clara: “Y de estos nació el arte vasco, tan individual y admirable que hoy contemplamos y la existencia en Bilbao nada menos que de cinco salas dedicadas a exposiciones sucesivas de pintura, y con esperanzas de que vayan en aumento, hasta nivelarse con el número de Bancos. Porque es indudable que al arrimo de éstos vive el Arte”.¹⁵¹ Nos gustaría destacar cómo se refiere a Adolfo Guiard y Anselmo Guinea “nuestros viejos pintores” y, en este sentido, cómo los consagra para crear un discurso sobre una “tradición” contemporánea.

Para finalizar con el análisis del discurso sobre la trama del arte vasco nos gustaría resumir los planteamientos de Juan de la Encina en el libro que influyó profundamente no sólo a críticos de arte como Joaquín de Zuazagoitia o Crisanto Lasterra, sino a toda la historiografía vasca posterior: *La trama del arte vasco* (1919).

Para Encina fueron Francisco Bringas y Eduardo Zamacois los artistas más importantes del primer tercio del siglo XIX, y aquellos que “iniciaron el éxodo de los artistas vascos a París”. Para este autor, no obstante, la obra de Zamacois no tuvo ninguna influencia en la plástica vasca, mientras que Bringas, según él, “inicia la pintura de tipos y costumbres del País”.

Juan de la Encina consideraba que a partir del último tercio de 1800 es cuando “(...) verdaderamente comienzan a manifestar los vascos prurito de verter su espíritu en formas de arte”. Atribuía este despegue artístico a la transformación económica sufrida por el País Vasco con motivo de la industrialización y al surgimiento de los centros artísticos de Bilbao y San Sebastián como focos de atracción de corrientes modernas.

Siguiendo con el relato, este autor opinaba que, desde Goya, se vivieron tiempos mediocres en el arte en España, durante el tiempo de la Restauración y la Regencia, y criticaba el fortunysmo y la pintura de historia. Igualmente, opinaba que el arte que se cultivaba en el País Vasco en ese momento no era sino “un reflejo amortiguado del que expelía de sí la Academia de San Fernando”. Contra esto, destacaba que en el ochocientos surgieron los artistas que rompieron con esa tendencia mediocre: Adolfo Guiard, Darío de Regoyos, Ignacio Zuloaga, Pablo Uranga, Francisco Durrio, Nemesio Mogrobojo, Anselmo Guinea, Manuel Losada y Francisco Iturrino. Opinaba que, estos artistas, “en París y en Bruselas –hervideros entonces de tendencias nuevas-, adquirieron lo que Madrid no pudo darles: conciencia de sí mismos y de lo típico del arte nacional”.

¹⁵¹ EL DE ITURRIBIDE (Alfredo de Echa-ve). “Titirimundi bilbaíno. De nuestros viejos pintores”. En: *Euzkadi*, 25.12.1919.

Para Juan de la Encina, Manuel Losada e Ignacio Zuloaga fueron los primeros en tomar de los extranjeros el gusto por la pintura clásica española –señalaba como pionero a Delacroix; pero resaltaba la influencia concreta de Whistler y Sargent en ellos–. Más explícitamente, consideraba que Manuel Losada fue quien llevó elementos de la pintura clásica española al tema vasco, y que continuaron esta tendencia Aurelio Arteta, Juan de Echevarria, Alberto Arrue, Benito Barroeta o Valentín de Zubiaurre. Sin embargo, según él, el impresionismo penetró en el País Vasco de la mano de Adolfo Guiard y Darío de Regoyos, aunque consideraba que el impresionista genuino era el segundo. Juan de la Encina vinculada la orientación hacia el realismo costumbrista de la pintura vasca, en última instancia, al magisterio de Francisco Bringas y Antonio M^a de Lecuona que, a través de Adolfo Guiard, tuvo continuación en las generaciones posteriores.

Dado que ya hemos analizado esta obra en relación al concepto de Arte vasco y también la comentaremos en el contexto del legado crítico que Juan de la Encina dejó en Bilbao, no nos resta sino comentar cómo resulta evidente que este crítico retomaba elementos discursivos ya presentes en otros autores como “T.”, Juan Mazón o Alfredo de Echeve. Desde esta perspectiva, podríamos considerar *La trama del arte vasco* (1919) como la síntesis a la que llega Juan de la Encina después de la reflexión sobre planteamientos previos de otros autores. Miriam Alzuri, de hecho, sintetiza así cómo y por qué la obra se convirtió en un referente historiográfico:

En su libro, por tanto, el crítico recogía ideas, teorías, ya latentes entre los escritores de arte vascos de la época, si bien cabe a Juan de la Encina el mérito de haber levantado con ellas una primera construcción teórica que facilitara a sus contemporáneos la comprensión de una parte del arte vasco de principios de siglo. Puesto a la venta a comienzos de 1920, la influencia de La Trama del Arte Vasco en la historiografía local fue inmediata y las ideas expuestas por Juan de la Encina perceptibles en todos los textos sobre arte vasco que se publiquen en los años siguientes dentro y fuera de la región.¹⁵²

Como último estadio en estas polémicas que consideramos subsidarias de la creación del paradigma del Arte vasco, nos gustaría hacer refe-

¹⁵² ALZURI, Miriam. “Introducción”. En: ENCINA, Juan de la. *La trama del arte vasco* [edición facsímil]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, p. 17.

rencia a dos debates que Juan de la Encina mantuvo en la revista *Hermes* (1917-1922). El primero de ellos lo sostuvo con Gregorio Balparda, un escritor historiador y político monárquico bilbaíno; y la segunda de ellas con Arturo Campión, un personaje de cambiante adscripción ideológica, considerado por los nacionalistas vascos, según Jon Juaristi, como el patriarca cultural del movimiento a pesar de no haber militado nunca en el partido de Sabino Arana.¹⁵³ Estos dos debates ya han sido detenidamente estudiados por Ismael Manterola en *Hermes y los pintores vascos de su tiempo*, pero vamos a resumirlos para poder tener una perspectiva completa de todos los vericuetos que tuvo la fértil polémica para construir el mito del Arte vasco.¹⁵⁴

Gregorio Balparda en el número 1 de la revista *Hermes* (1917-1922) publicó un artículo que llevaba por título “Los caracteres de la cultura vizcaína”. Para él, el nacionalismo estaba imponiendo una cultura vasca inventada sobre el verdadero sustrato cultural vizcaíno. Según él, por el contrario, la tradición vizcaína estaba en una cultura común castellana. Para ejemplificar esta manipulación cultural que estaba realizando el nacionalismo vasco, se refirió al llamado Arte vasco que no era para Balparda sino una pintura francesa camuflada con el tema vasco: “(...) exotismo parisino en la pintura, que es lo que luego exportamos con la etiqueta de arte vasco desde que exponemos en la Corte”¹⁵⁵. Juan de la Encina sintió la necesidad de contestar a esta visión peyorativa de la influencia del “exotismo francés” en la plástica vasca.

En “El exotismo artístico”, publicado en el número 3 de *Hermes* (1917-1922), Juan de la Encina dio la razón a Balparda al constatar que esa influencia foránea existía en el arte del País Vasco, pero argumenta que él no veía esa influencia como perniciosa sino como beneficiosa, ya que creía que era necesaria para conectar el arte con la sensibilidad moderna.

Por otra parte, Juan de la Encina se sumaba al argumento de la falta de tradición artística en el arte del País Vasco y a la necesidad de los artistas vascos de recurrir a culturas artísticas exóticas “para educar y enriquecer su sensibilidad y pensamiento estéticos y hacerse con los medios de expresión”. Si bien no existía una tradición artística vasca, consideraba que sí existía una española y reconocía su influencia en la obra de Ignacio Zuloaga, Manuel Losada, Pablo Uranga, Alberto Arrúe y hasta Juan de Echevarría y los hermanos Zubiaurre, sobre todo Valentín. Decía que el arraigo a la tradición se podía concebir de dos maneras diferentes: “uno, puramente externo, que lleva en sí implícito el concepto de copia

¹⁵³ JUARISTI, Jon. *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*. Madrid: Grupo Santillana Ediciones, 1998 (1987). Este autor dice que Arturo Campión fue simpatizante de Castelar primero y voluntario contra el carlismo en 1872, fuerista en los años posteriores a la abolición Foral de 1876, diputado a Cortes con los integristas en 1893 y, como hemos dicho, considerado por los nacionalistas, patriarca cultural del movimiento.

¹⁵⁴ MANTEROLA, Ismael. *Hermes y los pintores vascos de su tiempo*. Op. cit., pp. 64-66.

¹⁵⁵ BALPARDA, Gregorio. “Los caracteres de la cultura vizcaína”. En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 1 (enero 1917).

del pasado; otro, profundo, espiritual, algo vago, imposible de precisar con rigor, que nos lleva a sentir en lo pasado una como vena perenne que atraviesa nuestro presente y corre hacia nuestro porvenir".¹⁵⁶ El uno conducía al academicismo y el otro era, según Juan de la Encina, fecundo.

Además, como un argumento más, apuntaba también que se podía considerar la influencia de la tradición pictórica española en el arte francés como exótica, pero cómo ese exotismo pudo ser considerado más adelante "clasicismo".

Gregorio Balparda respondió con otro artículo en el número 4 de la revista. Quedaba en evidencia que Balparda, como tantos otros autores, era tendente a analizar todas las cuestiones en función de sus pretensiones ideológicas y, para él, la patria nacional española era un concepto fundamental. Es más, según él, el artista se debía a su patria.¹⁵⁷ De hecho, él se consideraba partidario del arte para la moral y reconocía que su defensa se englobaba en el sempiterno debate entre el arte por el arte y la idea del arte con un fin social, posicionándose claramente por el segundo.

En cuanto a la polémica con Encina, concluía que estaban más de acuerdo de lo que parecía y que éste no entendió su utilización del término exótico: pensaba que el crítico lo entendió como extranjero, pero él se refería a que "(...) lo exótico es lo extranjero más que en razón a su procedencia en razón a su irreductibilidad e inasimilación al medio a que se trasplanta o por el organismo a que se incorpora, es lo extranjero que sigue siendo extranjero por no asimilado o quizás por no asimilable (...)". Por eso no cuestionaba los argumentos aportados por Encina y se mostraba favorable a que los artistas se formasen en las producciones extranjeras. Por tanto, a Balparda, no le importa que los artistas se formasen de acuerdo con las corrientes extranjeras siempre que luego fueran conscientes de su labor patriótica como pintores. Para demostrar su acuerdo con Juan de la Encina incluso reconocía como válido ese argumento de que no había tradición artística interesante en el País Vasco hasta el siglo XIX.

Sí había una brecha insalvable entre ambos autores respecto a la interpretación de la obra de Zuloaga. Balparda no cuestionaba lo que dijo Encina sobre que este pintor se basaba en la tradición pictórica española, pero consideraba que los estragos del exotismo en su pintura eran mayores que en ningún otro pintor vascongado.¹⁵⁸ Por eso opinaba, tomando como válidos los planteamientos de Encina, que "(...) ningún rasgo tan característico del arte vascongado como ese españolismo que espontá-

¹⁵⁶ ENCINA, Juan de la (Ricardo Gutiérrez Abascal). "El exotismo artístico". En: *Hermes*, n. 3 (marzo 1917).

¹⁵⁷ "Cultívese lo propio, lo castizo, sea tradicional, sea de nuevo brote, esto es, robustézcase la personalidad artística nacional, y se habrá facilitado la incorporación y utilización en mayor dosis, bien asimilados y sin detrimento antes bien con provecho de esa personalidad, de elementos de perfección aportados del extranjero (...)". BALPARDÁ, Gregorio. "El exotismo y el arte vasco". En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 4 (abril 1917).

¹⁵⁸ En el artículo se advierte su animadversión hacia el nacionalismo vasco. Además, resulta sorprendente su defensa del término "vascongado" antes que "vasco": "Yo no hablaré de un arte vasco, porque lo vasco es un elemento étnico primitivo, suficiente para caracterizar y distinguir a humildes caseros privados de toda vida civil y cultural allá en la emigración en las pampas argentinas, de donde nos ha venido la frecuencia en el uso de la palabra; cuando de manifestaciones culturales se trata y cuando se quiere generalizar sobre vizcaínos, guipuzcoanos y alaveses, creo que expresa mejor el matiz, prescindiendo de etimologías y ateniéndonos a su uso, la palabra vascongado en lugar de la de vasco, porque la primera, a diferencia de la segunda, se refiere al hombre de cultura, como ocurre con las palabras castellano y celtibero paralelamente". *Ibidem*.

neamente nace entre nosotros en cuanto artificiosamente no se contraría (...). Sin embargo, sobre Ignacio Zuloaga, Balparda se despachaba a gusto:

Zuloaga se calumnia ofreciéndosenos con la superficialidad, la sensualidad y el despego hacia lo castizo español de un criollo recreado en París. ¿Y qué es todo eso? Eso es, exotismo. Y exotismo parisino. París que a algunos enseña, a otros sugiere, desconcierta y extravía, y a quien debió haber sido en este siglo nuestro pintor nacional, nos le restituyó transformado en formidable y prodigioso confeccionador de españolades.

Estos argumentos utilizados por Balparda recordaban al conflicto de “España negra” y “España blanca” que caracterizó a la cultura española entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Los defensores de la segunda, denunciaban que los artistas que representaban esa “España negra” estaban bajo malsanos influjos extranjeros.¹⁵⁹

Por otra parte, Carmen Pena habla de las frecuentes discusiones que se produjeron en la época en torno a si lo moderno era o no patriótico, y a cómo esto contribuyó a la fragmentación de la imagen de España y a su distorsión. De hecho, dice que esta fractura determinó una politización del proceso de modernización plástica en España que, al unirse a la dificultad y demora en el conocimiento de la vanguardia, condujo, según ella, a que los sectores conservadores de la sociedad española demonizasen todo lo que oliera a moderno, hasta el punto de acusarlo de provocador e identificarlo con el libertarismo y la izquierda.¹⁶⁰ Hemos visto que Balparda, finalmente, no rechazaba la influencia extranjera, pero la supeditaba a una visión patriótica del arte o, más concretamente, a estar al servicio de la idea de patria que él tenía.

El artículo se zanjó con un conciliador artículo de Juan de la Encina en que éste quería explicar más claramente a Balparda sus ideas respecto a varios aspectos señalados por éste:

- I. Compartía con Balparda la idea general de que el artista era fruto de la sociedad, pero puntualizaba que, para él, el artista no siempre representaba el momento en que vivía su patria.
- II. Compartía su visión de lo exótico como lo extraño o extranjero no asimilado y opinaba que “es esta en el fondo una vieja

¹⁵⁹ HENARES, Ignacio; MASEGOSA, Lola. “Pintura simbolista en España. Estética, pensamiento y crítica de arte”. En: HENARES, Ignacio; CAPARRÓS, Lola (eds.). *La crítica de arte en España (1830-1936)*. Op. cit., pp. 263-188.

¹⁶⁰ PENA, Carmen. *Territorios sentimentales. Arte e identidad*. Op. cit., p. 45.

cuestión: la de antiguos y modernos, la de los clásicos y románticos, la de los puristas o casticistas y los innovadores más o menos extranjerizantes". Creía que con la definición dada por Balparda de exótico, se había planteado el asunto de una manera menos radical, y sólo había que dilucidar si los elementos exóticos del llamado arte vasco estaban asimilados o no. Encina opinaba, personalmente, que esos elementos habían sido perfectamente integrados en el arte vasco y que la obra de Guiard, Mogrobejo, Echevarría o Arteta lo corroboraba. Por eso concluía: "De modo que, teniendo en cuenta la citada definición de lo exótico, el llamado arte vasco no corre el peligro que nuestro amigo perspicazmente señala para todo aquello que se eche incosideradamente en brazos del exotismo: debilitación y ruina de la constitución del sujeto, "atrofia de su receptividad incluso de aportaciones externas".

- III. Como ya dijimos anteriormente, en este artículo se ve su reconocimiento de la existencia de una escuela regional vasca con unos rasgos concretos.
- IV. Sobre Zuloaga, él tiene una opinión contraria a Balparda. Comparaba la visión de Balparda con la de José María Salaverría, "que está empezado en crear optimismo nacional a toda costa" y que arremetía de un modo parecido contra el pintor eibarrés. Concluía que "estamos convencidos que nuestros dos amigos plantean el problema en un terreno en que no debe plantearse. El único terreno en que debe juzgarse a un artista es el terreno estético". Sin embargo, se contradecía, porque él mismo llevaba la discusión al mismo terreno que los otros: decía que la obra de Zuloaga describía a España y que el mal no estaba en la pintura, sino en la triste realidad que le daba motivos a la pintura.¹⁶¹ Esta era su conclusión: "No sabemos si esto será pesimismo; pero sí sabemos que el porvenir de un pueblo ruinoso no se forja con el optimismo por el optimismo, sino con una voluntad resuelta a ver y confesar todas sus lacras y defectos y con la firme resolución de extirparlos en lo posible". Su perspectiva demostraba la influencia del pensamiento de José Ortega y Gasset.

En varios momentos de *La trama del arte vasco* (1919) consideramos que había ideas que se vieron influenciadas por planteamientos que surgie-

¹⁶¹ ENCINA, Juan de la (Ricardo Gutiérrez Abascal). "El exotismo y el arte vasco (Algunas aclaraciones)". En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 5 (mayo 1917).

ron a raíz de esta polémica. En ese ensayo, Juan de la Encina defendía a Zuloaga haciendo énfasis en que se había dicho de él que contemplaba España con ojos extranjeros. Veía en la visión de España de Zuloaga sátira y apología: “la sátira brota, ha brotado de su tristeza de españoles modernos; la apología, de su grandeza de la emoción estética que les procuran las ruinas del pasado”.¹⁶² En otro momento, criticaba a los intelectuales que perseguían los extranjerismos en el desarrollo de las artes y las letras, sobre todo cuando blandían el argumento de la defensa del espíritu nacional o de la tradición castiza. Para él, detrás de ello no se ocultaba sino la resistencia a la creación de formas nuevas.

Para finalizar este epígrafe, sólo nos resta mencionar la polémica que Juan de la Encina protagonizó con Arturo Campi3n. Éste publicó en los números 40 y 41 de *Hermes* (1917-1922), en 1919, el artículo “La raza baska. ¿Es fea o hermosa?”. Según este autor, las obras pictóricas reproducidas en la revista reflejaban tipos feos y toscos y, por tanto, daban una imagen afeada de la raza vasca. Su referente era el tipo antropológico establecido en los estudios del antropólogo Telesforo Aranzadi y constataba que este tipo no se plasmaba en los cuadros reproducidos por la revista. Para Campi3n, los cuadros contrastaban con las fotografías que también se divulgaban en la revista y reflejaban mejor, según él, los tipos raciales.

Juan de la Encina le replicó con el artículo “Arte y realidad”, publicado en el número 42, el segundo de junio de 1919. Lo primero que el crítico objetó fue que la pintura vasca era mucho más de lo que se difundía a través de las ilustraciones de la revista. Además, Encina creía que la opinión de Campi3n estaba demasiado condicionada por la desfavorable impresión que le produjo *Pescadores de Ondárroa* de Valentín de Zubiaurre. Personalmente, no estaba de acuerdo en absoluto, como ejemplo, con sus juicios sobre la *María* de Arteta o *La siega* de Guiard. Además, reconocía que, en la obra de los Zubiaurre, en efecto, abundaban tipos deformes y feos, pero también imágenes de gran belleza.

El razonamiento más poderoso para rebatir a Campi3n lo enunció al final del artículo: Encina distinguía entre “lo feo estético” y “lo feo de la naturaleza”, y decía que el primero, a veces, era más hermoso que “lo bello real”. Concluía, por tanto, que la belleza natural y la estética no eran siempre coincidentes. Como ejemplo de esto, proponía los cuadros *El enano Gregorio el Botero* de Zuloaga o *El Paria Castellano* de Juan de Echevarría. Decía que eran dos obras absolutamente feas desde el punto

¹⁶² ENCINA, Juan de la (Ricardo Gutiérrez Abascal). *La trama del arte vasco*. Op. cit., p. 19.

de vista de la belleza natural y, sin embargo, de una gran belleza estética, “algo fuerte y profundo, que conmueven de distinto modo y de raíz nuestra sensibilidad”.

Como hemos podido ver a lo largo de todo el capítulo, el Arte vasco fue un anhelo que inspiró a intelectuales y artistas entre finales del siglo XIX e incluso más allá de las tres primeras décadas del siglo XX. Los discursos para conceptualizarlo o negarlo fueron tan variados como las propias manifestaciones artísticas a las que hacían referencia. Como conclusión podemos decir que la importancia de lo propio en la construcción identitaria del País Vasco en la época contemporánea llevó a los intelectuales y críticos vascos –como a muchos del resto del Estado y de otros países de Europa– a interpretar la obra desde esos mismos planteamientos y, al mismo tiempo, a los artistas a cultivar obras de tema vasco porque esos temas les resultaban inspiradores y tenían amplia aceptación en el público. Fueron dos polos que se retroalimentaron y que justificaron que ésta fuera una de las principales orientaciones de las artes y la crítica del País Vasco, que no excluyó, por otra parte, otros posicionamientos y debates como el compromiso con la modernidad artística o la resistencia al experimentalismo vanguardista.

4.2 *El Palacio para Museos que no se llevó a cabo*

En primer lugar, vamos a sintetizar los principales datos sobre las soluciones que se barajaron para dotar a la Villa de un edificio con esta función y, después, resumiremos los momentos culminantes de los debates suscitados en prensa sobre los diversos proyectos.

En el capítulo 3 ya se apuntó que el proyecto de Salón Bellas Artes que en 1900, por iniciativa privada, se propuso para la ciudad fue, claramente, el primer antecedente de este también fallido proyecto de promoción pública que se planteó más tarde.

Igualmente, se mencionó anteriormente que la situación de rápido desarrollo industrial y económico que vivió Bilbao a lo largo del siglo XIX, llevó a la ciudad a plantearse la posibilidad de celebrar una Exposición Universal, Industrial o Hispanoamericana, al igual que las llevadas a cabo en otras ciudades internacionales y españolas.¹⁶³

En Mayo de 1900, Julio de Lazurtegui, vicepresidente entonces de la Cámara de Comercio de Bilbao, presentó ante esta institución un proyecto para realizar en Bilbao una Exposición Iberoamericana, cuya fecha de

¹⁶³ Véase “Relanzar Bilbao: en torno a la Exposición Iberoamericana de 1912”. En: BASURTO, Nieves; RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma; VELILLA, Jaione. *El Bilbao que pudo ser. Proyectos para una ciudad (1800-1940)*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Urbanismo, 1999.

celebración podía coincidir con la inauguración del Puerto Exterior prevista para 1903. Los primeros datos sobre la construcción de un Palacio de Bellas Artes en Bilbao se encuentran relacionados con esta propuesta.

La Cámara de Comercio acogió favorablemente la propuesta de Lázurtegui, por lo que se creó una Comisión específica para llevar adelante el proyecto. Esta Comisión elaboró un extenso informe en el que, entre otras muchas cosas, se recogía la necesidad de solicitar financiación al Gobierno estatal, la Diputación de Bizkaia y el Ayuntamiento de Bilbao.¹⁶⁴ Pero, además, se sugería la contrapartida que las corporaciones locales y provinciales podrían tener, ya que la celebración de la Exposición ayudaría a la urbanización del segundo tramo de la Gran Vía, a la creación del Parque del Ensanche y a proveer a la ciudad de un Palacio de Bellas Artes, ya que el destinado a ese fin en la Exposición podía quedar como una construcción permanente.

En efecto, un artículo de *El Nervión* del 5 de junio de 1901 hablaba del Palacio de Bellas Artes de la Exposición Internacional que se estaba celebrando en aquellos momentos en Glasgow.¹⁶⁵ Se informaba de que ese Palacio iba a ser el único edificio que tendría un carácter permanente después de aquella exposición, ya que lo iban a destinar a obras de pintura, escultura y otros objetos artísticos propiedad del municipio.

Tras describir el edificio en base a los datos tomados de una reseña publicada en el *Diario de Zaragoza* que le servía de fuente al autor del artículo, se mencionaba el proyecto de la Exposición Iberoamericana prevista para Bilbao y cómo estaba contemplada una construcción de similar función a la de Glasgow que luego podría quedar como propiedad del Ayuntamiento. Incluso, se mencionaba que el coste de ese Palacio de Bellas Artes para Bilbao estaba calculado en 700.000 pesetas, una suma mucho más reducida comparándola con los costos del Palacio de Glasgow. Como expresaba el artículo, esta suma representaba casi una cuarta parte del dinero que la Cámara de Comercio solicitaba al Ayuntamiento de Bilbao, con la contrapartida de que el edificio quedase después en propiedad del Ayuntamiento.

Este primer intento de celebración de una Exposición Iberoamericana en Bilbao se diluyó, pero ni la voluntad de llevar a cabo una exposición de estas características en la Villa, ni la idea de que gracias a ella la ciudad podría contar algún día con un Palacio de Bellas Artes desapareció de la voluntad de algunos bilbaínos.

Un escrito del Ayuntamiento de Bilbao fechado el 2 de noviembre de

¹⁶⁴ Informe de la Sub-Comisión de la Cámara de Comercio de Bilbao relativo a la celebración de una Exposición Ibero-Americana en Bilbao en 1903. Bilbao: Imprenta y Litografía de Ezequiel Rodríguez, Sucesor de Juan E. Delmas, 1900. Esta fuente aparece citada en BASURTO, Nieves; RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma; VELILLA, Jaione. *El Bilbao que pudo ser. Proyectos para una ciudad (1800-1940)*. Op. cit.

¹⁶⁵ "Palacio de Bellas Artes. En Glasgow. En Bilbao". En: *El Nervión*, 5.6.1901.

1903 informaba de que en sesión pública del 30 de septiembre de 1903 se había acordado dirigirse a la Diputación de Bizkaia solicitando el nombramiento de una comisión mixta de ambas corporaciones compuesta por 4 diputados y 4 concejales del Ayuntamiento de Bilbao, que estaría encargada de estudiar el establecimiento de una Biblioteca, un Museo y un Ateneo Públicos en Bilbao. Según la documentación, esta comisión fue creada de facto y llevó a cabo varias reuniones.¹⁶⁶ Pero hubo varios hechos externos que afectaron a esta idea surgida de las instituciones.

La Asociación de Arquitectos de Vizcaya, propuso en enero de 1905 la celebración de una Exposición de Arquitectura en agosto de 1906 y, simultáneamente, Pablo Alzola propuso a la Junta de Festejos de la Villa, también en enero de 1905, celebrar el verano siguiente una exposición de industrias artísticas vizcaínas. En la presentación que hizo de la propuesta la Asociación de Arquitectos de Vizcaya ante el Ayuntamiento de Bilbao el 1 de febrero de 1905 se hablaba nuevamente de la posibilidad que surgía con la muestra de que quedase un edificio que se pudiera usar para museos, exposiciones y bibliotecas, y que podía contribuir a la edificación de una zona próxima al Parque del Ensanche y la Gran Vía.¹⁶⁷

Por eso, ya el 5 de febrero de 1906, la comisión mixta de la Diputación y el Ayuntamiento de Bilbao a la que aludíamos hace varios párrafos, creada para tratar el proyecto de Museos y Biblioteca, bajo la presidencia de Adolfo de Urquijo –el presidente de la Diputación de Bizkaia en aquellos momentos– y la presencia Gregorio Balparda –el alcalde de Bilbao– en aquella ocasión, resolvió que la necesidad del edificio para Biblioteca y Museos podía resolverse perfectamente, tal y como había propuesto la Asociación de Arquitectos de Vizcaya, con los pabellones que generaría la Exposición de Arquitectura.¹⁶⁸

Por otra parte, la coincidencia de la propuesta de la Exposición de Arquitectura y la de la Exposición de Industrias Artísticas llevó a las instituciones a intentar fundirlas, un proyecto que, al mismo tiempo, podía hacer revivir planteamientos del fallido intento de Exposición Iberoamericana.¹⁶⁹

Una pequeña reseña del 5 de febrero de 1906 publicada en *El Nervión* constataba la existencia de la citada Comisión de Museos y Biblioteca. El artículo informaba de que, en aquellos momentos, el proyecto de la Exposición de Arquitectura estaba en manos de una Junta creada *ex-profeso*. La Comisión mixta a la que hacíamos referencia acordaba trasmitirle a la Junta encargada de la Exposición de Arquitectura la petición expresa de

¹⁶⁶ AHFB. Administrativo, Cultura, carpeta 1219, expediente 2. Esta comisión mixta estuvo formada por Benigno Olavarrieta, José Cruceño, José María Lambarri, Ricardo Saralegui, Gregorio Ibarrechea, Gregorio Balparda, Ferripe Carretero y Felipe Zabala, según aparece detallada en un documento del 18 de marzo de 1904. El 16 de junio se informaba de que Luis Salazar y Pedro Chalbaud habían sido designados para sustituir a Cruceño y Lambarri. Esta comisión se siguió reuniendo más adelante como prueba la copia de una convocatoria para el 1 de febrero de 1906.

¹⁶⁷ Nieves Basurto, Paloma Rodríguez-Escudero y Jaione Velilla especifican que esta información está tomada del AHFB. Municipal, Fomento, Sección 5ª, leg.572, nº 5. *Ibidem*, 120.

¹⁶⁸ AHFB. Administrativo, Cultura, carpeta 1219, expediente 2.

¹⁶⁹ BASURTO, Nieves; RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma; VELILLA, Jaione. *El Bilbao que pudo ser. Proyectos para una ciudad (1800-1940)*. Op. cit., p. 114.

que quedase “un edificio, que al efecto se debe construir con la solidez y capacidad suficiente para instalar el Museo Biblioteca”.¹⁷⁰ En esta ocasión, nuevamente se trataba de aprovechar la convocatoria de un evento expositivo para contar con un edificio destinado a museo, principalmente. La exposición no llegó a celebrarse y tampoco llegaron a desarrollarse los proyectos de construcción relacionados con ella. La ausencia de más documentación hasta 1917 en la carpeta 1219 del Archivo Histórico Foral de Bizkaia que nos sirve de fuente principal parece probar que, tras el fracaso de esta idea, tampoco volvió a reactivarse la comisión mixta formada por miembros de la Diputación y el Ayuntamiento de la Villa a la que veníamos haciendo mención.

Sin embargo, la idea de una gran exposición siguió sin decaer y resurgió el propósito de celebrar una Exposición Iberoamericana, en esta ocasión, en 1912. A pesar de que la primera intención sobre la posibilidad de celebrar una exposición apareció ya a finales de 1908, el proyecto ultimado se presentó en 1911.¹⁷¹ El planteamiento seguía trayendo de la mano, como en los casos anteriores, la posibilidad de proveer a la ciudad de un Palacio de Bellas Artes o Museos, ayudar en el acondicionamiento del Parque del Ensanche y la edificación en la Gran Vía, así como la novedad de construir un pabellón de carácter permanente para celebrar los futuros Certámenes de Trabajo.

La Asociación de Arquitectos de Vizcaya asumió la responsabilidad de idear el anteproyecto general y encargó a varios de sus miembros el estudio de los posibles edificios. Fueron Ricardo Bastida y Pedro Guimón los encargados de diseñar las dos soluciones del Palacio de Bellas Artes que se muestran a continuación.

Sin embargo, como competencia, surgió la idea de celebrar una Exposición Iberoamericana en Sevilla en fechas próximas a la bilbaína. En una reunión con el Presidente del Consejo de Ministros del Gobierno estatal de los comisionados de las delegaciones de Bilbao y Sevilla para dirimir el asunto, se tomó la decisión de celebrar en Bilbao en 1912 una Exposición de Industria, Arte y Diseño –el proyecto general presentado en junio de 1911 la denominó finalmente *Exposición Internacional de Artes e Industrias de Bilbao*– y de organizar en Sevilla una Muestra Hispanoamericana en 1914. Sin embargo, como en anteriores ocasiones, el proyecto quedó estancado para agosto de 1911.

A pesar de todo, la idea de llevar a cabo en Bilbao un Palacio de Bellas Artes o de Museos no se perdió en el olvido. El de Iturribide (Alfredo de

¹⁷⁰ “Comisión de Museos y Bibliotecas”. En: *El Nervión*, 5.2.1906.

¹⁷¹ BASURTO, Nieves; RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma; VELILLA, Jaione. *El Bilbao que pudo ser. Proyectos para una ciudad (1800-1940)*. Op. cit., p. 123.

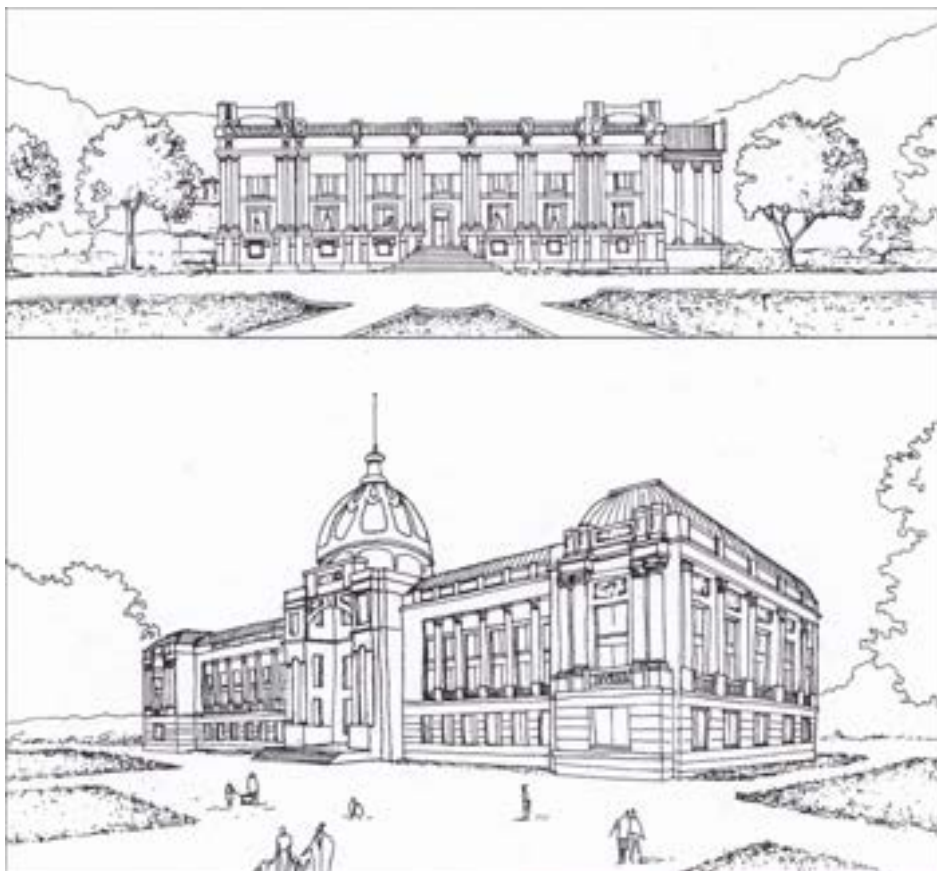


Figura 4.9: Dos soluciones para el Palacio de Bellas Artes propuestas por Ricardo Bastida y Pedro Guimón para la Exposición Iberoamericana de 1912, reproducidas en *El Bilbao que pudo ser. Proyectos de una ciudad (1800-1940)*. Araceli Talles redibujó los edificios tomando como referencia las imágenes aparecidas en *El Nervión. Edición Especial Ilustrada* los días 29.5.1910 y 5.6.1910, y también en la revista donostiarra *Novedades* del 20.3.1910.

Echave), por su parte, divulgaba el 30 de agosto de 1913 en su sección de *Euzkadi* "Titirimundi Bilbaino" informaciones que le había transmitido una fuente anónima sobre cómo iban las gestiones para llevar adelante el Parque del Ensanche, un proyecto que, como hemos visto ya y comprobaremos también más adelante, estuvo íntimamente ligado al del Palacio de Bellas Artes, ya que se pensó que el Parque podía ser la mejor ubicación para el edificio.

El de Iturrubide decía que "un pajarillo" le había hablado de la intención de un concejal que estaba a la expectativa de que se hallase la solución definitiva para el asunto del parque de proponer en el Ayuntamiento de Bilbao una moción acerca de que, como construcción preferente, se situase allí "un Palacio de Bellas Artes y con una gran sala de fiestas, al igual que el de Barcelona, que permita aquí la celebración periódica de exposiciones, conciertos y festivales y estos modernos congresos de todas

clases, que las capitales adelantadas tanto los disputan".¹⁷² El de Iturrubi de manifestaba al final del artículo su satisfacción porque pudiesen llegar a término esas ideas que, a modo de indiscreción, se le habían transmitido sobre el proyecto del Parque, sobre la idea de construir un Palacio de Bellas Artes y otras ideas que la Corporación se hallaba contemplando.

Aparte de este proceso, resulta inevitable hablar de los museos que se fueron creando en la ciudad y cómo sus necesidades ayudaron también a avivar el fuego de la necesidad de un Palacio de Bellas Artes o de Museos.

Como ya mencionamos, el 5 de octubre de 1908 se tomó la decisión de crear en Bilbao un Museo de Bellas Artes y de ubicarlo en el Antiguo Hospital de Atxuri donde se hallaba también la Escuela de Artes y Oficios. Eloína Vélez relata las vicisitudes de creación del Museo y cómo en la memoria de los trabajos realizados por la Oficina de Construcciones Civiles del Ayuntamiento de Bilbao figuraba que el Museo ocuparía "el patio más próximo a la entrada y el pabellón contiguo antes ocupado por varias habitaciones de personal".¹⁷³ El proyecto para adecuar el Museo en ese edificio fue obra de Ricardo Bastida, entonces arquitecto municipal del Ayuntamiento de Bilbao, y consistía en construir tres salas de exposición, dos destinadas a pequeños cuadros y objetos de arte, y otra para ubicar cuadros de grandes dimensiones y alguna escultura.¹⁷⁴

El Museo de Bellas Artes de Bilbao se inauguró el 8 de febrero de 1914 y a los tres años empezaron los informes dirigidos por la Junta del Museo al Ayuntamiento de Bilbao y la Diputación de Bizkaia quejándose ya por la insuficiencia de sus instalaciones.

Teniendo en cuenta los numerosos intentos fallidos anteriores derivados de conectar la construcción del edificio con la idea de celebrar en Bilbao un gran evento expositivo internacional, a comienzos de 1915 la Asociación de Arquitectos de Vizcaya planteó ante la opinión pública la propuesta que había dirigido previamente al Ayuntamiento de construir un Palacio de Bellas Artes en Bilbao *ex-profeso*.¹⁷⁵ Según su idea, en ese edificio podrían instalarse el recién creado Museo, un museo de reproducciones artísticas, un local para exposiciones y un salón para conferencias. Además, el edificio podría contar con locales suficientes para ser arrendados a las diversas asociaciones artísticas de la Villa.

Debemos poner en evidencia las similitudes que tenía esta propuesta con la de Salón Bellas Artes de 1900, en la que ya se propuso que sociedades como la Filarmónica o la Coral se instalasen allí. La Asociación

¹⁷² "Titirimundi Bilbaino. Unas indiscreciones". En: *Euzkadi*, 30.8.1913.

¹⁷³ VÉLEZ, Eloína. *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1908-1986* [tesis doctoral]. Op. cit., p. 7.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ "Para un Palacio de Bellas Artes". En: *El Nervión*, 14.1.1915 y "La Asociación de Arquitectos en pro del Palacio de Bellas Artes". En: *Euzkadi*, 15.1.1915. El Círculo de Bellas Artes y Ateneo también se congratuló públicamente de la existencia de esta propuesta. Véase "Por un Palacio de Bellas Artes". En: *El Nervión*, 3.2.1915. Comentando otras opiniones publicadas en prensa, opinaban que unos centros no tenían por qué sustituir a otros que ya existían, ni en la venta de cuadros ni en otras funciones. Creían que debía haber un Museo de pinturas en él, pero también de escultura y arquitectura, así como la representación de la música y la literatura. También proponían la necesidad de un Museo de reproducciones, al mismo tiempo que sugerían que el nuevo edificio pudiese tener una biblioteca y un gran salón de conferencias. Sobre si ubicarlo o no en el edificio de la Escuela de Artes y Oficios, no querían pronunciarse, pero opinaban que el Antiguo Hospital de Atxuri no era un lugar adecuado porque los huecos de las ventanas quitaban paños necesarios para la exposición.

de Arquitectos de Vizcaya proponía incluso que la construcción podría llevarse a cabo, en lugar de en un sitio céntrico como el Parque –que les parecía pequeño ya entonces y pensaban que lo mejor era no comerle más terreno–, en las afueras de la Villa, para abaratar costos: por ejemplo, con fachada a la Alameda de 50 metros de anchura proyectada al final del Ensanche.

Sin embargo, en 1917, cuando ya se hablaba con mayor insistencia de este proyecto, la Junta del Museo manifestó a las corporaciones su opinión de que les parecía adecuada la ubicación del Museo en el Antiguo Hospital de Atxuri, pero que sí veían la necesidad de ampliar las instalaciones a su servicio¹⁷⁶. Para ello, solicitaron el segundo patio de la edificación con el consiguiente paso de acceso, pero aunque la Diputación accedió, la Comisión de Instrucción Pública del Ayuntamiento informó negativamente de esa propuesta. Un documento fechado el 21 de julio de 1917 y firmado por el alcalde de Bilbao en aquellos momentos –Mario de Arana– informaba sobre las causas de esta recusación: de una parte el Ayuntamiento consideró que las dependencias solicitadas por la Junta del Museo eran necesarias para el desarrollo de la enseñanza en la Escuela de Artes y Oficios, tanto en aquel momento como en el futuro; y, por otra parte, la corporación local estimó que era necesario acometer de una vez por todas el proyectado Palacio de Bellas Artes. Por eso, nuevamente se propuso la creación de una comisión mixta de diputados y concejales para estudiar las bases con el objetivo de crear un nuevo museo.¹⁷⁷

Tal comisión fue creada con fecha de mayo de 1918 y acordó que el edificio pudiera llamarse *Palacio de Bellas Artes, Museos y Biblioteca de Bizkaya* e incluso recomendaba que el edificio podía ubicarse en el Parque y que estaría en perfecta relación y coherencia con el paseo cubierto que el Ayuntamiento proyectaba construir en esa parte¹⁷⁸. Para entonces, también la Junta del Museo de Bellas Artes había aceptado la idea de la necesidad de un nuevo edificio, e incluso la argumentaba con vehemencia¹⁷⁹. De hecho, en las memorias sucesivas fueron apareciendo de manera más acuciante, las necesidades de espacio que tenía el Museo, ya que se veían en la urgencia de rotar las obras expuestas –principalmente las de arte moderno–, por limitaciones evidentes de espacio.

La Junta del Museo de Bellas Artes encargó a Mario Camiña –entonces arquitecto del Señorío– y a Ricardo Bastida –arquitecto municipal de Bilbao– un estudio para proponer la mejor ubicación para el edificio que se proyectaba. Acompañado de sendas argumentaciones, en el informe

¹⁷⁶ “El Museo de Bellas Artes. Su ampliación”. En: *Euzkadi*, 15.4.1917. Según este artículo la Junta manifestaba ser consciente de que se había hablado de la construcción de un gran Palacio de Bellas Artes en la ciudad, pero también del esfuerzo económico que suponía para las corporaciones, viendo una solución más práctica en lo que planteaban.

¹⁷⁷ AHFB. Administrativo, Cultura, carpeta 1219, expediente 2. Incluso se hacía alusión a que se tenía la imposibilidad de presentar al público en el Museo de Bellas Artes en aquellos momentos varias pinturas del recientemente fallecido Adolfo Guiard, donadas con la condición de que se habilitase una sala del mismo a la memoria de él y a la exposición de sus obras que alcanzarían el número de 200 entre pinturas al óleo, acuarelas, pasteles y dibujos.

¹⁷⁸ *Ibíd.* En la documentación no se especificaba el día de creación de la comisión mixta, sólo lo tratado en ella.

¹⁷⁹ De hecho, Eloína Vélez comenta que resulta sorprendente cómo en el plazo de un año la Junta del Museo de Bellas Artes cambiase de opinión tan radicalmente. VÉLEZ, Eloína. *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1908-1986* [tesis doctoral]. Op. cit., p. 11

que los dos arquitectos presentaron conjuntamente en mayo de 1918, proponían ubicar el edificio en un ángulo del Parque del Ensanche que se hallaba en proyecto, paralelo a la vía del ferrocarril –pasaba por allí la vía Bilbao-Portugalete– y separado de ella por un paseo cubierto que estaba trazado y sobre el que el edificio arrancararía.¹⁸⁰ Una comisión mixta formada por miembros de la Diputación de Bizkaia y del Ayuntamiento apoyó esta decisión, pero pasaron años para empezar a dar los primeros pasos hacia la consolidación de esta idea.

Sin embargo, antes de continuar con este relato, debemos hacer referencia a un artículo publicado por J. Luno –seudónimo usado por el crítico de arte Estanislao M^a de Aguirre– en el diario *La Tarde* el 23 de agosto de 1919 en el que éste comentaba el proyecto que, según él, se iba a decidir en los próximos días en el Ayuntamiento, de reforma general del Parque del Ensanche y erección del Palacio de Bellas Artes en el mismo.

Según Estanislao M^a de Aguirre, la idea se había encargado al arquitecto municipal –como luego veremos, según la documentación oficial, esto no fue así–. El crítico consideraba que este fallo debía ser objeto de concurso. Entonces planteó que estuvo expuesto en la AAV un anteproyecto realizado por Nemesio Sobrevila que llevaba por título “Anteproyecto de Palacio de Bellas Artes y transformación del actual Parque en jardín”. En las polémicas de prensa se hizo alusión a esta idea de Sobrevila, puesta como referente por la AAV. Tenemos que apuntar que este proyecto se ideó para la franja de terreno comprada por el Ayuntamiento al ferrocarril de Portugalete, ya que fue relevante para las polémicas suscitadas en la prensa en los años posteriores. Para conocer las características de esta idea de Sobrevila nos serviremos de las palabras de Estanislao M^a de Aguirre que lo describen con bastante detalle y de dos dibujos del proyecto publicados en la revista *Hermes* en el 2^o número de octubre de 1919 para hacernos una idea

En este proyecto se aprovecha la estructura de anfiteatro que en la actualidad tienen estos terrenos para cerrarla por la parte Norte con una terraza y levantar sobre ella el Palacio de Bellas Artes. Así gana el edificio, por ir superpuesto a una terraza, y queda resuelto lo de anular los almacenes y talleres de la campa de los ingleses, sin necesidad de pantalla ni muro.

El Palacio se compone de una gran sala destinada a fiestas y conferencias. De otras varias para museo permanente

¹⁸⁰ BASURTO, Nieves; RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma; VELILLA, Jaione. *El Bilbao que pudo ser. Proyectos para una ciudad (1800-1940)*. Op. cit. Estas autoras también analizan el proyecto fallido de Parque del Ensanche diseñado por Ricardo Bastida y el ingeniero agrónomo Juan de Eguiraun y presentado en Abril de 1907. El proyecto de Parque, en el caso de Bilbao, recayó sobre las espaldas del Ayuntamiento exclusivamente. La Corporación municipal hizo un verdadero esfuerzo económico para adquirir terrenos a particulares sobre los cuales Bastida y Eguiraun hicieron este proyecto. Se contó así con una extensión de 12,5 hectáreas.

y en los pisos altos bibliotecas, Conservatorio de música y demás necesidades. La fachada principal mide cien metros, sobre una gran galería que los días lluviosos puede servir de paseo cubierto. Delante del palacio avanza una terraza con dos entrantes en forma de claustro, para que la línea sea más movida y se necesite menos relleno, pudiendo al mismo tiempo, servir estos claustros como refugios contra la lluvia. En el centro de esta terraza va emplazado un kiosko para la música y formando semicírculo un gran espacio para la colocación de sillas, las cuales estarían aisladas del paseo, que mide veintidós metros de anchura, por una serie de estanques.

En la parte plana hay un jardín de arbustos recortados y flores, quedando encerrado esto por un césped de talud coronado por una arquitectura verde, que hace más íntima esta parte del jardín. Pasando por delante del museo y rodeando todo lo descrito se extiende una faja ancha de terreno, que pudiera servir para paseo de coches.

Las comunicaciones y la parte técnica están admirablemente resueltas. Los jardines son alfombras de color, y el empleo en el muro de contención del Orden Dórico Romano nos recuerda a la arquitectura de la plaza Nueva, lo que da al proyecto un gran sabor bilbaíno, dentro de las normas de modernidad que caracterizan al proyecto.¹⁸¹

Estas imágenes se publicaron en *Hermes* en octubre de 1919 bajo el título “Proyecto del Jardín del Palacio de Bellas Artes de Bilbao”, atribuidas a Nemesio Sobrevila. Las ilustraciones hacen una recreación del edificio en su encuentro con el parque. Al parecer, este proyecto preveía su ubicación en los terrenos adquiridos por el Ayuntamiento para ubicar allí el Parque del Ensanche. Creemos que la primera de las imágenes puede ilustrar la zona de terraza a la que aludía Estanislao M^a de Aguirre en el fragmento anterior.

La característica principal de este diseño era la voluntad de armonizar la naturaleza con la obra del artista, distribuyendo esculturas por los jardines y planteando un edificio en diálogo con el espacio del parque que se hallaba en proyecto. Como veremos más adelante, la opinión de la AAV sobre los planteamientos surgidos a raíz del concurso oficial convocado en mayo de 1920 siempre estuvo condicionada por la opinión

¹⁸¹ LUNO, J. “El Arte y los pueblos. La mentalidad del Cantábrico. Un proyecto y algunas consideraciones”. En: *La Tarde*, 23.8.1919.



Figura 4.10: Imágenes tituladas "Proyecto de Jardín del Palacio de Bellas Artes de Bilbao" y firmadas por Nemesio Sobrevila publicadas en el número 50 de *Hermes*, segundo número de octubre de 1919. Consultado en: Bizkaiko Foru Liburutegia-Biblioteca Foral de Bizkaia.

tan favorable que le mereció este proyecto de Sobrevila. Estanislao M^a de Aguirre concluía el citado artículo publicado en *La Tarde* diciendo que no pretendía con él defender la realización del proyecto de Sobrevila, sino hacer variar los propósitos de las corporaciones implicadas sobre cómo y quién debía llevar a cabo la obra.

El de Iturrubide –Alfredo de Echave– usó también su columna para denunciar la necesidad de concluir el Parque del Ensanche y ubicar allí el, para él fundamental, Palacio de Bellas Artes. Para ello, hacía mención al aludido proyecto de Sobrevila, pero también a los anteriores de Bastida y Guimón para la Exposición Iberoamericana de 1912, sugiriendo la necesidad de llevar a cabo una construcción con esos parámetros en Bilbao.¹⁸²

Si en un primer momento se pensó que fuera un Palacio de Museos y Bibliotecas, la Junta recomendó a la Diputación excluir finalmente la segunda función del proyecto, dado que la Diputación había adquirido un edificio para destinarlo a Biblioteca –recordemos que hemos hablado de este edificio donde estuvo ubicado el Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao antes de que trasladase su sede al Hotel Carlton–. De hecho, la convocatoria del concurso apareció el 15 de mayo de 1920 en el Boletín

¹⁸² EL DE ITURRIBIDE (Alfredo de Echave). "Titirimundi bilbaino. Vaigamos por partes". En: *Euzkadi*, 1.11.1919.



Figura 4.11: Imágenes tituladas "Proyecto de Jardín del Palacio de Bellas Artes de Bilbao" y firmadas por Nemesio Sobrevila publicadas en el número 50 de *Hermes*, segundo número de octubre de 1919. Consultado en: Bizkaiko Foru Liburutegia-Biblioteca Foral de Bizkaia.

Oficial de la Provincia y perfilaba claramente la función del edificio como habitáculo para varios museos.

En el proyecto de Palacio para Museos hubo tres protagonistas que dinamizaron las gestiones: la Comisión mixta entre Ayuntamiento de Bilbao y Diputación de Bizkaia a la que hemos hecho mención, la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes y, finalmente, una Comisión Ejecutiva que se formó en 1920 de la que formaban parte los mencionados arquitectos Mario Camiña y Ricardo Bastida. Fue ésta la que solicitó al Ayuntamiento que se le concedieran gratuitamente terrenos del parque para convocar un concurso de proyectos para el Palacio de Museos.¹⁸³

Por su parte, en un informe del 14 de abril de 1920, la Junta del Museo reconocía ante la Diputación haberse debatido entre convocar un con-

¹⁸³ BASURTO, Nieves; RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma; VELILLA, Jaione. *El Bilbao que pudo ser. Proyectos para una ciudad (1800-1940)*. Op. cit., p. 160 y p. 234.

curso libre o uno restringido.¹⁸⁴ En favor de la primera opción, la Junta concluía que no daba lugar a ninguna sospecha de favoritismo y que podía ayudar a que se revelasen nuevos talentos. Sin embargo, a favor del segundo tipo de concurso argumentaba el inconveniente del primero: que muchos arquitectos acreditados se abstenían de formar parte en esa clase de concursos por temor a perder en ellos el tiempo que otros trabajos les reclamaban. Por estas razones, la Junta defendió la realización de un concurso de tipo mixto, entre libre y restringido que, como ellos mismos vaticinaron, despertó las críticas. A los arquitectos invitados se les pagaría por sus propuestas, quedando la Diputación como dueña de los trabajos en concepto de compra, pero se abriría la convocatoria a quien quisiese concurrir, de modo que cualquiera pudiese optar al premio de adjudicar y dirigir la obra.

Se seleccionó como arquitectos remunerados a Manuel M^a Smith, Pedro Guimón, Teodoro Anasagasti, Segundino Zuazo, Diego Basterra –el arquitecto provincial– y Ricardo Bastida –el arquitecto municipal–. Sin embargo, Anasagasti no aceptó la proposición y Ricardo Bastida que, como hemos dicho, era el arquitecto municipal, tampoco accedió debido a sus numerosas ocupaciones. La Junta decidió también que el jurado se compusiera de tres arquitectos y dos artistas, para lo que se nombraron a Luis Landecho, N. Moya y Fidel Iturría por el primer grupo e Ignacio de Zuloaga y Manuel Losada por el segundo.

En el mismo informe de la Junta del 14 de abril de 1920, se fijaban las bases del concurso que fueron aprobadas por la Diputación en una sesión del 16 de abril de 1920:

- Que además de las funciones de Museo de Bellas Artes, Arqueológico y Etnográfico debía dar la posibilidad de instalar allí el Museo Histórico de Bilbao, un Museo Naval, un Museo de Industrias y uno de Reproducciones.
- El presupuesto máximo sería de 7.000.000 pesetas.
- Que la fachada principal del Palacio debía dar hacia el Parque.
- Que el edificio debía tener por lo menos, un sótano y una planta baja, con la posibilidad de proyectar otro piso total o parcialmente sobre la planta baja.
- Que se debía procurar en todas las dependencias una iluminación natural y bien estudiada.

¹⁸⁴ AHFB. Administrativo, Cultura, carpeta 1219, expediente 2.

- Que sólo se esperaba construir en ese momento una parte del edificio, por lo que, en la realización del plano general, era necesario que se tuviera en cuenta que la obra debía hacerse en dos tiempos y que, en la primera fase, la de la fachada principal, debían poderse construir los servicios fundamentales de escaleras, vestíbulos, tocadores, guardarropas, etc. y también las dependencias del Museo de Bellas Artes que debían ocupar una superficie mínima de 1500 metros cuadrados, en una planta o dos.
- Dentro del edificio debía haber una gran salón para exposiciones o conferencias, cuya superficie no debía ser inferior a 700 metros cuadrados.
- La Junta del Museo de Bellas Artes encargaría a 5 arquitectos vizcaínos por ella designados la realización de otros tantos anteproyectos que recibirían como pago 7.500 pesetas cada uno.
- Al concurso podrían presentarse cualquier arquitecto, pero se aclaraba que no se les retribuiría por sus trabajos aunque optarían a ganar el concurso en igualdad de condiciones que los invitados.

Tanto la AAV como la Asociación de Arquitectos de Vizcaya protestaron públicamente por este concurso con invitación institucional para algunos arquitectos.¹⁸⁵ Sin embargo, la Diputación decidió seguir adelante con el procedimiento ideado previamente.

El escrito de constitución del jurado del concurso del 4 de septiembre de 1920 informaba de que Smith, Guimón, Zuazo y Basterra, los cuatro arquitectos invitados al concurso, habían renunciado al pago del anteproyecto fijado en las bases para que ese dinero fuese distribuido “entre los arquitectos concursantes de la forma que se estimase conveniente”. Esto indica que, al menos los arquitectos invitados, sí que se vieron influenciados por la polémica desatada por el tipo de concurso. No obstante, a tenor del acta final del jurado y la cuenta de gastos final de la contaduría, no hay duda de que Smith, Guimón, Zuazo y Basterra cobraron las 7.500 pesetas detalladas en las bases del concurso como pago por sus anteproyectos. Ésa fue la decisión del Jurado respecto a cómo distribuir entre los concursantes esa cantidad de 30.000 pesetas que ya tenían consignada por la Diputación para ese mismo menester.¹⁸⁶

¹⁸⁵ El presidente de la Asociación de Arquitectos de Vizcaya en aquellos momentos, Julio Sáenz Barés, con fecha del 15 de abril de 1920 dirigió un escrito al Presidente de la Diputación de Bizkaia demandando un concurso en igualdad de condiciones para todos los arquitectos de Bizkaia. AHFB. Administrativo, Cultura, carpeta 1219, expediente número 2. Julio Sáenz Barés también denunció en la prensa el procedimiento de invitar al concurso y pagar a cuatro arquitectos por la presentación de sus proyectos, ya que le parecía un acto de favoritismo hacia los escogidos. Por eso, reclamaba una convocatoria abierta sólo a los arquitectos de Bizkaia. SAENZ BARÉS, Julio. “El Museo de Bellas Artes”. En: *El Nervión*, 9.4.1920; SÁENZ BARÉS, Julio. “Concurso de proyectos”. En: *El Liberal*, 9.4.1920; “Asociación de Arquitectos de Vizcaya”. En: *Euzkadí*, 30.4.1920; “La Asociación de Arquitectos. Concurso de proyectos para un Palacio de Bellas Artes”. En: *El Liberal*, 24.4.1920.

¹⁸⁶ AHFB. Administrativo, Cultura, 1219, expediente 2.

Además de ellos, ésta es la lista de arquitectos que libremente decidieron concursar: Nazario Llano, Victoriano Echevarría, el tándem formado por Fernando Arzadún y Manuel Ignacio Galíndez, Juan C. de Guerra y Emilio de Otaduy.¹⁸⁷ Los anteproyectos estuvieron expuestos a la vista del público durante una semana en el vestíbulo de los locales de la Sociedad Filarmónica, y es por ello que todos los interesados pudieron conocer los detalles sobre los mimos.¹⁸⁸

En relación al Jurado, también hubo una baja respecto al planteamiento inicial ya que, entre los artistas, Juan de Echevarría sustituyó a Ignacio Zuloaga que renunció alegando su amistad con uno de los participantes. Sin embargo, a los dos días del nombramiento de Echevarría, éste dimitió debido a su desacuerdo con la ubicación del Museo. Su dimisión y manifestaciones públicas causaron un fuerte debate en la prensa que luego analizaremos. El 8 de septiembre de 1920, el Jurado premió la solución B del proyecto de Arzadún y Galíndez, propuso que se adquiriera por 7.500 pesetas el presentado por Nazario Llano y que se ampliara el plazo de estudio y realización del proyecto.¹⁸⁹

A continuación presentamos varias ilustraciones procedentes de una de las soluciones del proyecto de Pedro Guimón que analizan las investigadoras Nieves Basurto, Paloma Rodríguez-Escudero y Jaione Velilla en *El Bilbao que pudo ser. Proyectos para una ciudad (1800-1940)*. Precisamente, Pedro Guimón recibió una medalla de oro en la sección de Arquitectura de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922 por este proyecto¹⁹⁰.

Como veremos, el fallo del Jurado tampoco contentó y echó más leña a la polémica. Tras el debate y las duras críticas surgidas tanto respecto

¹⁸⁷ BASURTO, Nieves; RODRÍGUEZ-ESCUDERO, Paloma; VELILLA, Jaione. *El Bilbao que pudo ser. Proyectos para una ciudad (1800-1940)*. Op. cit., p. 161.

¹⁸⁸ "El emplazamiento del nuevo Museo de Bellas Artes". En: *La Tarde*, 20.9.1920.

¹⁸⁹ BASURTO, Nieves; RODRÍGUEZ-ESCUDERO, Paloma; VELILLA, Jaione. *El Bilbao que pudo ser. Proyectos para una ciudad (1800-1940)*. Op. cit., p. 161.

¹⁹⁰ "Un nuevo triunfo de Pedro Guimón". En: *El Nervión*, 31.5.1922. Es curioso que Pedro Guimón, a lo largo de su trayectoria, se encontrase en varias ocasiones con este proyecto: (1) la Diputación de Bizkaia planteó en 1904 a Pedro Guimón ejecutar un plano de conjunto de la Exposición Iberoamericana de Bilbao como tema del trabajo del primer año de pensión superior de Artes Decorativas en el que aparecía contemplado un Palacio de Bellas Artes; (2) él, junto con Ricardo Bastida, ideó las dos soluciones para el Palacio previstas para el proyecto de Exposición Iberoamericana de Bilbao de 1912, que luego se transformaría en Proyecto de Exposición Internacional de Artes e Industrias de Bilbao de 1913 a 1914; (3) finalmente, también concurrió al concurso de 1920 del que hemos venido hablando.



Figura 4.12: Fachada en estilo griego monumental para el Palacio de Museos, según el proyecto de Pedro Guimón (1920) y reproducida en *El Bilbao que pudo ser. Proyectos para una ciudad (1800-1940)*. Araceli Talles redibujó la imagen siguiendo documentación original de propiedad particular.

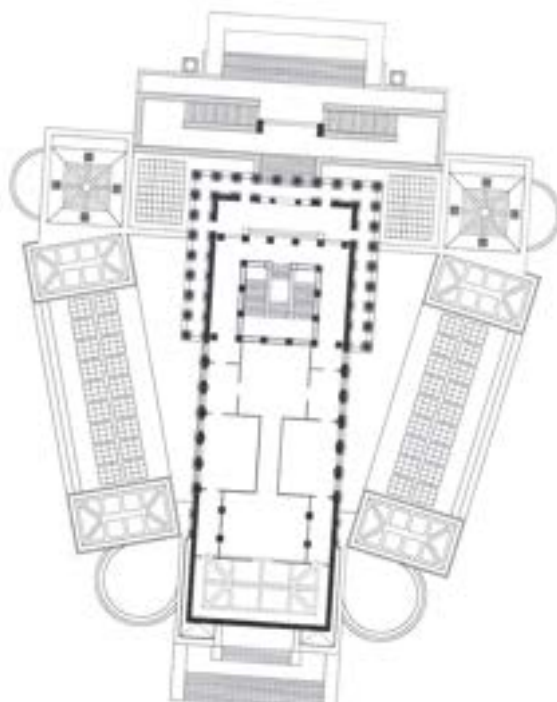


Figura 4.13: Planta superior central para exposiciones temporales y cubiertas laterales del proyecto de estilo griego monumental presentado por Pedro Guimón para el Palacio de Museos reproducida en *El Bilbao que pudo ser. Proyectos para una ciudad (1800-1940)*. Araceli Talles redibujó la imagen siguiendo documentación original de propiedad particular.

al emplazamiento o al proyecto escogido en el concurso, la Diputación, después de abrir una información para reunir opiniones sobre esos dos asuntos principales y nombrar después una comisión para estudiar todos los argumentos, abandonó el proyecto no sin antes llegar a un acuerdo de compensación con los arquitectos ganadores del concurso Arzadún y Galindez.¹⁹¹ Sin embargo, las necesidades de espacio del Museo de Bellas Artes eran acuciantes.

Por otra parte recordemos que el Museo de Arte Moderno surgió a raíz de una moción presentada en 1922 por Lorenzo Hurtado de Saracho como Diputado provincial –ya hemos mencionado cómo era la colección de Arte moderno la más perjudicada en los limitados locales del Museo de Bellas Artes–. El Museo de Arte Moderno se creó en 1923 y se emplazó en el edificio adquirido por la Diputación de Bizkaia para albergar su Biblioteca. El Museo se instaló provisionalmente en el primer piso del mencionado edificio y contó con 3 salas de exposición, el despacho del Director y un depósito de cuadros.¹⁹²

Es evidente que esas instalaciones eran insuficientes, incluso antes de comenzar su andadura. Las peticiones para ampliar su espacio empeza-

¹⁹¹ Incluso se barajó la opción, ya en octubre de 1920, de acondicionar el edificio del Antiguo Hospital de Atxuri para poder ubicar allí todos los museos. AHFB, Administrativo, Cultura, carpeta 1219, expediente 2. En el expediente aparecen planos y un informe de Diego Basterra estudiando esta sugerencia de los diputados Arrien y Rodríguez Villachica. El acuerdo de compensación de Arzadún y Galindez se retrasó hasta febrero de 1925.

¹⁹² Esta instalación, según plantea Eloína Vélez, fue aprobada con el beneplácito del arquitecto de la Diputación Juan Carlos Guerra el 16 de Noviembre de 1923. Los mencionados tres espacios ocuparían 170 m2 en total. VÉLEZ, Eloína. *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1908-1986* [tesis doctoral]. Op. cit., pp. 20-21.

ron muy tempranamente, ya en 1926. En 1928, incluso, con motivo de instalarse la Imprenta Provincial en el edificio, se le perjudicó quitándole los locales de Despacho del director y Depósito de cuadros, pero se le otorgó a cambio un local contiguo y una nueva sala. Según la Memoria del Museo de Arte Moderno de 1931, sólo podían colgar una quinta parte de su colección y era apremiante una mejora de sus instalaciones.¹⁹³

Por la problemática de espacio inherente a estos museos, ya en 1922 se habló de trasladar los museos a las Escuelas de Berástegui, que había sido, como vimos en el segundo capítulo, un edificio dentro del Ensanche burgués de Bilbao muy ligado a la actividad artística en la ciudad –se celebraron allí la Exposición Artística de 1894; las tres primeras EAM en 1900, 1901 y 1903; la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de 1919; y la primera exposición colectiva de la Asociación Unión Arte en 1933–. Sin embargo, esta idea tuvo también, como veremos luego, importantes opiniones en contra y quedó estancada con momentos de revitalización puntual.¹⁹⁴

Las únicas soluciones viables fueron las pequeñas mejoras que pudieron llevarse a cabo dentro del Antiguo Hospital de Atxuri. De hecho, en la Memoria del Museo de Bellas Artes de 1933 la Junta manifestaba que, aunque consideraba la nueva ubicación en las Escuelas de Berástegui como la mejor opción, solicitaba que se le concediese en el propio edificio de Atxuri el doble del espacio con que contaba hasta entonces.

Las denuncias sobre el estado de las instalaciones del Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno se repitieron en la prensa durante 1935, así como los artículos que mostraban preocupación por la reubicación de los museos. Se mencionaba la falta de espacio y el apelo-tonamiento con que se mostraban las obras,¹⁹⁵ la precariedad general de sus instalaciones, el abandono en la propuesta de soluciones para el asunto, que lo mejor era crear un edificio de nueva planta para albergar los museos o la posibilidad de reformar el Antiguo Hospital de Atxuri para ubicarlos allí ampliando su espacio.¹⁹⁶

La petición realizada por la Junta del Museo de Bellas Artes en la Memoria de 1933, reforzada por los comentarios publicados en la prensa, debió de tenerse en cuenta porque existe un expediente de 1935 que contiene una memoria extensa con una propuesta de reforma para el Antiguo Hospital de Atxuri firmada por Diego Basterra, Manuel M^a Smith, Tomás Bilbao y Pedro Ispizua¹⁹⁷. Esta rehabilitación contemplaba situar el Museo de Reproducciones –promovido por la Junta de Cultura Vasca

¹⁹³ *Ibidem*, p. 21.

¹⁹⁴ Véanse “Una moción interesante. Las Escuelas de Berástegui para Museos”. En: *Euzkadi*, 28.9.1922; “Los museos de Bilbao y el Grupo Escolar de Berástegui”. En: *El Nervión*, 29.9.1922; y los artículos publicados por “Un amaetur” en *Euzkadi* el 23.3.1927, 25.3.1927, 29.3.1927 y 1.4.1927. Eloína Vélez también menciona que en 1928 se trató de reactivar la idea de ubicar los museos en las Escuelas de Berástegui. VÉLEZ, Eloína. *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1908-1986* [tesis doctoral]. Op. cit., p. 18.

¹⁹⁵ “A.O”. “A quien corresponda. Lo que son los museos de Bilbao. Lo que deben ser”. En: *El Eco Estudiantil*, n. 20 (27.3.1935).

¹⁹⁶ Estas últimas sugerencias fueron propuestas por Traviesillo en su sección habitual “Coctelera local” de *El Nervión* durante 1935 en las siguientes fechas, respectivamente: 20.9.1935, 19.1.1935, 11.5.1935, 7.6.1935 y 12.6.1935. Este columnista modificó su opinión porque, si inicialmente se mostraba a favor de construir un edificio de nueva planta *ex-profeso*, luego también fue favorable a la idea de reformar el Antiguo Hospital de Atxuri y ubicarlos allí.

¹⁹⁷ Véanse “Problemas locales. La reinstalación de los museos de Bilbao”. En: *Euzkadi*, 28.6.1935 y VÉLEZ, Eloína. *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1908-1986* [tesis doctoral]. Op. cit., p. 18.

de la Diputación de Bizkaia en 1922, pero no creado de facto hasta 1927–, el Museo Arqueológico y el Etnográfico –abiertos ambos en la misma ubicación, en la antigua Iglesia y Colegio de San Andrés de la calle la Cruz, en 1921– en la planta baja; el Museo de Bellas Artes en la planta principal con acceso por la columnata de los Santos Juanes; y el Museo de Arte Moderno y el Consulado con su archivo en el primer piso, así como un museo histórico, salas de exposición, el salón de actos que ya existía y una sala de juntas.

Este proyecto fue aprobado por la Diputación de Bizkaia el 27 de mayo de 1935 y se autorizó la ejecución parcial de las obras el 2 de julio de 1936, pero la guerra civil lo hizo fracasar también.

La problemática de estos museos no se solventó hasta que en una reunión mixta de la Diputación y del Ayuntamiento celebrada el 3 de febrero de 1939 se aprobase la construcción de un edificio de nueva planta para Museo de Bellas Artes y Arte Moderno en los terrenos del Parque próximos al Puente de Deusto. Los autores del proyecto fueron Fernando Urrutia y Gonzalo Cárdenas y el edificio no se inauguró hasta el 17 de junio de 1945.¹⁹⁸ Además de este antiguo edificio, el actual Museo de Bellas Artes, ubicado todavía hoy en ese preciso lugar, aún dependencias surgidas a raíz de las reformas llevadas a cabo en 1970 y 2001.

A continuación, vamos a tratar con más profundidad los comentarios y polémicas que se desencadenaron en la prensa en relación a los proyectos que hemos ido mencionando. La más amplia polémica se dio entre 1920 y 1923, periodo en que se dirimieron las discusiones sobre el concurso que se convocó para adjudicar la obra. Esta polémica ha sido tratada ya colateralmente por Pilar Mur –porque su investigación principal versaba sobre la AAV– y más profundamente por Elene Ortega.¹⁹⁹ No quisiéramos repetir sus apreciaciones, pero sí interpretar varios de los juicios principales que aparecieron en prensa en relación a este proyecto.

Detallamos a continuación las ideas principales que fueron objeto de debate:

- La necesidad de que el Parque y el Palacio de Museos estuvieran unificados bajo un mismo planteamiento estético: la AAV, con el referente del proyecto de Sobrevila creía que el Parque y el Palacio debían responder a un proyecto común e, incluso, si hacemos propio de la AAV el planteamiento expresado por J. Luno –Estanislao M^a de Aguirre–, que se debía usar el parque de alrededor como espacio positivo de obras de escultura.²⁰⁰

¹⁹⁸ Eloína Vélez menciona que José M^a de Areilza y Manuel Llano Gorostiza opinaban que el proyecto era exclusivo del primero de ellos. *Ibíd.*, p. 25.

¹⁹⁹ En MUR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Op. cit. o ORTEGA, Elene. “El Museo de Bellas Artes de Bilbao. Una polémica en la prensa (1920-1923)”. En: *Bidebarrieta. Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 6 (2000), pp. 81-90. También aparecen algunas referencias en VÉLEZ, Eloína. *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1908-1986* [tesis doctoral]. Op. cit. y BASURTO, Nieves; RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma; VELILLA, Jaione. *El Bilbao que pudo ser. Proyectos para una ciudad (1800-1940)*. Op. cit.

²⁰⁰ Recuérdese el mencionado artículo en que Estanislao M^a de Aguirre describe el proyecto de Sobrevila. “El Arte y los pueblos. La mentalidad del Cantábrico. Un proyecto y algunas consideraciones”. En: *La Tarde*, 23.8.1919.

Así lo argumentó también Juan de Echevarría cuando aportaba las razones de su dimisión como Jurado del Concurso para la realización del Palacio de Museos.

- Que existieron discrepancias sobre la adecuada ubicación del Palacio de Museos en los terrenos cedidos por el Ayuntamiento: Juan de Echevarría con su dimisión del Jurado del Concurso y en sendos artículos en prensa expresó su profundo desacuerdo con la ubicación planificada para el edificio y polemizó con Juan Carlos de Gortázar –cuya opinión hizo suya la Junta del Museo de Bellas Artes–, que defendía a capa y espada lo adecuado del emplazamiento.
- El tipo de concurso que se debía celebrar: mientras que las corporaciones defendían un certamen con invitados, la AAV defendió una convocatoria totalmente abierta y la Asociación de Arquitectos, un concurso limitado a los arquitectos de Bizkaia.
- Denuncias sobre que el proyecto elegido de Fernando Arzadún y Manuel Ignacio Galíndez carecía de sala de exposiciones, en contra de lo que ponía en las bases del concurso.
- Defensa de que no había necesidad de hacer un gasto de la magnitud que iba a conllevar la construcción del Palacio de Museos habiendo otras necesidades más acuciantes en la ciudad.

La AAV fue la principal defensora de que los proyectos del Parque y del Palacio de Museos debían ir de la mano. Ya en un artículo publicado en la propia revista de la Asociación, se planteaba cómo asuntos tan importantes como la reforma del Parque y la construcción del Palacio de Bellas Artes que implicaban al Ayuntamiento y a la Diputación de Bizkaia, necesitaban que se abriera un concurso público donde pudieran concurrir todo tipo de arquitectos, nacionales y extranjeros. Exponían que no había porqué restringirlo de ninguna manera, ya que los arquitectos vascos no tenían nada que temer de otros de otra procedencia porque no tenían nada que envidiarles.²⁰¹

Además, se mencionaba la imposibilidad de construir el Palacio en medio de los terrenos adquiridos para realizar el Parque por haber adquirido el Ayuntamiento el compromiso con los expropietarios de no edificar en él. Eso había obligado al Ayuntamiento a ceder un terreno colindante a esos terrenos para construir allí el Palacio. Sin embargo, la AAV tenía la

²⁰¹ LA JUNTA DIRECTIVA DE LA AAV. “La reforma del Parque y el Palacio de Bellas Artes”. En: *Arte Vasco*, n. 1 (Enero 1920). La Junta Directiva de la AAV volvió a redundar en estas ideas en “Los proyectos de Museo y modificación del Parque”. En: *Euzkadi*, 13.2.1920. Después de desatada la polémica, la AAV siguió defendiendo que el emplazamiento elegido por Sobrevila era más adecuado. Véase “El Palacio de los Museos”. En: *El Pueblo Vasco*, 5.10.1920. Lo sorprendente es que, al final, se posicionó totalmente a favor de los argumentos de Juan de Echevarría y reconoció que “aquellos terrenos son inadecuados para Museo por los ruidos ensordecedores de la factoría Euskalduna, y cree firmemente que el Palacio debe construirse fuera del Parque”. LA JUNTA DIRECTIVA DE LA AAV. “Todavía sobre el Palacio de los Museos”. En: *La Tarde*, 8.10.1920.

convicción de que los expropietarios, sabiendo que lo que se iba a construir no era otra cosa que el Palacio de Bellas Artes, no se opondrían a dicha construcción (sí a que se construyeran casas de vecindad). Además, la AAV elaboró toda esta argumentación para defender vehementemente que los dos proyectos debían ir de la mano y proyectarse a un mismo tiempo y por el mismo arquitecto: claramente condicionados por el planteamiento de Sobrevila, opinaban que el Palacio debía construirse para ese Parque y ese Parque para ese Palacio.

También Juan de Echevarría utilizaba éste como uno de los argumentos para explicar su dimisión como jurado del Concurso de Proyectos para la realización del Palacio de Museos. El 11 de septiembre de 1920 este pintor publicó en los siete principales periódicos de Bilbao una carta dirigida a la Junta del Museo en la que aportaba las razones de su dimisión como jurado del concurso. Echevarría consideraba que había que entender el Palacio en relación con el Parque. Además, relataba que, al visitar el lugar, se dio cuenta de que se había acordado situar el Palacio en un extremo del Parque, próximo a casas de vecindad que le superaban en altura y con la cercanía de fábricas con sus chimeneas, humos y ruidos correspondientes. Dado que estaba absolutamente en desacuerdo con el emplazamiento, decidió dimitir de su cargo.²⁰²

La decisión de Echevarría fue objeto de adhesiones y críticas que se reflejaron en la prensa.²⁰³ Juan Carlos de Gortázar, miembro de la Junta del Museo de Bellas Artes, intervino en el debate a título particular y no representando a la Junta de la que era miembro, y rebatió los planteamientos de Echevarría, haciendo un llamamiento a la calma²⁰⁴. Argumentaba que se había decidido que el emplazamiento previsto era el más adecuado a la vista todos los condicionantes: (1) era necesario construir sobre un solar de disposición gratuita por parte de las corporaciones para no encarecer el coste total de la edificación; (2) el Ayuntamiento había adquirido los terrenos para llevar a cabo el Parque con el compromiso de no erigir edificación alguna en ellos, sólo librándose de esa condición el solar previsto para el Museo y la faja de terreno adquirida al ferrocarril de Portugalete, lindando con la vía; (3) el segundo terreno se había descartado porque el solar era muy poco profundo y estaba en una cota de terreno bajísima y, además, tenía un difícil acceso ya que hubiera obligado a atravesar todo el Parque o la calle que lo circundaba para llegar al Museo; (4) por último, el solar elegido, tenía un fácil acceso, casi colindante con la Gran Vía.

²⁰² "El Palacio de Bellas Artes. Dimisión del señor Etxebarria". En: *Euzkadi*, 11.9.1920. Se publicó también en esta misma fecha en *El Nervión*, *El Liberal*, *La Tarde*, *El Pueblo Vasco*, *La Gaceta del Norte* y *El Noticiero Bilbaíno*.

²⁰³ Véase el citado artículo de Elene Ortega "El Museo de Bellas Artes de Bilbao. Una polémica en la prensa (1920-1923)". En: *Bidebarrieta. Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 6 (2000), pp. 81-90. Op. cit. Resulta relevante constatar que la AAV mostró su apoyo a Juan de Echevarría. Teniendo en cuenta que en la prensa se debatió sobre si era más adecuado el terreno elegido por las corporaciones o el alternativo próximo al ferrocarril de Portugalete para el que estaba diseñado el proyecto de Sobrevila, Juan de Echevarría tuvo que aclarar que su dimisión no tenía nada que ver con la postura favorable hacia el proyecto de Sobrevila mantenida hacia unos meses por la AAV e, incluso, negaba haber conocido el proyecto durante el desempeño de su cargo como Jurado. Véase "El futuro Palacio de Bellas Artes. Una aclaración". En: *El Pueblo Vasco*, 24.9.1920 y también en *El Liberal*, *La Gaceta del Norte* y *El Noticiero Bilbaíno* en la misma fecha.

²⁰⁴ GORTÁZAR, Juan Carlos de. "El emplazamiento del Palacio de Museos". En: *La Tarde*, 23.9.1920. Según Eloína Vélez, en la Diputación existe un escrito que fue enviado al presidente de la Corporación, en el que un numeroso grupo de personas expresaba su acuerdo con el emplazamiento elegido, entre las que destaca a Moisés Huerta, Higinio Basterra, Fernando de la Quadra Salcedo, José Iribarne o Mario Camiña. VÉLEZ, Eloína. *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1908-1986* [tesis doctoral]. Op. cit., p. 16. Hay que advertir que entre las personalidades mencionadas hay un importante número de componentes del Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao.

Respecto a los otros inconvenientes que planteaba Echevarría, Juan Carlos de Gortázar exponía que, en efecto, el Palacio contaría en uno de sus lados con solares edificadas delante, pero opinaba que esas casas de vecindad no iban a entorpecer su vista de frente. Asimismo, opinaba que las chimeneas de las fábricas y gran parte de los talleres Euskalduna iban a quedar ocultos por la construcción del Palacio y, en relación a los ruidos, opinaba que el otro emplazamiento posible sólo estaba situado unos metros más allá y tendría las mismas circunstancias. Por último, mencionaba la sugerencia de la AAV de que el proyecto del Parque y el del Palacio de Museos tenían que ir de la mano y cómo iba a ser tenida en cuenta: mencionaba que el arquitecto municipal, Ricardo Bastida, había suspendido el desarrollo del Proyecto del Parque para adecuarlo a la arquitectura del Palacio.

El debate entre Juan de Echevarría y Juan Carlos de Gortázar continuó, pero transcurrió acerca de apreciaciones sobre ruidos y efectos estéticos derivados de la decisión sobre el emplazamiento del edificio²⁰⁵. Sin embargo, los puntos de discrepancia principales habían quedado enunciados.

Como ya dijimos, también el carácter del concurso fue cuestionado. La AAV defendía un certamen abierto a arquitectos tanto nacionales como extranjeros²⁰⁶ y la Asociación de Arquitectos de Bizkaia, protestó repetida y enérgicamente por el procedimiento, modalidad que denominaba “concursos a puerta cerrada”. Esta asociación hizo énfasis en el agravio hacia los otros arquitectos que quisiesen concursar sin ser invitados, subrayando “la desconfianza y el recelo con que se les admite, la falta de equidad en la convocatoria, las leyes de excepción, el prejuicio establecido y la desigualdad de armas con que se les ‘invita a la lucha’ (...)”.²⁰⁷ Por eso, defendieron un concurso en igualdad de condiciones para todos los participantes. Sin embargo, el afán protector hacia su gremio y el carácter provincial del colectivo les llevó también a sugerir una restricción: que concursasen arquitectos de Bizkaia. Así se lo hicieron saber en un escrito dirigido al presidente de la Diputación de Bizkaia fechado el 15 de abril de 1920. Con fecha del 21 de abril de 1920 el presidente de la Diputación de Bizkaia contestó a Julio Sáenz Barés desestimando su reclamación y refrendando las bases propuestas por la Junta de Patronato del Museo y aprobadas previamente por la corporación provincial.²⁰⁸

En las bases del concurso se especificaba que el Palacio de Museos debía tener un mínimo de 700 m² para el Salón de Conferencias, Exposiciones y Actos Públicos. Pronto arreciaron las críticas alertando de que

²⁰⁵ Elene Ortega menciona las siguientes referencias de prensa: “El Palacio de Bellas Artes. Réplica de don Juan de Echevarría”. En: *La Gaceta del Norte*, 29.9.1920; GORTÁZAR, Juan Carlos de. “El Palacio de los Museos”. En: *La Tarde*, 30.9.1920; ECHEVARRÍA, Juan de. “El emplazamiento del Palacio de Bellas Artes. Argucias no; razones”. En: *La Tarde*, 7.10.1920; GORTÁZAR, Juan Carlos de. “El Palacio de los Museos”. En: *La Tarde*, 9.10.1920; ECHEVARRÍA, Juan de. “El emplazamiento del Palacio de Bellas Artes”. En: *La Tarde*, 13.10.1920. Véase ORTEGA, Elene. “El Museo de Bellas Artes de Bilbao. Una polémica en la prensa (1920-1923)”. En: *Bidebarrieta. Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 6 (2000), pp. 81-90. Op. cit.

²⁰⁶ LA JUNTA DIRECTIVA DE LA AVV. “La reforma del Parque y el Palacio de Bellas Artes”. En: *Arte Vasco*, n. 1 (Enero 1920). Op. cit.

²⁰⁷ “Asociación de Arquitectos. Concurso de proyectos para el Palacio de Bellas Artes”. En: *El Liberal*, 24.4.1920. Otros artículos en que pusieron en evidencia su postura y citados anteriormente son: SAENZ BARÉS, Julio. “El Museo de Bellas Artes”. En: *El Nervión*, 9.4.1920; SÁENZ BARÉS, Julio. “Concurso de proyectos”. En: *El Liberal*, 9.4.1920; “Asociación de Arquitectos de Vizcaya”. En: *Euzkadi*, 30.4.1920.

²⁰⁸ Para consultar estos escritos véase el expediente número 2, de la anteriormente citada carpeta 1219 del AHFB. Administrativo, Cultura.

el proyecto elegido de Fernando Arzadún y Manuel Ignacio Galíndez carecía de sala de exposiciones. A través de un artículo, varios pintores quisieron hacer pública su opinión manifestando su apoyo hacia los argumentos del dimisionario del Jurado del Concurso Juan de Echevarría y enfatizaron en este aspecto que acabamos de mencionar. Manifestaron su disgusto por el emplazamiento que pretendía darse al nuevo museo y opinaban que no debía erigirse en el Parque. Además, consideraban que, dado que el proyecto elegido no constaba de sala de exposiciones aunque sí de espectáculos, y muchos otros proyectos presentados sí la tenían, se debía elegir otro proyecto que pudiese garantizar todas las posibles necesidades que se le pudiesen dar al Palacio. Siendo ellos pintores, manifestaban que la ausencia de sala de exposiciones era lo que más podía perjudicar a los artistas.²⁰⁹

La Asociación de Artistas Vascos también dirigió con fecha del 13 de octubre de 1920 un escrito al Presidente de la Diputación de Bizkaia, denunciando que el proyecto elegido no iba a poder cumplir adecuadamente con la celebración de exposiciones temporales. Argumentaba que a pesar de que en las bases del concurso se establecía que había que destinar a esa función un espacio de al menos 700 metros cuadrados, en el proyecto elegido sólo se había reservado a tal menester un vestíbulo que no tenía, según ellos, más de 121 metros cuadrados y que, al ser circular y columnado, no iba a permitir colocar tabiques provisionales para articular un discurso expositivo. Además, la iluminación de este espacio les parecía impropia para un espacio de exposición, porque la luz provenía de unos 20 metros de altura e iba a incidir verticalmente sobre las obras. Por tanto, solicitaban que dicho proyecto no fuese construido y, además, volvían a postular el argumento anteriormente defendido por ellos en la prensa de que no se construyese ningún proyecto en el emplazamiento elegido por ser inadecuado por razones estéticas y prácticas.²¹⁰

También Pedro Guimón, uno de los participantes en el concurso protestó porque el proyecto premiado de Arzadún y Galíndez carecía de Sala de Exposiciones e, incluso, trató de conseguir el apoyo de la Asociación de Arquitectos de Vizcaya para secundar su protesta.²¹¹ Sin embargo, la negativa de la Asociación fue rotunda.²¹²

Entre todo este repaso de opiniones sobre la realización de un Palacio de Museos en Bilbao, también había lugar para quien consideraba un despilfarro construir un edificio de esas características habiendo tantas otras carencias más prioritarias en la Villa. Teodosio Mendive así lo

²⁰⁹ VARIOS PINTORES. "El emplazamiento del nuevo Museo de Bellas Artes". En: *La Tarde*, 20.9.1920.

²¹⁰ Véase nuevamente el expediente número 2, de la ya cita carpeta 1219 del AHFB. Administrativo, Cultura. Ya hemos dicho que su postura estaba cercana a la de Juan de Echevarría.

²¹¹ Pedro Guimón argumentó su postura en "Lo del Museo". En: *El Noticiero Bilbaíno*, 3.10.1920.

²¹² "Todavía sobre el Palacio de los Museos". En: *La Tarde*, 8.10.1920.

manifestó en varios artículos en los que llamaba la atención sobre otras prioridades como solucionar la falta de agua, de casas o de escuelas en la ciudad.²¹³

Dejando de lado esta viva polémica que transcurrió principalmente en 1920, otro de los momentos de debate importante respecto a la reubicación de los Museos se dio cuando se sugirió la idea de situarlos en las Escuelas de Berástegui. Según un artículo publicado en *El Nervión* el 29 de septiembre de 1922, fue la minoría nacionalista de la Diputación la que presentó a la Cámara el siguiente proyecto de acuerdo: (1) que la Diputación gestionase del Ayuntamiento la cesión del Grupo Escolar de Berástegui para museos; (2) que en compensación, la Diputación costeara la construcción de un nuevo grupo escolar en el lugar que señalase el Ayuntamiento, y que el valor del grupo escolar estuviese en relación con la cuantía del sacrificio económico que el Ayuntamiento hubiera hecho con la cesión del anterior edificio.²¹⁴

Sin embargo, la redacción de *El Nervión* expresaba la existencia de problemas legales, de orden local y de orden político para llevar a cabo esa propuesta. Creía que los Museos merecían un edificio céntrico, pero que las Escuelas eran el “único Grupo escolar bien emplazado, respondiendo a la distribución de la población escolar y que originaría grandes trastornos a la educación y a la enseñanza pública”. Por tanto, la redacción de *El Nervión* estaba a favor de construir un nuevo edificio para museos, pero no de emplear el edificio de las Escuelas de Berástegui.

En un posterior artículo publicado en el mismo diario, *El Nervión*, el 5 de octubre de 1922, la redacción pedía su opinión sobre la idea a Félix Serrano –director entonces de las Escuelas de Berástegui–, que se mostraba contrario al principio de acuerdo iniciado por los nacionalistas vascos argumentando que causaría perjuicio al vecindario del distrito de Berástegui, porque opinaba que era uno de los grupos escolares mejor ubicados, junto con el de Múgica del Casco Viejo.²¹⁵

En el número 15 de la revista *La Construcción y las Artes Decorativas*, del 15 de febrero de 1923, se aplaudía la iniciativa de reubicar los Museos en las Escuelas de Berástegui y se mencionaba que Ramón de la Sota estaba detrás de la idea. En el diario *Euzkadi*, el 6 de enero de 1924, se confirmaba esta cuestión, y se informaba de que se aportaba como solución construir un nuevo grupo escolar para ubicar las Escuelas –para cuyo emplazamiento había varias propuestas–.²¹⁶ Sin embargo, como sabemos, esta idea tampoco salió adelante.

²¹³ MENDIVE, Teodosio. “La linterna mágica. El proyectado Museo”. En: *El Liberal*, 9.9.1920 y “El emplazamiento del Museo”. En: *El Liberal*, 5.10.1920.

²¹⁴ “Los Museos de Bilbao y el Grupo Escolar de Berástegui”. En: *Euzkadi*, 29.9.1922.

²¹⁵ “Los Museos de Bilbao y el Grupo Escolar de Berástegui”. En: *El Nervión*, 5.10.1922.

²¹⁶ “Una alarma en La Gaceta del Norte. El Museo y las Escuelas de Berástegui. La cuestión sentimental y la cuestión económica”. En: *Euzkadi*, 6.1.1924. Véanse también “Sumas y más sumas. El asunto de las Escuelas de Berástegui”. En: *Euzkadi*, 10.1.1924 y “El asunto de las Escuelas de Berástegui”. En: *Euzkadi*, 12.1.1924.

Sólo nos queda hacer mención a cómo Traviesillo, que había sido en 1935 el principal denunciante de la precariedad de las instalaciones de los museos bilbaínos, seguía aludiendo a ello en un artículo de *El Nervión* del 30 de abril de 1936, y mencionaba que se había parado el proyecto de reforma de la Escuela de Artes y Oficios para albergar allí todos los museos. Aludía problemas económicos de las corporaciones y cómo se había hecho un presupuesto pero no se había dado ningún paso.²¹⁷

²¹⁷ TRAVIESILLO. "Coctelera local". En: *El Nervión*, 30.4.1936.

Aún así todavía "Un bilbaíno" seguía manifestando en *El Nervión* el 2 de mayo de 1936, ante la campaña de ampliación del Museo de Bellas Artes dentro de la propia Escuela de Artes y Oficios, que era mejor erigir un edificio de nueva planta porque los espacios de la escuela eran necesarios para las "enseñanzas llamadas industriales".

Con el resumen de estas opiniones concluye el relato sobre este proyecto no llevado a cabo hasta después de la guerra civil y sólo parcialmente respecto a los planteamientos de integración de todos los museos bilbaínos en uno sólo que la idea inicial tenía.

4.3 ¿Qué pasó después de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919?

En este epígrafe analizaremos el panorama artístico bilbaíno posterior a la Exposición Internacional de Pintura y Escultura llevada a cabo en la Villa en 1919 a partir de los artículos de prensa. Gracias a estas fuentes puede no sólo analizarse la crítica de arte desarrollada en ese momento, sino construirse un discurso histórico sobre lo que ocurrió en la capital de la producción artística vasca que fue Bilbao hasta 1928-1930. A partir de esa fecha, el foco donostiarra se tornó más dinámico.

En primer lugar, vamos a analizar cómo los diversos críticos valoraron lo que la Exposición Internacional de Pintura y Escultura había supuesto. Juan de la Encina, que fue uno de los principales organizadores de la muestra, publicó en los números 46-47 de *Hermes* un artículo, con el título "Notas rápidas. La exposición de Bilbao", vertiendo sus primeros juicios. Comenzaba diciendo que los organizadores de la exhibición –él estaba entre ellos–, podían estar satisfechos por ser "la Exposición de arte más interesante de cuantas se hayan celebrado en Bilbao" y también "una de las más importantes y más ricas entre las Exposiciones de arte moderno que se han organizado en España desde medio siglo por lo menos". Se congratulaba de los artistas que la muestra presentaba a pesar de que "la

actual Exposición es, más bien que el resultado de un plan maduro, la consecuencia de una feliz improvisación”.

Reconocía que un amigo suyo veía la exposición como el colofón a su obra de diez años como crítico. Sin embargo, él opinaba que ese mérito no le correspondía a él, sino a una tendencia que comenzó cuando Guiard volvió de París, como había demostrado él mismo en sus escritos de *Hermes* y el libro sobre el arte vasco –se refería *La trama del arte vasco* (1919) – que la Editorial Vasca publicó en breve.

En este artículo, enunciaba ya una idea en la que redundaba en un texto que comentaremos posteriormente. Para él la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de 1919 no señalaba un momento de plenitud de las artes en el País Vasco, sino uno de decadencia. Opinaba que “la verdad de este momento es que el movimiento artístico de Bilbao, tan irregular, heteróclito, vacilante y lleno de desmayos y desilusiones, se encara con el tiempo venidero sin que despunten por ninguna parte renuevos de juventud. (...) ¿Dónde están los jóvenes? Esa misma pregunta nos hemos hecho tristemente mirando al actual momento artístico español”. Añadía, además, que “el arte, como la sociedad actual, pasa por la más tremenda de las crisis”²¹⁸ y se preguntaba sobre cuál debía ser el papel del crítico en esa situación. En efecto, por lo que respecta al ambiente artístico vasco, fueron otros críticos y no él los reivindicadores de las nuevas generaciones de artistas.

En esta idea de la decadencia del entorno artístico bilbaíno redundó en un artículo publicado en la revista *España* el 18 de septiembre de 1919 y que se divulgó también íntegro en *El Pueblo Vasco* dos días más tarde. El artículo, titulado “Notas sobre la Exposición de Bilbao” iba claramente dirigido a la crítica madrileña porque aludía directamente a ella. Como veremos, es un artículo pesimista respecto a las esperanzas del entorno artístico bilbaíno y la deriva del arte moderno de su tiempo.

En primer lugar, Juan de la Encina hablaba de que habían existido en los últimos años en la producción artística nacional tres focos artísticos: Madrid, Barcelona y Bilbao. Para este crítico, el foco madrileño había sido el más reaccionario, el barcelonés el más abierto a las novedades extranjeras y el vasco “el más modesto y silencioso”, pero también el que daba voz estética “a una casta española hasta ahora muda y casi estéril en las altas producciones del espíritu”.

Sin embargo, redundando en lo analizado en el artículo anterior, Juan de la Encina creía que el momento artístico bilbaíno de la época estaba

²¹⁸ ENCINA, Juan de la. “Notas rápidas. La Exposición de Bilbao”. En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 46-47 (segundo número de agosto y primero de septiembre 1919).

en “relajación y decadencia”:

Las fuerzas comienzan a dispersarse: se dijera que empieza la desbandada de los artistas vascos hacia otros climas, cansados ya de luchar con un ambiente, si no hostil, por lo menos, indiferente, que ha consumido la flor de sus energías.

Según Juan de la Encina, los artistas vinculados al entorno creativo vasco –poniendo a Darío de Regoyos y Nemesio Mogrobojo como ejemplos– estaban necesitados de un reconocimiento, de una consagración fuera de Bilbao y creía que la crítica madrileña, que había evolucionado mucho en los cinco últimos años y se había abierto a las tendencias del arte moderno, estaba preparada para llevarla a cabo finalmente. Por eso, él vaticinaba una disolución del entorno artístico bilbaíno y una incorporación de la actividad de los artistas vascos a la vida general española.²¹⁹ Por eso, la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao le parecía un punto de inflexión:

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

Ya nos referimos a palabras de Juan de la Encina de este mismo artículo sobre la muestra de la que venimos hablando en el tercer capítulo. Juan de la Encina reconocía que la exposición había sido conservadora, aunque no académica, y reconocía que había una ausencia deliberada: la exposición “era tolerante con todas las maneras de pintar, algo hostil –aunque no deje de arrojar su parte de carnaza a las fieras–, a la escandalosa mixtificación –arte para gentes de buen humor, y para tontos, impotentes, francesados y locos–, del pseudo-revolucionarismo artístico en que se ha estrellado la gran cruzada del llamado Arte moderno”. La exposición, por tanto, daba la espalda premeditadamente a la vanguardia artística internacional, a la que, como vemos, Juan de la Encina se refería muy despectivamente.

Ya mencionamos en el epígrafe en relación al debate sobre la existencia de un Arte vasco el artículo de *Hermes* en que Ignacio de Zubialde –Juan Carlos de Gortázar– valoraba la exposición.²²⁰ Para este crítico, las grandes firmas francesas estaban mal representadas y también las nacionales

²¹⁹ Esta idea recuerda mucho a la de “verterse en España” que Unamuno enunciaba en su intervención de los Juegos Florales de Bilbao de 1901.

²²⁰ ZUBIALDE, Ignacio de (Juan Carlos de Gortázar). “Exposición Internacional de Pintura y Escultura”. En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 46-47 (segundo de agosto y primero de septiembre de 1919).

y vascas, porque, según él, el certamen había sorprendido a muchos sin obra concluida y no queriendo enviar cosas ya vistas previamente. Ignacio de Zubialde, que especulaba en este artículo sobre la existencia de una Escuela vasca en pintura, animaba a asistir a la muestra para darse cuenta de que no había tampoco escuelas definidas en artistas de otras procedencias.

En el segundo capítulo mencionamos que los años de la primera guerra mundial y la propia situación bélica desencadenaron una gran bonanza económica que activó notablemente el mercado artístico bilbaíno. Durante los años de la gran guerra, además de los salones de la AAV y el Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao, funcionaron el salón Delclaux, el Majestic Hall, el Salón Artístico de la calle Correo y la casa Mapey. Tras la guerra, sólo conservarían su actividad los cuatro primeros, aunque el Majestic Hall cerraría sus puertas en 1922 condicionado por la crisis económica que sobrevino después de la guerra.

Fue este ambiente el que valoró J. Luno –uno de los seudónimos usados por Estanislao M^a de Aguirre– en la revista *Arte Vasco* en febrero de 1920:

Quien leyere la prensa bilbaína desde los arrabales del extrarradio para allá, creará -y con razón sobrada- que Bilbao es la Meca del Arte, que a sus recintos llegan descalzos los más virtuosos y extraordinarios pintores. Tales son los elogios de esta prensa, que lo mismo dedica veinte líneas al ultramarino que a los acordes de un fliscorno y un bombardino pretende atraer hacia el nuevo cuchitril a una fantástica clientela, que dedica cuarenta líneas a una crónica de Arte.

Se refería al ambiente de euforia compradora y crítica que había invadido Bilbao en aquellos años. Sin embargo, en ese artículo en el que él valoraba las exposiciones de arte contemplables en Bilbao en enero de 1920, decía que no había visto nada de verdadera consideración en los salones de pintura. En el tercer capítulo constatamos la notable actividad expositiva que vivió Bilbao en los años de la guerra, pero coincidimos con J. Luno en que circularon por la Villa muchos artistas de calidad desigual que no han pasado ni pasarán a la gran Historia del Arte, pero que culminaron muchas ventas y reconocimiento rápido en la Villa del Nervión.

No obstante, si Juan de la Encina ya había previsto la decadencia del ambiente artístico bilbaíno, la crisis sobrevenida tras la gran guerra dejó una situación artística mermada respecto a años anteriores que parecía corroborarla, tanto a nivel de actividades expositivas como a nivel de mecenazgo institucional o particular.

En el número de enero de 1920, la revista *Hermes* que había sido bimensual durante un cierto periodo, volvió a su edición mensual. Juan de la Encina aprovechó este hecho de la nueva etapa que comenzaba *Hermes* para hacer balance de su propia labor crítica. En el artículo, se advertía el cansancio del autor respecto a su labor como glosador del Arte vasco y su voluntad de orientar su crítica en otro sentido. De hecho, expresaba que los textos que se habían publicado y publicarían en la Editorial Vasca –*La trama del arte vasco* (1919), *El arte de Ignacio Zuloaga* (1919) y *Guiard y Regoyos* (1921)– eran recapitulaciones de sus estudios de años previos:

En el último artículo que publicamos en Hermes, expresábamos nuestro cansancio y casi embotamiento con relación a las formas y obras artísticas que estábamos obligados a comentar. Diez años de crítica, más o menos asidua, del arte español contemporáneo, y, en particular del inexactamente denominado “arte vasco”, son de por sí suficientes para cansar y entorpecer a la sensibilidad más viva y al pensamiento más terco.

Reconocía que todo ese trabajo previo valorando el Arte vasco pecaba de apologético y podía considerarse un trabajo de juventud.²²¹ Concluía que aquel momento era de crisis y que requería también un equilibrio entre lo apologético y la crítica analítica. Predecía un cambio de actitud en su crítica, ya que presentaba la llegada de “la crítica analítica constructiva, la hora de la verdad”.

Creemos que este artículo denotaba una relectura en clave novecentista del Arte vasco y que era la perspectiva histórica que tenía de los años previos la que le permitió hacer este balance.²²² Esto le llevó a hacer una interpretación matizada de su discurso habitual sobre la trama del arte vasco para poder concluir una orientación para el arte del futuro. Por el interés de este artículo, lo reproducimos íntegro en el Apéndice documental.

Según Juan de la Encina, la generación de Guiard y Regoyos, representaba el impresionismo y el naturalismo. Con la de Mogrobejo comenzó ya lo que quizá se podía denominar, según él, reacción clásica. Mogrobejo

²²¹ “Nuestros escritos, acerca del ‘arte vasco’, están pensados y sentidos en gran parte antes del primer punto de madurez que arranca de la treintena”. ENCINA, Juan de la. “Notas de arte. Algunas consideraciones”. En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 55 (enero 1920).

²²² Hemos decidido incluir este artículo en este epígrafe y sólo mencionarlo previamente en el subepígrafe “El debate intermitente” dentro del punto sobre el mito del Arte vasco, porque considerábamos que era necesario analizar previamente el discurso de la trama del arte vasco de Juan de la Encina que repasamos en el subepígrafe “Polémicas subsidiarias”. De esta manera se pueden apreciar mejor los nuevos matices de este artículo respecto a los planteamientos de Juan de la Encina sintetizados en *La trama del arte vasco* (1919).

abominaba, no ya del impresionismo puro, sino también de todo aquello que pudiera tener un acento impresionista. Por eso, tal vez, quien mejor representaría, según el crítico, el espíritu de la generación intermedia y “reaccionaria” sería Juan Echevarría, porque, contrario en ese punto a Mogrobejo, había sabido situarse dentro del impresionismo y, partiendo de él, volver hacia la solidez de la pintura clásica. Esto es, lo que él denominaba, cezannismo.

Para finalizar con esta relectura, Encina continuaba con el relato y decía que en la generación siguiente el paso del impresionismo a una especie de sentimiento clásico se había realizado casi por completo, aunque no había producido ninguna obra madura. Según él, era Aurelio Arteta quien mejor la representaba y también podía citarse como representante de este nuevo clasicismo a Nemesio Sobrevila.

Nos parece entrever en este discurso que Juan de la Encina también defiende esta orientación “clasicista” en arte que denota, siquiera por un breve momento, el reconocimiento de los planteamientos novecentistas también por parte de este crítico.

Por otra parte, teniendo en cuenta la consideración intelectual que Juan de la Encina despertaba, creemos que estas palabras pudieron condicionar la lectura que Eugeni d’Ors hizo de Aurelio Arteta en *Mi Salón de Otoño* (1924) y también las posturas de Joaquín de Zuazagoitia y Crisanto Lasterra que analizamos previamente.

Parece ser que las predicciones de Juan de la Encina se cumplieron. La colaboración de este autor en *Hermes* (1917-1922) como crítico de arte finalizó en octubre de 1920 –se hizo cargo de la crítica de arte del diario madrileño *La Voz* en ese año– y, aunque siguió atendiendo al desarrollo de la escena artística vasca, sus artistas de interés prioritario se diversificaron mucho más.²²³ Como Eugenio Carmona concluye, Juan de la Encina supo reconocer el cambio que suponía la obra de Arteta, pero no darle la entidad de futuro ni relacionarlo con el entorno novecentista de Barcelona o con lo que estaba ocurriendo en Madrid tras la llegada de Daniel Vázquez Díaz de París. Como hemos dicho, en Madrid, sus artistas de interés variaron mucho más y, como plantea Eugenio Carmona, sí da la sensación de que finalmente se decantó por la solución que suponía Juan de Echevarría respecto a la de Arteta, porque su plástica iba más acorde con los planteamientos que había venido sosteniendo como crítico.²²⁴

Dando un salto de varios años, vamos a centrar ahora nuestra atención

²²³ Véase ENCINA, Juan de la; ALZURI, Miriam (intr.); GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (epil.). *Pintores vascos. Comentarios sueltos (1906-1941)*. Bilbao: El Tilo, 1997.

²²⁴ CARMONA, Eugenio. “Vernáculo y moderno. Novecentismo y Vanguardia en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. En: *Novecentismo y Vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao* [catálogo de exposición]. Op. cit.

en la lectura que hizo Joaquín de Zuazagoitia en 1922 sobre la vida artística en Bilbao. El 1 de enero de 1922 en *El Liberal* hacía referencia a una época pasada de efervescencia artística en que “todo momento de tregua de las conversaciones financieras lo dedicaban los apresurados bolsistas para hablar de pintura”. Sin embargo, que ese periodo de “vacas gordas” se hubiese desinflado, no significaba para Zuazagoitia que la capacidad artística de Bilbao hubiese disminuido, lo que pasaba es que trascurría más silenciosamente:

*En el silencio de todo los días, los artistas van realizando su obra. Un poco desalentados los unos, doloridos los otros, gozosos de sus primicias los jóvenes, todos laboran día a día en la continuidad de sus vidas, un tanto marginales, sin la esperanza remota de un proyecto de ordenación artística.*²²⁵

²²⁵ ZUAZAGOITIA, Joaquín de. “La vida artística en Bilbao. Balance de arte”. En: *El Liberal*, 1.1.1922.

Para él los artistas más jóvenes entre los que, en esta ocasión, destacaba a Ernesto Pérez Orue, José Benito Bikandi, José M^a Ucelay o Juan José Landa, eran los que le llevaban a creer en la capacidad de continuidad artística de Bilbao, porque reconocía un renovador ímpetu juvenil en la nueva generación.

El 24 de agosto de 1922, nuevamente en *El Liberal*, hacía una más clara alusión a cómo la crisis económica afectó al mercado artístico internacional y local. Matizaba que si anteriormente vio como un aspecto positivo esa ralentización del mercado artístico, ahora denunciaba la imposibilidad de los artistas de vender obra y la necesidad de irse fuera de Bilbao en busca de nuevos mercados:

Todas las gacetas y revistas de arte se ocupan de la paralización de los mercados artísticos. La crisis económica del mundo ha repercutido en las artes. No están los tiempos para lujos. Los pintores cuelgan sus lienzos en los salones de los marchantes y los vuelven a descolgar sin que llegue el deseado comprador. Ya puede la crítica manejar los adjetivos como espejuelos. Inútil. El coleccionista mira, se complace, elogia, consulta su talonario y resiste estoicamente la tentación de adquirir. Los cronistas parisinos han comentado ya el hecho en todos los tonos. Pues eso, que pasa en grande en el mundo, pasa en pequeño en Bilbao. Ya no afluyen los artistas a nuestra villa como en aquellos abundantes años de guerra. Ha corrido la voz de que aquí ya no se vende.

Nuestros artistas son ahora los que salen, temerosos de que sus obras tengan también su dársena en Axpe.

En el primer epígrafe de este capítulo, en el subepígrafe “El debate intermitente”, ya mencionamos algunas circunstancias que condicionaron este periodo posterior a la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao: la crisis económica vivida entre 1920 y 1923, la instauración de la Dictadura de Miguel Primo de Rivera entre 1923 y 1930 con el consiguiente ambiente de excepcionalidad y censura limitada, y la radicalización de posturas ideológicas con el advenimiento de la segunda república. Javier González de Durana describe así el ambiente artístico de esta época:

La situación descrita anteriormente condujo a una década de los 20 en la que el interés artístico de Bilbao (que podríamos decir había protagonizado en exclusiva el desarrollo del arte en Euskadi hasta entonces) descendió notablemente. Un conservadurismo político y artístico asoló la ciudad, una burguesía pacata asfixió artistas e ideologías, dando paso a un progresivo protagonismo de San Sebastián, que alcanzaría su mayor plenitud ya en los años 30. Durante los 20 sólo cabe resaltar la evolución de Aurelio Arteta que tuvo una deriva equidistante entre los temas etnográficos, los obreristas y los estrictamente novecentistas.²²⁶

Nosotros estamos más cercanos a los planteamientos de los críticos Joaquín de Zuazagoitia y Crisanto Lasterra, y nos gustaría reivindicar también historiográficamente la generación siguiente a la de Aurelio Arteta, así como lo han hecho otros historiadores del arte en el País Vasco.²²⁷ Ellos hicieron en prensa una intensa y cualificada labor crítica a partir de 1920, para defender a esta generación y la validez de sus planteamientos. Por eso, dedicaron artículos a una extensa nómina de jóvenes artistas: Jesús Basiano, José Benito Bikandi, José M^a Ucelay, Ascensio Martiarena, Jenaro Urrutia, Juan de Aranoa, Ramiro Arrue, Jesús Olasagasti, Gaspar Montes Iturrioz, Enrique Nieto, José Ramón Isusi Rentería, Narciso Balenciaga o Juan Cabanas Erauskin. Ya hemos dicho que tanto Aurelio Arteta como muchos de estos pintores, son los más marcadamente novecentistas de la plástica vasca, ya que desde nuestro punto de vista se corresponden con la influencia clasicista y la preocupación por lo estructural predicada por el devenir del *noucentisme* catalán. En efecto, como

²²⁶ GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. “Los orígenes de la modernidad en el arte vasco: Arte Vasco y compromiso político”. En: *Ondare. Cuaderno de Artes Plásticas y Monumentales*, n. 23 (2004), p. 29.

²²⁷ Véanse SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Conservadores, modernos y novecentistas”. En: *Colección Pública III: arte vasco hasta los años cincuenta en el Museo de Bellas Artes de Álava*. Op. cit. y de Ismael Manterola *Hermes y los pintores vascos de su tiempo* y *Maite ditut maite. Transmisioa XX. mendeko Euskal Herriko Artea*, ambos citados previamente.

Zuazagoitia al hablar de la necesidad de liberación de lo etnográfico, pensamos que en la generación anterior, aunque sí había un equilibrio entre lo tradicional y lo moderno enunciado por Xabier Sáenz de Gorbea como característica fundamental del novecentismo,²²⁸ el peso de la anécdota costumbrista distorsiona la lectura de la obra en clave novecentista y universal, además de constatar la falta de referencias y modelos clasicistas –del Renacimiento italiano– o de preocupaciones por lo estructural y formal en la obra de arte que no se dan en la mayoría de autores. Por eso, no nos parece casual que todos los críticos mencionados valorasen tanto la obra de Arteta, porque él fue el primero que logró un difícil equilibrio entre lo particular y lo universal e integró referencias clasicistas y preocupaciones pro forma que permiten relacionarlo con el *noucentisme*.

²²⁸ *Ibidem*.

Ismael Manterola explica cómo, al igual que en Cataluña, el proyecto novecentista en el País Vasco, con la voluntad de desterrar las jerarquías entre las artes, buscó la integración de la arquitectura con el resto de las artes. Pone como primer ejemplo el trabajo de Ricardo Bastida para el *Banco de Bilbao* de Madrid (1919-1923) en el que se integró la escultura de Higinio Basterra y Quintín de Torre y los frescos de Aurelio Arteta. Como él mismo enuncia, se podrían poner más ejemplos de la integración de las artes en proyectos escénicos o editoriales.²²⁹ Esta voluntad que, por influencia del proyecto cultural novecentista, fue aportando ejemplos en el arte del País Vasco desde la década de 1910, se revigorizó con las esperanzas de acercamiento del arte al mayor número de personas posibles que se trató de promover con el advenimiento de la segunda república.

²²⁹ Véase MATEROLA, Ismael. *Maite dut maite. Transmisioa XX. mendeko Euskal Artean*. Op. cit.

En la ya citada conferencia que Joaquín de Zuazagoitia impartió en Zaragoza con motivo de la exposición de asociados de la AAV en el Círculo Mercantil de dicha ciudad en 1921, este crítico, en la línea de lo dibujado por el horizonte noucentista, denunció que uno de los pecados del individualismo capitalista derivó en que faltara “un gran mito coordinador que vuelva a henchir de sentido la vida y a lanzarla como un dardo hacia el ideal, esta vida que hoy se nos escapa y desmenuza en lo disperso”.²³⁰ Dentro de este razonamiento, explicaba que el haber inventado los museos indicaba la falta de vitalidad artística de la época contemporánea y el sentido historicista de vejez que la caracterizaba. Citaba a Enrique Rodó para dibujar la idea de que el museo es una cárcel para encerrar lo que anteriormente se situaba en un ambiente y un marco propio. Por eso, aparece por primera vez en el discurso crítico de Joaquín de Zuazagoitia su deseo de que las cosas retornasen como en la Edad Media

²³⁰ “Divagaciones en torno a una exposición”. En: ZUAZAGOITIA, Joaquín de; GONZÁLEZ, Carlos (recopilación e intr.). *Obra completa. Tomo I*. Op. cit., p. 13. Ya analizaremos en el capítulo quinto la filiación de estas ideas.

y el Renacimiento, a una integración de todas las artes en obras para el disfrute público.²³¹ Como explicaremos detenidamente en el capítulo quinto, lo más probable es que su defensa de una pintura mural y una escultura monumental integradas junto con la arquitectura en una obra total y colectiva esté basada en ideas de Eugeni d'Ors.

Desarrollando la misma idea que en 1921, dando un salto en el tiempo, el 17 de agosto de 1930 Joaquín de Zuazagoitia publicó este interesantísimo artículo en *El Liberal* con el título "Desde la galería. Artistas y proletarios". En él, reconociendo que la idea venía inspirada por un planteamiento ideológico de izquierda como el socialismo, Joaquín de Zuazagoitia defendía la necesidad de un arte mural para deleite de las masas obreras.²³² Comprobaremos cómo su pensamiento de 1921 preludiva estas ideas enunciadas en vísperas del establecimiento de la segunda república.

Comenzaba el artículo del 17 de agosto de 1930 alabando la calidad de los dibujos contenidos en el semanario socialista *La Lucha de Clases* –que había contado con colaboraciones como las de Alberto Arrue, Aurelio Arteta, Jenaro Urrutia o Ricardo Arrue– y reconocía que el nivel de estas contribuciones se retrotraía a la etapa en que Tomás Meabe dirigía el semanario.

Lo interesante es que Zuazagoitia ponía en relación la lucha ideológica de Meabe con la que libraron los artistas porque opinaba que también los creadores de las generaciones de Arteta y anteriores habían liderado una lucha hostil contra el medio artístico burgués. Manifestaba su nostalgia por aquellos tiempos en que la sociedad cuestionaba las propuestas y actitudes de los artistas, ya que confesaba que, entonces, se vivían momentos de total indiferencia:

¡Tiempos de pelea que nuestros amigos recordarán con nostalgia! Todavía son peores los días de hoy, en que nadie se toma el trabajo de combatir, que es, en cierto modo, la manera que tiene el enemigo de honrarnos. Indiferencia que, llegado el caso, puede traducirse en un encargo, bien regateado de pesetas y mucho más de libertades. Se comprende que en esas condiciones constituya un placer dibujar o pintar para un semanario socialista, llamado a circular entre gentes que, a falta de una cultura artística, tienen, además de una retina limpia, una emoción virgen.

²³¹ Denunciaba que "en nuestra época las cosas se han achicado y reducido. La pintura descendió del muro o del gran lienzo de taller al caballete, el libro al artículo. La escultura se separa de su gran amparadora, la arquitectura, y la arquitectura misma se hace doméstica como un burgués, sin la gran misión de hacer la casa de todos, como fue en un tiempo la iglesia". *Ibidem*, p. 13.

²³² Resulta sorprendente esta inspiración en el socialismo si tenemos en cuenta que Joaquín de Zuazagoitia, como otros miembros de la tertulia del Lion d'Or, se acercó en la década de 1930 a posturas filofalangistas y, de hecho, fue alcalde de Bilbao entre 1942 y 1959.

Sin embargo, según él, colaborar con un semanario socialista no debía ser la única contribución de los artistas a las masas obreras, ya que planteaba la idea de contribuir con decoración mural en las Casas del Pueblo y, de hecho, hacía mención a un frustrado proyecto de intervenir artísticamente en la Casa del Pueblo de Bilbao. En este artículo, arremetió contra la esclavitud que suponía para los artistas estar a merced de un arte burgués. Por eso, hablaba del “espíritu colectivista” de su tiempo, y de la necesidad de que el arte estuviera al servicio de la educación popular, al modo de Diego Ribera en México. De hecho, usó la comparación entre el cine y el teatro para argumentar cómo el primero llegaba a las masas populares, mientras que el segundo era presentado como un espectáculo hermético propio de la burguesía. Su apología de un arte al servicio de la colectividad es preclara:

(...) el arte cumple una misión colectiva o carece de toda ambición y se malogra, quedando reducido a lo que es en la actualidad; un arte menor al servicio de las exigencias del comprador, donde el artista se convierte en intérprete de los deseos ajenos, so pena, en caso de tratar de conservar su independencia, de padecer un duro asedio de hambre. Pero donde el fenómeno de la rebeldía culmina es al estimar el divorcio de ese arte burgués, individual, de caballete, con el espíritu colectivista de nuestro tiempo.

Concluía el artículo diciendo que era una exigencia de los nuevos tiempos la cooperación entre el arte y el socialismo, entendido éste en una acepción amplia no como partido político, y expresaba que esta actitud ya apuntaba en los carteles, un ejemplo del empleo del arte con fines colectivos.

En el capítulo quinto analizaremos la importancia de la obra crítica de Crisanto Lasterra y hablaremos de nuevo de la sección con periodicidad variable que abrió entre julio y septiembre de 1933 en el diario *Euzkadi* con el título “Hablemos de arte. Charlas sobre la pintura vasca”. Los artículos de esta sección ya nos han salido a colación en el contexto de otras cuestiones. En esta sección Crisanto Lasterra preguntaba a críticos y artistas por el pasado, presente y futuro de la “Pintura vasca”. Para extraer ideas sobre la situación artística bilbaína durante la década de los 1930, vamos a recurrir también a retazos de estas conversaciones.

En la primera de ellas, en la mantenida con su amigo el crítico de arte

Joaquín de Zuazagoitia y publicada el 13 de julio de 1933, Lasterra hacía un retrato de la situación de aquel momento:

(...) el ánimo del público se siente hoy ganado por curiosidades y urgencias demasiado directas y apremiantes para remansarlo en estos recodos de sosiego, de desinterés, de serenidad espiritual... No importa, motivo de más para buscar una evasión, siquiera parcial, de las ásperas realidades presentes.

Este crítico, por tanto, defendía más que nunca la necesidad de un espacio como aquel para hablar de arte, un espacio en la cultura para ocuparse del espíritu. Joaquín de Zuazagoitia aprovechaba esa oportunidad para reivindicar la necesidad de un nuevo edificio para el Museo de Bellas Artes y al final, volvía a traer a colación esta idea ya enunciada en 1930:

*Que con todo esto no se crea que el Museo debe ser el eje de nuestras actividades plásticas. Un museo siempre es cosa arqueológica, que es como decir cosa muerta. Hacer pintores o escultores para un museo no tendría sentido. La pintura, como la escultura, debe ser algo vivo, estrechamente ligado en su función a la arquitectura de un pueblo. Las Corporaciones, los arquitectos, cuantos puedan actuar en este sentido, deben tender a hermanar la colaboración de estas tres ramas, volviendo a los métodos de los grandes tiempos del arte. Así, se restituiría a la pintura su verdadera misión mural y decorativa, y se contribuiría, además, a resolver el problema del empleo y adaptación de las posibilidades de los artistas. Este problema ha sido abordado ya en algunos puntos del extranjero con la atención que se merece.*²³³

En la conversación que Crisanto Lasterra mantuvo con Manuel Losada, el crítico preguntó al pintor cómo veía el panorama de la pintura contemporánea. Losada le replicó que él y Zuloaga tuvieron en su día el punto de apoyo que suponían las direcciones de Whistler, Sargent o Dannat y el ejemplo del éxito obtenido por ellos, pero creía que los artistas de su momento no tenían ningún punto de referencia y tendrían que forjarse por sí mismos el estilo.²³⁴

²³³ LASTERRA, Crisanto. "Hablemos de arte. Charlas sobre la pintura vasca (con Joaquín Zuazagoitia)". En: *Euzkadi*, 13.7.1933.

²³⁴ LASTERRA, Crisanto. "Hablemos de arte. Charlas sobre la pintura vasca (con Manuel Losada)". En: *Euzkadi*, 26.7.1933.

La necesidad de una pintura mural o de una colaboración entre pintores, escultores y arquitectos volvió a aparecer en las conversaciones con Jenaro Urrutia, Juan de Aranoa, Antonio Guezala, Gustavo de Maeztu y Manuel Basterra. Jenaro Urrutia decía que había llegado la hora de que el artista fuera cediendo de su “altiva independendencia” y que no sólo era una buena propuesta el trabajo conjunto de pintores y escultores con los arquitectos para activar la actividad artística bilbaína, “sino una necesidad artística, cada vez más evidente, de restituir la pintura a su verdadera función”. Lasterra le preguntaba si no iba a suponer un sometimiento de los pintores a los diseños de los arquitectos y Urrutia respondió que “eso no supone ni hipoteca ni dejación alguna del talento del artista”.²³⁵ Por su parte, Juan de Aranoa daba la razón a los planteamientos de Urrutia y decía que sí que veía una salida en que se pudiese incorporar el trabajo del pintor a obras de utilidad social y no tenía ningún inconveniente en que se pudiese considerar al artista como un “operario”. De hecho, abogaba por la creación de un sindicato de todas las artes que defendiese ese tipo de trabajos conjuntos.²³⁶

De una generación anterior a la de estos pintores, Gustavo de Maeztu también veía necesaria la colaboración entre arquitectos, pintores y escultores, sobre todo para, según él, dinamizar la arquitectura sobria –se refería a la Arquitectura racionalista o funcionalista– que se venía realizando en aquel tiempo:

*Tanto desde el punto de vista artístico como si se tiene en cuenta la necesidad de que el “home” ofrezca un ambiente acogedor, esta animación de las paredes es imprescindible. De lo contrario, los moradores de los nuevos edificios sistema Le Corbusiet, aburridos y fatigados de tanta sobriedad y estilización, acabarán por huir de sus casas para ir a vivir a un hospital.*²³⁷

Sin embargo, al plantearle a Antonio Guezala la posibilidad de la salida de la pintura mural, éste sí mostró ciertas reservas porque, para él, ese tipo de trabajos no debían conllevar la supeditación del trabajo del pintor al del arquitecto, sino un trabajo de mutuo acuerdo, con igualdad de derechos y obligaciones. De hecho, enunció sus reparos hacia ciertos arquitectos de formación “más científica, más técnica, que artística” y consideraba que esa capacidad era fundamental en la citada profesión.²³⁸

Por su parte, Manuel Basterra mostraba la visión de un escultor sobre

²³⁵ LASTERRA, Crisanto. “Hablemos de arte. Charlas sobre la pintura vasca (con Jenaro Urrutia)”. En: *Euzkadi*, 2.8.1933.

²³⁶ LASTERRA, Crisanto. “Hablemos de arte. Charlas sobre la pintura vasca (con Juan Aranoa)”. En: *Euzkadi*, 27.8.1933.

²³⁷ LASTERRA, Crisanto. “Hablemos de arte. Charlas sobre la pintura vasca (con Gustavo de Maeztu)”. En: *Euzkadi*, 10.9.1933.

²³⁸ LASTERRA, Crisanto. “Hablemos de arte. Charlas sobre la pintura vasca (con Antonio Guezala)”. En: *Euzkadi*, 5.9.1933.

ese asunto. Él estaba totalmente a favor de una integración de todas las artes plásticas, porque consideraba que podía ser muy beneficioso tanto para los escultores, como para los arquitectos y pintores. Incluso iba más allá en esta defensa y aludía al argumento de que, con ese trabajo conjunto, la escultura podría regresar a “su madre la Arquitectura -de la que nunca debió separarse- y podría recuperar aquella vida de grandeza para la que fue creada y alcanzó en los buenos tiempos de la cultura y del arte”. En el caso de la pintura, manifestó que “sería la manera de redimirla de la esclavitud del caballete, sacándola de los estudios cerrados, esos recintos de ambiente enrarecido que suelen ser verdaderos paraísos artificiales”. Además, añadía que, de esa forma, las artes plásticas participarían de los fines vitrubianos de “utilidad y belleza” y contribuirían “a un fin social inmediato”. En esta argumentación, como Zuazagoitia, comparaba el proceso que podrían vivir la escultura y la pintura con los cambios que se habían producido en el arte del cartel de propaganda, cuya utilidad había sido vista por la industria y el comercio.²³⁹

Una última apología del arte mural volvía a aparecer en un artículo titulado “La decoración mural. Pinturas al fresco de J. Urrutia y J. Aranoa” y firmado por Crisanto Lasterra el 27 de diciembre de 1935 donde seguía denunciando “la escasa y mediocre actividad a que se ven reducidos nuestros pintores por un ambiente social nada propicio para el desarrollo de las artes plásticas”. Ponía como ejemplo la intervención de Jenaro Urrutia y Juan de Aranoa en los nuevos locales del *Restaurante Luciano* (1934) diseñados por Tomás Bilbao. Finalmente, hacía un llamamiento a los arquitectos para que contaran con escultores y pintores en sus proyectos para dar “un impulso nuevo al renacimiento de nuestras artes plásticas” y, además, como una manera de solucionar parcialmente la crisis económica sufrida por los artistas.

Finalizaremos este capítulo aludiendo a un artículo publicado en *El Nervión* el 20 de febrero de 1937 con la firma del escritor José Díaz Fernández, de ideología socialista, que quizás estaba tomado de alguna publicación de ámbito nacional. Sabemos que en aquel momento se publicaron muchos artículos del mismo sesgo en la prensa nacional, pero en nuestro vaciado de prensa, éste es el único que hemos hallado en el que se reflexiona sobre la situación y el papel del artista en el contexto bélico de guerra civil que se vivía en aquellos momento.

José Díaz Fernández reflexionaba sobre unas declaraciones de Pablo Casals y se preguntaba por el papel del artista en la sociedad del momen-

²³⁹ LASTERRA, Crisanto. “Hablemos de arte. Charlas sobre la pintura vasca (con Manuel Basterra)”. En: *Euzkadi*, 24.9.1933.

to. Concluía que un artista era siempre un revolucionario y que cuando dejase de serlo ingresaría “en el escalafón de academicismo y la mediocridad”. Decía, además, que al adquirir las masas su poder social, expandieron el sentido creador de los artistas, iluminaron su camino y le salvaron de sus anteriores servidumbres. Hacía referencia a la idea del arte por el arte, que él identificaba con el concepto “arte puro” y decía que “hoy, nadie sostiene semejante disparate”. Defendía que las masas no debían ver el trabajo de los artistas como algo superfluo, sino como algo necesario:

*Pero las masas han de comprender a tiempo el valor de estas adhesiones. Los artistas y los intelectuales que fraguan la historia y la cultura, dándole expresión inmortal al heroísmo popular, son una necesidad y una exigencia en todas las luchas sociales.*²⁴⁰

²⁴⁰ DÍAZ FERNÁNDEZ, José. “En la lucha purificadora. El arte y el pueblo”. En: *El Nervión*, 20.3.1937.

Obviamente, hay que poner este artículo en el contexto de la guerra civil. Sin embargo, ya hemos visto que la situación económica y social de la década de 1930 estaba planteando a los artistas y críticos nuevos retos y posicionamientos ante las funciones de los artistas en la sociedad de su tiempo. Al mismo tiempo, las generaciones que hicieron surgir los grupos Unión Arte y Alea pugnaron por abrirse paso. La guerra y la posterior situación de dictadura provocaron situaciones que tenían ya poco que ver con este marco que veníamos analizando. La falta de libertad a todos los niveles condicionó por completo tanto la formas de vida de toda la sociedad española, como la nueva realidad cultural y las posibilidades de los artistas en ese contexto.



os protagonistas: las voces
principales de la crítica de arte
bilbaína hasta la guerra civil

5. *Los protagonistas: las voces principales de la crítica de arte bilbaína hasta la guerra civil*

5.1 *Los inicios de la crítica de arte en Bilbao*

A la espera del vaciado exhaustivo de diarios como *El Noticiero Bilbaíno* (1875-1937) de una vida u origen más antiguo que *El Nervión* (1891-1937) o *Euzkadi* (1913-1937), nuestras conclusiones sobre los inicios de la crítica de arte en Bilbao están basadas principalmente en los artículos hallados en las revistas *El Boceto* (1883), *La Ilustración Vascongada* (1891), *El Arenal* (1894), *Euzkadi* (1901, 1905-1909, 1910-1915) y *El Coitao* (1908), y en el diario *El Nervión* (1891-1937). También tendremos en cuenta los debates desarrollados en la prensa que analizó Javier González de Durana en su monografía sobre Adolfo Guiard.¹

En el primer capítulo ya anticipamos algunas ideas importantes sobre el origen de la crítica de arte en Bilbao. En primer lugar, manifestamos que el género periodístico de la crítica de arte se desarrolló en la villa del Nervión a partir del último cuarto del siglo XIX, indisolublemente unido al despliegue de una prensa moderna. En segundo lugar, también matizamos que, inicialmente, surgió en forma de breves notas informativas, generalmente elogiosas, sobre alguna obra de un autor –expuesta en los escaparates de la ciudad– o sobre la trayectoria de un artista. En el último cuarto del siglo XIX la vida artística bilbaína era limitada todavía y, por tanto, los eventos artísticos o excusas que podían motivar la escritura de un artículo de crítica de arte eran escasos.

Por eso, es necesario destacar la importancia de publicaciones como *El Boceto* (1883), *La Ilustración Vascongada* (1891) o *El Arenal* (1894), tres revistas ilustradas, que tuvieron la voluntad de dar una atención prioritaria a

¹ Véase GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Adolfo Guiard*. Op. cit.

las artes plásticas.

La primera de ellas, *El Boceto*, surgió como iniciativa de un grupo de jóvenes bilbaínos, entre los que estaban Óscar Rochelt y Nicolás Viar –la mención al nombre de varios de sus promotores es importante, porque los destacaremos también más adelante en relación a otras cuestiones–, que decidieron crear una publicación literaria y artística para tener un pretexto para ejercitarse ellos mismos en la escritura y el dibujo. El propio título de la revista tenía relación con lo artístico y el tipo de las ilustraciones que contenía en el interior. Esta publicación, incluyó numerosas breves notas y varios artículos más extensos en relación con las artes plásticas. En la mayoría de números se hacía referencia a la exposición de alguna obra en algún comercio de la Villa o a la contemplación por parte de algún miembro de la redacción de alguna obra de arte. Se aprecia el interés que despertaba la obra de artistas vascos como José Echenagusia, Macario Marcuartu o Serafín Basterra en los redactores de la revista pero, especialmente, la de Anselmo Guinea al que le dedicaron mayor atención que a los demás. El objetivo de estos artículos era testimoniar la actividad artística de los artistas locales. El juicio de valor en ellos se limitaba a algunos detalles acerca del tema, la composición o la paleta empleada y, en todos los casos, era laudatorio hacia el artista. No vemos en ellos una voluntad de interpretar las obras en relación a su contexto histórico-artístico propio o relacionarlas con las de otros autores de los que sus redactores podían tener conocimiento.

Algo similar ocurrió con *La Ilustración Vascongada* (1891) que, además de tratar de hacerse eco de las producciones de escritores y artistas coetáneos, presentó una voluntad de hacer una recuperación historiográfica de monumentos históricos-artísticos destacados del País Vasco. Creemos que sólo se publicaron cuatro números, por lo que no podemos conjeturar sobre el tipo de artículos de crítica de arte que hubiera albergado de haber tenido una vida más longeva. Los artículos asimilables al género de la crítica de arte hallados en los cuatro números mencionados tienen los mismos rasgos que los de *El Boceto*: en el caso de ser comentarios de las obras reproducidas en ilustraciones de la revista, son laudatorias respecto a las mismas, y en el caso de ser artículos más extensos, como las biografías del arquitecto Severino Achucarro o del pintor José Echenagusia, seguían caracterizándose por el tono adulador y la ausencia de argumentos para un análisis crítico y comparativo profundo.

El haber hallado únicamente dos números de *El Arenal* (1894) nos im-

pide un análisis completo del tipo de artículos que contenía. El contenido de la revista era más variado que en el caso de las dos anteriores ya que contenía artículos sobre artes plásticas y reproducciones de obras de arte, pero también poemas, críticas taurinas y anécdotas satíricas. Es destacable el extenso artículo que le dedicó en su primer número a la Exposición Artística celebrada en Bilbao en 1894. No obstante, seguía sin abandonarse el tono meramente informativo y elogioso que también caracterizaba al tipo de escritos de arte comentados en las otras revistas mencionadas.

Los artículos de crítica de arte aparecidos en *El Nervión* durante los primeros años también tenían las mismas motivaciones y los mismos rasgos comentados hasta ahora. En realidad lo que empezó a dinamizar y enriquecer el género de la crítica de arte en Bilbao fue la irrupción del arte moderno en la ciudad y la necesidad que éste tuvo de un discurso crítico que reivindicase públicamente sus aportaciones y valor artístico. En relación a este aspecto, vamos a mencionar las polémicas surgidas en la prensa en torno a la obra de Adolfo Guiard –el pionero de la modernidad artística en el País Vasco según todos los discursos sobre el arte contemporáneo en el País Vasco desarrollados desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad– y ya analizadas por Javier González de Durana en su monografía sobre la pintor. Dado que aparecen trabajadas detalladamente en este trabajo, nosotros sólo las mencionaremos y no profundizaremos en ellas, aunque sí queríamos reparar en su importancia en esta breve historia de la crítica de arte en Bilbao que estamos tratando de realizar.

Según Javier González de Durana, Adolfo Guiard retornó de París a Bilbao entre finales de 1885 o, con mayor seguridad, a principios de 1886. En Otoño de 1886 instaló su estudio en la calle Correo y fue en este lugar donde impartió clases de pintura a los tres únicos discípulos que tuvo en su vida –de los que se tiene constancia–: Nicolás Viar, Óscar Rochelt y Álvaro Alcalá Galiano. Los dos primeros nombres nos resultan conocidos debido a su participación en el proyecto de la revista *El Boceto*.

Precisamente, las polémicas a las que hemos hecho referencia tuvieron como promotor o principal interlocutor, según Javier González de Durana, a Nicolás Viar –que se ocultaba tras el anonimato o seudónimo– quien, en muchos casos, transcribió palabras del propio Adolfo Guiard para defender la orientación estética impresionista de éste. A continuación, a través de un esquema numerado, trataremos de resumir los artículos vinculados con estos debates en defensa del impresionismo y el

arte moderno en el entorno bilbaíno de finales de siglo:

- I. El 5 de agosto de 1888 se publicó un artículo en *La Unión Vasco-Navarra* que Javier González de Durana atribuye a Nicolás Viar. En él se defendía el cuadro *El aldeano de Baquio* (1888) expuesto en aquellos momentos en el escaparate de Gaminde. Se destacaba la verdad que había en la obra y que no había distracciones que desviasen el objetivo del tema: la representación de un aldeano.

4 días después *El Noticiero Bilbaíno* publicó el artículo “El impresionismo” que Javier González de Durana atribuye al poeta amigo de Unamuno Antonio de Trueba, en el que éste expresaba su desagrado por el efecto que producía en él el cuadro y esa orientación impresionista.

Tras el seudónimo “Baltza” –que ocultaba de nuevo a Nicolás Viar, según González de Durana–, Viar contestó en *La Unión Vasco-Navarra* a Trueba con el artículo titulado “El cuadro de Guiard y los impresionistas” –Durana no menciona en qué fecha se publicó–. En él, Viar transcribiendo en parte palabras del propio Guiard, destacaba la necesidad de acentuar la personalidad del autor en las creaciones plásticas y no sólo copiar la naturaleza, y ponía el impresionismo en relación con autores como Van Eyck, Durero, Velázquez, Hals y otros.

- II. Nicolás Viar tras el seudónimo Baltza publicó en *La Unión Vasco-Navarra* el artículo “Un nuevo cuadro de Guiard” en los primeros tres meses del año 1891 –Javier González de Durana no concreta la fecha exacta del artículo–. El artículo estaba motivado por la exposición pública del cuadro *La Siega* (1890).

En el texto se destacaba el entusiasmo de Guiard por Manet y la escuela impresionista, comparándolo con el pintor Jules Bastien-Lepage. Se destacaba que Guiard hacía sus estudios al *plein-air* y la calidad del dibujo y colorido empleado.

- III. En 1891 Crescencio de Erquiza publicó en *El Nervión* el 25 de septiembre de 1891 un artículo con el título “Una exposición de cuadros”, sobre la exposición en Bilbao de Ignacio Zuloaga y Manuel Losada con obras traídas de París. En él el autor reconocía también como moderna la pintura de Zuloaga y Losada,

ya que manifestaba que el impresionismo con el que asociaba a su obra no era desconocido en la Villa gracias a Adolfo Guiard.

Este mismo autor, Crescencio de Erquiza, publicó el 16 de noviembre de 1891, en el suplemento literario de *El Nervión*, una crónica-entrevista realizada a Guiard con el título "Una excursión a Murueta".

En cualquier caso, tanto las intervenciones de Nicolás Viar como las de Crescencio Erquiza en la prensa fueron puntuales y, por los datos que tenemos hasta el momento, no constituyeron el inicio de una crítica de arte ejercida periódicamente por parte de sus autores. Sin embargo, sí es importante preguntarse, como haremos a continuación con las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao (EAM), qué es lo que motivó estas contribuciones en las que sus autores sí que esgrimían sólidos argumentos para valorar las obras de Guiard relacionándolas con los contextos histórico-artísticos que podían servirle de referencia: la voluntad de validar la propuesta artística de este pintor en un entorno artístico que oponía resistencia a la novedad que representaba este tipo de manifestación. Se puede constatar la misma voluntad en muchos de los artículos relacionados con las EAM y consideramos que, gracias a la necesidad de defender las propuestas modernas en el entorno bilbaíno, surgió en la ciudad una crítica de arte madura y elaborada. Dicho de otro modo, la aparición de una crítica de arte de nivel fue indisolublemente unida a la necesidad de consolidar el arte moderno en el entorno artístico vasco. Obviamente, otro factor que también contribuyó fue la existencia, a partir de comienzos del siglo XX, de intelectuales y escritores de nivel y con sensibilidad hacia la modernidad con voluntad de llevarla a cabo.

Javier González de Durana en su monografía sobre las EAM manifestó lo siguiente sobre el entorno artístico bilbaíno que recibió la primera de las muestras en 1900:

En la prensa bilbaína de los primeros años del siglo no existía la crítica de arte especializada, ni nada que se le pareciera. Como mucho, en las ocasiones en las que en algún local público o privado de Bilbao se mostraban obras de arte, las páginas de los diarios incorporaban una "nota" informativa sin valoraciones, salvo quizá algún elogio ditirámico y acrítico. Por ello, conscientes de que su exposición debía llegar al público a través de los periódicos masivos (si pre-

tendían que sus obras fueran contempladas por el mayor número de personas y que las tendencias modernas del arte fueran calando poco a poco en la sociedad de Bilbao), Regoyos y Losada decidieron echar sobre sus espaldas la responsabilidad de “explicar” los contenidos más destacados de lo expuesto. Con ello también evitaban que la exposición quedara informativamente cubierta con la “crónica” de un periodista cualquiera que pudiera desorientar al ya previsiblemente despistado público.²

Por tanto, entre Darío de Regoyos y Manuel Losada escribieron varios artículos referidos a la Primera EAM, textos de presentación y apoyo a la exposición, así como a los artistas comprometidos con el proyecto. Como ya manifestamos en el tercer capítulo, el papel que desempeñaron estas exposiciones en la consolidación del arte moderno en Bilbao fue muy importante y también fue determinante para poner en evidencia la necesidad apremiante de una crítica de arte especializada.

Con motivo de la Tercera EAM de 1903 aparecieron artículos de “T. L.” –que se prolongaron durante la Cuarta y Quinta–; con motivo de la Quinta EAM de 1906 aparecieron los de Juan de la Encina –que se prolongaron también durante la Sexta– y Juan Mazón;³ finalmente, con motivo de la Sexta EAM de 1910 aparecieron los de Pedro Mourlane Michelena y Joaquín Adán.⁴ Precisamente, como relataremos próximamente, Juan de la Encina se había iniciado en la crítica de arte de manera algo casual en *El Liberal* en 1906 y la Quinta EAM le permitió redactar en el mismo año y en el mismo diario varios artículos extensos analizando las aportaciones de la muestra. Como ya profundizaremos al hablar de este crítico, consideramos que la aparición de sus comentarios sobre arte fue determinante para el desarrollo del género de Bilbao. A partir de él, veremos cómo otros también se plantearon una dedicación especializada al mismo consolidando una interesante y valiosa trayectoria crítica.

Para finalizar con este análisis de los inicios de la crítica de arte en Bilbao, nos gustaría hablar de un ingrediente importante relacionado con la especialización y profesionalización de los periodistas y redactores de periódico entre los que los críticos de arte se encontraban: si la profesión daba para vivir de ello. En su *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX. 1898-1936* M^a Cruz Seoane y M^a Dolores Sáiz manifiestan que el periodismo se fue convirtiendo en una profesión a medida que la prensa se transformó en una industria, pero que ese proceso se dio muy lenta

² GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao. 1900-1910*. Op. cit., p. 39.

³ Si las siglas “J.M.M.” corresponden a este mismo autor, también dedicó artículos a la Sexta y última de la EAM de 1910.

⁴ Javier González de Durana en su análisis de la Sexta EAM de 1910 dice lo siguiente sobre la crítica de arte que se produjo con motivo de ella: “Lo que se apuntaba en la quinta EAM en lo concerniente a los críticos de arte –es decir, su personificación en sujetos con amplios conocimientos de historia y buena calidad literaria, con el consiguiente retraimiento o desaparición de gacetilleros escasamente documentados o nulos conocimientos– terminó por cristalizar en esta última edición”. GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao. 1900-1910*. Op. cit., p. 159.

y deficientemente. Además, no existía una formación específica para dedicarse al periodismo y los intentos de fundar escuelas de periodismo antes de la guerra civil no salieron adelante.⁵

¿Qué ocurría con los periodistas más brillantes? Estas autoras citan a Ramiro de Maeztu que, a finales del siglo XIX, reconocía que de los 200 escritores que redactaban los diarios madrileños, apenas una docena había convertido el periodismo en su profesión y para el resto no era sino un camino hacia una meta política. Al parecer, hasta la guerra civil, de las redacciones de periódicos salieron ministros, diputados y embajadores. Respecto a los periodistas más humildes, M^a Cruz Seoane y M^a Dolores Sáiz manifiestan que se reclutaban entre fracasados en otras profesiones. Además, añaden que la carrera de periodista no podía atraer a quien no tuviese la inquietud por la literatura o la política –o por la cultura, añadiríamos nosotros–. La causa era el escaso sueldo o reducido pago por artículo redactado. Lo cierto es que sostener una publicación, ya fuera diario o revista, con interés para el público, era una empresa muy costosa económicamente. En el caso bilbaíno, esto se advierte claramente en la cantidad de publicaciones de vida breve que existieron. El episodio más conmovedor lo constituye la revista *Hermes*, que acabó con el suicidio de su promotor Jesús de Sarria con sólo 35 años.

Si tenemos en cuenta el perfil y el bagaje profesional de los críticos de arte bilbaínos que analizaremos a continuación, llegamos a varias conclusiones:

- I. Tal y como prueban los datos que tenemos de la mayoría de ellos, tenían otra profesión al margen del ejercicio de la crítica de arte que les garantizaba su sostenimiento económico familiar.
- II. En el caso de los cuatro críticos que analizamos individualmente, su dedicación a la crítica la concebían como una militancia cultural en defensa de las propuestas modernas en Bilbao. Era un trabajo desarrollado más “por amor al arte” –como se dice en el lenguaje popular–, que por el rendimiento económico que podían sacarle a los artículos.
- III. Los críticos que destacaremos, sin duda, hubiesen deseado que la limitada actividad artística bilbaína o la existencia de una prensa cultural que perdurase en el tiempo les ofreciesen excusas para publicar artículos de crítica de arte más asiduamente. A pesar de todo, sus contribuciones dieron lugar a un discurso

⁵ SEOANE, M^a Cruz; SÁIZ, M^a Dolores. *Historia del periodismo en España 3. El siglo XX: 1898-1936*. Madrid: Alianza, 1996.

crítico de gran nivel intelectual que acompañó al desarrollo de la práctica artística vasca hasta la guerra civil.

Los próximos epígrafes de este capítulo están destinados a analizar las aportaciones individuales de los cuatro críticos de arte principales habidos en Bilbao hasta la guerra civil: Juan de la Encina, Estanislao M^a de Aguirre, Joaquín de Zuazagoitia y Crisanto Lasterra. En el sexto y último epígrafe del capítulo centraremos la mirada sobre otras voces además de éstos, que también dejaron un elaborado discurso en el contexto de la crítica de arte bilbaína.

5.2 *Juan de la Encina*

5.2.1 *Datos biográficos*⁶

Ricardo Gutiérrez Abascal nació en Bilbao el 6 de octubre de 1883 y falleció en México el 22 de noviembre de 1963. A lo largo de toda su trayectoria como crítico e historiador del arte, siempre firmó con el seudónimo Juan de la Encina.

Fue uno de los críticos de arte españoles anteriores a la guerra civil más reconocidos e influyentes como defensor del Arte Moderno. Fue director del Museo Nacional de Arte Moderno desde 1931 a 1936. En su exilio en México consolidó una trayectoria docente en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de este país que dejó huella en muchos de sus alumnos.

Fue el menor de 9 hermanos. Estudió en el Instituto de Vizcaya e inició la carrera de ingeniería en la Universidad de Deusto. La primera formación cultural la recibió de su hermano mayor Leopoldo Gutiérrez Abascal (1868-1918), intelectual amigo de Miguel de Unamuno, aficionado al arte y conocedor de los avances artísticos desarrollados en Francia en aquellos años. Fue éste quien le introdujo en un negocio de agente de ventas, que compatibilizó hasta 1936 con la crítica de arte.

Comenzó su andadura como crítico de arte en *El Liberal* bilbaíno en 1906. En sus inicios, también publicó en *La Lucha de Clases*, pero fueron sus análisis sobre el arte contemporáneo local en *El Nervión* a partir de 1908 los que afianzaron su prestigio como crítico de arte moderno en Bilbao. En este diario publicó regularmente entre 1908 y 1911, y esporádicamente hasta 1914.

Su estancia en Alemania entre 1912 y 1914 fue determinante para su

⁶ Parte de este texto está tomado de la voz sobre el crítico que escribimos para *Bilbaopedia. Enciclopedia del Bilbao metropolitano*, un proyecto del Ayuntamiento de Bilbao y la UPV/EHU. Véase: <http://www.bilbaopedia.info/juan-encina>



Figura 5.1: Fotografía de Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina). Incluida gracias a la cortesía de los herederos de Leopoldo Gutiérrez de Zubiaurre.

formación histórico-artística, ya que profundizó en los planteamientos de los principales representantes del formalismo en teoría y crítica de arte.

Después de volver a Bilbao por un tiempo, se desplazó a vivir a Madrid en 1915. Se hizo cargo de la sección de arte de la revista *España* entre 1915 y 1920. Con sus planteamientos defensores de la modernidad artística desde su tribuna crítica trató de contribuir a la renovación del arte contemporáneo español y de las instituciones artísticas, y de acercar al público a las propuestas modernas.

A su marcha a Madrid no rompió lazos con los círculos artísticos y culturales bilbaínos y realizó importantes contribuciones como su labor de crítico de arte en la revista *Hermes* entre 1917 y 1920, su participación con dos ponencias en el Primer Congreso de Estudios Vascos de Oñate en 1918 y su papel decisivo en la organización de la Primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919.

Se casó con Pilar de Zubiaurre (1884-1970) en 1922 –hermana de los pintores Valentín y Ramón de Zubiaurre– con quien tuvo a su único hijo Leopoldo Gutiérrez de Zubiaurre (1924-2017).

En 1920 se hizo cargo de la crítica de arte en el diario *La Voz* de Madrid hasta 1931, y a partir de este último año se convirtió en el crítico de arte de *El Sol* hasta 1936.

Gracias al prestigio obtenido en su labor como crítico de arte moderno durante décadas, fue nombrado director del Museo Nacional de Arte Moderno en 1931 y se mantuvo en su puesto hasta 1936.

Con el estallido de la guerra civil española fue miembro de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico. Fue trasladado junto con otros intelectuales a Valencia el 27 de noviembre de 1936 y después se desplazó con su familia a Barcelona en 1938, cuando el Gobierno Republicano decidió desplazarse a esta ciudad. Allí colaboró con *La Vanguardia* como crítico de arte hasta 1939, incluso después de su salida de España en 1938.

En su camino hacia el exilio viajó a París y después a Nueva York, para recalar finalmente en México en el mismo año 1938. Allí la crítica de arte se convirtió en algo anecdótico, porque aunque inicialmente destacó su labor como conferenciante y traductor de libros, fue su trabajo como profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México, primero en la Facultad de Filosofía y Letras y la Escuela Nacional de Antropología e Historia y, después, a partir de 1949, en la Escuela de Arquitectura, su faceta más destacada. Su labor docente hasta su muerte en 1963 en el

Seminario de Historia de la Escuela de Arquitectura fue muy valorada y así lo prueba la publicación de sus lecciones escritas por la Universidad Nacional de México incluso después de su muerte.

Obras de crítica e historiografía del arte publicadas en vida del autor:

ENCINA, JUAN DE LA *Nemesio Mogrobejo. Su vida y su obra. 1875-1910.* Bilbao: Sociedad Bilbaína de Artes Gráficas, 1910.

ENCINA, JUAN DE LA "Aspectos generales del arte vasco". En: *Actas del Primer Congreso de Estudios Vascos* [celebrado en Oñate en 1918]. Bilbao: Bilbaína de Artes Gráficas, Juan J. Rochelt, 1919.

ENCINA, JUAN DE LA *El arte de Ignacio Zuloaga.* Bilbao: Editorial Vasca, 1919.

ENCINA, JUAN DE LA *La trama del arte vasco.* Bilbao: Editorial Vasca, 1919 [reeditado en versión facsímil por el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1998].

ENCINA, JUAN DE LA *Los maestros del arte moderno. De Ingres a Toulouse-Lautrec.* Madrid: Saturnino Calleja, 1920.

ENCINA, JUAN DE LA *Julio Antonio.* Madrid: Ed. Saturnino Calleja [Imp. Clásica Española], 1920.

ENCINA, JUAN DE LA *Guiard y Regoyos.* Bilbao: Editorial Vasca, 1921.

ENCINA, JUAN DE LA *Crítica al margen.* Madrid: Artes de la Ilustración, 1924.

ENCINA, JUAN DE LA *Al comenzar* [palabras dirigidas a los Artistas Ibéricos en su primera Exposición, seguida del banquete a J. de la E. por José Ortega y Gasset y de lo dicho por aquél en el referido homenaje]. Madrid: Publicaciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos, 1925.

ENCINA, JUAN DE LA *Monografía de Victorio Macho.* Madrid: Espasa-Calpe, 1926.

ENCINA, JUAN DE LA *Goya en zig-zag. Bosquejo de interpretación biográfica.* Madrid: Espasa-Calpe, 1928 [1966].

ENCINA, JUAN DE LA *Arquitectura contemporánea en España. Tomo I. El arquitecto Zuazo Ugalde.* Madrid: Ediciones de Arquitectura y Urbanización (EDAR-BA), 1933.

- ENCINA, JUAN DE LA *El pueblo en la obra de Goya*. Valencia: Anales de la Universidad de Valencia, Gráficas Vives Mora, 1937.
- ENCINA, JUAN DE LA *Memorias de un azul*. Salamanca: [s.n.], 1937] (Imprenta Comercial Salmantina).
- ENCINA, JUAN DE LA *El mundo histórico y poético de Goya*. México D.F.: La Casa de España [Conferencias La Casa de España en México 1939], 1939.
- ENCINA, JUAN DE LA *La nueva plástica*. México D.F.: El Colegio de México, 1940.
- ENCINA, JUAN DE LA *Asínsolo, retratos y bocetos*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1942.
- ENCINA, JUAN DE LA *El paisajista José M^a Velasco (1840-1912)*. México D.F.: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1943.
- ENCINA, JUAN DE LA *Domenico Greco*. México D.F.: Leyenda, 1944.
- ENCINA, JUAN DE LA; VELÁZQUEZ, DIEGO DE *Velázquez. Pintor del rey nuestro*. México: Centauro, 1945.
- ENCINA, JUAN DE LA *Historia de la pintura en Occidente*. México D.F.: Layac [A. Mijares y Hrno.], 1945.
- ENCINA, JUAN DE LA *Sombra y enigma de Velázquez*. Buenos Aires; México: Espasa-Calpe, 1952.
- ENCINA, JUAN DE LA *Retablo de la pintura moderna. De Goya a Picasso*. Buenos Aires; México: Espasa-Calpe, 1953.
- ENCINA, JUAN DE LA *La pintura española*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, [1958].
- ENCINA, JUAN DE LA *Van Gogh. Historia de un alma en pena*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1961.

5.2.2 Principales planteamientos críticos

Analizaremos las principales aportaciones de Juan de la Encina a la crítica de arte bilbaína a través del repaso de sus artículos publicados en *El Nervión*, en *El Coitao* (1908), en la revista *Hermes* (1917-1922), a través

de su aportación para el Primer Congreso de Estudios Vascos celebrado en Oñate en 1918 y, también, a través de sus obras *Nemesio Mogrobejo. Su vida y sus obras. 1975-1910* (1910), *La trama del arte vasco* (1919), *El arte de Ignacio Zuloaga* (1919), y *Guiard y Regoyos* (1921). Hay que tener en cuenta que se trataba de contribuciones desarrolladas en su primera etapa como crítico de arte, un periodo que él mismo definía de la siguiente manera en este artículo de 1920 ya presentado previamente en el capítulo cuarto:

(...) Nuestros escritos, acerca del "arte vasco", están pensados y sentidos en gran parte antes del primer punto de madurez que arranca de la treintena. El momento actual es de crisis. El problema esencial del mismo, es saber unir al calor simpático de la crítica apologética el rigor y la precisión de la crítica analítica; que la fe y la ilusión no se diluyan y evaporen en el ejercicio del análisis y la valoración estrictos, sino, por el contrario, se fortalezcan, ensanchen y se hagan cada vez más comprensivas, más luminosas, más heroicas.⁷

⁷ "Notas de arte. Algunas consideraciones". En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 55 (enero 1920). Op. cit.

En 1920 el crítico reconocía el tono reivindicador que había empleado para glosar las aportaciones de los artistas modernos vascos hasta ese momento y cómo era el momento de hacer autoanálisis y encaminarse hacia un tipo de crítica que ejemplificase un mayor equilibrio entre el rigor analítico y la pasión apologética.

Desde nuestro punto de vista, es importante subrayar cómo de las palabras de este artículo anteriormente citado se deduce su cansancio respecto a su dedicación principal al medio artístico vasco y su voluntad de reconducirse hacia nuevos escenarios y retos críticos. Recordemos que, ya en 1919, haciendo una valoración de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao, había predicho una incorporación de la actividad de los artistas vascos a la vida general española y, por tanto, es coherente esta postura de 1920 de argumentar que ya no quería centrarse prioritariamente en el entorno artístico vasco. Siguió atendiendo las aportaciones de los artistas vascos como crítico en Madrid, pero en igualdad de condiciones con el resto de artistas de otras procedencias que le salieron al paso en su labor como comentarista de la actualidad crítica de la ciudad. *Guiard y Regoyos*, un ensayo publicado por la Editorial Vasca en 1921 fue, por tanto, el trabajo que cerró un ciclo crítico de Juan de la Encina:

En el último artículo que publicamos en HERMES, expresábamos nuestro cansancio y casi embotamiento con relación a las formas y obras artísticas que estábamos obligados a comentar. Diez años de crítica, más o menos asidua, del arte español contemporáneo, y, en particular, del inexactamente denominado "arte vasco", son de por sí suficientes para cansar y entorpecer a la sensibilidad más viva y al pensamiento más terco.

Comenzamos ya a tener tras de nosotros un poquillo de historia, y tenemos la pretensión –tal vez sea ilusoria pretensión–, de haber contribuido a labrar un pequeño surco de espíritu en la dureza de nuestra tierra natal. Antes de desviarnos de manera más o menos categórica de lo que ha sido la madurez, hemos querido reunir, rehacer y sistematizar lo que ha sido expresión juvenil de los movimientos de nuestra sensibilidad y pensamiento con relación a nuestra tierra vasca. La "Editorial Vasca" –de la cual nos separan tantos puntos de vista en lo político–, comenzará a publicar en breve, en serie de cuadernos, esos estudios nuestros sobre pintores y escultores de la región.

Tal vez pequen estos ensayos de apologéticos. El estado espiritual de nuestro País, y el de toda España en general, obligan un poco a la apología de los valores nuevos. El crítico que intente renovar la atmósfera espiritual, se verá fatalmente impelido a tomar el tono apologético, porque aquí se carece casi por completo de aquella finura de percepción que sabe recoger en la crítica de los valores nuevos lo que éstos tengan de fecundos y venideros.⁸

⁸ Ibidem.

Juan de la Encina, en enero de 1920, cedió el testigo como principal y valioso glosador del arte contemporáneo llevado a cabo en el País Vasco hasta ese momento. El análisis de la crítica de arte en Bilbao durante los años 20 y 30 permite constatar que hubo quien tomó su relevo con solvencia: Estanislao M^a de Aguirre, Joaquín de Zuazagoitia y Crisanto Lasterra.

Consideramos que la aparición de la crítica de arte de Juan de la Encina en Bilbao marcó un antes y un después. En sus contribuciones periódicas se dedicó con exclusividad, salvo excepciones, a la crítica sobre artes plásticas –pintura y escultura, particularmente–. Su competencia

intelectual, su rica formación artística y cultural, y su conocimiento del género garantizaron el nivel de sus artículos y constituyeron un referente para críticos de arte, como los anteriormente mencionados, que afloraron en la prensa bilbaína a posteriori. Además, consideramos que fue un crítico fundamental para consolidar el gusto por el arte moderno en Bilbao.

Lo curioso es que, según relata Miriam Alzuri, se inició en la crítica de arte de manera casual ya que, cuando estaba cursando estudios en la Escuela de Ingenieros Industriales de Bilbao, Gustavo de Maeztu le pidió que escribiera un artículo dedicado al pintor Manuel Losada que se publicó en *El Liberal* en 1906.⁹ No obstante, ya entonces era un personaje vinculado a la vida cultural local, ya que tenía relación con los artistas e intelectuales más importantes del País Vasco en aquellos momentos: a través de su hermano Leopoldo Gutiérrez Abascal, tenía estrecha relación con Miguel de Unamuno, y también con otros creadores plásticos o literarios más jóvenes como Darío de Regoyos, Francisco Iturrino, Juan Carlos de Gortázar, Pedro Mourlane Michelena, Gustavo de Maeztu, Tomás Meabe, Ramón de Basterra, Alberto y José Arrue, y algunos otros.

Aunque fue autodidacta en materia de arte y literatura, las numerosas citas que complementan sus artículos, prueban que tenía una rica formación literaria, histórico-artística y estética.¹⁰ Miriam Alzuri reconoce su filiación francesa en materia de educación artística, y también en la concepción que tenía del carácter y cometido de la crítica de arte. Juan de la Encina poseía un profundo conocimiento del arte moderno francés a caballo entre los siglos XIX y XX, y era defensor de una crítica de arte pasional y comprometida tal y como la definió Baudelaire.¹¹ Efectivamente, sus primeras lecturas de crítica de arte las constituyeron autores como Denis Diderot, Charles Baudelaire, Emile Zola, Charles-Augustin Sainte-Beuve, Stendhal –Henri Beyle– o Eugène Fromentin, además de los referentes de Hippolyte Taine, Oscar Wilde o John Ruskin.

Como contrapunto de estas influencias francesa e inglesa, Miriam Alzuri destaca también que fue fundamental para su madurez intelectual su estancia en Hamburgo entre 1912 y 1914 donde, además de en economía, pudo formarse en Filosofía y Estética.¹² De hecho, según esta misma autora, en cuestiones de estética y literatura artística, Juan de la Encina siempre se reconoció admirador de la cultura germánica. Sus artículos y ensayos de madurez demuestran su conocimiento de autores como Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer, Theodor Lipps, Alois Riegl, Eduard Hanslinck o Friedrich Theodor Vischer. Sin embargo, a pesar de su cono-

⁹ ALZURI, Miriam. "Juan de la Encina. Crítico de arte". En: JIMÉNEZ, Ana M^a; ALZURI, Miriam (coms.). *Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)* [catálogo de exposición]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.

¹⁰ Según Miriam Alzuri, Juan de la Encina garantizó su formación gracias a un periódico ejercicio de la lectura, la contemplación directa de obras de arte y el contacto con intelectuales y artistas en Bilbao, Madrid o México. Además, dado que tenía conocimientos de francés, alemán e inglés, su abanico de lecturas y conocimiento de bibliografía internacional fue amplio. Hemos constatado que en sus artículos abundan las referencias a literatos y filósofos de muy diferentes periodos y vinculaciones estéticas: Calderón, Lope de Vega, Camoens, Víctor Hugo, Kipling, Tolstoi, Dovstoyevski, Andreiev, Carlyle, Baroja, Wordsworth, Winckelmann, Ruskin, Nietzsche, Wilde, Wölfflin, Fiedler, Berenson y muchos otros.

¹¹ "En cuanto a la crítica propiamente dicha, espero que los filósofos comprenderán lo que hoy a decir: para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica ha de ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra el máximo de horizontes". Véase BAUDELAIRE, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor (La Balsa de la Medusa), 1999, p. 102. Hemos recogido la famosa frase del *Salón de 1846*.

¹² Miriam Alzuri menciona la influencia que tuvo en él su amigo el escritor y también crítico de arte Ángel Sánchez Rivero (1888-1931), que le inculcó la necesidad de formarse también en filosofía si quería dedicarse a la crítica de arte y le aconsejó leer a autores como Julius Meier-Graefe, Heinrich Wölfflin, Carl Justi, Jacob Burckhardt o August L. Mayer.

cimiento de las teorías formalistas y al reconocimiento de la contribución que éstas hicieron al análisis de la obra de arte como algo autónomo y con valor por sí mismo, siempre defendió que el estudio de las formas, como perspectiva exclusiva, era insuficiente para interpretar y valorar el hecho artístico en toda su complejidad. De hecho, en sus valoraciones críticas, para él siempre fue fundamental entender la obra de arte como algo conectado con el devenir de su cultura de origen y los movimientos sociales y espirituales de la historia de la humanidad. No obstante, en determinados artículos, se apoyó en los planteamientos formalistas para defender sus apreciaciones críticas. Como ejemplo, nos gustaría citar un artículo de 1918 publicado en *Hermes* y dedicado al análisis de la obra de Ignacio Zuloaga. En él se servía de apreciaciones de Conrad Fiedler y defendía que la labor del artista “es menester de creación ideal y emotiva” para apoyar la idea de que Zuloaga no imitaba la realidad, sino que tomaba aspectos de ella para materializar a través de sus obras una visión propia. Asimismo, asociaba la obra de Zuloaga íntegramente al concepto de barroco tal y como lo definía Heinrich Wölfflin en su obra *Renacimiento y barroco* (1888).¹³

También se mostró beligerante con cierta crítica e historiografía del arte española excesivamente deudora de las metodologías positivistas y centrada en las recopilaciones documentales y el comentario superficial y “filológico” de las obras de arte¹⁴. Es por eso que él cultivó además de la crítica, la historiografía artística, a través de la cual trató de interpretar la obra de arte en relación con el contexto propio del que surgía.

Para acabar con la nómina de autores de referencia fundamentales para Juan de la Encina, debemos mencionar a Bernard Berenson, con cuya obra tomó contacto hacia 1914-1915, hasta el punto de que en México llegó a traducir su obra *Los pintores italianos del Renacimiento* (1907). Para finalizar, a estas referencias hay que sumar su conocimiento y contacto con los intelectuales y críticos de arte españoles de su época como Miguel de Unamuno¹⁵, José Ortega y Gasset, Ángel Sánchez Rivero o Manuel Abril, así como con autores como Eugeni d’Ors, con quien discrepaba en múltiples planteamientos críticos y en preferencias estéticas.¹⁶

Un primer aspecto fundamental que nos gustaría destacar de su obra crítica es la calidad de su escritura. Según él mismo reconoció en varias ocasiones, opinaba que el crítico de arte era en primer lugar un escritor y eso era precisamente lo que admiraba de Charles Baudelaire, John Ruskin y otros críticos de arte¹⁷. En efecto, ya desde sus inicios como crítico en

¹³ Véase “El arte de Ignacio Zuloaga”. En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 8 (agosto 1917).

¹⁴ Miriam Alzuri dice que el trabajo periódico de Juan de la Encina coincidió con un proceso de definición y construcción documental de la historia artística española comenzado por la Institución Libre de Enseñanza a finales del siglo XIX. En este contexto, lo que ella denomina “la crítica filológica positivista” se constituyó en la metodología principal aplicada a los estudios de historia del arte. Véase ALZURI, Miriam. “Juan de la Encina. Crítico de arte”. En: JIMÉNEZ, Ana M^a; ALZURI, Miriam (coms.). *Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)* [catálogo de exposición]. Op. cit.

¹⁵ Juan de la Encina siempre se mostró profundamente unamuniano e incluso llegó a defenderlo y a pedir apoyo para él en la prensa bilbaína cuando en 1914 fue destituido por el ministro de Instrucción Pública del rectorado de la Universidad de Salamanca por razones políticas. ENCINA, Juan de la. “El caso Unamuno. La picaresca en la tragedia”. En: *El Nervión*, 30.9.1914.

¹⁶ Sobre el devenir intelectual español véase el artículo que publicó el 3.10.1914 en *El Nervión* presentando la conferencia que José Ortega y Gasset dio en la sociedad El Sitio de Bilbao.

¹⁷ “(...) yo creo que la crítica de arte es, claro está, literatura. Donde no hay literatura no hay acaso crítica de arte. Lo importante es la literatura...; luego, la crítica”. ENCINA, Juan de la. “Coloquios a la deriva. (La sombra de Diderot)”. En: *La Voz*, 31.3.1927. Fragmento citado en el texto de Miriam Alzuri mencionado en la nota 14, en la página 26 de ese catálogo de exposición

1906, sus apreciaciones destacaban por su calidad literaria no sólo de entre los comentarios de crítica de arte que se publicaban en la prensa bilbaína del momento, sino entre los otros artículos publicados en los diarios bilbaínos.

Un segundo aspecto que nos gustaría destacar es que fue un acérrimo defensor de la modernidad artística. Como ejemplo de esta idea, podemos citar la crítica hacia las exposiciones del Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao que le suscitó la contemplación en sus locales de la Exposición de la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid en 1919. Escribió una dura crítica de la exposición en la que se lamentaba de que tenía la institución bilbaína mala suerte con las exposiciones que organizaba o mala suerte tenía él con las que le tocaba ver en sus salones cuando acudía a la Villa. Dando un rodeo discursivo para no verter la crítica directamente decía:

*El Ateneo muestra singular prurito y complacencia en apoyar y sostener en Bilbao aquella parte del arte español contemporáneo más desprovista, no ya de espiritualidad, sino también de cierto decoro técnico. En sus salones encuentra por lo visto acogida todo lo que se presenta, sin que nadie se cuide de expurgo y selección; y lo que se presenta es generalmente de lo más deleznable y superficial que corre por las exposicionejas de Madrid.*¹⁸

Opinaba que el Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao seguía un camino equivocado en su acción artística y sus exposiciones, y que si en algún sentido podían influir en el gusto público, sería del mismo modo que el gusano en la manzana. Sentenciaba que su acción “hasta ahora tiene poco de educadora”. Estaba claro que la orientación conservadora del Ateneo no le parecía adecuada y demandaba de esta institución un mayor compromiso tanto con la modernidad como con un mínimo de calidad ya que, en su voluntad de integrar todo y a todos, a veces dejaba entrar en el circuito artístico obras de un cuestionable nivel.

También en el contexto de su defensa de la modernidad artística, reivindicó en 1918 que la orientación prioritaria del Museo de Bellas Artes de Bilbao debía ser hacia el arte moderno. Opinaba que el museo estaba mejor nutrido de obras de arte antiguo y que el arte moderno estaba en inferioridad de condiciones. Su conclusión era clara: “el Museo de Bilbao debe ser muy especialmente un Museo de Arte Moderno” y

¹⁸ ENCINA, Juan de la. “Crónica artística. Una exposición”. En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 39 (primer número de mayo 1919). Contrasta este artículo con las ilusiones que manifestaba en 1913 respecto al Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao, ya que expresó que la institución debía ser un instrumento de acción cultural y que por eso, ninguno de los círculos españoles le podía servir de referente. Creía que su creación podría ayudar a labrar valores espirituales en Bilbao a través de las artes plásticas, las letras y la música. Y, además de esta labor de pedagogía social, opinaba también que debiera tener la misión de educar a los artistas. Véase su artículo publicado en *El Nervión* el 30.10.1913.

dejaba claro que para él “Arte Moderno es el arte que arranca desde el impresionismo a esta parte”. Según él, ésa debía ser la orientación principal del Museo ya que no era posible conseguir en su tiempo un museo de arte antiguo que mereciese la pena y, por contraste, invirtiendo la misma cantidad en obras modernas se podría formar un museo de gran interés. Además, manifestaba que era un buen momento para adquirir obras modernas de otros países europeos que por la guerra estaban en situaciones económicas difíciles.¹⁹

En efecto, su crítica de arte surgió como militancia escrita para defender la renovación de las artes en España por la vía del arte moderno. Glosó y reivindicó a través de sus artículos y ensayos la labor de los pioneros del arte contemporáneo vasco que fueron para él Francisco Bringas y Eduardo Zamacois; también defendió la de Adolfo Guiard y Daríos de Regoyos, y la de la generación de Manuel Losada, Ignacio Zuloaga y Francisco Durrio; finalmente, fue la generación de Aurelio Arteta, Gustavo de Maeztu, Ángel Larroque, Nemesio Mogrobojo, Quintín de Torre, Juan de Echevarría, Alberto y José Arrue, Valentín y Ramón de Zubiaurre, y Julián de Tellaache la última que despertó su interés.²⁰ Precisamente, éste fue el recorrido que trató de esbozar y comentar en su obra *La trama del arte vasco* (1919), una obra de referencia para toda la crítica e historiografía del arte posterior, ya que constituyó el primer intento de explicar el devenir de la pintura y la escultura contemporáneas en el País Vasco.

Recordemos que Juan de la Encina creía, como Miguel de Unamuno, que el País Vasco carecía de una tradición artística importante. Es por eso que, ante el despegue de las artes en la época contemporánea, vio la necesidad de construir un discurso crítico que sirviese de apoyo para la plástica de su época y que sustentase la idea de la existencia ya de una tradición contemporánea que era posible continuar. Se trataba de un legado que, como él mismo se encargó de subrayar, a su vez, se estaba cimentando en la tradición clásica de la pintura o escultura españolas –en los casos de Manuel Losada, Ignacio Zuloaga, Alberto Arrue, Ángel Larroque o Quintín de Torre²¹– o en los grandes maestros internacionales de la modernidad –con los ejemplos de Adolfo Guiard, Darío de Regoyos, Aurelio Arteta o Juan de Echevarría–.

Consideramos que, precisamente, esta voluntad de crear un discurso retrospectivo a partir del cual fundamentar las creaciones artísticas de su época, fue la que le condujo a ser el pionero en una historiografía sobre

¹⁹ Véase ENCINA, Juan de la. “Crónica artística. El Museo de Bilbao”. En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 25 (primer número de octubre 1918).

²⁰ En esta primera fase de su trayectoria como crítico ya se puede atisbar que fueron, finalmente, las propuestas artísticas de Aurelio Arteta y Juan de Echevarría sus preferidas dentro del desarrollo del arte en el País Vasco de su momento.

²¹ Como ejemplo de esto podemos citar un artículo, ya reseñado en el capítulo cuarto, en el que Juan de la Encina contestaba a un artículo de Gregorio Balparda en relación a las influencias exóticas francesas que éste último denunciaba en el arte del País Vasco. Juan de la Encina se sumaba al argumento de la falta de tradición artística en el País Vasco, pero defendía la vinculación de los modernos artistas vascos con una tradición española y constataba su influencia en la obra de Zuloaga, Losada, Uranga, Alberto Arrue y hasta en la obra de Echevarría y los hermanos Zubiaurre, sobre todo Valentín. Argumentaba que el arraigo a la tradición se podía concebir de dos maneras diferentes: “uno, puramente externo, que lleva en sí implícito el concepto de copia del pasado; otro, profundo, espiritual, algo vago, imposible de precisar con rigor, que nos lleva a sentir en lo pasado una como vena perenne que atraviesa nuestro presente y corre hacia nuestro porvenir”. El primero, según él, conducía al academicismo; el otro, era fecundo.

Más adelante apuntaba también que se podía considerar la influencia de la tradición pictórica española en el arte francés como exótica; y añadía que ese “exotismo” podría ser considerado más adelante “clasicismo”. Véase “El exotismo artístico”. En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 3 (marzo 1917). Op. cit.

el arte en el País Vasco, absolutamente diferente de la que podían representar Carmelo Echegaray o Fernando de la Quadra-Salcedo, que se alejaba del eruditismo documental para *interpretar* las creaciones artísticas y las generaciones de creadores en relación al entorno histórico-artístico que les era propio. En esta misma línea y fruto de esta misma voluntad están su temprana monografía sobre Nemesio Mogrobojo (1910)²² o las posteriores sobre Ignacio Zuloaga (1919) o Adolfo Guiard y Darío de Regoyos (1921).

Además, su voluntad de entroncar el arte moderno con la tradición artística le llevaría a asociar determinados rasgos de la modernidad artística con el concepto de clasicismo. Veremos en el siguiente ejemplo que Juan de la Encina destaca “la solidez y belleza de la forma” y “la disposición armoniosa del color” en la obra de Juan de Echevarría como argumentos para presentarlo como un clásico. La fuente es un artículo en el que el crítico valoraba la 6ª EAM y decía que con la obra de Juan de Echevarría “navegamos por las corrientes modernas de la pintura parisién”. Y precisamente, sobre éstas últimas manifestaba:

(...) que con esto del Modernismo se ha vociferado en exceso, y que no sería muy difícil hallarle fundamentos en los Museos de arte retrospectivo. He oído pronunciar las palabras anarquía, desdibujo, extravagancia, ante los cuadros de Echevarría. Confiero que no las entiendo. Porque yo veo en Juan de Echevarría un pintor sujeto rígidamente a la disciplina de su arte, un pintor concienzudo, que nunca encuentra sus obras totalmente acabadas; en una palabra, un pintor clásico. Sí clásico. Porque el clasicismo pictórico en su esencia, el clasicismo substancial, no consiste ciertamente en la sujeción a determinadas formas y determinadas entonaciones y armonías de color, sino en la solidez y belleza de la forma y en la disposición armoniosa del color, tomando las palabras forma y color en toda la generalidad de su significación. Y este concepto implica el sentimiento y poder de invención. La pintura de Juan de Echevarría realiza estas condiciones. Esto sin contar con que no habría que sutilizar mucho el análisis para descubrir en ella aportaciones de los viejos grandes maestros.²³

Sin embargo, como veremos en el caso de Estanislao M^a de Aguirre,

²² Todos los artistas e intelectuales vascos que tuvieron contacto con él vivieron la temprana muerte de Nemesio Mogrobojo el 6 de abril de 1910 en Gratz (Austria) como una enorme pérdida. Pilar Mur sugiere que su fallecimiento fue el detonante que activó acontecimientos que derivaron en la creación de la Asociación de Artistas Vascos (AAV), por ejemplo. De hecho, se celebró una exposición homenaje al escultor en la Sociedad Filarmónica en septiembre de 1910 y Juan de la Encina publicó en ese mismo año su monografía sobre él: *Nemesio Mogrobojo. Su vida y sus obras. 1875-1910*. Bilbao: Sociedad Bilbaína de Artes Gráficas, 1910. El crítico consideraba que Mogrobojo era uno de los más grandes artistas de la escultura española contemporánea y como tal lo quiso reivindicar con su monografía, al mismo tiempo que sintetizó con gran rigor su biografía y las etapas diferentes en su obra.

²³ “Exposición de Arte Moderno (IV). Los pintores”. En: *El Nervión*, 12.11.1910.

a pesar de ser un sólido defensor de la modernidad artística, no sólo en su faceta como crítico anterior a los años 20, sino también después, se mostró receloso respecto a los planteamientos de la vanguardia, quizás aún más que otros críticos que veremos a continuación.

Miriam Alzuri manifiesta que Juan de la Encina se mantuvo a distancia de las primeras irrupciones vanguardistas en España a finales de la década de 1910, pero que no tuvo reparos en admitir la acción de acicate que producían en el trasnochado ambiente artístico español. Esta investigadora explica también que durante los años 20, su escepticismo respecto a las vanguardias aumentó y que, como crítico, defendió “un arte figurativo, sobrio de expresión y respetuoso con el pasado, con la tradición, pero, a la vez, capaz de revestirse, sin excesos, de formas modernas”²⁴. Por eso, argumenta que fue partidario de unas manifestaciones artísticas que no tenían que ver con las experimentaciones vanguardistas más radicales, pero que aportaron elementos renovadores a la plástica española como las llevadas a cabo por artistas como Cristóbal Ruiz, Juan de Echevarría, Aurelio Arteta, Emiliano Barral, las primeras obras de Josep de Togores, Pancho Cossío, Victorio Macho o las vinculadas a iniciativas como la Asociación de Artistas Ibéricos.

Igualmente, creemos que el que a partir de 1920 decidiese desvincularse en cierta forma del devenir del arte contemporáneo en el País Vasco le impidió reivindicar las aportaciones de una nueva generación de artistas en la que se ubican Jenaro Urrutia, Juan de Aranoa, José M^a Ucelay, José Benito Bikandi, Jesús Olasagasti, Gaspar Montes Iturrioz, Bernardino Bienabe Artia, Mauricio Flores Kaperotxipi y algunos otros.

El tercer aspecto que nos gustaría subrayar es su sinceridad como crítico. A pesar de la postura apologética hacia los autores modernos vascos que le caracterizó, expresó con toda sinceridad su opinión sobre las cuestiones que se le suscitaban. Por ejemplo, con motivo de la exposición artística desarrollada en el contexto del Primer Congreso de Estudios Vascos de Oñate en 1918 manifestó que no se había dado una buena versión del estado de la artes plásticas modernas en aquel momento –a pesar de ser el propósito del Congreso– y, por tanto, que “apenas estuvo representado el ‘arte vasco’”. Opinaba que se mostraron demasiadas y muchas obras mediocres, por lo que era difícil reconocer las obras de valía en aquella “balumba”. Además, denunciaba que el lugar de exposición no era adecuado y que las condiciones de luz desfavorecían las obras. Su conclusión fue contundente:

²⁴ ALZURI, Miriam. “Juan de la Encina. Crítico de arte”. En: JIMÉNEZ, Ana M^a; ALZURI, Miriam (coms.). *Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)* [catálogo de exposición]. Op. cit., p. 36.

*Faltaron, pues en esa Exposición una gran parte de los artistas vascos más distinguidos, y sobraron, en cambio, otros muchos que no serían admitidos en ninguna exposición con jurado de admisión por mucha manga ancha e indiferencia que mostrara semejante jurado.*²⁵

Como ya mencionamos anteriormente, la aparición de las EAM fue determinante para que se hiciera notar la necesidad de una crítica de arte profesional en Bilbao y creemos que ese contexto propicio fue determinante para que se reivindicase también la figura de este crítico. Dado que su trayectoria comenzó en 1906, sus contribuciones sobre la 5ª EAM fueron muy interesantes. Lo que el 3 de junio de 1906 en el artículo “Arte Moderno. La quinta Exposición. Losada y Larroque” dijo sobre Ángel Larroque era ya absolutamente certero –desdeñaba su pintura de tipos salmantinos, decía que no era un pintor de “carácter” como Zuloaga, Iturrino o Uranga, y le recomendaba que volviese a la pintura íntima con la que comenzó– y en ese mismo artículo asoció la idea de “las grises armonías de luz” del País Vasco a la obra de Manuel Losada, una idea que en *La trama del arte vasco* (1919) destacó como un rasgo en común entre varios artistas vascos.

Además de glosar la 5ª y 6ª EAM, en sus primeros años como crítico antes de su etapa en *Hermes*, comentó la obra de Darío de Regoyos, Adolfo Guiard, Eloy Garay, Ángel Larroque, Nemesio Mogrobojo, Aurelio Arteta, Francisco Iturrino, Pablo Uranga, Gustavo de Maeztu, Alberto y José Arrue o Francisco Durrio, entre otros.

El cuarto aspecto que nos gustaría subrayar fue su conocimiento del devenir del arte contemporáneo internacional. Esto le permitió analizar la obra de los artistas modernos vascos con competencia, ya que señaló con eficiencia historiográfica y rigor cuáles eran las fuentes de las que bebían los autores vascos de su época. Esto se hace especialmente evidente en los largos ensayos que dedicó a Adolfo Guiard, Darío de Regoyos –*Guiard y Regoyos* (1921) o Ignacio Zuloaga –*El arte de Ignacio Zuloaga* (1919)–, ya que ese formato de texto le permitió explayarse con mayor detenimiento sobre las múltiples influencias en la obra de estos autores.²⁶

Como curiosidad y por su relación con el análisis del concepto de Arte vasco que hemos desarrollado en el capítulo anterior, nos gustaría citar las palabras de un artículo de Juan de la Encina dedicadas a la pintura de los hermanos Zubiaurre, como ejemplo de la constatación en una fuente de la época –desde la autoconciencia de alguien como Juan de la Encina–

²⁵ ENCINA, Juan de la. “Crónica artística. La exposición de Oñate”. En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 24 (segundo número de septiembre 1918).

²⁶ Además, destacamos el despliegue de conocimientos sobre el devenir del arte contemporáneo internacional que demostró en los siguientes artículos, todos ellos publicados en *Hermes*: “Arte y artistas. Adolfo Guiard”, n. 4 (abril 1917); “Las tendencias del arte español contemporáneo”, n. 6 (junio 1917); “El pintor Bringas”, n. 64 (octubre 1920).



Figura 5.2: *Los intelectuales de mi aldea* (c.1912-1913) de Ramón de Zubiaurre. Óleo sobre lienzo, 150,5 x 200 cm © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao.

de que una poetización de la vida en el campo como la que se apreciaba en la pintura de los hermanos pintores sólo era posible desde la visión nostálgica de una vida anterior característica de una cultura urbana. En el artículo titulado “De Arte. Con motivo de la exposición Zubiaurre”, Juan de la Encina hablaba de cómo “las sensaciones, emociones e imágenes que se recogieron durante los años de infancia y mocedad en el terruño propio tienen, como es sabido, la virtud de la perduración a lo largo de nuestra vida”. Reconocía que a él también le invadían esas “apariciones del pasado, entonces nuestra imaginación se hincha de paisajes y escenas campesinas y marineras de nuestra tierra cántabra”. Pero estaba convencido de lo siguiente:

Ese sentimiento de la calma y la simplicidad campesinas solo ha podido surgir en pechos ciudadanos, y no rurales, en pechos de hombres batidos por todas las inquietudes y azares de la ciudad. La ciudad, aunque ello suene a paradoja, ha hecho del campo, y si el campo alcanza una categoría ideal, sentimental, estética, es porque se la han creado los ciuda-

*danos. El paisaje vasco, por ejemplo, ha adquirido un valor en nuestros espíritus que sin duda no tuvo para generaciones anteriores, porque se lo han dado principalmente dos artistas ciudadanos: Pío Baroja, el Hombre Malo de Itzea, y Darío de Regoyos, el Pintor Franciscano.*²⁷

Según Juan de la Encina, el espíritu se revuelve con esas imágenes campesinas y marineras porque estarían vinculadas a la propia niñez y mocedad. Cita, entonces, a Heinrich Heine y argumenta:

El hombre de la ciudad, el que, como el poeta, quisiera ser ciudadano de todos los pueblos y todas las edades, por una irónica jugarreta de un estado sentimental se ve reducido a modesto ciudadano de su campanario, y en ese instante su más alto deseo y ambición serían el poder reflejar serenamente en su pupila, como el majestuoso buey del soneto de Carducci, el paisaje familiar.

Para revivir esa “emoción de campanario”, Juan de la Encina decía que nos podíamos servir del arte, en ese caso, de la pintura de los hermanos Zubiaurre. Según él, en la obra de estos hermanos habría “como un sabor infantil lleno de gracia”, “un aliento de simplicísima religiosidad” y se podía palpar lo que denomina “patriarcalismo” característico de la familia vascongada. Además, “la jocundidad y el buen humor” aparecerían en la pintura de Ramón mientras que en la de Valentín se respiraría “la nota grave, patética, sombría y religiosa”.

Para finalizar con este resumen de las principales aportaciones de este crítico a la crítica de arte bilbaína, nos gustaría situar en un contexto más amplio sus apreciaciones en relación al concepto de Arte vasco. Aunque ya mencionamos la ambigüedad que, en ocasiones, dejaba en evidencia al cuestionar el rigor de la propia expresión Arte vasco,²⁸ explicamos cómo un análisis profundo de su ensayo *La trama del arte vasco* (1919) desvelaba que Encina reconocía claramente la existencia de un Arte vasco y enunciaba cuáles eran, según él, sus rasgos diferenciales característicos.

Esta postura está en absoluta coherencia con otros muchos testimonios de Juan de la Encina en relación a cómo él entendía que el arte estaba vinculado con el medio geográfico-espiritual del que era oriundo. En este contexto, artículos de 1908 desvelan ya esta postura. En “La pintura en Bilbao. Gustavo de Maeztu”, un artículo publicado en *El Nervión*, el 16 de agosto de 1908, su argumento inicial era que el artista –en genérico–

²⁷ “De arte. Con motivo de la exposición Zubiaurre”. En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 12 (diciembre 1917).

²⁸ Esto lo dejó en evidencia cuando, en uno de los artículos de réplica a Gregorio Balparda, en el contexto de la polémica sobre el exotismo artístico en el arte del País Vasco, se refería al “no del todo exactamente denominado arte vasco”. Véase “El exotismo y el arte vasco (Algunas aclaraciones)”. En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 5 (mayo 1917). Op. cit. También volvía a aparecer esta idea, como ya mencionamos en el capítulo cuarto, en un artículo dedicado a Adolfo Guiard publicado en el número 17 de *Hermes*, de mayo de 1918. En él, Encina argumentaba que si se le trataba de dar a la expresión Arte vasco un sentido riguroso, él creía que no existía; y, sin embargo, si no se le pretendía dar un sentido muy preciso, no veía inconveniente en afirmar que sí existía en aquel momento.

estaba vinculado a su patria. Él veía un ejemplo de esto en la obra de José Arrue o Gustavo de Maeztu y argumentaba que “el hombre de ciencia puede vivir desarraigado y ser cosmopolita; el artista, por el contrario, está sujeto no ya al terruño nacional, sino a una parte de ese terruño”. Según él, José Arrue se fijaría en “el fondo popular de Baskonia” mientras que Maeztu era en Navarra, Castilla y Andalucía donde encontraba los tipos y escenas entre los que se encontraba verdaderamente a gusto.²⁹

En un artículo de julio de 1917 publicado en *Hermes* sobre la obra de Julio Antonio, hablaba de la existencia de un espíritu español en las obras de este artista. Juan de la Encina opinaba que la escultura de Julio Antonio era “la más sólida de la escultura nacional moderna, si se excluye la de nuestro malogrado Nemesio Mogrobojo; espiritualmente, es la más profunda, la más penetrante, la que ha ahondado más certeramente en los diversos tipos y caracteres nacionales”. Precisamente, remarcaba que se trataba de un escultor español “por espíritu” y, cuando trató de definir en qué consistía ese espíritu español del que hablaba, citó lo que vio de español el arqueólogo francés Pierre París en *La dama de Elche* (que le permitía relacionarla con Velázquez) y aludió a lo siguiente:

(...) un pensamiento, un sistema de emociones, una concepción del mundo, que es nuestra, sólo nuestra, privativamente nuestra, tenga en lo externo los puntos de comunidad que quiera con las obras inmortales de las otras castas y los otros pueblos del mundo.³⁰

Juan de la Encina mismo reconocía que nadie hasta el momento había conseguido definir de un modo satisfactorio lo que llamaban *espíritu español* pero se justificaba diciendo: “Por el simple hecho de una cosa no se haya podido definir precisamente, no por eso dejará de existir de un modo concreto y bien determinado”. Por tanto, su postura sobre la existencia de un Arte vasco está en total acuerdo con esta concepción del arte –en vínculo estrecho con unos supuestos rasgos diferenciales propios de su lugar de origen– característica de buena parte de los intelectuales, críticos e historiadores del arte españoles, pero también internacionales hasta el advenimiento de la segunda guerra mundial.³¹

²⁹ Véase también “La pintura en Bilbao. Alberto Arrue”. En: *El Nervión*, 28.6.1908.

³⁰ “Un gran artista catalán. El escultor Julio Antonio”. En: *Hermes*. Revista del País Vasco, n. 7 (julio 1917).

³¹ En el capítulo cuarto, en el epígrafe sobre el concepto de Arte vasco, mencionamos los planteamientos de Margarita Nelken y Manuel Abril, pero también podrían mencionarse buena parte de los autores de las generaciones del 98, del 14 y del 27 y, entre los críticos, a otros próximos a esta concepción como José Francés o Francisco Alcántara. En el plano internacional, se pueden destacar las posturas de Maurice Barrès o Charles Maurras. Véase VILLALBA, M^a Piedad. “El crítico de arte José Francés. Una aproximación a su figura y su obra crítica”. En: *Goya. Revista de Arte*, n. 285 (2001), pp. 368-378; y, también, GARCÍA, Fernando; GÓMEZ, M^a Victoria. “Francisco Alcántara: la crítica de arte en ‘El Imparcial’”. En: *Documentación de las Ciencias de la Información*, n. 24 (2001), pp. 365-396.

5.3 Estanislao María de Aguirre

5.3.1 Datos biográficos

Estanislao María Diego Eugenio Aguirre Angulo nació en Bilbao el 13 de noviembre de 1887. Sin embargo, no disponemos de datos seguros sobre su fecha de defunción, que pudo acontecer entre las décadas de los 40 y 50 del siglo XX.

A lo largo de su trayectoria como articulista se sirvió de los seudónimos “Espinardo Arrea”, “J. Luno”, “Sánchez”, “Fígaro” y “Florito Floud”.

Pocos datos se conocen de la biografía de este crítico de arte bilbaíno.³² Estudió en el Colegio de Segunda Enseñanza de Nuestra Señora de la Antigua de Orduña junto con Ramón de Basterra y también en el Instituto Vizcaíno de Bilbao, donde conoció a Gustavo de Maeztu.

En 1908 Aguirre participó junto con Alberto y José Arrue, Ángel Larroque, Gustavo de Maeztu, Nemesio Mogrobojo, Ramón de Basterra, Tomás Meabe y Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina), entre otros, en la publicación *El Coitao* (1908), que representó los anhelos y ansias de una nueva generación de artistas e intelectuales³³. Sirviéndose del humor y la sátira, emprendieron una crítica de la sociedad burguesa bilbaína del momento, se reivindicaron como una generación con una voluntad crítica y transformadora, y consiguieron implicar como colaboradores de la publicación a escritores como Miguel de Unamuno o Ramiro de Maeztu.

En 1914 Aguirre publicó el semanario *Sánchez*, un panfleto dirigido contra el nacionalismo vasco de Ramón de la Sota –por eso fue conocido en Bilbao con ese seudónimo–. En 1916 fundó *Amania*, un semanario de corta vida creado para defender los intereses del distrito de Villarcayo en contra de Gumersindo Gil y Gil, cacique del valle de Mena y diputado a Cortes.

Ya en la época de *El Coitao* presentó inclinaciones literarias y particularmente poéticas que se confirmaron cuando años después publicó el poemario *El pájaro de Cuenca* (1934).

Colaboró en los diarios *La Tarde*, *El Norte* y *La Noche*³⁴. No obstante, fue la revista *Arte Vasco* de la Asociación de Artistas Vascos (AAV) la que, siendo él su único redactor, le brindó la plataforma para ejercer la crítica de arte intensivamente durante un brevísimo tiempo. En esta revista publicó en 1920 artículos con las dos firmas que empleaba cuando ejercía la crítica de arte: firmando como “J. Luno” era más mordaz e



Figura 5.3: Fotografía de Estanislao Mª de Aguirre.

³² Kosme Mª de Barañano fue quien lo rescató del olvido en textos como “La revista Arte Vasco”. En: *Hegalez hegal*, n. 1 (mayo 1981), que contenía una reproducción facsímil de la revista *Arte Vasco*; “Raros y olvidados. Estanislao de Aguirre”. En: *Arbola*, n. 6 (febrero 1987), pp. 3-5; “Estanislao Mª de Aguirre”. AGUIRRE, Estanislao Mª de; BARAÑANO, Kosme Mª (prol.); SÁNCHEZ, Miguel (epil.). *Gustavo de Maeztu*. Bilbao: El Tilo, 1993. Véase también nuestro artículo “Estanislao Mª de Aguirre: crítico de arte y defensor del arte moderno”. En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 21 (2010), pp. 167-184.

³³ Hemos enumerado a los principales impulsores del proyecto según Javier González de Durana. Véase GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *El Coitao, mal llamo. Periodismo artístico, literario y radical en Bilbao*. Bilbao: El Tilo, 1998.

³⁴ Para los diarios *La Tarde* y *El Norte*, según Kosme Mª de Barañano, traducía cables telegráficos enviados desde Inglaterra o París. Véase su “Estanislao Mª de Aguirre”. AGUIRRE, Estanislao Mª de; BARAÑANO, Kosme Mª (prol.); SÁNCHEZ, Miguel (epil.). *Gustavo de Maeztu*. Op. cit.

instigador que cuando se mostraba con su propio nombre, Estanislao M^a de Aguirre, bajo el que desarrollaba un discurso de orientación más teórica y mayor elaboración literaria.

Aguirre publicó en 1922 su monografía sobre *Gustavo de Maeztu*, la única sobre un artista que escribió. En 1927 participó como actor en el rodaje de la película del cineasta y arquitecto Nemesio Sobrevila *Lo más español o al Hollywood madrileño* (1928). La película estaba constituida por siete historias y Aguirre intervenía en una de ellas, que era, en realidad, una adaptación de la pieza teatral de Pío Baroja *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* (1927).³⁵

En 1930 fue autor de la guía *Seis días en Bilbao*,³⁶ una publicación dirigida al turismo y en 1934 publicó su libro poético *El pájaro de Cuenca: (prosa sonora)*. Kosme de Barañano analizó las diferentes versiones y fuentes relacionadas con los últimos años de vida y el fallecimiento de Estanislao M^a de Aguirre, y extrajo unas conclusiones tras analizarlas y cotejarlas. Los testimonios relatan que Aguirre se hizo miliciano en 1936 y entró en el Batallón Rusia; después fue hecho prisionero en el frente y llevado a la cárcel de Santander a principios de 1937, para después sobrevivir a una condena a muerte gracias a la ayuda de José Félix Lequerica; posteriormente fue llevado a la cárcel de Puerto de Santa María –donde pasó los años 1939 y 1940– y después al penal de Dueso, de donde fue liberado. Finalmente, volvió a Bilbao hasta el final de sus días.³⁷

Obras de crítica e historiografía del arte publicadas en vida del autor:

AGUIRRE, ESTANISLAO M^a DE *Gustavo de Maeztu*. Bilbao: Tipografía y Encuadernación de Echeguren y Zulaica, 1922.

5.3.2 Principales planteamientos críticos

En un artículo publicado hace algunos años divulgamos una primera aproximación a las aportaciones críticas fundamentales de este crítico.³⁸ Por el momento, en la prensa diaria que hemos vaciado de manera completa, no se encuentran los diarios *La Tarde* (1914-1937), *El Norte* (1881-1916) o *La Noche* (1924), en los cuales hemos constatado que Aguirre tuvo la oportunidad de colaborar también con artículos de crítica de arte. Sólo tenemos noticias de varios artículos aislados publicados por este autor en los mencionados diarios.

Sin embargo, sí que hemos tenido la oportunidad de analizar detenidamente su trabajo en la revista *Arte Vasco* (1920) de la AAV. El 2 de

³⁵ PRIETO, Luis. "Películeros bilbaínos en Madrid. Sobrevila, empresario, y 'Sánchez', actor". En: *El Liberal*, 31.7.1927.

³⁶ *Seis días en Bilbao*. [s.l.]: [s.n.], 1930. Su nombre no aparece en el libro pero el artículo publicado en *El Liberal* el 02.10.1930, titulado "Correo de las Artes y de las Letras. 'Seis días en Bilbao'", informa de la publicación de esta guía y de que el autor de la misma es Estanislao M^a de Aguirre, "escritor que ha cultivado predilectamente y con autoridad la crítica de arte".

³⁷ "Estanislao M^a de Aguirre". AGUIRRE, Estanislao M^a de; BARAÑANO, Kosme M^a (prol.); SÁNCHEZ, Miguel (epíl.). *Gustavo de Maeztu*. Op. cit., pp. 13-14.

³⁸ LARRINAGA, Andere. "Estanislao M^a de Aguirre: crítico de arte y defensor del arte moderno". En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 21 (2010), pp. 167-184.

enero de 1920 la Junta Directiva de dicha asociación acordó publicar una revista profesional de arte con el simbólico nombre *Arte Vasco* y nombró a Estanislao M^a de Aguirre director de la misma. La publicación tuvo una periodicidad mensual, pero sólo se editaron 6 números, de enero a junio de 1920. Pilar Mur explica así la trascendencia que pudo haber tenido la revista de haberse prolongado su publicación:

*Pero, desgraciadamente, esta revista que podría haber sido, andando el tiempo, una plataforma crítica interesante y un vehículo de difusión de la actividad artística de su época, estaba condenada al fracaso. Un organismo como la Asociación, por lo general, con un déficit económico importante, difícilmente podía sufragar ella sola los gastos que conllevaba la publicación de "Arte Vasco".*³⁹

³⁹ MUR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Op. cit., p. 83.

En el momento de creación de la revista, según relata Pilar Mur, la Junta Directiva se reservó el derecho de revisar los trabajos que se publicarían, se acordó no solicitar la colaboración gratuita de escritores en ella y se asignó la tarea de la redacción de contenidos íntegramente a Aguirre recompensándole con la cantidad de 150 pesetas mensuales. Por tanto, esta publicación le ofreció el medio idóneo para, durante seis meses y en artículos de muy diversa índole, mostrar sus predilecciones artísticas y sintetizar sus planteamientos principales sobre teoría y crítica de arte de aquellos momentos.

¿Por qué Estanislao M^a de Aguirre? En primer lugar, recordemos que Juan de la Encina se había trasladado a vivir a Madrid desde 1915. Sin duda, a Estanislao M^a de Aguirre le unía una amistad personal y una correspondencia generacional con muchos de los miembros de la asociación, y eran reconocidas sus habilidades literarias desde el episodio de *El Coitao* (1908). No obstante, en tercer lugar, vamos a relacionar con esta elección una voluntad de la propia AAV que se puso en evidencia ya en 1917. En ese año la AAV lanzó su *Campaña de Invierno*, de la que informó a través de la prensa, y se hizo con un crítico de arte propio que, según la Junta Directiva, había sido sometido a una rigurosa selección y a quien otorgaba la libertad hasta de meterse con ella.⁴⁰ No desvelaban quién era el crítico seleccionado, pero dice Pilar Mur que no pudo ser otro que Estanislao M^a de Aguirre, a quien la Junta Directiva de la asociación le encargaría poco después la dirección y redacción de la revista *Arte Vasco*. Este hecho no hace sino confirmar la necesidad y el papel fundamental

⁴⁰ La AAV anunciaba que habían emprendido una campaña de renovación y "se ha agenciado un crítico, previo anuncio.

Este escritor, sometido a riguroso examen y obtenido numerosos puntos, tiene libertad, exigida decorosa y dignamente por él mismo y reconocida digna y decorosamente por la Asociación, hasta para meterse con ella.

Los fines de esta campaña son los de constituir la Junta de Defensa de los altos ideales del Arte: no pueden ser más altos ni más bajos". JUNTA DIRECTIVA DE LA AAV. "Asociación de Artistas Vascos. Campaña de Invierno". En: *Euzkadi*, 8.12.1917.

que los artistas veían en la crítica de arte, cuyo cometido era también el defender “los altos ideales del arte”, y alimentar discursivamente y consolidar un ambiente artístico como el bilbaíno; en definitiva, legitimar la institución arte en el sentido en que lo explica Eugenio Carmona y mencionamos en el capítulo anterior.

No obstante, quizás la razón más poderosa para elegir a Aguirre como su crítico afín, además de todas las anteriormente enunciadas, fue que los miembros de la AAV tenían la garantía de que iba a defender a capa y espada y con todos los medios discursivos a su alcance la modernidad artística.

La primera aportación crítica de Estanislao M^a de Aguirre que nos gustaría subrayar es la defensa que hizo de la necesidad de una crítica de arte de calidad, realizada por especialistas y rica en argumentaciones. Para él, de hecho, la crítica era la principal facultad humana para construir el conocimiento.⁴¹ Además, él se tomaba su labor de crítico de arte como una militancia cultural en el entorno bilbaíno y estatal de su época: para él en España no existía una crítica de arte autorizada realizada por capacitados especialistas y Bilbao reflejaba esa ausencia de espíritu crítico que él constataba en España desde el siglo XIX y que había descuidado a las personalidades artísticas más importantes de su tiempo⁴².

Se puede comprobar en muchos de sus artículos cómo Aguirre se rebelaba contra el escaso nivel de la crítica de arte que se venía ejerciendo en la prensa bilbaína y estatal de su época, y también contra el nivel intelectual de las personas que la ejercían:

*Antes o después, la Crítica es necesaria para el Arte, y más, mucho más en este Bilbao, donde se ha convertido el Arte en un lodazal donde chapotean los insensatos y los venáticos, los que creen ver por la simple razón de tener ojos y los que pretenden escribir porque la casualidad les puso una pluma en sus manos.*⁴³

En definitiva, nuestro crítico consideraba una estafa el tipo de comentario que aparecía en la prensa en los años que le precedían, pero también en su propia época. Opinaba que los comentarios eran indiscriminadamente elogiosos en su mayoría, no discernían sobre la calidad de las obras y sus autores, y carecían además de argumentaciones sólidas.

Por curiosidad hemos repasado la prensa de hace veinte años y no hemos encontrado en sus embutidos de Arte ni

⁴¹ “La crítica cultiva el ambiente intelectual del mundo, ya que la crítica no reconoce nada definitivo, siendo como es, el espíritu avanzado de toda investigación, resistiéndose por su versatilidad a convivir con los sofistas de cualquier tendencia sectaria”. AGUIRRE, Estanislao M^a de; BARAÑANO, Kosme M^a de (prol.); SÁNCHEZ, Miguel (epíl.). *Gustavo de Maeztu*. Bilbao: El Tilo, 1993 (1922), p. 112.

⁴² “Y Bilbao, reflejo insensato de Madrid en cuanto a estas cosas se refiere, también participa de tan inmoral herencia. Continuamente vemos en nuestros periódicos artículos con efluvios de gacetilla, ruminantes de tópicos y descaros. Sin ojos se habla del color. Desde el limbo se habla de la realidad, vertiendo a sacos los elogios sobre todos”. AGUIRRE, Estanislao M^a de. “La crítica y la estafa”. En: *Arte Vasco*, n. 1 (enero 1920).

⁴³ AGUIRRE, Estanislao M^a de. “Prefacio”. En: *Arte Vasco*, n. 1 (enero 1920).

*el menor reparo para ningún artista. Cientos de exposiciones y a todos admirables, personales, geniales, inmortales, maravillosos, interesantísimos. Sin medida en el elogio, sin distinguir entre los adjetivos de hospitalidad y gentileza que se debe a todo artista forastero como a cualquier forastero, ni entre los que la Crítica administra como conocedora y clasificadora del Arte. Y este desbarajuste, esta inmoralidad, a quien más perjudica es al artista.*⁴⁴

Los modelos críticos a seguir para él eran Baudelaire, los hermanos Goncourt, Zola, Huysmans y Ruskin. En varios escritos sobre Maeztu mencionó también la influencia de la filosofía del arte de Friedrich Nietzsche y de Óscar Wilde en la obra de Maeztu que, a juzgar por lo bien que conocía, también constituyó un referente para él.⁴⁵

El estilo de la crítica de arte de Aguirre era, cuando firmaba con el seudónimo J. Luno especialmente, directo, vivo, mordaz, desenfadado. Seguía al pie de la letra la famosa máxima del *Salón de 1846* de Baudelaire de la necesidad de parcialidad de la crítica y creemos que, al igual que el discurso crítico de Joris-Karl Huysmans, también presentaba la misma frescura y voluntad de constituir un acicate y revulsivo.⁴⁶

Como ejemplo de este tipo de discurso citaremos unas líneas publicadas en la revista *Arte Vasco* relacionadas con la recepción que se hizo en Bilbao de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de 1919:

Desde que las últimas partidas del Pretendiente repasaron la frontera, para refugiarse en los cafés de Bayona y comentar la traición, hasta los primeros días del año MCMXX del Señor, nada ha crispado tanto los nervios de las gentes de cráneos bovinos, como las exposiciones de pintura moderna. Porque para éstos, cada exposición es una decepción, una humillante revelación de su ignorancia y a pesar de ello no se resignan a claudicar de su tozudez, como si el mundo les exigiera, como a imprescindibles, descubrir a los demás los inaccesibles misterios del Arte. Exigirles cosas que no les caben en la cabeza sería inhumano y sangriento.

En el pasado mes de agosto, estos rumiantes de catálogos de museos desfilaron por la Exposición Internacional tan escamados y aturdidos, tan atolondrados, que por lo visto no estaban dispuestos a perdonar fácilmente aquella broma que

⁴⁴ AGUIRRE, Estanislao M^º de. "La crítica y la estafa". En: *Arte Vasco*, n. 1 (enero 1920).

⁴⁵ "Los grandes críticos, no los definidores retóricos de la estética, sino del espíritu analítico del Arte, son prueba de esa sinceridad palpitante en las mejores páginas de crítica de valor universal, donde los escritores se muestran y se expresan tal como son, en sus maneras naturalista, religiosa, realista o romántica y hasta política y social, pasionales, fervorosos, despectivos, exaltados, a través de su temperamento. Baudelaire, los Goncourt, Zola, Huysmans, Ruskin y tantos más". AGUIRRE, Estanislao M^º de. "La sinceridad de la crítica". En: *Arte Vasco*, n. 5 (mayo 1920). Para analizar las referencias a Nietzsche y Wilde véanse sus siguientes textos sobre Gustavo de Maeztu: AGUIRRE, Estanislao M^º de; BARAÑANO, Kosme M^º de (prol.); SÁNCHEZ, Miguel (epíl.). *Gustavo de Maeztu*. Op. cit., p. 125 y LUNO, J. "Gustavo de Maeztu". En: *Actas Literarias sobre el Arte Vasco*. Op. cit. Recordemos que este libro fue publicado en Bilbao en 1919 con el título *La Pintura Vasca*.

⁴⁶ Para conocer el discurso crítico de Huysmans véase HUYSMANS, Joris-Karl. *El arte moderno. Algunos*. Madrid: Tecnos, 2002.

se hizo con ellos, aquella encerrona. Su insaciable vanidad de hombrecillos necesitaba el desagravio de aquellos agravios que creen recibir de la pintura moderna y como en acto de afirmación, alarde de su valía de hombres doctos y sobre todo como protesta contra lo que ellos llaman snobismo de extranjeros y extranjerizados, trajeron a Bilbao al cordobés Julio Romero de Torres, como pintor, como español y como fuerte y prestigioso. Pero nosotros, miopes y bisojos de tanto admirar el snobismo, no vimos en Julio Romero de Torres ni al pintor, ni al español, ni al fuerte prestigio.⁴⁷

⁴⁷ "Por los salones de pintura". En: *Arte Vasco*, n. 1 (enero 1920).

Firmando como Estanislao M^a de Aguirre, proliferaron en la revista *Arte Vasco* artículos en los que resumía sus concepciones sobre teoría del arte: entonces su discurso se tornaba más literario e incluso lírico. Vamos a tratar de resumir su concepción sobre el arte.

En primer lugar, para él, el arte tenía que ver principalmente con la emoción y representaba una manifestación humana a caballo entre la ciencia y las dudas del espíritu.⁴⁸ Por eso, según él, el artista partía de la emoción en sus creaciones y, entre los recursos principales de los que se servía en artes plásticas, en el caso del pintor –la pintura fue la principal manifestación artística que atrajo sus comentarios–, el color era el principal:

Comunicar al color emoción es demasiado difícil para un pintor joven [se refiere a Jenaro Urrutia, un joven pintor pensionado que en aquellos momentos exponía en el Salón de la Asociación de Artistas Vascos]. Comunicar a la obra emoción, esto es la religión del artista, y si no se es apto para esta función jamás producirá una obra artística.

(...) Si el color fuese el cordón umbilical por el que el artista está unido al Arte, habrá que fundamentar su lógica necesariamente en el color y ésta ha de ser la expresión de su arte. Los colores también necesitan su filosofía, y en ellos es imposible encontrar emoción cuando son resultados de influencias extrañas. El colorista debe expresar con los colores lo que dentro siente, sin buscar emociones en los asuntos, para luego instrumentarlos con el color.⁴⁹

⁴⁸ "La ciencia se produce dentro de su estructura inexorable de leyes fatales para encontrar su verdad. El pensamiento es el péndulo central del mundo que oscila impulsado por las realidades de la ciencia y las dudas del espíritu. El Arte es la emoción entre la certeza de la ciencia y las razones del pensamiento. La ciencia es la naturaleza, el pensamiento el espíritu, y el Arte es el equilibrio entre la naturaleza y el espíritu". AGUIRRE, Estanislao M^a de. "El rango de artista". En: *Arte Vasco*, n. 6 (junio 1920).

⁴⁹ LUNO, J. "Por los Salones de Pintura". En: *Arte Vasco*, n. 3 (marzo 1920).

Tras esta acérrima defensa del color en la pintura argumentaba, además, dónde veía el límite de la plástica moderna. En las siguientes pala-

bras advertimos una alusión negativa hacia la orientación cubista:

Modestamente opinamos que al Arte no le corresponde bucear en el “espíritu de la materia”, pues sus límites alcanzan hasta lo espiritual de la materia-color y es más –aunque esto sea un poco atrevido– para nosotros la materia-color, es el espíritu del Arte. Nada de desdoblar las cosas, nada de seccionarlas para arrancarlas sus secretos, nada de investigación científica en cosa tan esencialmente afectiva como el Arte.⁵⁰

⁵⁰ LUNO, J. “Por los Salones de pintura”. En: *Arte Vasco*, n. 2 (febrero 1920).

Otra de las claves de su pensamiento en materia de arte fue su idea de que el artista debía estar centrado en los problemas puramente pictóricos –sin duda, uno de los grandes logros de la modernidad artística, desde el impresionismo– y liberarse de la dependencia del asunto o la anécdota:

Preocupaciones secundarias, como la anécdota y la excesiva descripción le distancian [se refiere a José Arrúe artista que en aquellos momentos exponía en el Salón de la Asociación de Artistas Vascos] a este interesante artista de los verdaderos problemas pictóricos, consiguiendo con tales preocupaciones resultados de distintas sensaciones mentales, pero no estableciendo el contacto entre la obra y el espectador, que necesaria y exclusivamente comunica la pintura.⁵¹

⁵¹ LUNO, J. “Por los Salones de pintura”. En: *Arte Vasco*, n. 4 (abril 1920).

Esta última idea analizada, materializada en la famosa máxima registrada por Maurice Denis de que el cuadro no era sino una “superficie plana cubierta de colores organizados con un cierto orden”,⁵² nos subraya cuál fue la principal aportación crítica de Estanislao M^a de Aguirre, pero también nos lleva a dibujar cuáles fueron sus límites conceptuales en materia de arte. Podemos afirmar que Aguirre hizo una sólida y documentada defensa del arte moderno, pero en 1920 le daba la espalda a las aportaciones vanguardistas del cubismo y el dadaísmo. Su anteriormente analizada concepción de la obra de arte, basada en la preeminencia de la emoción del artista que se expresaba a través de recursos principalmente cromáticos, encajaba con un planteamiento de la obra artística relacionable con el postimpresionismo, el fauvismo y en todo caso, dentro de planteamientos de vanguardia, con determinadas manifestaciones enmarcables dentro del expresionismo.

⁵² Maurice Denis la citaba entre comillas y la conectaba con el magisterio que había ejercido Gauguin sobre él y otros miembros del grupo de *Los Nabis*. Véase CHIPP, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995 (1968).

En varios testimonios sobre el cubismo o el dadaísmo, atisbamos cierta incapacidad para intuir los nuevos horizontes conceptuales que representaban esas manifestaciones. En relación con una exposición de caricaturas de Antonio de Gueza en la Asociación de Artistas Vascos, decía lo siguiente sobre el cubismo:

Esto de comprometer a la Geometría es algo serio. La Geometría es por sí demasiado sesuda para enzarzarla con la irradiación de los colores en su relación con las formas, con los contrastes del color en movimiento, con los complementos divinatorios de la forma, con el movimiento de los consonantes en la forma y el movimiento de los colores que determinan las formas entre ellos y nosotros. Pero si es bastante serio pretender comprometer a la Geometría con estas cosas, no es nada serio llevar estas teorías al Arte, donde se buscan solamente emociones puras y desinteresadas, puesto que el Arte nada tiene que ver con la Ciencia, si es que estas teorías son científicas y no son una sarta de camelos, como este lego sospecha. El lenguaje de la Ciencia es la razón, la expresión del Arte es la emoción.

Arte de fisonomía esquemática, simplista, incoloro ya dentro de la jurisdicción patológica.

Este empeño entercado y tozudo de complicar la pintura está ya en pleno fracaso. Y el motivo no es otro que el haberse fundamentado en el dibujo, cuando en la pintura lo esencial es el color, puesto que se puede dibujar con el color si se cree preciso. Fracasó el cubismo y con él todas las tendencias que pusieron su inquietud en las cuatro dimensiones por esta razón.⁵³

Contra Picabia vertió irónicas palabras con motivo del comentario que redactó sobre el Salón de los Independientes de París en el segundo número de *Arte Vasco*, vinculándolo entonces al cubismo⁵⁴. Sin embargo, en el número 4 de la revista, habló de "Picabia el extravagante", expresándose en estos términos sobre el artista y el dadaísmo:

En el Salón de los Independientes la parte estridente de lo grotesco, es decir, lo fuerte entre lo más grotesco, estuvo a cargo de este Picabia. Fue el éxito de la risa del Grand Palais. Pero, no contento con sus "fuerzas mecánicas en

⁵³ LUNO, J. "Por los Salones de pintura". En: *Arte Vasco*, n. 2 (febrero de 1920).

⁵⁴ Véase "En el Salón de los Independientes". En: *Arte Vasco*, n. 2 (febrero 1920).

movimiento” o su “virginidad en desplazamiento”, ha dado al mundo su virginidad desplazada un feto artístico, el dadaísmo, como el mismo Picabia llama a su arte.

La “Santa Virgen”, obra fundamental de esta tendencia, es la obra de un loco y, como es natural, a pesar de lo extravagante de esa “mancha” caprichosa, este loco ha sugestionado a otros locos que sueltos por París andaban, y hoy por hoy en el mundo hay dadaístas, quedando con ello completamente convencidos del “desplazamiento de la virginidad” de Picabia el extravagante.

¡Ni tanto, ni tan calvo que se le vean los sesos! ¡Juisio, Picabia, “Juisio”!⁵⁵

No obstante, no le desagradó la lectura moderada y en clave novecentista que del cubismo hizo Daniel Vázquez Díaz. Esto corrobora los planteamientos de Eugenio Carmona explicados en el capítulo anterior de cómo determinadas aportaciones del *arte nuevo* que supuso la vanguardia pudieron ser aceptadas en España por crítica y público cuando “en tono menor”, fueron desprovistas por determinados artistas de su radicalismo experimental primigenio. Estas palabras sintetizaban su valoración de la muestra de Vázquez Díaz en el Majestic Hall en torno a marzo de 1920:

Su obra total está poseída de un gran sentido decorativo, fundamentada en la esencia arquitectónica del mundo y la escultórica de la vida. Construye con el cubismo, aprovechando de las iniciaciones del arte de Picasso y de Metzinger todo lo que tiene de sabio el cubismo, su enorme espíritu constructivo de sabor románico, desdeñando esta manera en toda manifestación de la vida, al tratarla en su forma escultórica o de contorno a grandes planos, para dar la tercera dimensión.

Para conseguir todo esto es necesario poseer los conceptos fundamentales del Arte, razonar con ellos y crear en consecuencia.⁵⁶

Su clamor principal en defensa del arte moderno se relaciona estrechamente con la voluntad de renovar el panorama artístico vasco y estatal, al que dedicó sus esfuerzos como crítico:

⁵⁵ “Picabia el extravagante”. En: *Arte Vasco*, n. 4 (abril 1920). A pesar de estos comentarios sarcásticos y peyorativos, se debe valorar que Aguirre mencione las propuestas más innovadoras del Salón de los Independientes y los nombres de los artistas que en aquellos momentos estaban desafiando a la crítica y al público con sus propuestas.

⁵⁶ LUNO, J. “Por los Salones de pintura”. En: *Arte Vasco*, n. 4 (abril 1920).

Es necesario que la evolución artística recorra el curso natural del Universo. El Arte, extramuros de los museos, ha mejorado mucho. En los lienzos modernos, hay más espíritu, más complejidad, más problemas que palpitan indicando preocupaciones nuevas, más inquietud. Y, por lo tanto, es necesario brindar nuestra simpatía por el Arte moderno, que es el que traerá, después de todo, el espíritu crítico como una reacción ante el pasado vergonzoso.

Cuando la Real Academia de San Fernando arda en pompa, y los bomberos lleguen tarde, empezará en Espa-



Figura 5.4: *Las casas del canal o La gabarra* (1919) de Daniel Vázquez Díaz. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao.

*ña a iniciarse una curiosidad por lo desconocido, una simpatía por la novedad, que sería el principio del fin de todo lo caduco.*⁵⁷

Por eso, como ya apuntamos, no sólo reservó a la crítica un papel fundamental en ese proceso de modernización y, en definitiva, actualización cultural respecto al contexto europeo, sino también al artista⁵⁸. Y, cumpliendo con el papel que le encomendó la AAV, dejó traslucir su entusiasmo por la tarea de modernización del arte que se estaba llevando a cabo en el País Vasco y, al hablar de la exposición que tuvo lugar con motivo del III Congreso de Estudios Vascos de Gernika de 1922, ensalzó con pasión la labor que venía haciendo la AAV desde su fundación:

Pero como un destello de esperanza, en aquel lago de lágrimas sentimentales, se destaca el Arte joven y rebelde, aquel arte nervioso y sanguíneo –ya que la sangre del artista, es el color– de los artistas jóvenes, de estirpe de artistas de los Matisse y los Van Donguen; de esencias rebeldes, pero disciplinados, que allí en la Exposición de Arte de Guernica, dan todo el matiz de novedad y simpatía, y toda la alcurnia del gran arte moderno.

Esta fue la nota más interesante de aquel Certamen de pintura, nota de modernidad entre tanta cosa caduca y despreciable.

*Esta es la obra, la gran obra de la Asociación de Artistas Vascos, de ese pequeño salón, que destella desde hace algunos años, en Bilbao, donde todas las inquietudes, todos los snobismos de los “fauves”, con sus dentelladas al futuro, son las víctimas generosas de las avanzadas del Arte. De ese pequeño salón que ha dado un matiz europeo y un renombre universal a Bilbao, con sus años de puertas abiertas a todo lo nuevo, a lo novísimo, mantenido por el desinterés de sus asociados y por el fervor espiritual de su “alma”, Alberto Arrúe, su mano secreta, el que mantiene su espíritu, junto a una campanilla enana que jamás oímos su sonido.*⁵⁹

Para finalizar con el análisis de las ideas fundamentales de la crítica de Estanislao M^a de Aguirre, nos gustaría subrayar la coherencia de todo lo comentado anteriormente con su posicionamiento en la polémica

⁵⁷ AGUIRRE, Estanislao M^a de; BARAÑANO, Kosme M^a de (prol.); SÁNCHEZ, Miguel (epíl.). *Gustavo de Maeztu*. Op. cit., p. 116.

⁵⁸ “Un mundo viejo se disuelve, las viejas doctrinas se apagan; pero en medio de un trabajo confuso, de un desorden aparente, se ven apuntar nuevas doctrinas, organizarse un nuevo mundo; la religión del porvenir proyecta sus primeros fulgores sobre el género humano en espera; y sobre sus futuros destinos, el artista debe ser su profeta. / El artista será quien inmortalice nuestro momento. ¡Nuestra hora de emoción!”. AGUIRRE, Estanislao M^a de; BARAÑANO, Kosme M^a de (prol.); SÁNCHEZ, Miguel (epíl.). *Gustavo de Maeztu*. Op. cit., p. 119.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 177-178.

que se suscitó sobre la existencia o no de un Arte vasco. Como ya analizamos, su postura quedó muy clara en el artículo “¿Existe o se inicia el Arte Vasco?”, publicado en el número 3 de *Arte Vasco*: fue de los pocos y que más claramente expresó que, según él, no existían unos rasgos en común entre los artistas vascos y que, por tanto, no era congruente hablar de la existencia de un Arte vasco. Entre sus diversas argumentaciones, apelando al humor, también lo explicó así: “esto de Arte vasco es algo de etiqueta, que ningún contenido concreto encierra, algo como una botella vacía, aunque haya quien se entristezca porque no está llena de chacolí”.⁶⁰

⁶⁰ *Ibidem*.

5.4 Joaquín de Zuazagoitia

5.4.1 Datos biográficos

Joaquín de Zuazagoitia Azkorra nació en Madrid el 22 de marzo de 1892 y falleció en Bilbao el 17 de febrero de 1971.

A lo largo de su trayectoria como periodista y crítico firmó sus artículos con su nombre completo, con las iniciales “Z.A.” –sus primeros artículos iban firmados así–, “J.Z.” o “Z.” o con los seudónimos “Sancho de Azpeitia” –a partir de su colaboración en *El Diario Gráfico* de Barcelona y también en *El Noticiero Bilbaíno*; se debía al personaje vizcaíno creado por Miguel de Cervantes en *El Quijote de la Mancha*– y “Juan de Arechavaleta” (*El Pueblo Vasco*) –en la guerra civil–.

La farmacia que heredó de su padre fue la fuente de ingresos constante que le permitió desarrollar una sólida labor cultural como crítico de arte, tertuliano, conferenciante, periodista, traductor o incluso autor de una obra teatral. Fue, sin duda, uno de los intelectuales y críticos de arte más destacados del Bilbao de los años 20 y 30. Como ya hemos comentado en alguna ocasión, en coherencia con la postura filofascista de los miembros de la tertulia del café Lyon D’Or de Bilbao a la que perteneció, fue tras la caída Bilbao a manos de las tropas franquistas, en junio de 1937, cuando inició una carrera política que le permitió llegar a la alcaldía de Bilbao en 1942 y se mantuvo en su cargo hasta 1959.

Su padre Cándido Zuazagoitia regentó una farmacia en la calle Basagoiti de Algorta desde 1880. Por razones puntuales, en torno a 1890 sus labores como biólogo le llevaron temporalmente a Madrid, y es por eso que nació allí Joaquín, su único hijo. Después, la familia regresó a Algor-



Figura 5.5: Fotografía de Joaquín de Zuazagoitia © Bilboko Udal Artxiboa-Archivo Municipal de Bilbao. Fondo Ayuntamiento de Bilbao.

ta y con el tiempo su padre acabó trasladando la farmacia a Bilbao, a la plazuela de Albia. Cuando falleció su padre, Joaquín de Zuazagoitia trasladó la farmacia a la Gran Vía y parece ser que también se desarrollaban tertulias en su rebotica.⁶¹

Joaquín de Zuazagoitia estudió inicialmente en el colegio religioso de los Padres Escolapios y después en el Instituto de Bilbao. En 1909 se trasladó a Barcelona donde realizó la carrera de farmacia siguiendo los pasos paternos. Consolidó su formación en ciencias químicas en Madrid y después en Alemania y Francia (París y Burdeos), donde se especializó en Enología. Esto le permitió dominar el alemán y el francés. Su calidad intelectual y su importante actividad cultural denotaban un conocimiento de las principales corrientes culturales y de pensamiento de su época, y también su amor por las letras y el arte, a pesar de su formación académica en ciencias.

Regresó a Bilbao en 1919 y en 1924 se casó con la bilbaína Natalia Orbe con quien tuvo 4 hijas. Entre 1933 y 1942 fue presidente del Colegio de Farmacéuticos de Vizcaya y llegó a ser nombrado vicepresidente del de España.

Su primera conferencia relevante en Bilbao se desarrolló en un ciclo de las organizadas por la Junta de Cultura Vasca de la Diputación, se leyó en la Sociedad Filarmónica el 15 de febrero de 1919 y versó sobre "Algunos escritores vascos desde 1874". A partir de entonces empezó a cobrar gran protagonismo en la vida cultural bilbaína de los años 20 del siglo XX.

Destacó por sus contribuciones periodísticas, que trataban sobre diversos temas, aunque predominaban las relacionadas con temas culturales. Sus primeros artículos, firmados en ocasiones con las iniciales Z.A. o con el seudónimo "Sancho de Azpeitia", fueron publicados en torno a 1911 en *El Noticiero Bilbaíno* y en *El Día Gráfico* de Barcelona, en el caso de ambos diarios, cuando estudiaba en aquella ciudad. De esa misma época data su primer artículo en *El Liberal*, periódico con el que también colaboró a partir de los años veinte. A partir de esta segunda década del siglo XX también colaboró con publicaciones bilbaínas como *El Pueblo Vasco*, *La Tarde*, *La Noche* o el diario *El Sol* de Madrid, y también en revistas como las bilbaínas *Hermes* –de la que fue miembro del comité directivo desde sus inicios– y *La Lucha de Clases*, o *La Baskonia*. Incluso, llegó a dirigir *El Correo Español-El Pueblo Vasco* desde 1939 hasta 1950. También colaboró en *Hierro*.

⁶¹ MERINO URRUTIA, José J. "Prólogo". En: ZUAZAGOITIA, Joaquín de; GONZÁLEZ, Carlos (recopilación e intr.). *Obra completa. Tomo I*. Op. cit.

Ideológicamente evolucionó desde una postura liberal hasta un nacionalismo español reaccionario y antidemocrático, como otros miembros de la llamada *Escuela Romana del Pirineo* que se desarrolló en la tertulia del Lion d'Or a la que ya hemos hecho referencia en varias ocasiones y en la que Joaquín de Zuazagoitia participó junto con Pedro Eguillor, José Félix Lequerica, Ramón de Basterra, Rafael Sánchez Mazas o Pedro Mourlane Michelena. Con el fin de la guerra, fue accediendo a cargos importantes en el régimen franquista: primero fue nombrado miembro de la Junta Provincial de Archivos, Bibliotecas y Patrimonio Artístico; fue, como hemos dicho, director del diario *El Correo Español-El Pueblo Vasco*; fue alcalde de Bilbao entre 1942 y 1959; fue miembro desde 1947 del Consejo del Reino; y presidió la Junta de Cultura de Vizcaya desde 1964 hasta 1971, año de su fallecimiento.

Consideramos que, junto a Estanislao M^a de Aguirre y Crisanto Lasterra, es uno de los críticos de arte bilbaínos de mayor calidad tras la paulatina desaparición de las contribuciones de Juan de la Encina de la prensa local.

Es fundamental destacar también su participación en el sostenimiento del entramado museístico de la ciudad ya que fue director del Museo de Arte Moderno desde 1937 hasta 1941⁶² –de hecho, hasta acceder a la alcaldía en 1942, con la fusión de las juntas de los dos museos en 1940, fue nombrado subdirector– y miembro de las juntas del Museo de Bellas Artes entre 1938 y 1940 y también del Museo de Arte Moderno entre 1923 y 1927 –participó activamente en la redacción del Primer reglamento del Museo y renunció a su cargo junto con otros miembros de la Junta cuando se produjo la dimisión de Aurelio Arteta– y entre 1931 y 1935. A partir de 1940 siguieron existiendo dos museos, con sus respectivos reglamentos y juntas, pero los representantes y sus funciones eran los mismos. En este contexto, Joaquín de Zuazagoitia fue nombrado vocal vecino de la Junta; después, al ser nombrado alcalde de Bilbao, como presidente nato, siguió vinculado a ella y presidió la mayoría de las reuniones que se celebraron bajo su mandato –entre 1942 y 1959– y, finalmente, fue miembro de nuevo desde 1959 hasta su fallecimiento en 1971.

Obras de crítica e historiografía del arte publicadas en vida del autor:

ZUAZAGOITIA, JOAQUÍN DE. *Algunos escritores vascongados desde 1874* [conferencia leída en la Sala de la Filarmónica de Bilbao la tarde del 15 de febrero de 1919]. Bilbao: Junta de Cultura Vasca, 1920.

⁶² Aunque los nuevos reglamentos fueron aprobados en la junta del 22 de junio de 1940, no fueron aprobados por la Diputación hasta el 18 de noviembre de 1940 y por el Ayuntamiento hasta el 14 de diciembre de 1940. Las nuevas juntas no se constituyeron hasta el 3 de febrero de 1941. Estos datos y los que siguen están tomados de VÉLEZ, Eloína. *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1908-1986* [tesis doctoral]. Op. cit.

ZUAZAGOITIA, JOAQUÍN DE. *Problemas urbanísticos de Bilbao y su zona de influencia* [conferencia pronunciada en el "Aula Magna" del Instituto el 7 de marzo de 1946]. Madrid: Imprenta Samarán, 1946.

ZUAZAGOITIA, JOAQUÍN DE. "Pintura vasca" [separata de la revista]. En: *Zumárraga*, n. 3 (1954).

ZUAZAGOITIA, JOAQUÍN DE; RUÍZ, JOSÉ M^a (PROL.) *Artículos*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1959.

5.4.2 Principales planteamientos críticos

Dado que aún no hemos llevado a cabo el vaciado diacrónico exhaustivo de las publicaciones en las que colaboró Joaquín de Zuazagoitia, para profundizar en sus principales planteamientos críticos vamos a servirnos de las siguientes fuentes: (1) las recopilaciones de varios de sus artículos llevadas a cabo por la Diputación de Bizkaia en 1959 y 1978;⁶³ (2) los artículos de este crítico citados por Kosme M^a de Barañano y Javier González de Durana en su texto dedicado a la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919, y en la monografía de Pilar Mur sobre la AAV;⁶⁴ (3) finalmente, hemos completado estas aportaciones con la consulta de los artículos de Joaquín de Zuazagoitia recopilados en el apéndice documental del catálogo de *Novacentismo y Vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*.⁶⁵

Ya anticipamos que consideramos que tanto Joaquín de Zuazagoitia como Crisanto Lasterra tomaron en los años 20 y 30 del siglo XX el testigo dejado por Juan de la Encina a la cabeza de la crítica de arte en Bilbao. Su intuición en los análisis artísticos sumado a su nivel intelectual y literario garantizaron la calidad de los artículos sobre arte que publicaron en las respectivas publicaciones con las que colaboraron. El punto en común entre los tres fue su participación en la revista *Hermes*. Sabemos que Juan de la Encina fue una de las principales voces críticas en la primera época de la revista –publicó artículos allí entre 1917 y 1920–. Zuazagoitia, por su parte, fue miembro desde sus inicios del comité directivo de la publicación y colaboró principalmente en la sección "Hombres, hechos, intereses, ideas" de la misma con contribuciones breves, aunque también publicó varios artículos más extensos. Con Crisanto Lasterra ocurre algo muy similar: colaboró en *Hermes* también, principalmente en la mis-

⁶³ Ya hemos reseñado ZUAZAGOITIA, Joaquín de; RUÍZ, José M^a (prol.). *Artículos*. Op. cit., pero contiene muy pocos artículos sobre arte. Sin embargo, en ZUAZAGOITIA, Joaquín de; GONZÁLEZ, Carlos (recopilación e intr.). *Obra completa. Tomo I*. Op. cit. aparecen algunos más.

⁶⁴ BARAÑANO, Kosme M^a de; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. "La Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao". En: *Kobie. Arte Ederrak*, n. 4 (1987), pp. 159-182; y MUR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Op. cit.

⁶⁵ CARMONA, Eugenio (com.). *Novacentismo y Vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao* [catálogo de exposición]. Op. cit.

ma sección que Zuazagoitia y, excepcionalmente, publicó varios artículos más largos igualmente.

Uno de los aspectos que inicialmente nos gustaría destacar de las aportaciones críticas de Joaquín de Zuazagoitia es que, desde nuestro punto de vista, tendió un puente entre los discursos de Juan de la Encina y de Eugeni d'Ors. Miriam Alzuri constató las importantes diferencias estéticas entre los dos referidos críticos de arte. Según esta investigadora, Juan de la Encina rechazó el sistema teórico del crítico catalán al menos desde mediados de 1910, pero la publicación de *Tres horas en el Museo del Prado* (1922) motivó que dedicase varios artículos en el diario *La Voz* en 1923 en los que, si bien alabó la calidad literaria de la obra y que el libro mostrase la visión personal de su autor respecto a las colecciones de la institución y se distanciase del eruditismo habitual de las aportaciones sobre arte en España, puso en evidencia sus diferencias de criterio con él. A Encina le parecía que el libro, a pesar de revestirse de una actitud racionalista, no era sino una expresión de los gustos personales de su autor.

Miriam Alzuri opina que Juan de la Encina tenía escaso interés por el programa estético clasicista e idealista de Eugeni d'Ors, y que lo consideraba "un puro eco de los franceses",⁶⁶ y opina que con el traslado de d'Ors a Madrid en 1920 y su inserción en la vida periodística y cultural de la ciudad se acentuaron las discrepancias entre ambos. Esta investigadora cree que la plástica clasicista que promovía d'Ors no satisfacía el gusto más variado de Juan de la Encina en materia artística y subraya que la causa principal del rechazo de Encina hacia d'Ors estaba en que, como crítico, Encina jamás fue partidario de imponer una determinada orientación estética a la renovación del arte español de su momento como trató de hacer d'Ors.

Es por esto que resulta aún más valioso cómo Joaquín de Zuazagoitia construyó un discurso crítico en el que, al ser Juan de la Encina y Eugeni d'Ors sus principales referentes, aunó los criterios de ambos. En sus argumentaciones encontramos en numerosas ocasiones citas a cualquiera de los dos.

Precisamente, los artículos de Zuazagoitia aportan también una interesante galería de autores citados, pero a diferencia de los casos de Juan de la Encina o Estanislao M^a de Aguirre analizados previamente, no se trata de ningún gran crítico de arte de época contemporánea. Entre los literatos e intelectuales españoles que mencionó en sus artículos están Ramón M^a del Valle-Inclán, Ramiro de Maeztu, Antonio Machado, Azo-

⁶⁶ ALZURI, Miriam. "Juan de la Encina. Crítico de arte". En: JIMÉNEZ, Ana M^a; ALZURI, Miriam (coms.). *Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)* [catálogo de exposición]. Op. cit., p. 31.

rín o Ramón Gómez de la Serna, y entre los internacionales Ralph Waldo Emerson, Oswald Spengler, Joseph Ernest Renan, Georges Sorel, Maurice Maeterlinck o Filippo Tommaso Marinetti. A pesar de todo, su crítica de arte denotaba su saber sobre el género y también sobre las principales corrientes artísticas internacionales, por lo que debía tener conocimiento de publicaciones y bibliografía internacional al respecto. No obstante, a la hora de hacer un ejercicio crítico, veremos que él se mostraba a sí mismo como un crítico no profesional y, respecto a la crítica de arte, sólo aparecen repetidamente citados Juan de la Encina y Eugeni d'Ors.

Teniendo en cuenta que tratamos de ahondar en cuáles pudieron ser sus principales referencias y cómo pudieron condicionar su discurso crítico, creemos que la obra de Oswald Spengler *La decadencia de Occidente* (1918-1923)⁶⁷ marcó en gran medida el pesimismo con que analizó la situación cultural en Europa tras la primera guerra mundial. Fernando Martínez, en su voz sobre Joaquín de Zuazagoitia en la obra *Bilbao desde sus alcaldes*, relata cómo ideológicamente evolucionó desde planteamientos liberales de izquierda hasta una defensa del autoritarismo relacionado con el nacionalismo español reaccionario, y cómo fue determinante en esa evolución el que se viese influido por la crisis de conciencia que en los ámbitos culturales europeos generaron la primera guerra mundial y la revolución rusa.⁶⁸ En este contexto, Zuazagoitia empezó a reflexionar sobre la crisis de las sociedades modernas y las consecuencias culturales del capitalismo y el individualismo. Fue entonces cuando empezó a vislumbrar la necesidad de construir un nuevo orden sobre unas nuevas bases sociales y culturales: para él la solución pasaba por la invención de un nuevo mito que legitimase la autoridad y es así como se entiende que se acercase a la postura reaccionaria y autoritaria que le caracterizó y se hizo evidente con el estallido de la guerra civil.

Lo interesante es analizar cómo Joaquín de Zuazagoitia aplicó estas teorías a sus comentarios sobre arte. En la ya mencionada conferencia impartida en Zaragoza el 16 del junio de 1921 con motivo de la exposición de asociados de la AAV en la ciudad, Zuazagoitia enlazó su análisis del ambiente artístico vasco con los grandes problemas que, según él, amenazaban a la civilización occidental en aquellos momentos: el individualismo, y el sentido capitalista y nacionalista del mundo. Según él, en aquellos momentos, el mundo se hallaba en crisis y expresaba que no se le hacía extraño que un necesario nuevo ideal de vida surgiera y estuviese inspirado en la Edad Media. Precisamente, más adelante en su

⁶⁷ El primer volumen de la obra se publicó en 1918 y el segundo en 1923. En esta obra Spengler hacía una comparación entre diferentes culturas y en base a un esquema de desarrollo de las mismas, concluía que Occidente se encontraba en su etapa final, de decadencia.

⁶⁸ MARTÍNEZ, Fernando. "Zuazagoitia Azcorra, Joaquín". En: AGIRREAZKUE-NAGA, Joseba; URQUIJO Mikel (dirs.). *Bilbao desde sus alcaldes. Vol. III: Diccionario Biográfico de los alcaldes de Bilbao y gestión municipal en la Dictadura, 1937-1979*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 2008.

argumentación, ponía como modelo la obra de arte total que suponía una iglesia en el medievo. Según Elene Ortega, la teoría del “mito coordinador” de Zuazagoitia está basada en las ideas de Georges Sorel:⁶⁹

De las doctrinas que han corrido en el siglo XIX se ha derivado, por degeneración, un tipo de torcido individualismo que ha degradado la vida, y vemos a los hombres más impersonales hacer los gestos más desmesurados para simular una personalidad de que carecen, mientras que las individualidades más finas y sensibles adoptan melancólicas posturas en el vacío. Falta un gran mito coordinador que vuelva a henchir de sentido la vida y a lanzarla como un dardo hacia el ideal, esta vida que hoy se nos escapa y desmenuza en lo disperso.

En las artes plásticas podemos percibir muy claramente la falta de ese mito coordinador. No pueden hoy producirse obras en las que detrás del valor del artista esté, como agigantándolo y potenciándolo, un gran soplo histórico. No se han dado nunca en arte las grandes personalidades por mezquinas diferenciaciones, sino al contrario, por integraciones de lo distante.

(...) Por eso vemos que en nuestra época las cosas se han achicado y reducido. La pintura descendió del muro o del gran lienzo al taller de caballete, el libro al artículo. La escultura se separa de su gran amparadora, la arquitectura, y la arquitectura misma se hace doméstica como un burgués, sin la gran misión de hacer la casa de todos, como fue en un tiempo la iglesia.⁷⁰

Las huellas de ideas de Eugeni d’Ors son rastreables en estas últimas palabras de Joaquín de Zuazagoitia que acabamos de citar. En el número 58 de la revista *Hermes*, de abril de 1920, Xènius, al hablar sobre Giorgione, señaló como un acontecimiento fundamental la invención de la pintura de caballete y lo que supuso para la divulgación del arte en la intimidad. Veremos que los razonamientos de D’Ors y Zuazagoitia son coincidentes:

La historia de las artes conoce una gran intervención laica (recuérdese el puro sentido que damos siempre a esta palabra). La gran invención a la que aludimos es la pintura

⁶⁹ ORTEGA, Elene. “Ramón de Basterra en Sevilla”. En: *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, n. 1 (1998), pp. 333-343.

⁷⁰ “Divagaciones en torno a una exposición”. En: ZUAZAGOITIA, Joaquín de; GONZÁLEZ, Carlos (recopilación e intr.). *Obra completa. Tomo I*. Op. cit., pp. 12-13. Parte de esta cita nos vino también a colación en el capítulo cuarto.

de caballete. Hoy nosotros del género conocemos la decadencia y abuso y sentimos a menudo la tentación de clamar por la desaparición de aquella y por un retorno a la pintura mural, en que la pintura permanece ancilarmente sujeta a la arquitectura. Pero pensad en lo que vino a significar un día la obra de emancipación en virtud de la cual pudieron ya producirse obras de transporte fácil aplicables al interior de la casa burguesa, apartadas del palacio y templo, sirviendo ya para otra cosa que para la devoción, la decoración y la solemnidad alegórica o histórica... Tamaña empresa es una obra del Giorgione.

Sin embargo, Zuazagoitia que sí veía la civilización occidental en decadencia por las razones anteriormente comentadas, lejos de ver también el arte en declive, creía que era en él donde estaba la semilla esperanzadora:

Por eso creo que el periodo de disgregación no continúa –como ha vaticinado Spengler– hasta reducir la civilización europea a lo que hoy es la persa, o a la egipcia, y vamos camino de un renacimiento, las conquistas que en los últimos tiempos ha realizado el arte servirán para la gran síntesis necesaria. No pasarán los artistas de los tiempos actuales más que como precursores de un gran momento de culminación.

(...) Acaso todo lo más que tiene el arte contemporáneo es una potencia germinadora, como en la Edad Media, sin llegar a la gozosa plenitud del Renacimiento.

*En este momento, peligroso como una adolescencia, en que se encuentra ahora el arte la cosa está en que no pierda su potencia fecundadora (...)*⁷¹

Consideramos que esta conferencia de Zuazagoitia en Zaragoza, en su defensa de un arte colectivo y una integración de las disciplinas artísticas como la que suponía una iglesia medieval, además de un artículo que la antecede dedicado a Juan de Aranoa y publicado en *El Pueblo Vasco* el 23 de septiembre de 1920, anticipan la defensa de la pintura mural y una escultura monumental que planteó como alternativa en la década de los veinte y por la que clamará, más perentoriamente, en la década de 1930.⁷² Como analizaremos más adelante, las influencias dorsianas fueron determinantes en Zuazagoitia. Como ya hemos dicho, es la huella

⁷¹ *Ibidem*, p. 13.

⁷² “Es hora ya de acabar con esas frías paredes a la inglesa con que aquí se están uniformando todos los interiores, desde los públicos a los privados. Quienes gocen de la fortuna y del poder, piensen en animar las paredes de sus casas y de sus edificios públicos. La pintura vasca, que nació tan pujante, se empequeñece por no ejercitarse. A nuestros artistas no se les ha encomendado la misión social que les corresponde. Aranoa se adelanta desde el saloncito de ‘Artistas Vascos’ a ofrecer la alegría de su arte a los muros inexpresivos. ¿Será sordo Bilbao, una vez más, a la llamada de los mejores? Esperemos que no”. Se trata de una cita tomada del artículo “Juan de Aranoa”. En: *El Pueblo Vasco*, 23.9.1920.

del sindicalismo revolucionario de Georges Sorel, que también influyó profundamente a Eugeni d'Ors, la que se advierte detrás de varios planteamientos de Zuazagoitia.⁷³

Ya concluimos algunos párrafos antes que sus principales referentes para la crítica de arte fueron Juan de la Encina y Eugeni d'Ors. No obstante, antes de analizar varias ideas tomadas de uno de otro, vamos a ver cómo se presentaba él como crítico y qué concepción tenía del género. En un artículo dedicado a Daniel Vázquez Díaz publicado en *El Pueblo Vasco* el 17 de marzo de 1920 planteaba lo siguiente sobre el estilo de la crítica:

Pero no queremos ir deteniéndonos ante cada lienzo y analizándolo. No me ha gustado nunca encarar las obras de arte con el ceño del crítico; prefiero lanzarles la mirada recta e ingenuamente, y que ellas me digan lo que me tienen que decir. Si hay entre la obra de arte y yo alguna afinidad, ya se establecerá el diálogo. Y si no se establece, silencio. Así que ésta es únicamente la impresión de un espectador atento.

Por tanto, se veía a sí mismo como un espectador avezado y rechazaba analizar sistemáticamente todos los cuadros de una muestra, en contra de lo que otros críticos hacían: era partidario de hablar exclusivamente sobre los que le habían llamado la atención. El 1 de enero de 1922, en uno de los artículos de *El Liberal* donde Zuazagoitia constató la época de crisis económica que se vivía en aquellos momentos y cómo afectaba al arte, se presentaba así como un crítico no profesional:

Me pide D. Luis Bello algo así como el balance artístico del año para este número extraordinario de El Liberal. Como no soy un profesional de la crítica, no puedo ofrecer a los lectores, con el esmero de un buen contable, datos estadísticos de las exposiciones celebradas, ni resúmenes completos de la labor realizada por nuestros artistas. No podré, por tanto, hacer otra cosa que meter mano en el desordenado cajón de la memoria, como un comerciante poco escrupuloso de su contabilidad.

Respecto a la función del crítico de arte, rescatamos esta cita de un artículo dedicado a Gustavo de Maeztu en *El Pueblo Vasco* el 23 de noviembre de 1922 sobre el papel que cumple el crítico de arte. Se servía de una metáfora matemática, pero es interesante cómo matizaba que el

⁷³ FUENTES, Maximiliano. "Eugenio d'Ors y la génesis del discurso del nacionalismo falangista". En: RUIZ, Miguel Ángel (coord.). *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Op. cit., pp. 148-164.

crítico no tanto resuelve la fórmula que sugiere, sino que determina “el concepto” de la misma:

Entre el eje de las ordenadas de la realidad y las abscisas del temperamento artístico describe su curva única la obra bella. Es al crítico a quien la toca resolver su ecuación, como si dijéramos, determinar su concepto.

Ya hemos dicho que en su obra hay numerosas herencias a los planteamientos críticos de Juan de la Encina o dorsianos. Vamos a detenernos inicialmente en las deudas al primero. En la mayoría de sus artículos se aprecia cómo daba por absolutamente válida la lectura que del devenir del arte contemporáneo en el País Vasco había hecho Juan de la Encina en *La trama del arte vasco* (1919): desde la alusión a los primeros pioneros en la modernidad que fueron Adolfo Guiard y Daríos de Regoyos, pasando por la orientación de muchos artistas hacia la tradición artística española o el auge de la senda etnicista de muchos otros autores; ya lo hemos apreciado cuando analizamos en el capítulo cuarto sus ideas en torno a la existencia de un Arte vasco.⁷⁴

Igualmente, por herencia de Juan de la Encina, Zuazagoitia también hablaba de Regoyos como un pintor franciscano⁷⁵ y en los artículos que dedicó a Aurelio Arteta, daba por válidas las influencias de pintores clásicos italianos o franceses en la obra el pintor bilbaíno –Puvis de Chavannes, Gauguin y el cubismo–, citándole explícitamente⁷⁶. De hecho, en 1966, en un artículo publicado en *Hierro* el 28 de julio de ese mismo año, la celebración de una exposición-homenaje a los hermanos Zubiaurre en su casa de Garay le daba pie a relatar cómo tuvo la oportunidad de hablar con Pilar de Zubiaurre –viuda de Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina) en aquellos momentos desde hacía varios años–, y hacía mención a la necesidad de un reconocimiento a Juan de la Encina:

Nos despedimos de Pilar, la hermana. Recordamos a su marido muerto, Ricardo Gutiérrez Abascal, “Juan de la Encina”, que fue el primero en dar una interpretación sistemática a la pintura vasca, además de algunas monografías inapreciables. Bilbao, Vizcaya tienen una deuda con “Juan de la Encina” que deben saldar adecuadamente.⁷⁷

Resulta francamente interesante cómo Joaquín de Zuazagoitia combinaba esta clara filiación enciniana con planteamientos dorsianos.⁷⁸ Con

⁷⁴ La herencia de estos planteamientos se aprecia claramente en la varias veces citada conferencia de 1921 “Divagaciones en torno a una exposición” y también en el artículo “El arte y los artistas en lo que va de siglo”. En: *El Liberal*, 6.7.1926.

⁷⁵ “En torno a Darío de Regoyos”. En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 15 (marzo 1918).

⁷⁶ Véanse “Aurelio Arteta y Errasti”. En: *El Liberal*, 2.1.1923; “La vida y la obra del pintor Aurelio Arteta”. En: *El Sol*, 9.1.1928; y “Aurelio Arteta”. *El Pueblo Vasco*, 17.7.1936.

⁷⁷ “La Exposición Zubiaurre en Garay”. En: *Hierro*, 28.7.1966. Es audaz que Zuazagoitia diga esto en aquella época, ya que Ricardo Gutiérrez Abascal tuvo que exiliarse a México por su vinculación con la República.

⁷⁸ Permítasenos este neologismo “enciniano” ya que vamos a emplear también, como han hecho muchos autores anteriormente, la palabra “dorsiano” para aludir a las vinculaciones con Eugeni o Eugenio d’Ors.

estas últimas aportaciones veremos cómo Zuazagoitia se convierte en un crítico novecentista para una generación novecentista como claramente puede definirse, a nuestro entender, la de Jenaro Urrutia o Juan de Aranoa. Recordemos que Zuazagoitia fue miembro de la llamada *Escuela Romana del Pirineo* gestada en torno a la tertulia del café Lion d'Or de Bilbao y que la influencia de d'Ors en ésta fue significativa.⁷⁹

Ya hablamos de cómo ideas dorsianas pudieron servir de base para la defensa que hizo Zuazagoitia de un arte colectivo que se sirviese de la pintura mural y la escultura monumental para integrar en lo arquitectónico. Además de esto, en el número 15 de *Hermes*, de marzo de 1918, Joaquín de Zuazagoitia hacía alusión a la diferenciación que hacía Xènius (Eugeni d'Ors) de un arte goethiano (idealista) y otro franciscano (místico), y en un artículo sobre una exposición de Evaristo Valle publicado en *El Pueblo Vasco* el 29 de noviembre de 1919, citaba también a Xènius al aludir a que en arte no se puede prescindir de nada de lo que se haya hecho anteriormente.⁸⁰

Sin embargo, es en la visión que de las vanguardias y, especialmente, del cubismo tiene Zuazagoitia dónde vemos una determinante huella dorsiana en él. En la varias veces citada conferencia ofrecida en Zaragoza en 1921 con motivo de la exposición de asociación de la AAV en la ciudad, en primer lugar, volvía a hacer alusión directamente a la última idea de Xènius que acabamos de traer a colación y se posicionó, claramente, a favor de la vía intermedia que supuso el novecentismo:

Porque entre los del culto ciego al pasado –amigos de una pátina y lo carcomido– y los del culto a la novedad por la novedad, opto por zona intermedia. Entre los paseístas y los futuristas –¿por qué no emplear la terminología de Marinetti?– podemos poner, aunque se enfade Marinetti, los paseísto-futuristas, los que quieren ir hacia el porvenir sin romper con el pasado, que, como ha dicho Xenius, prescindir de la cultura –y eso es, después de todo, querer prescindir del pasado– es caer en el romanticismo. Y ya sabemos que si de algo andamos presumiendo los de las actuales generaciones es de antirrománticos.⁸¹

En esta misma fuente, respecto al cubismo, aludía a que había sido “una violenta reacción bienhechora después del sensualismo de los impresionistas” y citaba íntegramente y traducida al castellano, una de las

⁷⁹ Véanse de Elene Ortega “El Discurso de las armas y las letras de Pedro Mourlane Michelena: ideología y cultura”. En: *Cuadernos de Alzate*, n. 18 (1998), pp. 203-219 y *El prófugo de la melancolía. La poesía de Ramón de Basterra*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 2001. También consúltense: MAINER, José Carlos. *Regionalismo, burguesía y cultura. Los casos de la Revista de Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1922)*. Zaragoza: Guara Editorial, D.L. 1982; CARBAJOSA, Mónica y Pablo. *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*. Barcelona: Crítica, 2003; y FUENTES, Maximiliano. “Eugenio d'Ors y la génesis del discurso del nacionalismo falangista”. En: RUIZ, Miguel Ángel (coord.). *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Zaragoza: Institución “Fernando El Católico”, 2013, pp. 148-164. Op. cit.

⁸⁰ “Y luego no creemos que se pueda prescindir de nada de lo que en la disciplina que a cada cual se haya hecho antes de él. Cuando el mundo ha recibido una lección definitiva no puede prescindirse de ella. Hay que tener en cuenta lo creado anteriormente, todo lo creado anteriormente. Lo demás, diremos con Xenius, es caer en el romanticismo”. Texto tomado de “La Exposición de Evaristo Valle”. En: *El Pueblo Vasco*, 29.11.1919.

⁸¹ “Divagaciones en torno a una exposición”. En: ZUAZAGOITIA, Joaquín de; GONZÁLEZ, Carlos (recopilación e intr.). *Obra completa. Tomo I*. Op. cit., p. 8.

glosas que Eugeni d'Ors le dedicó al cubismo en 1912.⁸² En ella, d'Ors planteaba el cubismo como una "Cuaresma" que debía traer una halagüeña "Pascua de Resurrección", pero Zuazagoitia matizaba que pasada la Cuaresma no se habían oído "Campanas de Gloria" y que tampoco creía que el impresionismo hubiera sido únicamente un abandono a las complacencias sensuales y valoraba que hubiese vuelto la mirada hacia la cotidianidad, "hacia los pobres hombres y mujeres de todos los días". En cualquier caso, se deducía que valoraba lo que había supuesto el cubismo y la huella que había dejado en el arte de su tiempo.

Además de esta visión del cubismo, sobre la que profundizaremos más en los próximos párrafos, hay en la obra de Zuazagoitia varios aspectos más que corroboran, desde nuestro punto de vista, cómo los planteamientos de Zuazagoitia pueden ser asimilables al novecentismo: (1) su ensalzamiento de una pintura preocupada por lo constructivo y arquitectónico que, para él, representaban Jenaro Urrutia o Juan de Aranoa, (2) su ya aludida visión de Arteta como el primer libertador de lo etnográfico que se sirvió de ese elemento etnicista para hacer una pintura en que se centraba sobre conceptos puramente pictóricos que sirvió de referente para los artistas de la próxima generación; (3) o su visión de Iturrino como un puente entre "los pintores etnicistas" y la generación que le sucedió. En relación a este último aspecto, incorporamos una larga pero elocuente cita de un artículo dedicado a la memoria de Iturrino publicado en *El Sol* el 23 de abril de 1926:

Se ha dicho, y no sin razón, que la pintura de los vascongados ha padecido de etnicismo. He aquí un pintor que se ha desentendido de los aldeanos y los marineros de su tierra. Y no eludió la boina y la abarca para caer en los zajones y el cordobés, como cayó Zuloaga en la capa y la montera castellanas. Pues aunque Iturrino haya pintado repetidamente Andalucía y temas andaluces, en sus lienzos no cuenta el carácter, ni cuenta lo pintoresco. Su misma ingenuidad le libertó de subrayar zafiamente lo castizo. Tal era su complacencia en el color, que todas las modalidades de lo típico se le convierten, felizmente, en soportes de armonías cromáticas. Si después de esta primera complacencia, especialmente, pictórica, queda tiempo a las miradas extranjeras para reparar en lo castizo o lo pintoresco, ya no es lo mismo. Toros, caballos, galgos, gitanas, mantones y piqueros quedan

⁸² D'Ors en 1911 y 1912 dedicó varias glosas al cubismo debido a la primera muestra conjunta de artistas vinculados a este movimiento en el Salón de los Independientes de París del año 1911 y también a la exposición de arte cubista celebrada en las Galerías Dalmau de Barcelona en 1912. Véase MERCADER, Laura. "El arte como forma de un ideal. Una lectura de Eugenio d'Ors". En: MERCADER, Laura; PERAN, Martí; BRAVO, Natalia. *Eugenio d'Ors del arte a la letra*. Op. cit.

reducidos a lo que deben en la pintura de Iturrino. Antes de toros, caballos, galgos, gitanas, mantones y piqueros castizos, son valores plásticos. Y si pintados con magnífica espontaneidad, tienen algo de vivos, es la vida magnífica y clara de las cosas en la luz.

Iturrino puede ser la transición entre los pintores vascos etnicistas y los de la nueva generación que apunta. Porque si se liberó, en cierto modo, de lo típico y lo inmediato no alcanzó los cánones de lo constructivo y depurado.

Esto nos conduce a tratar de concretar la postura de Joaquín de Zuazagoitia sobre lo moderno y las vanguardias. La defensa que hace en la ya aludida conferencia pronunciada en Zaragoza en 1921 con motivo de la exposición de la AAV de la necesidad de estar en contacto con las inquietudes del momento nos parece todo un alegato:

Sólo estando en contacto con todas las inquietudes del momento podremos tener tensa nuestra curiosidad y nuestra atención, avizora la mirada para toda tentativa de renovación que haya en el mundo, que de fuera viene siempre el soplo vivificador de todo arte.⁸³

En uno de los artículos publicados en *El Pueblo Vasco* con motivo de la exposición celebrada en Gernika con motivo del III Congreso de Estudios Vascos en 1922, Zuazagoitia relataba la impresión que le había producido dejar la sala de arte antiguo y entrar en las de arte moderno:

Cuando dejamos esta sala y recorremos las de arte moderno, es como si viéramos entrar la alegría de un rayo de sol en una suntuosa mansión antigua, largo tiempo cerrada. El aire vivificador del momento es quien trae el mensaje de voces, en las que resuenan inquietudes parejas a las nuestras.⁸⁴

También nos encontramos aquí ante un claro defensor de la modernidad artística, pero con menos reservas hacia las vanguardias que los anteriores críticos presentados. Precisamente, respecto a la opción que representaron las vanguardias dentro del devenir del arte moderno, ya hemos anticipado que Joaquín de Zuazagoitia nos parece representativo de una orientación novecentista. En varias ocasiones se mostró conocedor de los planteamientos de dadaístas, futuristas y cubistas, y valoró,

⁸³ "Divagaciones en torno a una exposición". En: ZUAZAGOITIA, Joaquín de; GONZÁLEZ, Carlos (recopilación e intr.). *Obra completa. Tomo I.* Op. cit., p. 8.

⁸⁴ "Una exposición en Guernica". En: *El Pueblo Vasco*, 20.9.1922.

como hemos visto antes en que se refería a Marinetti, algunos aspectos de las contribuciones vanguardistas, especialmente la del cubismo. En un artículo dedicado a José M^a Ucelay –que es quizás su pintor predilecto dentro de la nueva generación– y publicado en *El Pueblo Vasco* el 22 de diciembre de 1921, Zuazagoitia optó por un diálogo entre dos personajes “El Escritor” y “El aficionado a la pintura”. Vemos en la figura de “El Escritor” un correlato de sí mismo y por eso, nos gustaría interpretar la visión que de la vanguardia leemos entre líneas:

EL AFICIONADO: –Lo que pasa es que ustedes, por dárselas de más inteligentes, de más sensibles que los demás, defienden las extravagancias sólo por ser extravagancias.

EL ESCRITOR: –Se equivoca usted, amigo mío; yo he bromeado ya con esos revolucionarios que se adscriben a las nuevas tendencias, como se podían inscribir en las antiguas academias. No, amigo, no; a mí esos fauves que rugen enjaulados me dan risa. Ahora que no me irritan, como a usted le sucede. El mundo resulta así bastante divertido.

EL AFICIONADO: –Ahora lo ha dicho usted, lo que quieren ustedes es reírse de las gentes.

EL ESCRITOR: –¡Ah!, vamos; usted cree que las nuevas tendencias las hacen los locos o los bromistas.

EL AFICIONADO: –No me negará usted que para pintar como ahora se pinta hay que ser un loco o un guasón.

EL ESCRITOR: –¿Quién duda que hay algunos? Pero lo mejor será para no perdernos en divagaciones, que concretemos un poco nuestras discrepancias frente a los lienzos de Ucelay. ¿Me quiere usted decir por qué no le gustan?

Desde nuestro punto de vista, artículos como éste y otros que mencionaremos a continuación demuestran la postura intermedia en la que se encontraba Zuazagoitia: había planteamientos de la vanguardia que le parecían interesantes y otros que, como él mismo reconocía, le daban risa pero no le irritaban en absoluto, por respetarlos como el fruto de su época. En cualquier caso, es curioso que se refiriese negativamente al fauvismo porque este movimiento no promovió, como otros, una revisión del propio concepto de arte.

Ya aludimos a su apreciación favorable del cubismo cuando hablamos de su filiación dorsiana y se advierte cómo veía sumamente favorables

las aportaciones de este movimiento al arte moderno cuando se refería a su influencia en Aurelio Arteta o Daniel Vázquez Díaz.⁸⁵ Precisamente, del artículo dedicado a este pintor de origen andaluz tan determinante para la plástica vasca está tomado este testimonio:

Todo pintor, para quien la pintura sea algo más que simple sensación cromática, para quien el volumen y la línea sean un valor, no tendrá más remedio que resolverlos bajo la influencia cubista.

⁸⁵ Sobre Aurelio Arteta véanse los ya citados "Aurelio Arteta y Errasti". En: *El Liberal*, 2.1.1923; "La vida y la obra del pintor Aurelio Arteta". En: *El Sol*, 9.1.1928; y "Aurelio Arteta". *El Pueblo Vasco*, 17.7.1936. Sobre Daniel Vázquez Díaz consúltese "Daniel Vázquez Díaz". En: *El Pueblo Vasco*, 17.3.1920.



Figura 5.6: *Retrato del pintor Landa* (1921) de José M^a Ucelay. Óleo sobre lienzo, 116 x101 cm © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Para finalizar con los argumentos fundamentales de este crítico, nos gustaría subrayar cómo constató la pujanza del relevo generacional respecto a la comandada por Aurelio Arteta –que es para él un pintor clave– y cómo acompañó a la nueva generación con sus comentarios, además, como un crítico comprometido con su propia contemporaneidad. Así, dedicó artículos no sólo a Alberto y José Arrue, Aurelio Arteta, Julián de Tellaeche, Juan de Echevarría, Gustavo de Maeztu, Benito Barrueta o Ascensio Martiarena, sino también a una nueva generación que despuntaba con voces como las de Jenaro Urrutia, Juan de Aranoa, Ernesto Pérez Orue, Jesús Olasagasti, José Benito Bikandi o José M^a Ucelay.

Como Crisanto Lasterra, supo ver el potencial de esta nueva generación y siempre se mantuvo esperanzado en el porvenir del arte en Bilbao. En 1921, en la varias veces aludida conferencia pronunciada en Zaragoza con motivo de la exposición de la AAV allí, decía que veía aflorar en Bilbao nuevas inquietudes y que eso le llenaba de optimismo. En 1922 se manifestaba así en uno de los ya citados artículos en que reconocía la crisis económica y artística en la que se hallaba sumida Bilbao hacia los primeros años de la década de 1920:

Ellos son los que nos hacen creer que nuestra villa tiene ya la capacidad de una continuidad artística. Porque hay que ver con qué renovador ímpetu juvenil asoma esta nueva generación, cómo se desentienden de las normas habituales de nuestros pintores y vienen con sus afirmaciones nuevas.⁸⁶

⁸⁶ ZUAZAGOITIA, Joaquín de. "La vida artística en Bilbao. Balance de arte". En: *El liberal*, 1.1.1922

Opinaba que la línea superadora de lo etnográfico que supuso Arteta orientó a los nuevos artistas hacia una pintura centrada en problemas estrictamente plásticos. Un artículo dedicado a la exposición de Juan Cabanas Erauskin en la AAV y publicado en *El Pueblo Vasco* el 24 de abril de 1928 puede resumir perfectamente, también, los valores inestimables que él veía en la nueva generación. En esta ocasión, comparaba la obra del padre Ángel Cabanas Oteiza con la de su hijo Juan Cabanas Erauskin:

¿Quién no recuerda los amables, los acogedores paisajes del padre? Son paisajes que aspiran a captar lo típico, lo específico, de nuestros campos y de nuestros cielos. Son paisajes hechos para provocar en nuestro ánimo resonancias sentimentales. Ello explica el éxito de Cabanas Oteiza en América. Cabanas lleva en sus lienzos enjaulado el paisaje

vasco y así levanta en los pechos ingenuos de los “vascos americanos” alboradas de infancia.

Pero he aquí al hijo. Estamos ya distantes de la pintura de género, de la pintura de carácter, del paisaje pintoresco de lo que se ha llamado el elemento etnográfico de nuestra pintura. No importa que Cabanas, hijo, exponga algunos paisajes. Si el padre quería captar el “alma” de nuestra tierra, el hijo aspira únicamente ante la naturaleza en utilizarla para lograr algunos valores pictóricos. La preocupación técnica ha robado “el alma” a estos paisajes, que desean tenerla propia, de origen plástico. Así se explica que Cabanas, el mozo, se adiestre en el bodegón, en la naturaleza muerta para decirlo más al día. Cabanas pertenece a la nueva academia. Si la seguridad de mano oculta la juventud de Cabanas Erausquin, la fuerza y la proximidad de las influencias le delatan la juventud.

Consideramos que uno de sus pintores predilectos de la nueva generación –si no el que más junto con Jenaro Urrutia o Juan de Aranoa– fue José M^a Ucelay. Así lo pondrá de manifiesto con comentarios contundentes como éste que citamos a continuación. En esta fuente, Zuazagoitia hablaba de la inferioridad de la técnica respecto al concepto que caracterizaba, según él, a los artistas vascos. Es en este contexto en el que se sitúa este elogio a Ucelay:

Un artista muy joven, que apenas ha comenzado su carrera, acaso liberte a nuestra pintura de esa pesadez. Mirad los cuadros del bermeano José M. de Ucelay, mozo casi imberbe, y veréis cómo son una esperanza de gracia y ligereza. Lo que en los demás es algo pesado y sujeto a la gravedad, es en Ucelay de un encanto aéreo. Es como si el paisaje se desmaterializara en sus pinceles. Si el fin del arte es desrealizar lo real y realizar lo irreal, Ucelay lleva camino de ser un gran pintor. Yo me complazco hoy aquí, entre vosotros, en anunciar esta esperanza.⁸⁷

⁸⁷ “Divagaciones en torno a una exposición”. En: ZUAZAGOITIA, Joaquín de; GONZÁLEZ, Carlos (recopilación e intr.). *Obra completa. Tomo I.* Op. cit., p. 16. También dedicó a este mismo artista una elogiosa defensa en el anteriormente citado “Los nuevos pintores. Ucelay”. En: *El Pueblo Vasco*, 22.12.1921, un artículo redactado en formato de diálogo entre dos interlocutores.

5.5 Crisanto Lasterra

5.5.1 Datos biográficos

Crisanto Lasterra Vidaurre nació en Cirauqui (Navarra) el 25 de octubre de 1899 y falleció en Bilbao el 27 de Abril de 1974.⁸⁸

Fue un periodista, crítico de arte y humorista gráfico que utilizó en sus inicios como crítico de arte el seudónimo “El Pillete de Brooklyn” y firmó sus caricaturas como “Cri-To” o “C-T”. Lasterra fue defensor de la modernidad artística e incluso, ya antes de la guerra civil española, interiorizó determinados planteamientos moderados de la vanguardia artística. Si Juan de la Encina fue, principalmente, el defensor de la generación de artistas vascos que aúna a Aurelio Arteta, Juan de Echevarría o Gustavo de Maeztu, Crisanto Lasterra apoyó desde su tribuna en la prensa a la generación de artistas de Jenaro Urrutia, Juan de Aranoa, José María Ucelay o Jesús Olasagasti. Durante el Franquismo destacó por su labor como director de los Museos de Bellas Artes y Arte Moderno entre 1949 y 1974.

Estudió probablemente en San Sebastián y se inició allí en el periodismo, en el dibujo y en la caricatura. Es posible que en el año 1918 se trasladase a Pamplona y posteriormente recaló en Bilbao. En esta ciudad consolidó una fructífera trayectoria periodística, ya que se convirtió en colaborador habitual del diario *Euzkadi* desde 1919 hasta su desaparición en 1937. Fue uno de los principales críticos de arte de este diario junto con El de Iturribide (Alfredo de Etxabe) o Dunixi (Dionisio de Azkue) y también uno de sus más destacados caricaturistas junto con Bon (Román Bonet) o “Kili-Kili”. Entre 1920 y 1921 colaboró también en la revista *Hermes* (1917-1922), principalmente en su sección “Hombres, hechos, intereses, ideas”. Como caricaturista, participó en la Exposición de Pintura, Fotografía y Caricatura celebrada en Irún en 1925 con motivo de las Fiestas Patronales.

En 1925 realizó también un viaje a París que sirvió de germen para su obra *En París con Paco Durrio* (1966) y que le permitió conocer de primera mano las innovaciones llevadas a cabo en aquella ciudad en esa época.

En 1932 contrajo matrimonio con María Luisa Victoria Santos Moreno con quien tuvo dos hijos: Luis Ignacio y Esperanza Lasterra Santos.

Se tiene constancia de que, al menos en 1932, compaginaba su labor periodística con un trabajo como secretario en la Cámara de la Propiedad

⁸⁸ Parte de este texto está tomado de la voz sobre el crítico que escribimos para *Bilbaopedia. Enciclopedia del Bilbao metropolitano*, un proyecto del Ayuntamiento de Bilbao y la UPV/EHU. Véase: <http://www.bilbaopedia.info/crisanto-lasterra>. Op. cit.



Figura 5.7: Fotografía de Crisanto Lasterra. Incluida gracias a la amabilidad de Esperanza Lasterra Santos.

que conservó hasta su jubilación.

Fue miembro de la Junta del Museo de Bellas Artes de Bilbao entre 1931 y 1935. De hecho, durante este periodo, ejerció como Secretario en la Comisión Ejecutiva de la Junta del Museo que tenía el cometido de llevar a efecto los acuerdos de dicha Junta –el resto de los miembros de dicha comisión eran Manuel María Smith como Tesorero y Antonio Plascencia como Presidente–. También fue miembro de la Junta del Museo de Arte Moderno de Bilbao entre 1935 y 1938. En la década de 1930, además, fue miembro de las juntas del Sindicato Profesional de Periodistas, de la Asociación de la Prensa, del Hospital Civil y también de la Junta Administrativa de Vista Alegre.

En 1940 se aprobaron nuevos reglamentos para el Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno de Bilbao y los miembros de las juntas de los dos Museos pasaron a ser los mismos y también el personal de ambos –en 1945 se inauguró el antiguo edificio en el actual emplazamiento del Museo de Bellas Artes y desde entonces se albergan allí ambas colecciones–. En 1947 Crisanto Lasterra fue nombrado Secretario-Subdirector de ambos museos y, a la muerte de Manuel Losada en 1949 –director del Museo de Bellas Artes desde su toma de posesión en 1913 hasta su fallecimiento–, quedó como director en funciones y fue nombrado definitivamente en su cargo en 1952.

Compatibilizó sus labores en la dirección del Museo con su trabajo en la Cámara de la Propiedad de Bizkaia hasta su jubilación en este último puesto. Esto último le permitió dedicarse a tiempo completo a la dirección del Museo hasta su fallecimiento en 1974. Asimismo, fue miembro de la Junta de Cultura de la Diputación de Bizkaia desde 1951 hasta, al menos, 1958 –último año del que se conservan Actas de dicha Junta en el Archivo Histórico Foral de Bizkaia–.

En la década de 1960 escribía voces para *La Gran Enciclopedia del Mundo* y, de hecho, según la lista de “Especialistas firmantes de los artículos” de la edición de 1989 de esta enciclopedia, escribió “biografías de pintores”.

Gracias a su reconocimiento y prestigio como director del Museo de Bellas Artes de Bilbao presidió y formó parte de numerosos jurados, leyó conferencias en todo el Estado, y recibió distinciones importantes entre las que destacan la concesión en 1965 de la Encomienda de Isabel la Católica, el ingreso en 1971 en la Orden Civil de Alfonso X el Sabio también en calidad de “Encomienda” o su designación por parte del Ministerio de Educación y Ciencia en 1973 como asesor, junto con otras persona-

lidades, de la comisión especial para la reordenación museística de las colecciones del Museo del Prado. Además, su labor fue determinante como motor de “los Amigos del Museo”, que durante años participaron en la dinamización de la vida cultural de la ciudad de Bilbao.

Obras de crítica e historiografía del arte publicadas en vida del autor:

LASTERRA, CRISANTO DE *El sentido clásico en el Greco. Seguida de El Milagro de las Formas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.

LASTERRA, CRISANTO DE *La pintura actual. Un signo más entre los característicos de nuestra época*. Bilbao: Talleres Gráficos Bilbao, 1963.

LASTERRA, CRISANTO DE *En París con Paco Durrio, seguido de Darío de Regoyos*. Bilbao: Talleres Gráficos Bilbao, 1966.

LASTERRA, CRISANTO DE *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Madrid: Aguilar, 1967.

LASTERRA, CRISANTO DE; YBARRA, GREGORIO DE *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Catálogo descriptivo sección de arte antiguo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1969.

LASTERRA, CRISANTO DE *50 años de pintura vasca (1885-1935) [exposición celebrada en el Museo Español de arte contemporáneo, Madrid, octubre-noviembre-diciembre 1937]*. Madrid: Comisaría General de Exposiciones, 1971.

5.5.2 Principales planteamientos críticos

Crisanto Lasterra, como Joaquín de Zuazagoitia, fue también un reivindicador de la senda novecentista. Sus contribuciones críticas aparecieron en *Hermes* a partir de 1920 y en el diario nacionalista *Euzkadi* y, dado que es una de las publicaciones que hemos vaciado exhaustivamente, hemos constatado que ejerció en él la crítica de arte con gran dedicación y frecuencia entre 1919 y 1937. Como ya dijimos, el exiguo salario de un periodista o el precio que recibían por artículo obligó a la mayoría de críticos a buscar otras dedicaciones profesionales. Por eso, no cabe duda de que la entrega de todos ellos a la crítica de arte tuvo más que ver con su pasión intelectual por la cultura que con razones económicas o de otro orden.

En sus primeras contribuciones entre 1919 y 1921 se aprecia que ejercía una crítica rigurosa y fundamentada que denotaba el conocimiento

de las corrientes artísticas internacionales y algunas reservas hacia ciertos planteamientos de vanguardia. Igual que en el caso de otros críticos, también en el caso de Crisanto Lasterra, los malos referentes en crítica de arte le motivaron para realizar descubrimientos estéticos personales y una crítica de arte seria y meditada. De hecho, el 20 de enero de 1920 en *Euzkadi* denunciaba el silencio crítico despertado por la exposición de Jesús Basiano en la AAV y ponía en evidencia a ciertos sectores de la crítica de arte en la ciudad:

Ello puede muy bien obedecer a la rara afonía, al reservado silencio con que -¡oh insólita excepción!- fue acogida su llegada por ciertos gandarras de trapo, cuyas voces celestiales se alzan en panegíricos abrumadores ante todas esas mediocridades que con tan lamentable frecuencia vienen renqueando, como su arte, a visitar esta villa de Dios.

Nos serviremos de las apreciaciones evidentes en los próximos artículos para analizar la evolución en el pensamiento crítico de Lasterra, desde una defensa de un arte conectado con el postimpresionismo, el primitivismo y la simplificación hasta un planteamiento claramente novecentista que ya apuntaba en 1920, pero que se fue consolidando en su obra a medida que avanzó la década de 1920.

En el número 66 de *Hermes*, de diciembre de 1920, Crisanto Lasterra redactó íntegramente la sección “Hombres, hechos, intereses, ideas”, una sección que habitualmente tenía varios autores por el espectro de exposiciones, actos y lecturas que pretendía abarcar. Al hablar de la exposición del ceramista Daniel Zuloaga en el Majestic Hall, alabó su obra cuando se servía de la simplificación, que Lasterra asociaba con lo primitivo –una senda que, claramente, le satisfacía–, y la criticó cuando el ceramista se aleja de ella: “Sólo al abandonar las tintas planas, al apartarse de la simplificación, especialmente, el artista yerra con frecuencia”.

En el mismo artículo, al comentar la exposición de Julián de Tellaeche en la AAV, se aprecia cómo la simplificación postimpresionista que él asociaba con lo primitivo y la emoción, era la estética que él trataba de defender:

Nutrido de la honda belleza de nuestras costas -belleza de mar y tierra- tan rica en matices y tan compleja, sabe sintetizar las más vastas impresiones para darlas expresión emotiva. Esa percepción original y fuerte, esa comprensión

fecunda y su interpretación, realizadas por el temperamento artístico de nuestros hombres, es la única característica que, hoy por hoy, da la pintura vasca, falta de toda tradición histórica, personalidad como tal. Y esa personalidad existe evidentemente en los cuadros de Tellaeché, sobrios, serenos y sin abusos de color. En ellos, el ambiente, admirable en todos, está ligado con una técnica ágil y suelta, en la cual la materia se percibe trabajada con delicada simpleza y las calidades obtenidas con agradable jugosidad. El error está en extremar, como hace con frecuencia, esta nota. Entonces los óleos se debilitan por falta de empaste.

Aún en el mismo artículo, Lasterra comentaba la muestra de Alberto Arrue en el Salón Delclaux y también se refería a la obra de su hermano José Arrue. Del primero decía que si Alberto era anteriormente, de entre los hermanos Arrue, su predilecto, eso había cambiado; de José, que estaba “bastante lejos ya del Arrue flexible, penetrante y gracioso de cuando se reveló”. Lasterra dejaba claro que entonces Ramiro era su elegido por la sencillez con que trabajaba paisajes y figuras. Concluía que apreciaba su obra “por la concepción abstracta y geométrica de las formas y la limpieza de los grises finos y discretos, recuerdan algo los paisajes, tan amplios y tan murales de Vázquez Díaz” y resaltaba los rasgos que más se acercaban a la estética que le complacía:

En estos fondos amables y sentidos, las figuras, ejecutadas con delicada ingenuidad y vagas reminiscencias de primitivo, han de realzarse, forzosamente, con todo el cálido sabor de su origen para fundirse luego en un conjunto de gran emoción.

No encontramos en los artículos de Crisanto Lasterra, como en el caso de los otros críticos, un alegato explícito en defensa de la modernidad artística. Sus juicios críticos demuestran ese compromiso aunque, a su vez, también afloran las reservas hacia ciertos planteamientos de vanguardia.

El 2 de septiembre de 1919 comentó para el diario *Euzkadi* la exposición de Robert Delaunay y Sonia Terk en la AAV. Situó la obra de estos artistas en el contexto de la “escuela futurista”. Lasterra mostró intuiciones interesantes sobre el trabajo de estos artistas, hablaba de la importancia del colorismo y de la luz en ellos, y del paralelismo que veía en sus obras con las ondas sonoras. Se trata de un artículo contradictorio

porque ensalzaba la obra de estos artistas cuya inteligencia creativa reconocía, pero también demostraba cierta incompreensión hacia ellos. En un momento del discurso, introdujo una reflexión sobre cómo los modernos –que él denominaba “modernistas”– son ya algo antiguo si se los comparaba con “las irreverencias cubistas de Gleizes, el ultramodernismo de Miró, el vibracionismo de Barradas o las detonancias futuristas de ese joven matrimonio que durante estos días expone al público en los locales de la Sociedad Artistas Vascos una interesante y copiosa colección de sus obras”. Para finalizar destacaba que le parecía que estos dos artistas parecían ver la realidad “a través de un prisma tan real como el nuestro” pero concluía:

Lástima que la ciencia ocultista no logre la producción de fenómenos ópticos que amolden nuestra retina al arte de estos dos inteligentes pintores cuyo espíritu estará seguramente más allá de lo “bueno” y lo “malo”.

Como vemos, Lasterra se hallaba a medio camino entre tratar de interpretar la vigencia y contemporaneidad de las propuestas de los Delaunay, y asimilarlas verdaderamente. En esta misma línea de plantear ciertas reservas hacia determinadas manifestaciones de vanguardia, en un artículo posterior del 30 de noviembre de 1919, defendió, frente a otras, la obra de Robert Delaunay. Se trata de un artículo aparecido en *Euzkadi* dedicado a comentar la exposición de Evaristo Valle en el Majestic Hall en el que matizó lo siguiente:

Valle llegará a imponerse. Es uno de los pocos que han logrado salvarse de la abstracción en las “modernísimas” modalidades y tendencias. Porque nadie ignora ya que hay quien pretenda hacer tragar la “rueda de molino” de la impotencia como fuerza modernistas. Lo nuevo y lo moderno se admitirá –¡no se ha de admitir!– como nuevo y como moderno. Ahora bien: estableceremos siempre la diferencia entre la mancha y la pintura: verbi gracia, entre Celso Lagar y Roberto Delaunay.

Ante estas reservas hacia el más radical experimentalismo vanguardista que podía representar Celso Lagar, Lasterra optó por la alternativa novecentista.⁸⁹ Para analizar cómo se fue acentuando esta orientación en

⁸⁹ En un artículo dedicado a una exposición de Juan de Aranoa en la AAV ensalzó así la vía novecentista representada, entre otros, por el pintor bilbaíno. Se advierte cómo el novecentismo era, para él, la opción moderna válida ante la vanguardia: “La borrachera de equívocos, de bastardías, de pruritos banales y de ‘ismos’ antiguos y modernos, se ha prolongado bastante. Hora era ya de que nuestros jóvenes pintores se presentaran con la capacidad técnica y la sensatez que requiere la dignidad del arte”. En: *Euzkadi*, 4.2.1927. Tiene también un interesante texto que está redactado como un diálogo entre “un snob” defensor de la vanguardia y “un amateur” incrédulo y beligerante con ella. El artículo finalizaba sin llegar a ningún acuerdo entre los contertulios. Véase “Notas de arte. Exposición Bernal”. En: *Euzkadi*, 22.11.1931.

sus planteamientos críticos, presentaremos un artículo publicado en *Euzkadi* el 9 de noviembre de 1928 dedicado al análisis de la exposición de Gaspar Montes Iturrioz en la AAV. En él, opinaba que los impresionistas llevaron al arte “a la pura sensación” y que oxigenaron la atmósfera del paisaje. Decía además que quedó para el postimpresionismo la tarea de “recorrer el camino a la inversa”, más difícil aún porque ya no se podía deambular por los mismos caminos anteriores. Lasterra explicaba que, según él, era esa senda la que todavía imperaba entonces:

Esta forma de orientación es la que rige todavía desde el fondo –aún en las individualidades de apariencia más libérrima e indomable– en todas las manifestaciones plásticas de nuestro tiempo: 1906-1928. Período desconcertante, es verdad, desordenado y un poco confuso; propicio, por tanto, a cualquier irreflexiva y torpe subversión. Pero en este río revuelto, ¡qué deleites para los pescadores que gustan de las finas especias del espíritu!

Un poco más adelante en este mismo artículo, Lasterra opinaba que fue Cézanne quien marcó la pauta principal a seguir. Teniendo en cuenta que reconocía la influencia cezanniana en Montes Iturrioz, alababa su elección:

Porque fue Cézanne el primer artista de su época que comprendió la necesidad de situarse ante el paisaje, no sólo con los ojos abiertos, sino también con un espíritu reconstructivo, cuya misión no podía limitarse a la transcripción textual y directa del mundo sensible. (...) La imagen local sólo sirvió a Cézanne para desarrollar su propio pensamiento.

Por tanto, fue la línea abierta por Cézanne que conducía a propuestas estéticas preocupadas por el volumen y lo arquitectónico en la obra, con vinculaciones con lo italiano y clásico como en el caso de Jenaro Urrutia, la que más le sedujo. Una línea novecentista que, como él mismo definió en un artículo de *Euzkadi* dedicado al análisis de la exposición de Juan de Aranoa en la AAV y publicado el 24 de noviembre de 1925, le parecía sumamente interesante:

No sabemos porqué, para aludir al movimiento actual de la pintura se ha puesto en circulación un cúmulo de palabras aterradoras. Se habla en efecto, de desorientación, de

crisis, de anarquía. Nosotros, lo confesamos con toda la sinceridad de la que somos capaces, vemos, por el contrario, en la época que corre, un formidable afán creador, fecundo, y una tensión espiritual que, como el arco, puebla el espacio de múltiples intereses y sugerencias.

Una de las cosas, por ejemplo, que se les viene reprochando día tras día a los artistas modernos, es el recluirse en la preocupación por la manera y procedimiento -lo que equivale a decir estilo-, dando un poco de lado a los factores emocionales de la vida. El hecho que constatan es cierto. Pero, a nuestro juicio, ese es precisamente el valor fundamental del momento artístico presente, y, por tanto, el que presta mayor trascendencia a todas sus manifestaciones. Se trata nada menos que de restituir al cuadro íntegramente su carácter puro y absoluto: su carácter plástico.

(...) Por fortuna, nuestra generación tiene detrás de sí dos espléndidos focos luminosos, con los cuales nada puede aprenderse, es verdad, en cuanto a la realización, pero que enseñan a mirar y a ver, abriendo un campo ubérrimo a la visión de todo el que posea pupila obstinada y penetrante: el impresionismo -reivindicación de la luz, o sea, del color-, y el cubismo -reivindicación del volumen-. Color y volumen; he ahí los dos factores que, juntos, forman el fundamento de la obra plástica. Pues, bien; elevar este concepto a una noble y severa disciplina, con la cual algunos han dado ya, es la tarea de lo jóvenes pintores. Entre ellos, Juan Aranoa cobra un gran sentido representativo.

No obstante, de entre estos dos mencionados luminosos focos, el impresionismo y el cubismo, en posteriores artículos dejó claro que era la vía novecentista derivada del cubismo la que la parecía más acertada y propia de su tiempo. Esto se hizo muy evidente en el artículo dedicado a la exposición-homenaje a Adolfo Guiard celebrada en la AAV en 1927, a cuyo análisis le dedicó un artículo el 29 de mayo de 1927. En este texto, Lasterra opinaba que Guiard “fue el artista bilbaíno, al lado de acá del Pirineo, uno de los hombres que profirieron, cierto que con labios tímidos, los primeros balbuceos impresionistas. Quiere decirse, pues, que fue el primer portavoz de uno de los errores más fecundos que conoce la pintura moderna”. Consideraba que los impresionistas dejaron intacto el

mundo de los contornos y volúmenes, para centrarse en las vibraciones y los cromatismos, y ésta fue su conclusión:

Éste fue su error y su pecado, en el que llevaron la penitencia de su engañosa limitación. Error fecundo, repetimos, porque abrió plaza al espíritu nuevo, de paso firme y orientado, que está consiguiendo restaurar con la tendencia cubista –verdadera fuente de la pintura de estos días– no las maneras, ¡Dios me libre!, sino las normas conceptuales del clasicismo. Merced al error impresionista pudo el cubismo reencontrar –nuevo “temps retrouvé”– el universo de las formas completas.

Se habrá advertido que tiene reservas hacia “las maneras” de hacer cubistas; sin embargo, sí le interesaba cómo el cubismo fijó “las normas conceptuales del clasicismo” que él apreciaba en aquel momento. Precisamente, este concepto de “clasicismo”, será repetidamente aludido por Lasterra en artículos dedicados, principalmente, a Jenaro Urrutia. En su defensa de este concepto, vemos la conexión de estos planteamientos de Crisanto Lasterra, como analizaremos más adelante, con los de Eugeni d’Ors que definió en las diferentes etapas de su pensamiento su actitud estética preferida como idealismo, clasicismo, arbitrarismo, novecentismo, mediterraneísmo o, ya hacia el final de su trayectoria, como arte eterno.⁹⁰ Por otra parte, hay que tener en cuenta que esta posición estética está en absoluta coherencia con el movimiento de Retorno al Orden que se desarrolló en Europa a lo largo de la década de 1920.

Curiosamente, no hay ninguna referencia directa a Eugeni d’Ors en sus artículos, pero tanto su utilización del término clasicismo como su definición y uso del término romanticismo, parecen denotar el conocimiento de sus teorías. Con motivo de la visita de una exposición de Gustavo de Maeztu en su estudio de la calle Orueta de Bilbao, redactó un artículo en *Euzkadi* el 13 de noviembre de 1926 en el que definió su interpretación del concepto “Romanticismo”. Las orientaciones estéticas que él defendía se pusieron de manifiesto al decir que “a la hora de exigir pureza plástica antepondremos siempre a della Francesca, a Botticelli, Rafael a Leonardo”. Lasterra reconocía que Maeztu era “ante todo un romántico y un romántico impenitente” que sin duda seguía seduciendo por su enorme temperamento y por ser un “decorador rico y deslumbrante”, pero de su juicio se deducía claramente que él estaba defendiendo otras

⁹⁰ Véanse MERCADER, Laura. “El arte como forma de un ideal. Una lectura de Eugenio d’Ors”. En: MERCADER, Laura; PERAN, Martí; BRAVO, Natalia. *Eugenio d’Ors del arte a la letra*. Op. cit. y MERCADER, Laura. “Recorrido por el ideario artístico de Eugenio d’Ors. Un viaje de Madrid a Barcelona”. En: *Materia. Revista internacional d’Art*, n. 4 (2004), pp. 179-188.

orientaciones en la pintura en aquel momento.

En un desarrollo conceptual más detallado, en un artículo dedicado a la exposición de Ángel Cabanas Oteiza en la AAV y publicado en *Euzkadi* el 12 de enero de 1936, hacía todo este razonamiento próximo a los planteamientos dorsianos:

Es decir, de un lado los estímulos vitales y afectivos, siempre oscuros, de nuestra naturaleza, del otro, la vigilancia de la mente, que no se resigna sino con fórmulas claras y comprensibles. Ahora bien, la sensibilidad es lo que el hombre tiene de común con las otras criaturas de la tierra. (...) Esta facultad, que es privativa de la razón, constituye, pues, el signo distintivo del hombre, lo que lo diferencia como tal, dando a su naturaleza condición humana. (...) Si en el terreno de la vida afectiva la sensibilidad es fuente de preciosas y nobles satisfacciones, nunca la tomaríamos como norma en las tareas de la mente. Y no son ya pocos los que dicen y creen que el arte, si es algo, es "cosa mentale".

Lasterra reconocía en ese mismo artículo que había artistas que habían creado grandes obras con el predominio del sentimiento. Pensaba que esta actitud artística "probablemente tan vieja como la historia de la cultura" culminó el pasado siglo con el romanticismo (que trataba de "representar los estados de ánimo y los fantasmas de la imaginación abandonada a sí misma") y el impresionismo ("que llevando esta teoría a su radical consecuencia pretendía reducir la fuente de la inspiración a las puras sensaciones"). Esta concepción del romanticismo como una actitud artística presente en toda la historia de la cultura concuerda plenamente con las concepciones de "eones" culturales –constantes culturales que se repetirían periódicamente y permitirían explicar la historia como dialéctica; lo clásico y lo barroco (otras veces denominado romanticismo) se sucederían en la historia como dos estados del espíritu– de Eugeni d'Ors.

Podríamos escoger numerosos fragmentos de artículos de Crisanto Lasterra que probarían su firme convicción en la orientación novecentista del arte para las nuevas generaciones de artistas vascos. El 23 de mayo de 1926, en su primer artículo sobre la Primera Exposición de Artistas Vascongados celebrada en el Museo de Arte Moderno, se lamentaba de que la exposición no fuera todo lo brillante que podía haber sido debido, no a carencias en la organización, sino a la calidad de lo expuesto que

achacaba “al abatimiento y desinterés de los propios expositores”. Decía que la impresión que se llevaba uno de la muestra era “poco vigorosa”, pero no tanto como para no vislumbrar “una orientación saludable”:

(...) nuestros pintores, dentro de sus anhelos inlogrados y sus imperfecciones, van tomando una ruta bien distante de los malabarismos fáciles y deslumbrantes de la moda, y harto más orientada hacía el campo de la disciplina y del esfuerzo”. (...) Junto a esta veintena de lienzos que constituyen, a nuestro juicio, la esencia selecta del certamen, ¡qué lejos nos hallamos ya de la democrática y anárquica algarazara provocada por el impresionismo! Afortunadamente, el artista parece entregarse hoy a un profundo examen de conciencia. Huir de la vulgaridad sin dar la visión inmediata de las cosas, e incorporarse los factores fundamentales de la plástica. He ahí la tarea en la que nuestros jóvenes pintores, de acuerdo con el imperativo de su época, parecen empeñados. El esfuerzo es arduo, pues para ello hay que eludir a todo trance la facilidad y desprenderse generosamente de las fórmulas que todavía el impresionismo les trae resueltas a las manos.

La misión, no poco importante, del impresionismo y el cubismo –conceptos circunstanciales del arte–, está cumplida. Han reintegrado al lienzo elementos puros y específicos de la pintura: color y volumen. Lo que ahora importa es someter ambos elementos al concepto eterno e invariable: la armonía. Y que en esta tarea no sea tanto el ritmo exterior de la Naturaleza lo que acompase la marcha del artista como los latidos de su propio corazón.

Este mismo artículo concluía con un alegato en defensa de lo que Lasterra define como “clasicismo” en la misma línea dorsiana: “(...) lo que nuestro artista columbra igual que el clásico es que su verdadera misión consiste en dotar a la Naturaleza de un nuevo valor que carece, y que para ello tiene más importancia lo que él sabe de las cosas que lo que las cosas ofrecen a nuestros ojos”.

Ya dijimos que hay que reconocerles a Crisanto Lasterra y Joaquín de Zuazagoitia el que se alzasen en glosadores y reivindicadores de las nuevas generaciones de artistas. De hecho, la huella de Joaquín de Zuazagoi-

tia en el pensamiento crítico de Lasterra se pone de manifiesto cuando Lasterra defendió en 1928 la necesidad de liberación del arte de lo etnográfico, tal y como lo había manifestado Zuazagoitia. El 15 de abril de 1928 en *El Nervión*, en un artículo que glosaba la exposición de Jenaro Urrutia en la AAV, se mostraba heredero de este planteamiento de Zuazagoitia que, como ya dijimos, estaba probablemente inspirado en última instancia, en palabras de Juan de la Encina y Eugeni d'Ors:

De un lado, su relación con el grupo geográfico de pintores que le rodea y cuya conducta tiende por lo común a diluir el sentimiento étnico en los principios generales del arte; de otro, su especial manera de asimilarse el espíritu de nuestro tiempo, tan audaz y emprendedor en la rebusca de nuevos medios de creación adecuados a las nuevas realidades de la sensibilidad y de la inteligencia. En la primera faceta advertimos cómo Urrutia, desviándose de su grupo merced a un rápido viraje, invierte el juego habitual de sus predecesores, mantenido todavía por muchos de sus coterráneos de hoy, y en lugar de pasear la muchedumbre aborigen de sus imágenes por los almacenes de la moda, trasvasa al viejo odre racial, conservado en su estructura perenne, el contenido de las esencias universales más puras. En la segunda le vemos mantener con altivez y dignidad —recelo, zumba, sonrisas... poco importan ya estas pequeñas molestias infringidas al artista aún por los presuntos avisados— su filiación en el seno de esas fértiles cofradías de selección a las que en todo tiempo se han acogido las almas insobornables, especie de recintos intelectuales donde se elabora una atmósfera difícilmente respirable para el gran público, pero que es, en suma, la única que favorece el crecimiento de las tendencias de verdadera perfección, lejos de los fangales de la admiración y el mercado.

Lasterra dedicó artículos a Jenaro Urrutia, Juan de Aranoa, Narkis Balenciaga, Gaspar Montes Iturrioz, Lucio Ortíz de Urbina, Carlos Elgueza, Jesús Olasagasti, José M^o Ucelay y otros, pero también a artistas de generaciones anteriores como Antonio de Gueza, Gustavo de Maeztu, Julián de Tellaheche o Aurelio Arteta.



Figura 5.8: *Retrato de don Crisanto Lasterra* (c. 1928) de Juan de Aranoa. Óleo sobre lienzo, 140 x 120,5 cm © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao.

De hecho, también ensalzó y constató un viraje estético en la obra de Aurelio Arteta. En un artículo dedicado a la reinauguración de los locales de la AAV con la exposición de obras de algunos artistas de la asociación y publicado en *Euzkadi* el 21 de noviembre de 1929, se centró sobre los tres cuadros que presentó Arteta. En su discurso, creó un contraste entre la obra anterior de Arteta y la de entonces, y concluyó que la evolución le resultaba valiosa y correcta:

Resbalaba a veces por los lienzos de Arteta una gota de miel. Una cadencia melódica nos hablaba con voz tan dulce de cosas entrañables, que, arrastrados por nuestra propia evocación, era fácil distraernos de la obra que la provocaba. En estos cuadros de hoy, el elemento especioso se depura. Persiste en ellos la huella humana, tan profunda en la labor de este artista, pero con un concepto más íntegro y más puro de los medios de expresión que le son asignados a la pintura.

En este mismo texto, se deleitó en el análisis de las tres obras presentadas por Arteta y alabó su “ritmo constructivo”, “espíritu arquitectónico”, “gravedad, equilibrio, solidez de construcción”. Utilizó la misma adjetivación que venía usando para los análisis de la obra de Jenaro Urrutia o Juan de Aranoa y concluía sobre Arteta:

Las formas demasiado cotidianas, las actitudes espontáneas; siempre demasiado libres, son corregidas por el pintor que trata de articularlas aquí con un nuevo sentido, siguiendo el ritmo constructivo de un espíritu acentuadamente arquitectónico.

En efecto, Lasterra alabó en varias ocasiones la senda clasicista tomada por Urrutia, su filiación cezanniana o el carácter arquitectónico e italianizante de su pintura.⁹¹ Aranoa fue también uno de sus preferidos de quien resaltaba su sentido clásico y su manera de construir el cuadro robusta, serena, graciosa y equilibrada.⁹²

A pesar de que se advierte su preferencia por la obra de Urrutia o Aranoa, Lasterra también dedicó artículos muy interesantes a José M^a Ucelay y Jesús Olasagasti, que no se ajustan tanto a las directrices estéticas con las que él quería orientar a la plástica vasca, pero cuya obra le sorprendía y seducía. De Olasagasti decía en 1928 que todavía no se había formado ni su estilo propio ni su carácter, pero lo presentaba como una gran promesa:

Jesús Olasagasti, dotado indiscutiblemente para la disciplina que cultiva, salta en jocundos retozos, libre y ágil, de novedad en novedad. Futurismo, cubismo, expresionismo..., poco importa. Bebe en todas las copas, porque su apetito, su curiosidad y su avidez le dicen que no puede permanecer

⁹¹ Véanse sus artículos sobre este pintor: “En Artistas Vascos. Jenaro Urrutia”. En: *Euzkadi*, 11.6.1924; “Artistas Vascos. Jenaro de Urrutia”. En: *Euzkadi*, 17.1.1926; “Evocación veraniega. Ante los cuadros de J. de Urrutia”. En: *Euzkadi*, 5.12.1926; “Exposiciones. Jenaro de Urrutia”. En: *Euzkadi*, 15.4.1928; “La decoración mural. Pinturas al fresco de J. Urrutia y J. Aranoa”. En: *Euzkadi*, 27.12.1935. Igualmente, una de sus famosas charlas sobre la Pintura vasca, aludidas en el capítulo cuarto, la mantuvo con este pintor y dio lugar a su correspondiente artículo en *Euzkadi* el 2.8.1933.

⁹² Véanse “Artistas Vascos. Juan de Aranoa”. En: *Euzkadi*, 24.11.1925; “Exposiciones. Aranoa, en Artistas Vascos”. En: *Euzkadi*, 4.2.1927; “Artistas Vascos. Aranoa o el equilibrio”. En: *Euzkadi*, 29.11.1927; “Artistas Vascos. Pinturas de J. Aranoa”. En: *Euzkadi*, 15.1.1930; “Nuestros artistas. Juan de Aranoa”. En: *Euzkadi*, 25.1.1935 y el citado anteriormente “La decoración mural. Pinturas al fresco de J. Urrutia y J. Aranoa”. En: *Euzkadi*, 27.12.1935. También tuvo una de sus famosas charlas sobre la Pintura vasca con este pintor y se publicó en *Euzkadi* el 27.8.1933.

*ajeno a ninguna manifestación nueva de su tiempo. Ocu-
rre, claro está, que a la mirada de los veinte años, la vasta
topografía del paisaje humano, tan reiteradamente hollada,
se le ofrece, no obstante, llena de facetas inéditas. Y enton-
ces se corre la aventura de beber en copas demasiado usadas.
Hay, por ejemplo, en la colección de cuadros que ahora pre-
senta Olasagasti –tan fina, tan oreada y tan alegre, a pesar
de todo– algunas revelaciones de ese riesgo: el tema de la
bandurria, un poco picassiano o a lo Georges Braque, una
naturaleza muerta a lo Fresnaye y, dondequiera, una técni-
ca regida por el signo preceptivo de ese admirable Vázquez
Díaz de la tierra de María Santísima, cuya sensible influen-
cia hace estragos en los jóvenes pintores guipuzcoanos.⁹³*

⁹³ “De Arte. El pintor guipuzcoano Jesús Olasagasti”. En: *Euzkadi*, 10.3.1928.

José M^a Ucelay le sorprendía sensorialmente por su imaginación y decorativismo, a pesar de que su obra estuviese lejos de la pintura intelectual representada por Urrutia o Aranoa que más le satisfacía:

*Artista sin tradición, aunque no sin familia –y bien dis-
tinguida en la sociedad de los pintores modernos–, Uzelai
puede establecer, sin menoscabar genealogías venerables, las
combinaciones más audaces. Entrevera, y, preciso es decir-
lo, no sin ciencia y sin gusto, un temperamento del todo
insumiso a los motivos étnicos, una imaginación poblada de
sueños exóticos, una técnica minuciosa, sensible a saluda-
bles influencias, y un lenguaje quimérico, que, no obstante,
le permite expresar con claridad ese mundo de imágenes,
que, nacido de las realidades inmediatas, es, sin embargo,
mucho más bonito.*

*(. . .) Respirar la atmósfera vaporosa de la fantasía, re-
dondear con porciones de imaginación el tosco repertorio de
la vida, mecer el alma en la flexión de una sonrisa perdura-
ble... ¿no es ya poner unos granos de sal y de belleza en la
existencia?*

¿Y es otro, acaso, el raro privilegio del artista?⁹⁴

Un aspecto que se nos ha quedado en el tintero es si se advierte una influencia evidente de planteamientos de Juan de la Encina en la obra de este crítico. Lasterra, por influencia de Juan de la Encina, también se referirá a Regoyos como un pintor franciscano.⁹⁵ Por otra parte, ya anali-

⁹⁴ “Pintura. José Uzalai en Artistas Vas-
cos”. En: *Euzkadi*, 13.1.1929. Véanse
también sobre él “Notas de arte. Uze-
lai en Artistas Vascos”. En: *Euzkadi*,
31.12.1926 y “Nuestros pintores. José de
Uzelay en Artistas Vascos”. En: *Euzkadi*,
17.12.1935.

zamos en el capítulo cuarto las posturas de ambos en torno a la existencia de un Arte vasco. En relación a este concepto encontramos una filiación enciniana de mayor importancia, ya que Lasterra se apoyó en los argumentos de este crítico para defender las diferencias de los artistas vascos respecto a otros de otras regiones peninsulares. Con motivo de la Segunda Exposición de Artistas Vascongados en el Museo de Arte Moderno en 1932, redactó un artículo en el diario *Euzkadi* que ya citamos en el capítulo cuarto en relación al concepto de Arte vasco.⁹⁶ Manifestaba en él que los artistas que exponían en ella, así agrupados, ofrecían “un compendio utilísimo para el estudio de lo que pudiera llamarse el carácter común de la pintura vasca”. Concluía entonces que no había unidad de maneras ni de concepto en ellos que permitiesen establecer un parentesco de escuela, pero sí veía como rasgo en común en todos ellos “la fuerza ineludible del temperamento”. Y para avalar teóricamente esta postura citaba a Juan de la Encina que decía que los artistas vascos acusaban “los contornos dominantes” que los diferenciaban de los otros artistas peninsulares. Más adelante en el artículo, volvía Lasterra a citar a Juan de la Encina cuando en la argumentación se refería a que éste, hacia 1919, ya mencionaba que las artes plásticas no tenían en Bilbao un favorable ambiente social para su desarrollo. Lasterra decía que, a pesar de estar de acuerdo con esa afirmación, los artistas locales seguían trabajando “para el decoro del arte vasco” y la calidad de su obra se veía claramente representada en la exposición del Museo de Arte Moderno.

Para finalizar con los principales planteamientos de este crítico, nos gustaría resaltar cómo, en ocasiones, consideramos que Crisanto Lasterra da con un discurso sumamente útil para hacerse entender entre un público no especializado. Vamos a poner varios ejemplos. En un artículo sobre una exposición de Juan de Aranoa en la AAV de 1927 ya citado previamente, explicaba cómo era inútil que el público fuese a buscar en la obra de un pintor como Aranoa una mimesis exacta de la realidad:

Inútil, desde luego, que vaya en busca del carácter o la veracidad de las cosas tal y como los admitimos comúnmente. Ese aspecto que hemos dado en llamar, sin saber por qué, realidad o visión objetiva del mundo, se apunta allí sólo de manera esquemática y subrepticia. Es preciso, pues llevar además una especial predisposición. Pero la gente, habituada a concurrir a los conciertos sinfónicos sin preocupación alguna acerca del tema o motivo real en que el

⁹⁶ Véase “Notas de Arte. La Exposición de Artistas Vascos”. En: *Euzkadi*, 19.5.1932.

autor a "jouer" apoya sus creaciones, no se aviene, en cambio, fácilmente a entrar en las salas de pintura con la misma pureza de intención. Llega ante los lienzos con un afán de exégesis, con una avidez emocional realmente inexplicables. No sólo el público en general, que va tras el paisaje exacto o la figura auténtica; espíritus más cultivados se aproximan llevando ya una exigencia previa: arte social, arte religioso, incluso arte apologético. Siempre el arte por... alguna cosa. Esto es, sencillamente, buscarle cinco pies al gato.⁹⁷

⁹⁷ "Artistas Vascos. Aranoa o el equilibrio". En: *Euzkadi*, 29.11.1927.

Concluiremos nuestras apreciaciones sobre Crisanto Lasterra aludiendo a otro artículo sobre una exposición de Juan de Aranoa en la AAV y publicado en *Euzkadi* el 15 de enero de 1930 en el que Lasterra explicaba que comprendía que ese tipo de pintura chocase todavía a cierto público, precisamente aquel que se resistía a ver la relación entre clásico y moderno. Creía que la causa de ese rechazo estaba en la manera de ver en la que se les había educado y que estaban absolutamente condicionados por "ese seudonaturalismo al que tan educados nos tenían".

5.6 Otras voces

En este epígrafe nos centraremos sobre otras voces en la crítica de arte bilbaína que consideramos que, gracias a la periodicidad con que ejercieron la crítica de arte en algún momento, dejaron un discurso crítico sólido y elaborado. Además de los aquí mencionados hubo una extensa nómina de autores –muchos de ellos escondidos tras de seudónimos– que ejercieron la crítica de arte en Bilbao de manera esporádica. Citamos ahora algunos, para luego ocuparnos más detenidamente de otros que dejaron un discurso crítico más completo: Juan José de Lecanda, Alberto Pedrosa, Adolfo Larrañaga, Juan de Aramburu, Juan Mazón, Ramón Moreno, T. Mendive –podía tratarse de Teodosio Mendive–, Ángel Ugarte-Revenga, Ramón de Basterra, Ramiro de Maeztu, Gustavo de Maeztu, J. Guillot Carratala, Traviesillo y muchos otros.

En primer lugar nos detendremos en los críticos de arte vinculados a un ideario nacionalista vasco: "T.", Dionisio de Azkue (Dunixi), Alfredo de Echave (El de Iturribide) y José Iribarne. Veremos varios aspectos en común en todos ellos: (1) un conservadurismo en sus gustos estéticos que les llevaba a una asimilación moderada de los planteamientos de la modernidad artística de la mano de los artistas vascos y reservas hacia

posturas más audaces dentro de esa modernidad como la que podían representar los artistas internacionales que dieron origen a los propios movimientos –no hablamos de la vanguardia, ni mucho menos–; (2) todos alababan el florecimiento artístico vasco en la contemporaneidad y veían fundamental que los sectores nacionalistas vascos estuviesen implicados en la defensa de las artes y la cultura.

Según Javier González de Durana, el comentarista “T.” puede ser el mismo que “T. Larrea” que también en ocasiones firmaba como “T. L.” o “Telémaco”. Este mismo autor dice que “fue lo más próximo a un crítico de arte genuino, antes de Juan de la Encina”.⁹⁸ Además añade que era un crítico que le gustaba el contacto directo con los artistas y visitaba sus talleres, procurando mantenerse informado más allá de los cuadros que debía comentar. Si esto es así, publicó artículos en *El Noticiero Bilbaíno*, *El Porvenir Vasco*, y en la revista y el diario *Euzkadi*. Podía tratarse del escritor Toribio Larrea que colaboró en *Euskal-Esnalea* (1908-1931) entre 1918 y 1922, donde se publicaron sus obra teatrales *Gosportako Martolo Madrillen* (1918) y *Tripa-Zorria* (1920). Toribio Larrea también fue autor de cuentos, chistes y algunos otros escritos.

El conservadurismo en los gustos estéticos de este autor se puso de manifiesto en numerosos artículos, como en este en que comentó la Tercera EAM de 1903:

Muy bien parece que se celebran certámenes de esta clase, pero debe dárseles más amplitud, admitiendo obras de tendencia que no caigan sólo dentro de la que se quiere llamar arte moderno, a fin de que el público pueda apreciar mejor esta última e inclinarse con más elección del lado que más le agrada; pues que de otro modo, habrá derecho a suponer que esas restricciones de los artistas organizadores de Exposiciones de pintura modernista, no obedecen a otra causa que al temor de la competencia, al temor de que sus obras pasen desapercibidas al comprador por haber otras que más le agraden por su precio, unas veces, pero las más, por su mayor mérito artístico; más, en esto de mérito artístico, muchos, quizás la mayor parte de los artistas modernistas, aseguran, creyendo tal vez lo que dicen, que el público no puede apreciarlo, considerando esto como patrimonio y privilegio único de esa desviación de la especie humana que se le conoce con el título humorístico de super-hombres o inte-

⁹⁸ GONZÁLEZ DE DURANA, Javier (com.). *Ángel Larroque. El pintor, el olvido y la memoria* [catálogo de exposición]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, p. 67.

*lectuales; de ese conjunto de seres entre los que es muy general la pedante autoridad del necio, que sólo busca la frase sentenciosa. Si nuestros artistas tratan de pintar o esculpir para ese rebaño, pueden considerarse aislados del resto del mundo; pues que el arte no sólo consiste en producir obras bellas, sino que estas deben ejecutarse para que sean comprendidas sin gran esfuerzo por el gran público; obras sinceras y hasta vulgares, como las de los grandes artistas de todas las épocas, en las que el verdadero inteligente, y acaso también el super-hombre, aprecien otras más bellezas que las que pueda apreciar un simple patán. Esto es el verdadero arte, y al que así no lo crea, le invito a que demuestre lo contrario.*⁹⁹

⁹⁹ "T. L." "De Arte. Artistas y Exposiciones". En: *El Noticiero Bilbaíno*, 8.8.1903.

En el capítulo cuarto, cuando analizamos sus contribuciones al debate sobre la existencia o no de un Arte vasco, ya sintetizamos sus aportaciones principales: fue uno de los primeros en destacar la influencia de la pintura clásica española en varios artistas vascos y, también, pionero en subrayar que uno de los rasgos afines entre los artistas vascos que permitía identificarlos como una escuela diferenciada era en el sentimiento estético o la esencia espiritual que se manifestaba en sus obras. Algo prácticamente inefable, debido a su idealismo¹⁰⁰.

A Manuel Losada o Pablo Uranga les otorgaba el mérito de ser iniciadores de la Escuela vasca, al mismo tiempo que continuadores de la tradición pictórica española. Así lo puso de manifiesto en varios artículos de entre los cuales hemos elegido éste dedicado a Pablo Uranga:

*(...) precursor de la moderna pintura vasca, el que con Losada y Zuloaga proclamó y sostuvo en tiempo de general contradicción la excelencia del Greco, restauró el reinado práctico de Velázquez, Zurbarán y Goya y reivindicó la bondad de las tierras y tonos de la antigua paleta histórica, frente al común empleo de los lindos matices de actualidad, productos de la moderna química, elevados al más alto predicamento entre nosotros por el influjo de los Fortuny, Meissonnier, Zamakois, Pradilla, Casado, Plasencia y otros cien árbitros de la moda, en una época de decadencia general.*¹⁰¹

¹⁰⁰ Hacía estas apreciaciones justificando que no era necesario que Alberto Arrue pintase escenas vascas: "Las costumbres no serán vascas, en verdad, pero su especial visión artística sí que será reflejo del sentimiento estético de un vasko, sentimiento original y típico por su línea, por su coloración y por su estilo, en fin, tan concienzudo y espiritual y quintaesenciado". Véase "De Arte". En: *Euzkadi*, n. 8 (octubre 1906).

¹⁰¹ "T." "Artistas vascos. Pablo Uranga". En: *Euzkadi*, n. 27 (mayo-junio 1914).

Precisamente, sus artistas más elogiados dentro de la nómina de autores vascos de su tiempo fueron, además de Losada y Uranga, Alberto

Arrue, Ángel Larroque, Aurelio Arteta o Nemesio Mogrobejo. Su conservadurismo estético le llevaba a criticar con dureza a Darío de Regoyos y Francisco Iturrino, por ser los más modernos de entre los artistas vascos; y a ensalzar, anacrónicamente, la posibilidad de hacer una pintura de historia como la realizada por Mamerto Seguí a finales del siglo anterior:

Al inaugurar en esta Revista la sección pictórica, reciba el señor Seguí y Aretxabala el testimonio de nuestro aplauso más sincero, animándole, al propio tiempo, a realizar por el arte patrio lo que prometió su magnífico primer empuje El Árbol Malato, sintiendo también que, acaso por circunstancias especiales, no haya seguido por el camino de la pintura histórica que entonces emprendiera, y que pudo conducirle a la meta asequible en ese género, el más grave de suyo y el más simpático como auxiliar para la reconstitución de nuestra Patria.¹⁰²

¹⁰² "T." "De Arte. El árbol Malato". En: *Euzkadi*, n. 2 (mayo 1905).

Para recapitular, nos gustaría manifestar que es necesario atribuirle a este crítico de arte el mérito de ser uno de los primeros en crear un discurso crítico coherente y elaborado dentro de los círculos nacionalistas vascos. Recordemos que su líder Sabino Arana no había dejado recomendaciones claras sobre las orientaciones principales que debía seguir el Arte vasco. Poco a poco, con planteamientos como el de "T.", se irán sugiriendo dentro de los sectores nacionalistas ciertas directrices, si bien heterodoxas como hemos visto hasta ahora, sobre el tipo de arte y conceptos a fortalecer. El más importante, sin duda, fue el de la existencia o necesidad inminente de un Arte vasco.

Dionisio de Azkue Arregui (1885-1964) se hizo popular gracias al seudónimo Dunixi. Como escritor colaboró en el *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, *Hermes*, *Vasconia*, *Vida Vasca*, *Egan*, *Munibe*, *Yakintza* o *El Libro de Oro de la Patria* (1934). Escribió *Mi pueblo, ayer. Croquis donostiarras* (1932), donde repasó nostálgicamente la transformación operada en Donostia en los años anteriores a la publicación del libro.

Destacó como crítico de arte en el diario *Euzkadi* publicando en él contribuciones desde 1913 hasta 1936 –aunque su periodo más fructífero se produjo entre 1915 y 1918–. También cultivó la pintura, centrándose principalmente en el paisaje. La primera exposición pública de sus obras pictóricas tuvo lugar en 1930 en el Círculo de San Ignacio de San Sebastián y también se tiene conocimiento de una exposición de paisajes en las

Salas Municipales de Arte de San Sebastián en 1949. El componente ideológico nacionalista vasco para este autor condicionó toda su producción literaria y pictórica que se centraba en la defensa de los temas vascos.

En primer lugar, nos gustaría recordar el argumento fundamental de Dunixi en el debate sobre la existencia de un Arte vasco: opinaba que cultivar el tema vasco era el medio para alcanzar un Arte vasco diferenciado y por eso cuestionaba el vasquismo de la obra de Ignacio Zuloaga.¹⁰³

Igual que "T." y los otros críticos nacionalistas que presentaremos en este apartado, era defensor de una modernidad moderada. Su credo estético se ponía, por ejemplo, de manifiesto en este artículo redactado con motivo de la exposición-homenaje a Darío de Regoyos celebrada en la AAV y publicado en el diario *Euzkadi* el 22 de enero de 1915:

Así como admiramos la gran composición, la pintura correcta, meditada, historiada y justa de taller, siempre que no sea un conjunto de patrones yertos, pegados al lienzo; así como nos entusiasme la pintura de tipos, la pintura un tanto filosófica, de costumbres, y sobre todo, de raza, que tan felizmente comienza en Euzkadi a florecer; así como estimamos el paisaje atildado, jugoso y fuerte que no desdeña la forma ni el detalle preciso, así también guardamos nuestro cariño para este impresionismo ingenuo que se embebe de luz, al reconocer a ésta la soberanía del ambiente y se abstrae sin afectario, de la realidad sólida, al demandar afanosamente la síntesis lumínica.

Siempre fue un firme defensor de la AAV y consideraba que esta asociación contribuía a crear un Arte vasco.¹⁰⁴

Consideramos que su amor por el paisaje, quizás ayudado por su perspectiva de pintor, le llevó a valorar las aportaciones del impresionismo y Darío de Regoyos con más justicia que "T." y así lo puso de manifiesto incluso en la década de 1930 en que comentó la obra de Mauricio Flores Kaperotxipi:

Esta polarización decisiva del tema en la figura, con absorción de fondos y ambiente, constituye una regresión interesante a los conceptos clásicos. El intentarla en nuestro tiempo es, por lo menos, un signo de gallarda independencia, y el lograrla como Kapero, con los recursos de una

¹⁰³ "Nos hemos detenido en la importancia de la pintura vasquista, y la preconizamos tanto, por considerarla -entiéndase bien- no como fin, sino como medio el más eficaz, tal vez el único, para fundar las bases del futuro arte vasco". Véase "Algo más sobre arte II". En: *Euzkadi*, 6.4.1915.

¹⁰⁴ En el artículo "Notas de Arte. Exposición Zuloaga-Uranga" publicado en *Euzkadi* el 12.2.1915 destacaba la labor de la AAV no sólo por las exhibiciones de arte que promovía, que contribuían al desarrollo de "la afición estética, la infancia del gusto, promovida en la masa; la segunda, la madurez del gusto, manifestada en la élite, en la minoría de los doctos", sino "queremos encomiar más que nada lo que vamos debiéndole en orden a lo que pudiéramos llamar el término medio, la virilidad de la actividad artística, esto es, la creación, la producción de arte y de un arte, en nuestro caso, cada vez más concreto y determinado: el arte vasco". En sus críticas, se advierte que uno de sus artistas preferidos dentro de la nómina de autores vascos es Ángel Cabanas Oteiza, pero también rinde pleitesía a Adolfo Guiard y Darío de Regoyos. Entre los otros autores que destacaba están Alfonso W. Sena, José Arrue, Elías Salaberría, Valentín y Ramón de Zubiaurre, Aurelio Arteta o Manuel Losada.

*mano certera y una paleta sólida, un derecho a la admiración de todos, aún la de aquellos que se complacen todavía, como el que firma, en la dispersión luminista de la pintura de ambiente.*¹⁰⁵

¹⁰⁵ "Pintores guipuzkoanos. Flores Kaperotxipi". En: *Euzkadi*, 6.5.1930.

Alfredo de Echave (1872-1926) hizo popular el seudónimo El de Iturribide. Destacó como periodista y dramaturgo de tema vasco, y fue un firme defensor del papel que podía desempeñar el Teatro vasco –lirico o no– en la difusión y consolidación del ideario nacionalista vasco. Su faceta de costumbrista urbano también se mostró en la sección "Titirimundi bilbaíno" que ostentó en el diario *Euzkadi* durante varios años, en la que también publicó sus críticas de arte.

Su afición al Teatro vasco nació en torno a 1898 en la Sociedad *Euzkeldun Biltokia*, fundada por Resurrección M^a de Azkue, en la que se fomentaban las artes escénicas. Echave destacó por escribir obras teatrales de tipo costumbrista como la comedia *Peru Gixon* (1912) o los dramas *Lelo* (1907), *Matilde* (1915) y *Pedro Mari* (1922). Otros de sus textos dieron pie a varias representaciones musicales desarrollando también cuadros de costumbres aldeanas como *Lenago il!* (1900) o la zarzuela *Bide Onera* (1907) –ambas con música de Aureliano Valle–, y otras obras que se encuadrarían dentro de la llamada *Ópera vasca*:¹⁰⁶ *Maitena* (1905-1908) –con música de Etienne Decrept y Charles Colín–, *Lide eta Ixidor* (1908-1910) –cuyo libreto fue traducido por Evaristo Bustintza al que puso música Santos Intxausti–, *Mirentxu* (1909-1910) –con música de Jesús Guridi–, *Udala* (1913) –con música de José Sáinz Basabe– o *Lore* (1925) –inconclusa y con música de José Franco–. Estuvo vinculado desde sus comienzos literarios a la Sociedad Coral –que tanta implicación tuvo en el desarrollo de la *Ópera vasca*– de la que fue presidente. Echave fue también autor de algunos cuadros de vida bilbaína como *El Bilbao del maestro Valle visto desde la coral. Cuadros de la vida bilbaína* (1920).

¹⁰⁶ Véase MOREL, Natalie. *La Ópera Vasca (1884-1937)*. Op. cit.

Ya planteamos que este autor fue uno de los que más claramente mostró su oposición a los planteamientos de Ramón de Basterra en su conferencia de 1913 con motivo de la clausura de la Exposición de Arte Moderno de la AAV celebrada en la Sociedad Filarmónica. Su lectura del ambiente artístico bilbaíno de aquellos momentos era totalmente contraria a la de Basterra. Defendía que en Bilbao al menos los artistas podían alcanzar "un vulgar pucherete: cuyo calorcillo los aleja de esas tan afamadas Babilonias del arte, en las cuales los gritos del hambre, y aunque ésta sea de artista, no interesa a los oídos del judío, ¡peste de él!, que

desatiende la voz de los fuertes postergados por proteger a un ramplonísimo Zuloaga. ¡Y mire usted que esta tontería, que París tenga cosas muy parecidas a Bilbao!"¹⁰⁷

En alguna ocasión, tuvo que defenderse de la acusación de tener gustos conservadores que Juan de la Encina vertió sobre él,¹⁰⁸ pero lo cierto es que, como "T." o Dunixi, fue defensor de una modernidad moderada como se advierte en este artículo publicado en *Euzkadi* el 27 de septiembre de 1913 en el que glosaba la Exposición de Arte Moderno de la AAV:

Lo que procede para bien del arte vasco, del arte indígena, si se persiste todavía en obligar a un público de toros y veraneo a que asista a una Exposición, cuya entrada cuesta demasiado dinero, es que los artistas que la organizan prescindan un poco de la improvisación y hagan un poco más al arte, y a las obras de arte que el burgués no desdeña nunca. Porque, hablamos con claridad, hermanos; ¿no cabe arte en un cuadro o una escultura agradable, que un buen señor pueda llevarse a su casa?

Y otra finalidad debe perseguir la Asociación de Artistas Vascos: la de que todos los vascos y artistas, sin excepción de méritos, que entre artistas es muy difícil establecer, figuren en la misma.

Como se advierte, no fue partidario de que el criterio de modernidad fuera argumento de exclusión de artistas en la AAV y aplaudió la creación del Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao, porque pensó que podía integrar a artistas vascos de todos los credos estéticos.

Algunos de los artistas vascos por él destacados eran Adolfo Guiard y Darío de Regoyos, Ángel Cabanas Oteiza, Francisco Durrio o Manuel Losada. El desfase estético de sus gustos artísticos se puso en evidencia con motivo de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919. En aquella ocasión no pudo evitar aludir a cuando las obras de Regoyos causaban el escándalo y cómo ahora las obras de éste "parecen clásicos y de impecable purismo de Academia, al lado de los mamarrachos que se exhiben en las salas de las Escuelas de Berástegi!"¹⁰⁹

De José Iribarne conocemos poco. Al parecer, pasó una temporada de su vida en Madrid y dirigió allí la publicación *Revista de Bellas Artes*. Además, él mismo practicaba la pintura porque en uno de sus artículos hablaba de unos retratos al óleo que había hecho¹¹⁰. También nos consta

¹⁰⁷ "Titirimundi bilbaíno. La voz de los fuertes". En: *Euzkadi*, 19.9.1913.

¹⁰⁸ "Titirimundi bilbaíno. Para alusiones". En: *Euzkadi*, 8.10.1913. Echave se defendía, al parecer, de una acusación de Juan de la Encina que entendía que alababa la obra de Benlliure y de Sorolla. Alfredo de Echave se reivindicaba como seguidor del Arte vasco desde las primeras EAM, y admirador de los artistas vascos. Decía que su desprecio no iba contra la AAV, sino contra los que pretendían dar pautas y lecciones a los demás. Creemos que, obviamente, se refería a Ramón de Basterra.

¹⁰⁹ "Titirimundi bilbaíno. Alrededor de la exposición". En: *Euzkadi*, 27.9.1919.

¹¹⁰ En un artículo titulado "El mundo de las cosas triviales. La escuela de la mediocridad en la Asociación de Artistas Vascos", publicado en *La Tarde* el 28.10.1918, decía haber conocido la obra de Gabriel García Maroto "en ese Madrid pintoresco y extraordinario donde malgastamos los más floridos años de nuestra existencia, luchando denodadamente contra las mismas injusticias sociales que hoy perduran y contra sus mantenedores, muchos de los cuales viven hoy tan orondos...". En el mismo artículo explicaba que cuando entre los artistas disidentes del Círculo de Bellas Artes se apuntó la idea de crear una Sociedad de Independientes, siguiendo el patrón francés, él dirigía la *Revista de Bellas Artes*. También mencionaba unos retratos al óleo hechos por él que le enseñó a Gabriel García Maroto con motivo de un encuentro con él en Salamanca.

que colaboró con el diario *La Tarde* en 1918, que escribió para el diario *Euzkadi* comentarios sobre exposiciones artísticas celebradas en Donostia entre 1928 y 1930, que publicó algún artículo en *El Liberal* y que escribió el libro *El arquitecto Pedro Guimón y las modernas orientaciones pictóricas en el País Vasco* (1922). Como ya mencionamos en el capítulo cuarto, el libro se compone de dos ensayos bien diferenciados: (1) el primero, dedicado a analizar la trayectoria creativa de Pedro Guimón en base a sus principales obras; (2) el segundo, en el que aporta su juicio crítico sobre las principales orientaciones pictóricas del País Vasco que él destaca.

Del primer ensayo dedicado a Pedro Guimón comentaremos únicamente que el crítico pretendía analizar la trayectoria completa del arquitecto. Parte de los epígrafes que componen el ensayo están basados en alguna entrevista que tuvo con el arquitecto, ya que a veces se incluyen fragmentos de diálogos con él y, en otras ocasiones, citas directas a sus palabras. Desde su epígrafe inicial, llamaba la atención la pretensión ideológica con que estaba realizado el ensayo, ya que Iribarne presentaba a Guimón como un nacionalista vasco. Al final de la cita también observaremos una crítica hacia la actitud excesivamente pragmática que determinados nacionalistas vascos estaban presentando hacia las artes y la cultura:

(...) ¿cómo extrañarnos que Guimón anhele la independencia política de su país y labore sin descanso por su cultura?

Claro es que un hombre dotado de sus facultades imaginativas y de su refinamiento espiritual, no puede hacer iguales gestos ni propugnar la nacionalidad vasca como cualquier aldeano de Arratia, aceptando como artículos de fe los capciosos argumentos que los laborantes electoreros llevan a los mítins y a las planas de los periódicos. El nacionalismo de Guimón es un nacionalismo integral, desinteresado y puro, el cual tiene sus orígenes en la consagración del culto a la moral, a las buenas costumbres y a la virtud, ya que todo esto significa, según Nietzsche, practicar la obediencia hacia una ley y una tradición fundadas desde hace largo tiempo.

La sumisión irracional que predicán algunos apóstoles del nacionalismo se está dando de bofetadas con los estímulos de engrandecimiento de nuestra cultura, pues para

*lograr una civilización superior es necesario que la sociedad se divida en dos clases: la de los trabajadores y la de los ociosos; la del trabajo forzado y la del trabajo libre.*¹¹¹

Éstas palabras aparecían en el primer epígrafe, pero el ensayo se compone de otros catorce en los que Iribarne trataba de analizar, en base a sus obras e inquietudes principales, el trabajo integro de Guimón hasta aquellos momentos. El segundo ensayo, el dedicado a las modernas orientaciones pictóricas en el País Vasco, también está dividido en diferentes epígrafes que tratarían de hacer justicia a las diferentes orientaciones que él advierte en la pintura del País Vasco en aquellos momentos: (1) "Ignacio Zuloaga. Precursor y maestro"; (2) "La conciencia del oficio"; (3) "El paisaje. Lo oscuro y lo demasiado claro"; (4) "El afán de originalidad"; (5) "Una mirada al pasado"; (6) "La pintura de historia y la de costumbres"; (7) "Gustavo de Maeztu, los hermanos Zubiaurre y... algunas cosas dignas de comentario"; (8) y, finalmente, "Arteta".

Los planteamientos de José Iribarne, como los de "T.", son paradigmáticos del gusto conservador en materia artística de muchos nacionalistas vascos, que habían admitido cierta modernidad artística de la mano de los artistas vascos, pero que mostraban no sólo recelos hacia las vanguardias sino, como en el caso de José Iribarne, incluso reticencias hacia la modernidad radical que había supuesto el propio impresionismo.¹¹²

Iribarne planteaba a Ignacio Zuloaga como el precursor y mantenedor de una Escuela vasca de pintura, gracias a que el temperamento y visión estética de su obra concordarían con los típicamente vascos. Ya dijimos en el capítulo cuarto que estos planteamientos de José Iribarne refiriéndose a un "temperamento" propio que impregnaría las obras de los artistas vascos se relacionan con los de "T." en 1907, los de Ignacio de Zubialde en 1915 y también con los que mantuvo Crisanto Lasterra en las décadas de 1920 y 1930. En el cuarto capítulo ya pusimos de manifiesto cómo José Iribarne en este ensayo trató de argumentar cómo el cultivo de la técnica y el oficio le parecían el medio fundamental para garantizar la diferenciación de Escuela. Por eso, llegaba a la siguiente conclusión:

Los pintores y escultores vascos deben trabajar por superar, valiéndose de la moderna estética científica, los modelos clásicos del arte; todo lo bueno que se produjo hasta que se inició la decadencia.

Para conseguir su objeto no deben desdeñar el estudio

¹¹¹ IRIBARNE, José. *El arquitecto Pedro Guimón y Las modernas orientaciones pictóricas en el País Vasco*. Op. cit., p. 11.

¹¹² "Nosotros no abominamos del impresionismo, sino a la mayor parte de sus mediocres cultivadores; a esos que esconden la pereza mental y la carencia de medios técnicos tras las pinceladas de colores enteros, chillones y detonantes, obstinándose en hacer pasar por subconsciencias de dibujo sus desaciertos, su ignorancia y su ordinario barroquismo". *Ibidem*, p. 76. Un poco más adelante incluso llega a decir que ante las obras de un paisajista como Gregorio Prieto, los trabajos de Monet, Renoir o Berthe Morisot son como obras mesopotámicas o egipcias frente a obras maestras del Arte griego.

*de ninguna época, bastará con que perduren en su deseo de no prestar acatamiento a un Vera, a un Garnelo o a un Martínez Cubells.*¹¹³

¹¹³ *Ibidem*, pp. 66-67.

Sobre el paisaje, José Iribarne esgrimía el argumento de que determinadas orientaciones modernas escondían limitaciones técnicas intolerables de los artistas que las cultivaban. Aquí es donde vemos que empezaban a aflorar sus prejuicios respecto a rasgos de la modernidad artística que denotan una concepción antiacadémica sí, pero conservadora en su defensa de una modernidad muy moderada. Un ejemplo de este conservadurismo estético está en esta cita que contiene recomendaciones a pintores paisajistas:

(...) han de poner trabas a su inspiración para ser mejor comprendidos.

*De aquí arranca la lucha entre lo oscuro y lo demasiado claro; la errónea creencia de suponer que no merecen estimación más que aquellas cosas que han llegado a un término, sin tener en cuenta la sentencia filosófica de que en la pintura, un asunto importante tendrá su mejor representación cuando sus colores se arranquen del asunto mismo y se les aplique después de manera que se haga nacer el dibujo de las limitaciones y de las transiciones de estos colores. Así el cuadro adquirirá algo del atrayente elemento natural que da al objeto su propia significación.*¹¹⁴

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 71.

Obviamente, es fácil intuir que este crítico manifestaba un claro rechazo hacia la vanguardia¹¹⁵. Su rechazo hacia ésta se evidenció cuando explicó en el ensayo sus juicios en torno a una exposición de Celso Lagar en la AAV –expuso allí en dos ocasiones, en 1918 y en 1919–. Criticaba el afán de originalidad buscado por muchos artistas como Picasso y ésta fue su conclusión:

*Cada uno de estos artistas posee una nueva estética científica, cuyos principios se asemejan mucho a los que ya eran viejos antes de la Era Cristiana, pero que no son los mismos, porque entonces... no serían nuevos.*¹¹⁶

¹¹⁵ El rechazo hacia planteamientos vanguardistas se puso también de manifiesto cuando escribió la aludida dura crítica sobre la exposición de Gabriel García Maroto en *La Tarde* el 28.10.1918.

¹¹⁶ IRIBARNE, José. *El arquitecto Pedro Guimón y Las modernas orientaciones pictóricas en el País Vasco*. Op. cit., p. 63.

Para explicar el planismo de Celso Lagar, reconocía que él necesitaba estudiar y meditar “sobre si es una superchería o una aspiración ideoló-

gica digna de aprecio. Eso de aparecer un poco revolucionarios y anticlásicos, escondiendo nuestra falta de originalidad con unos cuantos tópicos sin valor y en unas cuantas frases de mero artificio retórico, no es propio de los que nos encontramos en el retorno de todos los viajes por el vano país de la quimera".¹¹⁷

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 74.

Después de reflexionar su conclusión era clara: le desagradaba el planteamiento de Celso Lagar, y recomendaba dirigir la mirada al pasado para alimentarse mejor "de tradiciones aristocráticas que de utopías revolucionarias". Se reconocía un romántico y enamorado del Renacimiento italiano. Incluso, como ya hemos dicho, vertía críticas hacia el impresionismo.

Es sorprendente que Iribarne propusiera las visiones costumbristas de Manuel Losada sobre el Bilbao Viejo como modelo para otros artistas, ya que constituían para él un modelo de expresión de la personalidad vasca en pintura. Además, es anodino que ponga a Losada como ejemplo para que el resto de pintores no cultivasen exclusivamente el tema rural vasco:

(...) es esta una saludable advertencia a los jóvenes de la actual generación, los cuales debieran representar más dignamente su edad y su raza, huyendo de esa manida sugestión del pueblecillo de rudos pescadores. Las energías y el impulso de los vascos derivan hacia fines más altos, y no es oportuno confundir la idealidad de los pueblos con las rústicas visiones de sus honrados lugareños. ¿Es que no representan Vizcaya y Guipúzcoa para sus artistas más que esas formas disminuidas de civilización? ¿Su expansión comercial y su preponderante industrialismo se sintetizan pintando la vuelta de una romería o retratando las típicas casucas de marineros?

*En sus obras, Losada nos dice que todo no ha de ser ruralismo y que este es el momento propio para que unas manos sabias y laboriosas plasmen la personalidad vasca de nuestro primer cuarto de siglo XX; tan sobrado de carácter como falto de intérpretes.*¹¹⁸

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 81.

Hacia, además, una lectura parcial y sesgada de la historia así como de la evolución del Arte, que le llevaba a concluir que los gérmenes del Renacimiento (concebido como un momento glorioso en el arte), no desaparecieron totalmente y que "en Francia, lo sostuvieron vagamente David, Pablo Baundry y Puvis de Chavannes, y en España, don José de Madrazo

y Rivera, recogiénolo después Zuloaga, Anselmo Miguel Nieto y Julio Antonio. / Estos artistas acaso han mantenido la tradición renacentista de manera inconsciente”.¹¹⁹

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 90.

José Iribarne dedicaba en este ensayo también extensas palabras a Gustavo de Maeztu, de cuya obra extraía valores positivos. No así de los hermanos Zubiaurre a quienes criticaba por deformar las cosas, por hacer una pintura falsa y convencional, y porque no habían hallado “la manera de copiar el natural como debe copiarse sobre el lienzo: justo de forma y justo de color, haciendo surgir de esas dos armonías el espíritu, la idea, el sentimiento preconcebido del autor”.¹²⁰

¹²⁰ *Ibidem*, p. 91.

Finalmente, Aurelio Arteta era para él, después de Zuloaga, el pintor que más valoraba en el País Vasco por su “oficio” y calidad técnica, porque aprendió de la tradición artística del pasado para reivindicarse como un artista del presente y porque para él es el “pintor civil” de Bizkaia.

Atribuimos al magisterio estético y modelo crítico que divulgaron en la prensa vasca tanto Joaquín de Zuazagoitia como Crisanto Lasterra, y al viraje estético general de la plástica española a partir de la década de 1920, la transformación que se operó en el discurso de este crítico y que se puso de manifiesto en un artículo del 19 de mayo de 1932 publicado en *El Liberal*. En él se comentaba la Segunda Exposición de Artistas Vascongados celebrada en el Museo de Arte Moderno de Bilbao. Analizaremos a través de este artículo que asimiló y aplaudió la orientación novecentista de varios artistas vascos. En este artículo en el que destacaba la obra de Jenaro Urrutia, Juan de Aranoa y Jesús Olasagasti, se congratulaba de ver en los nuevos pintores vascos la voluntad de asimilar las “nuevas modalidades pictóricas que desde Cézanne hasta la fecha entretienen la mirada del espectador”. Especialmente representativo del viraje novecentista de su discurso es este fragmento dedicado a Jenaro Urrutia:

El afán constructivo, la observancia de las leyes de la composición y el prurito sintético, cualidades que resplandecen en la obra de los mejores vanguardistas, culminan en los cuadros de Urrutia. Su personalidad es la más señera, la más destacada, la que mejor recoge y encauza el anhelo cubista; la que revela sus normas entre nosotros y recibe todas las adhesiones.

En este mismo artículo, también destacaba el trabajo de Juan de Aranoa por “su manera concisa y precisa de determinar los volúmenes, sin

alterar las representaciones geométricas de la forma”, mientras que reconocía en Jesús Olasagasti a una promesa. Como hemos dicho, el artículo es representativo de la transformación estética operada en José Iribarne y de cómo la orientación novecentista de la plástica de determinados pintores vascos, que él consideraba vinculada a la vanguardia, le parecía adecuada en la década de 1930.

Dejando a un lado los críticos nacionalistas, vamos a centrarnos en las dos últimas figuras que analizaremos: Juan Carlos de Gortázar (1864-1926) y Joaquín Adán. El primero de ellos era hijo de Manuel M^a de Gortázar, un importante político, mecenas y empresario vasco. Juan Carlos de Gortázar, en muchas de sus intervenciones en prensa, utilizó el seudónimo Ignacio de Zubialde y destacó como musicólogo y músico.

A lo largo de su vida, fue un dinamizador de la vida cultural vizcaína, en especial, la musical. Aunque no se tuvo por músico profesional, tocaba el violín, la viola y el piano con bastante perfección. Formó con otros amigos un cuarteto con el que amenizaban sin ánimo de lucro las celebraciones en las parroquias bilbaínas. Fue miembro del “Kurding Club”, impulsó el renacimiento de la sociedad musical *El Salón*, fundó la Sociedad de Cuartetos y también la Sociedad Filarmónica, y cooperó en la creación de la Sociedad Coral y la Academia de Música, precursora del Conservatorio Vizcaíno de Música. A él se debe la fundación en Bilbao de la *Revista Musical* (1909-1913), en la que colaboraron los músicos y musicólogos más importantes del momento.

Fue autor de la descripción costumbrista *Bilbao a mediados del siglo XIX según un epistolario de la época* (1920). Sus contribuciones periodísticas fueron publicadas por *Euzkadi*, *El Liberal*, *La Tarde* o *Hermes*.

Su importante actividad cultural le llevó a formar parte de la Junta de Cultura Vasca de la Diputación de Bizkaia y de las de los museos de la ciudad.

En el capítulo cuarto ya destacamos sus aportaciones al debate sobre la existencia de un Arte vasco, deteniéndonos en la polémica que protagonizó con Dunixi en 1915 sobre el vasquismo en la obra de Ignacio Zuloaga. No nos resta sino comentar la calidad de las críticas que redactó con motivo de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919 en el diario *Euzkadi*.

La capacidad crítica y literaria que demostró en aquella ocasión probaron que podía haberse dedicado más decididamente a la crítica de arte y que era un gran conocedor del devenir del arte internacional. En un

artículo del 5 de septiembre de 1919 publicado en *Euzkadi*, opinaba que la pintura francesa tenía interés porque “de ella procede una gran parte de nuestro arte local”. Y añadía:

Zuloaga, Losada, Uranga, Etxebarria y otros varios se educaron allí; pero abandonaron pronto las influencias que allí sufrieron, no reteniendo apenas de su estancia en la gran capital más que la lección de estética, que se recibe con sólo respirar su ambiente.

Opinaba, sin embargo, que en Darío de Regoyos y Adolfo Guiard la influencia francesa fue constante y duradera, y también constató esa influencia gala en Anselmo Guinea.

A pesar de que abrazó la modernidad artística de manera más abierta que los críticos analizados previamente en este epígrafe, él también reconocía sus límites: “(...) una vez el color no está en juego, no acierto a empaparme de las bellezas, indudables, aunque ocultas, que contienen para los iniciados las composiciones de esta clase”, decía refiriéndose a pequeños cuadros y dibujos de Paul Gauguin presentes en la misma Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919. Y, en el mismo artículo en que publicó estas palabras sobre Gauguin, también mostró reservas hacia lo que contempló de Paul Cézanne y Maurice Denis:

Y como me he hecho una norma de la sinceridad, no he de decir que admiro los “Hombre bañándose”, de Cézanne, ni puedo creer que representen, siendo como son simples dibujos coloreados, las características de este autor; así como tampoco me cae simpática la manera de Maurice Denis, hoy en tan gran predicamento, ni comprendo el entusiasmo, que sin duda ya pasó, de los franceses por Monticelle, que me ha hecho el efecto de un sub-Fortuny.¹²¹

Para finalizar, vamos a detenernos sobre las aportaciones críticas de Joaquín Adán Satue (1892-1932). Fue un hombre que se hizo a sí mismo tras el fallecimiento de su padre. En 1901 ingresó como cajista –oficial de imprenta que juntando y ordenando las letras compone lo que se quiere imprimir– en el diario *El Nervión*. En 1905 escribió su primer artículo en *El Pueblo Vasco* y en 1906 empezó a trabajar en la redacción de *El Nervión*, firmando muchos de sus artículos con el seudónimo “Argencio”, un diario con el que siguió colaborando con artículos puntuales cuando

¹²¹ “Exposición Internacional de Pintura y Escultura. III. Las Salas Francesas”. En: *Euzkadi*, 7.9.1919.

abandonó su oficina. También colaboró en otras publicaciones como *El Noticiero Bilbaíno*, *ABC* o *Blanco y Negro*.

Tras sacar unas oposiciones, ingresó en 1915 como funcionario en la Diputación de Bizkaia. En 1916 entró a desempeñar la secretaría particular del Presidente de la Diputación, Luis de Echevarría en aquellos momentos. Eso justificó que al cesar Echevarría en la presidencia, se llevase consigo a Joaquín Adán para que ocupase un cargo en su Empresa Echevarría S.A. de la que sería nombrado Secretario General en 1931.

Fue autor de numerosos escritos y folletos sobre economía e industria como *Los Pecados de la Industria Española* (1925), *España y su crisis* (1933), *Paro y Trabajo* (1934), *En torno a un problema fundamental* (1934) o *Ginebra y la semana de cuarenta horas* (1935).

Fue uno de los defensores de los intereses de la industria vasca a nivel estatal, iniciador de los Certámenes de Trabajo de Bilbao; Vocal de la Liga Vizcaína de Productores y representante de esa liga en el Consejo Superior de Economía y Junta Consultiva de Aranceles y Valoraciones; Vocal de la Cámara de Comercio y del Patronato Local de Formación Profesional; Bibliotecario de la Sociedad de Amigos del País y Académico correspondiente de la Real Academia Hispana de Ciencias y Artes de Cádiz; finalmente, fue nombrado Consejero Técnico Patronal de la Delegación española en la XIX Conferencia Internacional del Trabajo celebrada en Ginebra del 4 al 25 de junio de 1935.

Joaquín de Zuazagoitia decía que, por temperamento y vocación, Joaquín Adán era antes que nada escritor.¹²² En efecto, su labor periodística fue muy importante, y también cultivó el cuento y el teatro.¹²³

Por su vinculación con la empresa Echevarría, estuvo en estrecha relación con los círculos patronales y los monárquicos alfonsinos, pero siempre se mantuvo independiente políticamente.¹²⁴ Como otros intelectuales, con las crisis políticas de su tiempo, se acercó a un pensamiento pesimista y autoritario que le llevaría a encabezar la lista por Bizkaia del "Frente Contrarrevolucionario" en las elecciones de febrero de 1936. Fue encarcelado en 1936 al estallar la guerra por su colaboración con las derechas y murió en 1937 en Bilbao en el asalto a la Cárcel de los Ángeles Custodios en la que estaba recluso.

Haciendo justicia a sus inquietudes literarias, la crítica de Joaquín Adán es muy poética y elaborada literariamente. En muchos artículos se aprecia que la excusa del comentario artístico le da pie para hacer una disertación literaria o sobre los temas tratados por el pintor a comentar o

¹²² ZUAZAGOITIA, Joaquín de. "Joaquín Adán". En: ADÁN, Joaquín. *La obra de Joaquín Adán* [texto completo de sus publicaciones más importantes y selección de trabajos periodísticos; dos tomos]. Bilbao: Junta de Cultura de Vizcaya, 1944.

¹²³ ADÁN, Joaquín. *Cuando la vida llega. Comedia en un acto y dos cuadros en prosa* [estrenada en el Teatro de los Campos Eliseos de Bilbao el 18 de mayo de 1914]. Bilbao: [s.n.], 1914.

¹²⁴ Véase PLATA, Gabriel. "Joaquín Adán, de los proyectos regeneracionistas a la lucha contrarrevolucionaria (1931-1936)". En: *Muga*, n. 72 (1990), pp. 66-69.

sobre determinados aspectos formales en su obra.

En el capítulo cuarto ya comentamos su postura en defensa de la existencia de un Arte vasco en una fecha temprana como 1910. También nos gustaría constatar cómo sus artículos desvelan una apertura mucho más evidente que todos los anteriores al arte de su tiempo, como se desvela en este artículo publicado en *El Nervión* el 14 de abril de 1921 en el que comentaba una exposición colectiva de asociados de la AAV. Afirmaba entonces que los artistas vascos estaban cultivando “las técnicas modernas” y no le extraña ya que, según él, “sólo han tenido que ponerse a mirar las cosas a través de las teorías del paisaje de su tiempo, lo mismo que antaño hicieron sus antecesores, y que harán, en lo futuro, sus continuadores”. En el mismo artículo, planteaba esta interpretación cultural e ideológica sobre el cubismo:

La sola inquietud que nos ha producido siempre el cubismo, ha sido la de que fuera una expresión sincera merced a la cual algunos pintores de ojos agudos y metafísicos nos dieran por anticipado -el cubismo es una cosa de antes-guerra- una muestra de cómo era esta dislocada humanidad de cesarismo y bolcheviquismo.

Desde *El Nervión*, con una periodicidad muy variable, sus críticas de arte destacaron no por la calidad de sus análisis formales o historiográficos, o por sus conocimientos sobre el arte internacional, sino por el nivel literario del discurso y su carácter fresco e intuitivo. Véase, por ejemplo, lo certero que estuvo sobre una exposición de cuadros del Bilbao Viejo realizada por Manuel Losada en el Salón Delclaux en 1921 destacando un rasgo que nosotros también vislumbramos en su obra, pero no le hemos visto destacar a ningún otro crítico de la época además de a él. En efecto, en algunos cuadros de Losada parece repetirse la misma figura una y otra vez, incluso dentro del mismo cuadro:

No va en nuestras palabras el menor propósito paradójico si afirmamos que lo único falto de personalidad en los cuadros de Losada son las personas. Ha cuidado de realzar aquello que con la mudanza se diversifica en su forma -los parajes y los usos- y no aquello que con la mudanza se repite- los seres.¹²⁵

¹²⁵ “Las obras y los días. Exposición Losada”. En: *El Nervión*, 20.4.1921.

Tras el análisis de las aportaciones de estas otras voces en la crítica de arte bilbaína, resulta inevitable constatar la calidad, riqueza de argumentos, nivel literario y conocimiento del devenir del arte de su época que se advertía en los discursos de Juan de la Encina, Estanislao M^a de Aguirre, Joaquín de Zuazagoitia o Crisanto Lasterra. Sus textos destacan como una luz brillante en el panorama de la crítica de arte bilbaína hasta la guerra civil.



os medios: la crítica de arte
a través de las publicaciones
bilbaínas de la época

6. *Los medios: la crítica de arte a través de las publicaciones bilbaínas de la época*

Nos gustaría incluir este capítulo para analizar la crítica de arte en Bilbao desde el punto de vista de la orientación ideológica de los medios en los que ésta se desarrolló. Queremos estudiar las relaciones entre la ideología de las publicaciones y los juicios sobre crítica de arte que se divulgaron en ellas.

Muchas de las publicaciones vaciadas como *Apis*, *La Abeja*, *Garellano*, *Bilbao Gráfico*, *Estudios de Deusto* y tantas otras no contienen apenas artículos que podamos considerar “crítica de arte”. No tendría ningún sentido concederles en este capítulo una atención diferenciada. Es por eso que sólo nos centraremos en las revistas y diarios que albergaron crítica de arte no de manera puntual, sino con periodicidad.

6.1 *Las revistas del último cuarto del siglo XIX*

Ya presentamos en el capítulo anterior las revistas *El Boceto* (1883), *La Ilustración Vascongada* (1891) y *El Arenal* (1894), algunas de las primeras publicaciones bilbaínas en contener crítica de arte y en dedicar una atención prioritaria a las artes.

Salvo en el caso del largo artículo dedicado al análisis de la Exposición Artística de Bilbao de 1894 en el primer número de *El Arenal*, publicado el 12 de agosto de 1894 –redactado también en un tono informativo y laudatorio–, ya hablamos del tipo de notas informativas breves y elogiosas publicadas en estas revistas que constituyeron el germen de la crítica de arte en Bilbao. Lo que ahora nos gustaría subrayar es que con esos escuetos comentarios y la reproducción de obras de artistas vascos tanto

en pequeño como en gran tamaño como las que aparecieron en *La Ilustración Vascongada* –las pequeñas aparecían insertas en el texto en relación a algún artículo y las grandes ocupaban toda la página y constituían el “Álbum de *La Ilustración Vascongada*”–, sí que se consiguió un objetivo de orden ideológico: subrayar la incipiente actividad artística vasca y destacar los nombres de algunos de los creadores contemporáneos que estaban protagonizando ese desarrollo artístico –Anselmo Guinea, José Echenagusia, Mamerto Seguí o Macario Marcuartu–.

Recordemos la preocupación ideológica y cultural surgida en el País Vasco derivada del llamado arreglo foral de 1876. En ese contexto, surgieron varias publicaciones fueristas entre las cuales enmarcaríamos también *La Ilustración Vascongada*. Ninguna de las otras dos puede vincularse con algún movimiento ideológico concreto.

Como conclusión podríamos decir que, como ya mencionamos, la preocupación por las artes y el patrimonio artístico y cultural propio característicos de este momento sentaron las bases para las conjeturas sobre la existencia de un Arte vasco diferenciado que hemos analizado en el cuarto capítulo.



Figura 6.1: Reproducción de la obra de Anselmo Guinea *Antón el de los cantares* reproducida en el primer número de la revista *La Ilustración Vascongada*, del 15 de enero de 1891. Consultado en: Sancho el Sabio Fundazioa- Fundación Sancho el Sabio.

6.2 Las revistas nacionalistas *Euzkadi* y *Hermes*

Para fortalecer un discurso nacionalista es obvio que es bienvenida cualquier constatación de rasgos propios y diferenciales en las manifestaciones que produce la comunidad que se pretende reivindicar en nación. Como ya dijimos, teniendo en cuenta la escasa atención que las artes particularmente habían recibido en el discurso de Sabino Arana, la comunidad nacionalista vasca tarde o temprano iba a reparar en la necesidad de promover cualquier tipo de actividad artística que contribuyese a afirmar los rasgos identitarios y diferenciales del País Vasco. Las artes plásticas no podían ser menos.

El papel desempeñado por las revistas *Euzkadi* (1901, 1905-1909, 1910-1915) y *Hermes* (1917-1922) fue fundamental.¹ *Euzkadi*, que llevaba el subtítulo *Ciencias, Bellas Artes, Letras* y fue fundada por el propio Sabino Arana (1865-1903), trató de llenar el vacío que existía dentro de los medios nacionalistas de una publicación dedicada exclusivamente a temas científicos y artísticos –de hecho, toda la ciudad carecía de una publicación de estas características– y de comentar las manifestaciones artísticas de su época, especialmente aquellas que la comunidad nacionalista vasca consideraba que contribuían al enaltecimiento de la patria.²

Fue, inicialmente, una publicación trimestral. Se convirtió en bimensual a partir de enero de 1910 y en mensual a partir de julio de 1914. Volvió a ser bimensual de nuevo a partir de julio de 1915.

A lo largo de todos los años de publicación de la revista aparecieron 14 artículos monográficos sobre artes plásticas y también valoraciones en la sección fija “Crónica” en 12 artículos más. Respecto a la autoría de los artículos, 8 de los dedicados exclusivamente a artes plásticas estuvieron suscritos por “T.”.³ El resto eran de autores variados, ocultos algunos de ellos tras de siglas.⁴ Por su parte, las valoraciones sobre arte que aparecieron en la sección “Crónica” correspondían a la Redacción de la revista y se desconocen los autores particulares que podían estar tras de ellos.⁵ Atendiendo a la cronología de los artículos, podemos decir que el tratamiento que se dio a las artes plásticas en la revista comenzó a tomar importancia a partir de 1905.⁶ Respecto a las imágenes, en las primeras épocas fueron limitadas. A partir del número 25, de enero-febrero de 1914, se advierte que la inclusión de un número mayor de ilustraciones empezó a ser un imperativo para la publicación y, además, empezó a aparecer en el índice de la revista el detalle de “Grabados” contenidos en

¹ Parte de las ideas relacionadas con la revista *Euzkadi* que aparecen en este epígrafe están tomadas de: LARRINAGA, Andere. “Las artes plásticas en la revista *Euzkadi* (1901, 1905-1915). La construcción de un discurso cultural desde el nacionalismo vasco”. En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 24 (2013), pp. 82-98.

² *Euzkadi* fue una publicación con cuatro épocas diferenciadas: (1) la primera abarcó desde el número 1, de marzo de 1901, hasta el número 4, de diciembre de 1901; (2) con la segunda comenzó de nuevo la numeración de los ejemplares e iba desde el número 1, de marzo de 1905, hasta el número 18, de octubre de 1909; (3) con la tercera también se inició de nuevo la numeración de ejemplares y se desarrolló desde el número 1, de enero de 1910, hasta el número 27, de mayo-junio de 1914; (4) finalmente, la cuarta sólo inicialmente continuó con la numeración de la tercera época e iba desde el número 28, de julio de 1914, hasta el número 15, de noviembre-diciembre de 1915. En una cuartilla de color introducida dentro del número 26 de la revista *Euzkadi*, de marzo-abril de 1914, se recogía un mensaje de “La Redacción” que concretaba claramente su objetivo último: “Nuestro sacrificio es evidente, pero el ideal que nos sostiene es grande, pues procede del amor de la patria. Que los que sientan con nosotros ese amor, coadyuven también por su parte, cuando menos con su suscripción, a la obra común, a la consecución de ese ideal, que no es otro que el enaltecimiento del nombre vasco, la reivindicación de su personalidad y de sus glorias y su glorificación como pueblo culto, viril y consciente en el concierto de los pueblos europeos”.

³ Ya dijimos que podía tratarse del mismo que en otras ocasiones firmaba como “T.L.” o “T. Larrea” y que podía esconder la identidad de Toribio Larrea.

⁴ Luis de Eleizalde, “I.”, “P.T.Z.U.y A.”, Jesús de Tellaeche o Emiliano de Arriaga.

los números.

Respecto a las informaciones y juicios sobre arte recogidos en la sección fija "Crónica", debemos decir que son exposiciones individuales o colectivas de los artistas las que suscitan los comentarios o, si no, noticias sobre el devenir de su labor creativa. Estos artículos pretendían, en primer lugar, informar sobre la actualidad artística de Bilbao, principalmente, pero también del resto del País Vasco. Resulta evidente que estaban encaminados a justificar y buscar razones para afirmar una actividad artística propia y diferencial en el País Vasco. Así lo demuestran comentarios como éste:

(...) *vaya nuestra enhorabuena a todos esos jóvenes que, tanto en la escuela clásica como en la festiva y en la caricaturesca, demuestran tan brillantes aptitudes, que redundan en gloria de nuestra amada raza vasca.*⁷

En esta misma sección, también aparecieron juicios críticos que nos ayudan a entender algunos parámetros en base a los cuales se analizaban las artes desde el nacionalismo. La "Crónica" publicada en la revista en el número 26, de marzo-abril de 1913, resulta elocuente a este respecto. Se trataba de un artículo en el que se comentaba el devenir creativo y las exposiciones en relación a los artistas León Barrenechea, Higinio Basterra, Quintín de Torre, Javier Ciga, Jesús de Tellaeche –¿Sería Julián de Tellaeche?–, Julián Ibáñez de Aldecoa, Elías Salaverría, Ángel Cabanas Oteiza, Darío de Regoyos, Ignacio Zuloaga, Ramón de Zubiaurre y Pablo Uranga.

Lo interesante de este artículo es ver cuáles eran los parámetros para evaluar a los artistas desde la perspectiva del nacionalismo vasco de esta época. Es fundamental tener en cuenta que la defensa del tema vasco era prioritaria para los críticos de la revista *Euzkadi*, por ser el más vinculado con la "raza".⁸ No importaba tanto cómo éste se representase –aunque sí se deduce de los artículos una preferencia por artistas no modernos o que practican una modernidad moderada como Manuel Losada, Alberto Arrue o Ángel Larroque–, sino que el tema vasco tuviese prioridad, dado que "re-creaba" el imaginario nacionalista vasco.

No hay que olvidar que para un nacionalista vasco de aquella época que seguía el magisterio de Sabino Arana, lo principal era el amor a Dios y después el amor a la Patria, y el arte (como todo lo demás) se debía subordinar a los intereses de ésta.⁹ Por ello, el análisis de todos los

⁵ Durante la segunda época de la revista, la sección "Crónica" la firmaba Lope de Aulestia (seudónimo de Miguel Cortés Navarro), pero a partir de un determinado momento apareció sin firma. Por eso, deducimos que no seguía siendo este último su autor dado que, de otra manera, se hubiera hecho constar.

⁶ Salvo las breves alusiones a las artes publicadas por Albe'tar Ander Kepaul (seudónimo de Sabino Arana), en 1901 no apareció ningún artículo sobre arte. A pesar de que se observa un constante interés por las artes plásticas a partir de 1905, la mayoría de los artículos sobre éstas se concentraron entre 1906-1907 y 1914-1915.

⁷ En: *Euzkadi*, n. 20 (marzo-abril 1913).

⁸ Para un análisis de este concepto en relación con las obras de arte en el pensamiento de Sabino Arana, véase GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900: arte y política en los orígenes de la modernidad*. Op. cit.

⁹ *Ibidem*. Si bien como el propio González de Durana apunta en este libro "la atención que el fundador del nacionalismo vasco concedió en su obra escrita a los temas artísticos es realmente pequeña, ocupando un lugar muy marginal respecto a las que fueron sus preocupaciones primordiales: política, historia, lengua. . .", p. 56, sí que puede rastrearse su concepción de la obra de arte en los artículos que éste publicó en *Bizkaitarra*, *Baserritarra* o la propia revista *Euzkadi*.

números de la revista *Euzkadi* desvela que los artistas se valoraban:

- En relación a cómo daban renombre al País Vasco, aportando el ejemplo de Ignacio Zuloaga.
- En relación a cómo representaban su paisaje, planteando la figura de Ángel Cabanas Oteiza como referente.
- En relación a la representación de los tipos de la raza, con verosimilitud y acierto, mencionando los ejemplos de Julián Ibáñez de Aldecoa o Elías Salaberría.

La voluntad de dirigir los gustos de los lectores de la revista se ponía en evidencia cuando, con motivo de las exposiciones colectivas, los críticos escogían a los artistas y obras a comentar. En ese caso, se llamaba la atención sobre los artistas con planteamientos más cercanos al ideario nacionalista:

*Se ha cerrado la Exposición de Eibar. En ella hemos podido admirar, una vez más, las obras de nuestros eximios pintores, de esos poetas del color y la Naturaleza, que se llaman Ibáñez de Aldecoa, Cabanas-Oteiza, Elías de Salaberría, Arteta, Urbina, Uranga, Arrue, Torre y Zuloaga, en fin, el gran maestro moderno... Pero nuestras simpáticas han sido especialmente para los primeros ¿qué mucho si ellos son los que más sienten en vasco?*¹⁰

Otra cuestión importante es reparar en los adjetivos que se empleaban para describir la plástica de determinados artistas ya que, como hemos visto, migraban de un autor a otro en el debate sobre la existencia de un Arte vasco con unos rasgos diferenciales. Por ejemplo, en el número 28, de julio de 1914, se alababa una imagen de San Fermín producida por el escultor Higinio Basterra para la Iglesia de Abando y se apuntaba que el artista tenía “la fibra ingenua, franca y recia, que late en el fondo del arte vasco” –la cursiva es mía–¹¹. También en el número 8, de febrero de 1915, con motivo de una Exposición de Julián Ibáñez de Aldecoa, se decía que el artista se mostraba “con el impulso de los fuertes y de los sobrios pintores de la raza; mostrándose trabajador, fecundo, viril y profundamente grave y austero en todas sus formas”.¹²

Ya hemos analizado tanto en el capítulo cuarto como en el quinto los principales planteamientos de “T.” en materia artística,¹³ la mayor parte

¹⁰ En: *Euzkadi*, n. 3 (septiembre 1914). Vemos que los reparos hacia la obra de Ignacio de Zuloaga en determinados sectores del nacionalismo vasco fue *in crescendo* hasta culminar con la polémica suscitada por Dunixi en 1915 que ya analizamos en el capítulo cuarto.

¹¹ “Una escultura de Basterra. La imagen de S. Fermín de la Iglesia de Abando”. En: *Euzkadi*, n. 28 (julio 1914).

¹² “Exposición de Julián Ibáñez de Aldecoa”. En: *Euzkadi*, n. 8 (febrero 1915).

¹³ Recapitularemos sus principales argumentos de nuevo: (1) defendía la pintura de historia, (2) tenía reservas hacia la modernidad artística, (3) fue uno de los primeros en subrayar la relación de las obras de Uranga y Losada con la pintura clásica española, (4) señaló que los artistas que cultivaban el tema vasco continuaban la senda de Pancho Bringas, (5) defendió la idea de que los tipos vascos de Losada reflejaban al ser humano universal desde lo local y (6) fue uno de los primeros en formular el argumento de que lo vasco estaba en una esencia espiritual “vasca” común en las obras de todos los artistas vascos y también en las “rudimentarias manifestaciones populares”.

de ellos formulados en la revista *Euzkadi*. Las otras voces que ejercieron la crítica de arte en los artículos más extensos publicados no plantearon cuestiones especialmente relevantes.

A modo de conclusión podemos decir que la crítica de arte que hallamos en la revista *Euzkadi* pretendió orientar a seguidores del nacionalismo vasco –los destinatarios de la revista– en el nuevo panorama artístico en ebullición que se abrió con el nuevo siglo: (1) de una parte, trató de aportar criterios para hacer una selección entre los artistas vascos de su época; (2) de otra, se posicionó estéticamente sobre los hallazgos del arte moderno, defendiendo –si no de manera explícita, sí de manera clara– una modernidad muy moderada; (3) creó, de la mano de “T.” principalmente, su propio discurso sobre la posible existencia de unos rasgos diferenciales entre los artistas vascos de su época; (4) aportó unos primeros epítetos para caracterizar las obras de los artistas destacados por la revista y definir así la senda a seguir preferiblemente por el resto; (5) y, finalmente, a pesar de que hasta 1914 la reproducción de imágenes fue limitada, creó un primer imaginario de obras de artistas vascos, en el que predominaban obras de tema vasco.

Precisamente, nos resta comentar que los artistas más reproducidos en la revista *Euzkadi* fueron José Arrue, Anselmo Guinea y Francisco Bringas, y no es casual: Bringas fue un antecedente en el cultivo del tema vasco desde la perspectiva del costumbrismo romántico; Anselmo Guinea cultivó el tema vasco desde un costumbrismo vinculado con el realismo y, a partir de una determinada época, aunó ciertas aportaciones tomadas del impresionismo; finalmente, José Arrue dio prioridad absoluta a este tema tratándolo desde una óptica más cómica o más seria, dependiendo de la ocasión y, como la propia revista reconocía, demostrando gran capacidad para observar los tipos, asuntos populares y vestidos de la “raza”.¹⁴

Euzkadi fue la publicación cultural nacionalista que antecedió a *Hermes*. No obstante, las diferencias entre una y otra son manifiestas: *Hermes*, a pesar de que también quería “crear” una imagen de país, integró sin tapujos los logros del arte moderno en el País Vasco; además, se procuró una crítica de arte especializada de la mano de Juan de la Encina y Margarita Nelken –principalmente–, aunque ninguno de ellos comulgaba ideológicamente con el nacionalismo vasco. Es aquí donde constatamos la audacia y el valor de un proyecto como el de *Hermes*, dirigido por Jesús de Sarría –un heterodoxo dentro del nacionalismo vasco– y fi-

¹⁴ Véase “De Arte. José Arrue”. En: *Euzkadi*, n. 10 (abril 1907). Es un artículo sin firma pero, a raíz de la lectura del mismo, se deduce que se trata de “T.”, ya que su autor desvela que publicó previamente un artículo sobre Alberto Arrue en la revista, que sí iba firmado por él.



Figura 6.2: Una de las imágenes de José Arrue que ilustraba el artículo que "T." Le dedicó en el número 10 de la revista *Euzkadi*, de abril de 1907. Consultado en: Bizkaiko Foru Liburutegia-Biblioteca Foral de Bizkaia.

nanciado por Ramón de la Sota que "constituyó un punto de encuentro entre diversas corrientes de pensamiento moderno europeo, los principales intelectuales de las generaciones del 1898 y 1914, y la cultura del nacionalismo vasco moderado".¹⁵ En lo que respecta al arte moderno, *Hermes* fue fundamental en la consolidación cultural de éste en el País Vasco y brindó una plataforma desde la que Juan de la Encina vertió algunos de sus análisis sobre el arte vasco moderno más determinantes para la crítica y la historiografía sobre el Arte en el País Vasco posterior.

La calidad y apertura de miras de *Hermes* ensombrece la aportación de la revista *Euzkadi*. Sin embargo, creemos que ésta última fue fundamental para el desarrollo de un discurso sobre las artes plásticas dentro del nacionalismo vasco.

Consideramos que es adecuado emparentar *Hermes* con el novecentismo.¹⁶ Fue, efectivamente, un proyecto para contribuir a la modernización de la cultura vasca –que podía servir, a su vez, de trampolín o modelo para la modernización española–, presentando la cultura burguesa y urbana que representaba Bilbao como ejemplo a seguir y enlazando así con el concepto de "civilidad" tal y como lo usaban los noucentistas catalanes.

En 1917, el año de creación de *Hermes*, los nacionalistas llegaron al po-

¹⁵ PABLO, Santiago de. "Los medios de comunicación". En: DE LA GRANJA, José Luis y PABLO, Santiago de (coords.). *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*. Op. cit., p. 384.

¹⁶ MANTEROLA, Ismael. *Hermes y los pintores vascos de su tiempo*. Op. cit.

der, tanto en el Ayuntamiento de Bilbao como en la Diputación y tuvieron muy buenos resultados en las elecciones a Cortes de 1918. El Partido Nacionalista Vasco –entonces llamado *Comunión Nacionalista Vasca*– se encontraba en situación de acceder al poder y dar ejemplo con su gestión y acción cultural. Como explica Ismael Manterola “la necesidad burguesa de un proyecto de futuro, desde el punto de vista nacionalista, se convierte en un proyecto de País”.¹⁷ Y siguiendo el referente del *noucentisme*, la redacción de *Hermes* escogió Bilbao, ejemplo de dinamismo económico y vida moderna, para representar ese proyecto de País en el que las élites intelectuales de la más diversa ideología, en el sentido orteguiano, podían trabajar por un proyecto cultural común: el desarrollo de la cultura vasca que podía servir también de referente para toda España.

¹⁷ *Ibidem*, p. 29.

Precisamente, para justificar esta diversidad de voces en la revista, nos gustaría destacar un artículo titulado “Lo que es ‘Hermes’” publicado por la dirección en el número 11 de la revista, de noviembre de 1917. El artículo pretendía aclarar lo que era la revista, ampliando la definición que se repetía en todos los números después de enumerar los nombres de los colaboradores de la revista. Era un artículo escrito para los que veían en la publicación intenciones ocultas y aclaratorio de sus propósitos ante la propia comunidad nacionalista vasca y un público potencial plural. A continuación, destacamos algunos fragmentos:

Aspiramos a ser –voces autorizadas dicen que lo somos ya– la representación cultural de la raza vasca en el mundo.

(...) No son de Hermes los que por su casta (...) no compartan el amor sin limitaciones que nosotros sentimos por lo nuestro, amor que se traduce en un deseo vivísimo de afirmarnos, de persistir. No son tampoco de Hermes los que quisieran llevarnos a una bandería (...).

(...) Y no vemos tampoco qué antagonismo pueda haber –en el campo que corresponde a una Revista de cultura– entre los más ardorosos anhelos de reivindicación de la propia personalidad vasca y los más fuertes vínculos de unión con otras personalidades, venidas históricamente por distintos cauces, a constituirse en la actual España, varia y compleja, creada por el aluvión de los siglos.

(...) No hay mayor lección de civilidad, en efecto, que la convivencia de individuos o grupos opuestos para la afirmación de un contenido mínimo –el máximo posible que la

asociación consienta— en defensa y gloria común (...).

(...) Hermes es escuela de civismo y de solidaridad entre vascos.

(...) Atravesamos días solemnes, días de lucha y de peligro. Sea cada vez más íntimo el contacto. Mantengamos siquiera la solidaridad de estirpe en estas horas graves.

Creemos que en estas palabras se advierte claramente, el difícil equilibrio que quería promover la revista, la integración de intelectuales de diverso signo para un proyecto cultural común y, sobre todo, al servicio de la patria vasca, como era la pretensión de cualquier nacionalista vasco.

El alma de la revista fue su promotor Jesús de Sarria, que necesitó de la ayuda económica de Ramón de la Sota Llano —el financiero y empresario de ideología nacionalista vasca— para sacar adelante la publicación. Al parecer, la idea de la publicación estaba en mente de Sarria con antelación, pero se concretó en una conversación con Joaquín de Zuazagoitia. A ellos se unieron Ignacio de Areilza y José Félix Lequerica para constituir el equipo de redacción que se concretó en la larga lista de redactores y colaboradores con la que se inauguró el primer número.¹⁸ Ismael Manterola sugiere que la ruina económica a la que Sarria llegó debido al mantenimiento de la revista, la incomprensión del nacionalismo vasco hacia sus ideas y la deserción de muchos colaboradores de *Hermes* por sus ideas nacionalistas pudieron ser las razones que le llevaron al suicidio.¹⁹

Hermes fue la publicación de mayor calidad intelectual que existió en el Bilbao previo a la guerra civil. Todavía hoy constituye un modelo de diversidad e integración ideológica. Analicemos ahora cuáles fueron sus aportaciones en la crítica de arte y en la creación de un imaginario sobre el arte en el País Vasco.

El primer número de la revista se publicó en enero de 1917 y el último, el 85, en julio de 1922. Fue de periodicidad mensual salvo desde julio de 1918 (n. 19) hasta diciembre de 1919 en que fue quincenal (n. 54). La revista tenía secciones fijas que se presentaron con el primer número —literaria, financiera, artística y crónica social—, pero cambiaban con gran flexibilidad. No obstante, su base principal eran artículos ensayísticos de cierta extensión si los comparamos con los que habitualmente se publicaban en diarios y otras publicaciones culturales. Como expresa Ismael Manterola, el arte fue un tema fundamental en *Hermes* “por su capacidad de dar una imagen de País, pero sobre todo porque había demostrado un dinamismo equiparable al económico (...)”.²⁰ Esto se puso de manifiesto

¹⁸ Advirtase la diversidad ideológica de muchos de los enumerados en la lista, ya que algunos de ellos han sido presentados a lo largo del trabajo: Juan Allende-Salazar, Teodoro de Anasagasti, Ángel Apraiz, Telesforo de Aranzadi, Baldomero Argente, Ignacio de Areilza, Emiliano de Arriaga, Resurrección M^a de Azcue, Manuel de Aznar Zubigaray (Imanol), Gregorio Balparda, Pío Baroja, Ramón de Basterra, Ramón de Belausteguigoitia, Tomás Camacho, José Camiña, Julio Carabias, E. Díez Canedo, Luis G. de Etxabarri, Carmelo de Echegaray, Antonio Elías, Juan de la Encina, Tomás Elorrieta, Máximo D. Estévanez, Federico García Sanchiz, Gonzalo de Ibarra, Julio Lazúrtegui, José Félix Lequerica, Aureliano López Becerra, María de Maeztu, Ramiro de Maeztu, J. Benito Marco Gardoqui, Diego Mazas, T. de Mendive, Pedro Murlane Michelena, Manuel Munoa, Agustín Murua y Valerdi, Enrique Ocharan, Ramón de Olascoaga, José Power, Gregorio Prados Urquijo, Óscar Rochelt, Damán Roda, José M^a Salaverría, Fernando de la Quadra-Salcedo, Rafael Sánchez Mazas, Ramón de San Pelayo, Ramón de la Sota y Aburto, Alejandro de la Sota y Aburto, Luis de Terán, Francisco de Ulacia, Miguel de Unamuno, El Conde de Urquijo, Emiliano de Uruñuela, Fernando del Valle Lersundi, Mariano Vidal Tolosana, Francisco Villanueva, Joaquín de Zuazagoitia e Ignacio de Zubialde.

¹⁹ *Ibídem*, p. 31.

²⁰ *Ibídem*, p. 51.

no sólo en la abundancia de artículos de crítica de arte, sino también en el peso que tuvieron las imágenes artísticas en la revista.

En *Hermes y los pintores vascos de su tiempo* Ismael Manterola analiza detalladamente el tipo de imágenes que aparecieron en la revista. Se reprodujeron fotográficamente destacados personajes vascos, los colaboradores de la revista, residencias suntuosas del País Vasco, algunas fotografías artísticas, algún acontecimiento de actualidad, romerías, cuadros vivientes del Bilbao romántico o señoras ejerciendo la caridad en la Cruz Roja. Las numerosas reproducciones de obras de arte que contenía sólo en ocasiones tenían que ver con los artículos publicados. El artista con más reproducciones de obras en *Hermes* fue Ignacio Zuloaga, que doblaba en número al segundo en la lista, Valentín de Zubiaurre. Tras él estaban Quintín de Torre, Gustavo de Maeztu, Ángel Cabanas Oteiza, Darío de Regoyos o Alberto Arrue. En un más discreto tercer plano en la lista de los artistas más reproducidos en la revista estaban Aurelio Arteta –autor de la portada–, Félix Agüero –autor junto con Antonio de Guezala de los motivos decorativos de la revista–, Ángel Larroque, Julián de Tellaheche o Ramón de Zubiaurre. En los últimos años también aparecieron reproducciones de obras de artistas de una nueva generación como José Benito Bikandi, José M^a Ucelay o Jenaro Urrutia.

Según Ismael Manterola, las causas de que fuera Zuloaga el pintor más reproducido fueron que era el artista vasco con mayor reconocimiento nacional e internacional, y además un pintor que asimiló enseñanzas de la moderna pintura francesa conjugándolas con otras de la tradición pictórica española. Por tanto, era una figura simbólica que podía representar la imagen de país y los ideales que se pretendían concitar en aquellos momentos.²¹ Valentín de Zubiaurre quizás fue uno de los más valorados también por representar los arquetipos de lo vasco.

Las reproducción de obras de artistas vascos contemporáneos en convivencia con las mencionadas fotos, trataban de dar una imagen de país abierto a la modernidad pero arraigado a la tradición, con predilección por lo burgués y con fascinación por lo rural al mismo tiempo.

Por su parte, la crítica de arte apareció en *Hermes* en forma de artículos extensos o en la sección “Hombres, hechos, intereses, ideas” en la que se comentaban exposiciones, publicaciones y otras cuestiones de posible interés.

Puede decirse que el principal crítico de arte de la revista fue Juan de la Encina. Su primer artículo apareció en el primer número, de enero

²¹ Fue, además, el primer artista homenajeado por *Hermes*, que le dedicó un número monográfico –el número 8, de agosto de 1917–. Se dedicaron otros dos números completos a artistas plásticos vascos: uno a Adolfo Guiard y otro a Darío de Regoyos, ambos pioneros de la modernidad en el arte del País Vasco. Los otros monográficos se dedicaron a los poetas Francisco de Iturrigarria y Antonio Trueba, y a Sabino Arana.

de 1917 y versó sobre la obra de los hermanos Zubiaurre. El último se publicó en el número 64, de octubre de 1920, y trató sobre la obra del pintor Francisco Bringas.

Los temas y artistas a los que Juan de la Encina dedicó artículos son diversos: sostuvo las polémicas con Gregorio Balparda y Arturo Campión a las que hicimos referencia en el capítulo 4 –sobre el exotismo artístico y sobre la representación de los tipos de la raza en la pintura, respectivamente–; hubo tres ocasiones en que dedicó varios escritos a los mismos autores, en los casos de Adolfo Guiard, los hermanos Zubiaurre e Ignacio Zuloaga; publicó una serie de artículos con notas de viajes, donde prácticamente hacía un ejercicio literario; y también dedicó otros textos a temas como las principales tendencias de la pintura contemporánea española, Juan de Echevarria, Julio Antonio, Luis Bagaría, Darío de Regoyos, Eugène Fromentin, la exposición artística celebrada en el Congreso de Estudios Vascos de Oñate de 1918, el Museo de Bellas Artes de Bilbao, Jean-Antoine Watteau, una exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao, Inocencio Soraluze, la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919, Francisco Bringas, el Museo del Prado, hacer balance de su carrera –en el artículo “Notas de arte. Algunas consideraciones” ya citado e incluido en el “Apéndice documental”– y, finalmente, El Greco, Goya o Ribera.

Debemos recordar que el legado crítico de Juan de la Encina en *Hermes* se complementó con las publicaciones *El arte de Ignacio Zuloaga* (1919), *La trama del arte vasco* (1919) y *Guiard y Regoyos* (1922), editadas por Editorial Vasca-Euzko Argitaldaria. Esta editorial compartió caja con la revista hasta 1922 para cubrir su déficit.²²

Ya analizamos en el capítulo cuarto la postura de Juan de la Encina sobre la existencia de un Arte vasco con unos rasgos diferenciados y, en el capítulo quinto, las principales aportaciones de este crítico. Únicamente nos restaría comentar que, aunque políticamente se hallase muy lejos del nacionalismo vasco, representó plenamente los objetivos de la revista al contribuir a la interpretación y valoración del legado artístico contemporáneo propio. Además, su sólida argumentación sobre la existencia de un Arte vasco con unos rasgos diferenciados, presente en numerosos artículos de la revista además de haber sido minuciosamente enunciada en *La trama del arte vasco* (1919), dejó una honda huella en la crítica e historiografía posterior.

La segunda figura importante en la crítica de arte de *Hermes* fue Mar-

²² La revista fue deficitaria desde muy tempranamente. El accionista mayoritario y presidente del Consejo de administración de la Editorial Vasca era Ramón de la Sota, al igual que en *Hermes*, y tenía como secretario a Jesús de Sarria.

garita Nelken, que comenzó a publicar en la revista con motivo de los números 9 y 10, de septiembre-octubre de 1917 y finalizó sus contribuciones en el anteúltimo número de la revista, el 84, de julio de 1922. Puede decirse que fueron sus artículos los que llenaron el hueco dejado por Juan de la Encina en 1920. No obstante, las contribuciones de Margarita Nelken no se circunscribieron, como las de Encina, a las artes plásticas exclusivamente y tuvieron una temática más variada: escribió sobre Daniel Zuloaga, Gustavo de Maeztu, el pintor alemán Ludwig Hoffmann, Pierre-Auguste Renoir, Eugène Carrière, la Exposición Nacional de Bellas Artes, el Museo de Dresde o *La trama del arte vasco* de Juan de la Encina, pero también sobre Juan Ramón Jiménez, Pío Baroja, Claude Debussy, el teatro feminista, el feminismo en general, el triunfo de músicos vascos en Madrid o Andrés Isasi.

Esta autora, en total acuerdo con sus principales planteamientos en crítica de arte que enfatizaban en la dependencia de las manifestaciones artísticas respecto al medio del que eran originarias,²³ defendió la existencia de un Arte vasco con unos rasgos diferenciados casi con más contundencia que ningún autor vasco que hayamos mencionado. Especialmente rotundos a este respecto fueron los artículos dedicados al triunfo de músicos vascos en Madrid –en el número 14, de febrero de 1918– y a Gustavo de Maeztu –en el número 42, segundo de junio de 1919–.

Además, Juan de la Encina y Margarita Nelken manifestaron en la revista un argumento similar, ya que ambos enfatizaron en que los dos núcleos de creación artística moderna más interesantes de España en aquellos momentos estaban en Cataluña y el País Vasco.²⁴ Y a ambos, la orientación del segundo les parecía más acertada, por ser ejemplo del equilibrio entre influencias modernas francesas y el legado de la tradición pictórica española. Les parecía que el arte catalán no hacía tan propias las innovaciones francesas o internacionales. En esto demuestran ambos lo apegados que estaban al argumento de que el arte moderno debía entroncarse con la tradición y la convicción de que debía responder a unos rasgos nacionales propios.

Además de estos autores, escribieron en *Hermes* artículos extensos de crítica de arte autores muy diversos como Ramón de Basterra, Teodoro Anasagasti, Gregorio Balparda, José M^a Salaverria, Ignacio de Zubialde (Juan Carlos de Gortázar), Jesusa Alfau, Miguel de Unamuno, Adolfo Salazar, Pedro Mourlane Michelena, Joaquín de Zuazagoitia, Xènius, José Moreno Villa, Alejandro de la Sota, Paul George Konody, Alfredo de

²³ Véanse CABAÑAS, Miguel. "Margarita Nelken, una mujer en el arte". En: *Actas VIII Jornadas de Arte. La mujer en el arte español*. Madrid: Alpuerto, 1997, pp. 462-483; GARCÍA, Fernando; GÓMEZ, M^a Victoria. "Margarita Nelken: teoría de la contemplación y de la crítica de arte". En: *Actas VIII Jornadas de Arte. La mujer en el arte español*. Madrid, 1997, pp. 485-503; GARCÍA, Fernando; GÓMEZ, M^a Victoria. *Margarita Nelken: El arte y la palabra*. Madrid: Fragua, D.L. 2010; GARCÍA, Fernando; GÓMEZ, M^a Victoria. "Margarita Nelken: la crítica de arte en la prensa de Madrid 1912-1936". En: *Revista de Historia y Comunicación Social*, n. 5 (2000), pp. 115-143.

²⁴ Véanse ENCINA, Juan de la. "Las tendencias del arte español contemporáneo". En: *Hermes*, n. 6 (junio 1917) y NELKEN, Margarita. "Apostillas a 'La trama del arte vasco' de 'Juan de la Encina'". En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 70 (abril 1920).

Echave, Beatrice Erskine, Arthur Symons, Ramiro de Maeztu, Rafael Sánchez Mazas o Ángel Apraiz.

No obstante, la sección “Hombres, hechos, intereses, ideas” incluyó también comentarios que deben contextualizarse dentro del género de la crítica de arte. En esa sección a lo largo de los años de publicación de la revista, apareció una extensa nómina de colaboradores. Sin embargo, los que participaron en su redacción en los casos en que aparecieron juicios sobre arte fueron los siguientes: Crisanto Lasterra, Jesús de Sarria, Pedro Mourlane Michelena, Alejandro de la Sota, José Moreno Villa, Adolfo de Larrañaga, José M^a Senosiain y Arizcun, Henri de Lorient, Fabian Bosanquet, Pablo de Amundarain y Roger Warrender.

Independientemente de que no todos los artículos más extensos ni los comentarios más breves de la sección “Hombres, hechos, intereses, ideas”, ni mucho menos, versaron sobre eventos o artistas locales, todos contribuyeron a fortalecer la idea de que el entorno cultural bilbaíno era importante en el contexto español y que, como la propia revista representaba de la mano de los intelectuales que colaboraban con ella, Bilbao podía ser un interesante foco cultural desde el cual abrir la mirada al mundo y entrar en diálogo con corrientes artísticas y de pensamiento internacionales, desde la autoconciencia y autorreconocimiento de los valores propios.

Creemos que la revista fue símbolo de un momento álgido de la vida artística y cultural bilbaína. Intelectuales de las más variadas adscripciones ideológicas confluyeron en un proyecto cultural común. En el campo de la crítica de arte, dio lugar a un florecimiento del género sin precedentes. Cuando el proyecto concluyó, sólo Joaquín de Zuazagoitia y Crisanto Lasterra continuaron en Bilbao por la senda crítica que *Hermes* contribuyó a consolidar.

6.3 Los diarios *El Nervión* y *Euzkadi*

El diario *El Nervión* se comenzó a editar el 25 de enero de 1891 y su publicación concluyó el 26 de febrero de 1937. En sus comienzos llevó el subtítulo “Periódico de la tarde” y los domingos, entre mayo de 1892 y octubre de 1907, se publicó con el subtítulo “Suplemento literario”. Este hecho recuerda a las publicaciones anexas que presentan muchos de nuestros diarios actuales los fines de semana. En relación a esto mismo, precisamente, el diario continuó con este hábito ya que contó con una

Edición Especial Ilustrada que se publicó los domingos, semanalmente, entre el 1 de septiembre de 1907 y el 27 de junio de 1915. Precisamente, Juan de la Encina publicó varias de sus contribuciones en *El Nervión* en su *Edición Especial Ilustrada*.

En el segundo capítulo catalogamos el periódico como monárquico, ya que pertenecía a la saga monárquica de los Gandarias. Adolfo Ruiz de Gauna lo describe como “Liberal. Monárquico-conservador”.²⁵ Sin embargo, dentro de esa adscripción ideológica general, en sus inicios fue un periódico abierto que acogió sin ningún inconveniente discursos que justificaban los particularismos políticos y culturales del País Vasco.

Nuestra búsqueda diacrónica en publicaciones diarias comenzó con *El Nervión*, porque, a pesar de que sabíamos que Juan de la Encina se había iniciado como crítico de arte en *El Liberal*, fue en *El Nervión* donde ejerció la crítica de arte más regularmente: publicó valoraciones sobre artes plásticas con asiduidad entre 1908 y 1911 y, ocasionalmente, hasta 1914. Con él, el diario garantizó aportaciones de calidad y defensoras de la producción de los modernos artistas locales.

La crítica de arte aparecía con cierta frecuencia en el periódico, pero tuvo algunas épocas más álgidas que otras. Creemos que esto pudo tener que ver con el hallazgo, en momentos determinados, de personas con el interés y la capacitación suficiente como para llevarla a cabo. En las ocasiones en que apareció en el periódico, sobre todo en la primera época, se le dio a la crítica de arte un lugar preeminente en la primera página. Otros críticos que, como Juan de la Encina, cultivaron la crítica de arte para *El Nervión* con cierta periodicidad se enumeran y caracterizan en la siguiente lista:

- F. Llorca Herrán publicó varios artículos entre 1906 y 1907.
- Joaquín Adán con su propio nombre o bajo el seudónimo “Argencio”, publicó en *El Nervión* artículos entre 1910 y 1923, muchos de ellos de crítica de arte. Como crítico de arte asimiló abiertamente los parámetros de la modernidad artística, pero sus artículos sobre arte derivaban en muchas ocasiones en ejercicios literarios en los que el análisis profundo de la obra o la trayectoria del artista era apenas inexistente.
- Ángel Ugarte-Revenga entre 1918 y 1920 publicó algunos artículos de crítica de arte. Tenemos noticias de él como dibujante y caricaturista en nuestra base de datos de artículos. Fue

²⁵ RUIZ DE GAUNA, Adolfo. *Catálogo de publicaciones periódicas vascas de los siglos XIX y XX*. Op. cit.

un crítico que demostraba cierta apertura de miras respecto a los planteamientos de la modernidad artística, pero no hacia la vanguardia.²⁶

- Ramón Moreno publicó esporádicamente críticas de arte en el diario desde 1921 a 1925. Resulta sorprendente encontrar un crítico tan conservador en las fechas en que Ramón Moreno publicó sus artículos. Se mostró beligerante incluso con la modernidad artística, que ya había sido mayoritariamente asimilada por la burguesía bilbaína hacia finales del siglo XIX.

Su gusto conservador se puso en evidencia en numerosas ocasiones. Destacaremos como ejemplo de ello estos comentarios sobre la exposición artística celebrada con motivo del Tercer Congreso de Estudios Vascos de Gernika de 1922. Veremos que él mismo se reconocía un retrógrado:

Quizás se nos tilde de retrógrados en materia de arte: pero mientras no se nos demuestre prácticamente por los propios artistas modernos que son capaces de interpretar la realidad colorista en sus justos tonos y su euritmia en su forma precisa, combatiremos, sistemáticamente si se quiere, ese convencionalismo pictórico que sirve, solamente, para excusar medianías, punto menos que iniciadas.

Internándonos tímidamente en las salas de arte moderno y decimos tímidamente, porque el visitar una exposición de pintores modernistas, asusta en cierta manera, vemos el desvarío artístico (¿?) más inconcebible y un desconcierto en la disposición de las obras que revelan la falta de un espíritu seleccionador, que hubiera, desde luego, reducido a una parte muy ínfima el número de aquellas; pero que habría conseguido, procediendo así, dar la sensación de capacidad artística vasca que se pretendió, seguramente al recopilarlas. No ha sido así y vemos de esta suerte, que se ha relegado el mérito positivo, ante la suficiencia creadora: no siendo esta, precisamente, la que determina la valía del desarrollo de un arte en un aspecto particular.

- Luis Benavente entre 1924 y 1926 y José Guillot Carratala entre 1924 y 1927 se ocuparon ocasionalmente y con corrección de eventos artísticos desarrollados en Madrid.

²⁶ Kosme M^a de Barañano y Javier González de Durana citan un artículo suyo publicado el 8.9.1919 en *La Tarde* lleno de prejuicios respecto a la innovación vanguardista que se contempló en la exposición de Robert Dealunay y Sonia Terk de la AAV. BARAÑANO, Kosme M^a de; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier] "La Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao". En: *Kobie. Arte Ederrak*, n. 4 (1987), pp. 159-182.

- El pintor Álvaro Alcalá Galiano publicó varios artículos en 1916 bajo el seudónimo “Juan Eguía”.
- El clérigo Juan José de Lecanda –amigo de Miguel de Unamuno– escribió entre 1896 y 1928 artículos principalmente preocupado por la defensa del patrimonio histórico-artístico vasco.
- Otros que también publicaron, aún más ocasionalmente fueron: Traviesillo que publicó algunos comentarios en su sección “Coc-telera local”, P. Vázquez, Juan Mazón, Manuel Bores, Crispín y Leandro, J. Santín, M^a Rosa Urraca Pastor, Crescencio Erquiza o Rafael Balsa de la Vega –cuyos comentarios, por no correspon-der él al ambiente artístico bilbaíno, podían estar tomados de otra publicación–.

A lo largo de las décadas de vida del periódico, al integrar aportaciones tan dispares como las de Juan de la Encina, Joaquín Adán o Ramón Moreno para cubrir la actividad artística local se aprecia que el periódico se conformaba con prestar cierta atención a dicha actividad y no le preocupaba tanto la orientación o características de ese discurso crítico. De ahí el eclecticismo que se advierte en los planteamientos de crítica de arte del periódico. Sorprende la época en que, con las aportaciones de Luis Benavente y José Guillot Carratala, el diario demostró interés por glosar la actividad artística en Madrid. Puede ser que estos artículos también estuvieran tomados directamente de alguna publicación madrileña.

La revista *Euzkadi* fundada por Sabino Arana en 1901 nos dio ejemplo de que el patriarca del nacionalismo vasco veía fundamental servirse de la prensa para difundir y publicitar su mensaje ideológico. Eso justifica que desde muy pronto promoviese semanarios de los que, como en el caso de la primera etapa de la revista *Euzkadi*, él era propietario, director y casi único redactor. Desde *Bizkaitarra* (1893-1895) las publicaciones nacionalistas vascas fueron numerosas. Ya con *El Correo Vasco* (1899) se trató de crear una publicación diaria que sólo logró sobrevivir unos meses debido a la falta de medios económicos. Precisamente, el diario *Euzkadi* (1913-1937) fue su primer diario exitoso. Además de éste y la revista del mismo nombre, el nacionalismo vasco también contó con la publicación vespertina *La Tarde* (1914-1937) y el semanario *Aberrri* (1916-1923) que representó al sector radical e independentista del nacionalismo vasco.²⁷

El diario *Euzkadi* publicó su primer número el 1 de febrero de 1913 y el último el 18 de junio de 1937. Apareció cuando el discurso nacionalista

²⁷ Sobre todas estas cuestiones véase PABLO, Santiago de. “Los medios de comunicación”. En: GRANJA, José Luis de la; PABLO, Santiago de (coords). *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*. Op. cit.

vasco llevaba ciertos años de andadura y estaba en pleno desarrollo, de ahí el éxito de la publicación.

Uno de los grandes logros de *Euzkadi* en relación con la crítica de arte fue el de contar con la colaboración asidua de Crisanto Lasterra desde 1919 hasta su desaparición en 1937 –inicialmente publicó sus artículos con el seudónimo “El Pillete de Brooklyn”–. Eso garantizó que, durante prácticamente dos décadas, la crítica de arte del periódico, a la espera de otros artículos del mismo género y otros autores que ocasionalmente podían aparecer, prestase verdadero seguimiento a la actividad artística local y tuviese un buen nivel discursivo y reflexivo.

En esta ocasión, además, nos gustaría enfatizar dos cuestiones. La primera de ellas es que, así como en Dunixi o El de Iturribide –los otros dos autores principales que ejercieron la crítica de arte en el diario– se advierte de manera más clara que sus pretensiones ideológicas son un prejuicio que condicionaba sus interpretaciones del fenómeno artístico, Crisanto Lasterra demostró una independencia de criterio que le llevó a juzgar los autores y las obras únicamente por su calidad plástica. Sólo en los artículos en los que pretende aportar pruebas de la existencia de unos rasgos característicos de la existencia de un Arte vasco diferenciado, quizás, advertimos aflorar cuestiones de índole ideológica, pero tampoco podrían ser vinculadas únicamente con el nacionalismo vasco. De hecho, ya hemos visto que una defensa de la existencia de un Arte vasco diferenciado como la que representa Crisanto Lasterra apareció también en otros autores que estaban en las antípodas ideológicas del nacionalismo vasco.

Como hemos dicho, estas aportaciones de Crisanto Lasterra fueron una garantía de calidad y de independencia de lo ideológico en los juicios sobre arte, que contrastó con las contribuciones de otros como El de Iturribide (Alfredo de Echave) –que criticó duramente en el diario, desde su posición ideológica, las ideas expuestas por Ramón de Basterra en la conferencia de clausura de la Exposición de Arte Moderno de la AAV de 1913– o como las de Dunixi (Dionisio de Azkue) –que recordemos que en 1915, desde el diario, se enzarzó con Ignacio de Zubialde en una dura polémica sobre el vasquismo de Zuloaga–.

Otros críticos que ejercieron la crítica de arte con cierta periodicidad en el diario *Euzkadi* fueron: Andrés González Blanco, “Ene” o Eletarka, que escribieron varios artículos a lo largo de 1913; Imanol (Manuel Aznar Zubigaray), que redactó varios artículos entre 1913 y 1915; Ignacio de

Zubialde, que participó en el diario con motivo de la mencionada polémica con Dunixi en 1915 y escribió algunos interesantes artículos sobre la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919 en ese mismo año; "T.", que publicó también varios artículos en el diario *Euzkadi* en 1915; Florián, que contribuyó con varios textos en 1917; Abendaño, que hizo varias aportaciones entre 1918 y 1920; José Iribarne, que publicó algunos artículos entre 1928 y 1932; y, finalmente, Aitzol (José Ariztimuño) que publicó críticas teatrales, literarias y artísticas entre 1930 y 1936.

Esto nos lleva a analizar la segunda cuestión importante que querríamos matizar respecto a las aportaciones de Crisanto Lasterra en el diario *Euzkadi*. Si el resto de críticos presentaban una postura de aceptación de una modernidad moderada, la actitud de Crisanto Lasterra era más abierta ya que, al defender orientaciones novecentistas, integraba sin inconvenientes no sólo los primeros planteamientos de la modernidad artística sino también determinados aspectos de las vanguardias. En definitiva, por las razones esgrimidas y la calidad de sus planteamientos como crítico, consideramos que Crisanto Lasterra es uno de los grandes críticos de este periodo a reivindicar.



Conclusiones

Capítulo 7

7. Conclusiones

El objetivo de este trabajo era, con las fuentes con las que contábamos, abordar el origen y desarrollo del género de la crítica de arte en Bilbao desde tres puntos de vista principales: los temas que ésta trató, las aportaciones de sus autores más importantes y la ideología de los medios estudiados.

Consideramos que el capítulo segundo era necesario para situar el fenómeno de la crítica de arte en su contexto histórico e ideológico propio: analizamos la transformación socio-económica de Bilbao, su evolución ideológica, el florecimiento de la prensa escrita, y también los anhelos de intelectuales y artistas respecto al desarrollo cultural de la ciudad.

En el capítulo tercero, en el que se analizaron las instituciones artísticas, asociaciones culturales y otros elementos dinamizadores de la cultura en Bilbao antes de la guerra civil, tratamos de hacer una síntesis de la vida artística bilbaína del periodo que la crítica de arte, precisamente, trató de glosar. Los datos sobre la actividad expositiva de la Asociación de Artistas Vascos (AAV) ya habían sido sacados a la luz por Pilar Mur. Sin embargo, nunca se había documentado, más allá de reseñar algún acontecimiento puntual, la actividad de otras agrupaciones artísticas como el Ateneo y Círculo de Bellas Artes, o de locales de venta de arte como el Salón Delclaux, el Salón Artístico, el Majestic Hall o la Casa Mapey, entre otros. El vaciado de prensa ha hecho posible un primer acercamiento a la actividad desarrollada por estas otras instituciones y locales expositivos. Precisamente, cotejar las iniciativas de estos lugares con las de la AAV confiere más valor a la labor desempeñada por ésta en la defensa de la modernidad.

Además de esta aportación que acabamos de mencionar, nos gustaría resumir cuáles consideramos las contribuciones principales del trabajo, sirviéndonos para ello, precisamente, del esquema vertebrador del mismo que hemos enunciado al comienzo de estas conclusiones.

En relación a los temas principales tratados por la crítica, creemos que Bilbao, como pionera en la modernización artística entre las otras capitales vascas, desarrolló desde la primera década del siglo XX una crítica de arte de calidad que no sólo acompañó la actividad creativa de varias generaciones de artistas y aportó claves fundamentales para entender su obra, sino que orientó la plástica de muchos de ellos. Como ya expusimos en el capítulo cuarto, creemos que crítica y creación plástica se retroalimentaron: la vigencia que tuvieron las representaciones de tema vasco hasta la guerra civil sólo se entiende al constatar la fuerza y validez que tuvo el debate sobre la existencia de un Arte vasco incluso más allá de las tres primeras décadas del siglo XX; la labor que hicieron Joaquín de Zuazagoitia y Crisanto Lasterra por defender la senda novecentista iniciada por Aurelio Arteta y analizar su continuidad en miembros de la generación siguiente fue fundamental para consolidar esa orientación en la plástica vasca; igualmente, hemos visto que Joaquín de Zuazagoitia, influenciado probablemente por ideas de Eugeni d'Ors y teniendo presente varias aportaciones dentro del contexto del *noucentisme* catalán y el propio entorno artístico vasco —no olvidemos el proyecto de *Banco de Bilbao* de Madrid de Ricardo Bastida, en el que contó con la colaboración de los escultores Higinio Basterra y Quintín de Torre y la pintura mural de Aurelio Arteta—, ya en 1921 empezó a insinuar la necesidad integrar todas las artes plásticas y desarrollar una pintura mural y una escultura monumental como de facto harían los pintores Jenaro Urrutia y Juan de Aranoa o el escultor Joaquín Lucarini a lo largo de las décadas de 1920 y 1930.

Consideramos que una de las aportaciones principales del trabajo es el análisis a lo largo de varias décadas de la idea de la existencia de un Arte vasco con rasgos diferenciados. Hemos podido corroborar que los propios condicionantes de la época desencadenaron estas conjeturas en el País Vasco, al igual que en otros lugares del mundo y en relación a las mismas u otras manifestaciones artísticas o culturales a las que afectó aquí. El interrogante llevó a preguntarse no sólo por la existencia de un desarrollo artístico contemporáneo que corroborase la existencia de un Arte vasco diferenciado, sino a revisar si existía o no una tradición artística anterior y, de ser así, si ésta mantenía ciertos rasgos en común con la creación contemporánea.

Concluimos que la existencia de un Arte vasco con rasgos diferenciados se trataba de un mito y que la creencia en él tenía más que ver con

el anhelo y la mirada subjetiva de los propios autores que contribuyeron al debate que con la posibilidad de hallar pruebas empíricas para corroborar su existencia. En este sentido, analizamos cómo el debate fue evolucionando con los años y sirvió de telón de fondo tanto para propuestas artísticas más ligadas al simbolismo como para otras novecentistas e incluso vanguardistas. De hecho, propusimos que continuar más allá de la guerra civil con el análisis del concepto Arte vasco probaría la influencia de éste en planteamientos de vanguardia como los de Jorge Oteiza y otros muchos artistas. En efecto, la constante que latía tras de este debate era siempre la misma: el deseo de hallar la confirmación de la existencia de un Arte vasco diferenciado del de otras escuelas regionales o nacionales.

En relación al Palacio de Museos, quisimos realizar también una genealogía de esa idea y hacer un seguimiento de los comentarios que fue suscitando con los años, viendo cómo pudo tener su origen muy tempranamente —en 1900— y se fue transformando durante décadas. Ya que no se había hecho anteriormente, nos parecía fundamental sintetizar todos los proyectos que en Bilbao estuvieron vinculados con esa voluntad de dotar a la ciudad de un Palacio de Bellas Artes o Museos como el que existía en otras ciudades europeas.

Al abordar las cuestiones que pudieron salir al paso de los críticos de arte tras la Exposición de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919, quisimos aportar claves para analizar el arte en el País Vasco en las décadas de 1920 y 1930, relegado por la historiografía artística del País Vasco por el prejuicio de no corresponderse con el periodo más álgido —que sería el inmediatamente anterior— dentro de la plástica vasca —es necesario decir que la historiografía sí ha prestado atención a los inicios de la vanguardia en el País Vasco—. Creemos que la exposición y el catálogo *Arte y artistas vascos de los años 30*, la tesis de Ismael Manterola *Hermes y los pintores vascos de su tiempo* y su actual trabajo *Maite ditut maite. Transmisioa XX. mendeko Euskal Herriko Artean* y también la exposición y el catálogo *Novecentismo y Vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao* contribuyeron precisamente a profundizar en el arte de este periodo de manera fundamental.

En el caso de nuestro trabajo, consideramos que el análisis de la crítica de arte en Bilbao anterior a la guerra civil y también el repaso de la actividad de la AAV y otras instituciones y locales de exposición de obras de arte, han servido para profundizar en el estudio del novecentismo en

el País Vasco y, también, para tomar conciencia –como explica Eugenio Carmona– de la vinculación que éste tiene con la vanguardia. Estos nuevos matices confieren más sentido a otras manifestaciones artísticas aún más vinculadas con la vanguardia como las de Jesús Olasagasti o José M^a Ucelay, e incluso las de Jorge Oteiza o Nicolás Lekuona, un eslabón más allá en la misma cadena. En efecto, el recorrido del arte moderno hacia la vanguardia tuvo en España múltiples peldaños y ser conscientes de los existentes también en el caso vasco, abre nuevas vías para interpretar la asimilación de las vanguardias desde otra perspectiva.

Respecto a las principales voces que cultivaron la crítica de arte en Bilbao en el periodo acotado para el estudio, aunque Miriam Alzuri ha dedicado varios trabajos al análisis del legado crítico de Juan de la Encina, Ismael Manterola dedicó una atención especial a su desarrollo en la revista *Hermes*, Javier González de Durana en muchas de sus aportaciones ha aludido transversalmente a ella o nosotros escribimos un artículo sobre la contribución de Estanislao M^a de Aguirre al género, no se había dedicado un estudio completo a analizar los orígenes y desarrollo de la crítica de arte en Bilbao.

La calidad y la completa trayectoria profesional de Juan de la Encina son incuestionables, pero creemos que este trabajo ha puesto de manifiesto que existieron en Bilbao antes de la guerra civil otros críticos de arte de igual nivel que defendieron también la modernidad artística, apoyaron la carrera de jóvenes artistas y teorizaron sobre las opciones estéticas principales de su época. Por tanto, hubo en Bilbao antes de la guerra civil una crítica de arte de cierto nivel e importancia más allá de Juan de la Encina. A él le corresponde el reconocimiento de haber sido el pionero de una crítica profesional en Bilbao y servir de modelo para críticos posteriores.

Precisamente, en relación a esta segunda cuestión, creemos que el análisis de las aportaciones críticas de Joaquín de Zuazagoitia y Crisanto Lasterra ha contribuido también y puede ayudar a completar las apreciaciones sobre el desarrollo del novecentismo en el País Vasco. En efecto, hemos constatado que existió una crítica, con importantes influencias dorsianas, que avaló y teorizó en el País Vasco sobre esta senda novecentista de renovación de las artes en España, reconociendo su filiación con una preocupación por la forma relacionada con la recuperación de Cézanne que se llevó a cabo en las décadas de 1910 y 1920 y las influencias del cubismo, desvirtuadas en la mayoría de los casos de su experimentalismo más vanguardista. Además, estos mismos críticos desligaron

la obra de Jesús Olasagasti o José M^a Ucelay de esta orientación, pero le dieron igual validez artística, aprobación y cobertura discursiva. Esto también nos da una nueva pauta sobre cómo se fueron integrando en Bilbao los planteamientos de vanguardia.

Por otra parte, gracias a la profundización en la biografía de los protagonistas que ejercieron la crítica de arte en Bilbao, se ha podido establecer cuál fue el perfil de los principales críticos:

- Eran intelectuales con gran pasión por las artes y la cultura en general que se dedicaban al periodismo, la escritura y ofrecían conferencias por vocación. No obstante, dada la insuficiencia de ingresos provenientes por estas vías, necesitaban de un sustento económico al margen de ellas que garantizara periódicamente sus ingresos familiares.
- Sí que eran profesionales del género, ya que ejercían la crítica de arte con capacitación y asiduidad.
- Se habían formado intelectualmente gracias a los canales habituales de enseñanza: algunos culminaron estudios universitarios y otros los abandonaron, pero ninguno de ellos –al menos, que tengamos constancia– sobre temas directamente relacionados con las artes o las letras. Por tanto, como ya hemos dicho, sus conocimientos y su dedicación a las artes y las letras eran vocacionales.

Se formaron en temas artísticos principalmente gracias a su conocimiento del devenir artístico francés, al contacto con la crítica de arte francesa y también gracias al aprendizaje de los intelectuales y críticos de arte españoles: los miembros de la Generación del 98 –con Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu y Pío Baroja, como determinantes para los escritores vascos–, Eugeni d’Ors o José Ortega y Gasset; además, es muy probable que tuviesen conocimiento y leyesen con cierta asiduidad a otros protagonistas de la crítica de arte en España como el propio d’Ors, José Francés, Francisco Alcántara, Margarita Nelken o Manuel Abril. También, en los casos de Juan de la Encina y Joaquín de Zuazagoitia, hemos constatado el interés por la filosofía y teoría del arte alemana en el caso del primero y de varios de los pensadores e ideólogos más relevantes de su tiempo en el caso del segundo.

- Militaron en contra del conservadurismo artístico y fueron firmes defensores de la modernidad y de la necesidad de un arte de su tiempo. Obviamente, las particularidades artísticas del desarrollo artístico español contemporáneo y, más concretamente, vasco condicionaron también los matices propios con los que asimilaron las opciones artísticas más rompedoras e innovadoras de su tiempo. En efecto no hubo entre estos críticos nadie con el perfil de Guillermo de Torre, Ernesto Giménez Caballero o Sebastià Gasch, por proponer algunos ejemplos de personajes más claramente vinculados al arte nuevo.
- El nivel de los análisis histórico-artísticos y del discurso propiamente dicho en su crítica de arte es equiparable al de otros críticos de arte españoles de importancia como los anteriormente mencionados José Francés o Francisco Alcántara. En el caso de Juan de la Encina, su calidad como crítico de arte ha sido constatada por toda la historiografía del arte contemporáneo en España. La revista *Hermes* fue un buen ejemplo de la convivencia de contribuciones de Juan de la Encina con otras de Margarita Nelken, Eugeni d'Ors o Adolfo Salazar; y también de la presencia de unas primeras aportaciones de Joaquín de Zuazagoitia y Crisanto Lasterra. A pesar de que sus valoraciones no tenían ni la extensión, ni la profundidad, ni la riqueza de asociaciones que tendrían sus críticas de arte en los próximos años, las valoraciones de estos dos últimos no contrastaban en gran medida, ya entonces, con la de los otros críticos presentes en la revista. No en vano se formaron a la sombra de Juan de la Encina.

Respecto a los medios que cultivaron la crítica de arte podemos decir que todos los diarios bilbaínos, a medida que el ambiente artístico local se fue activando desde finales del siglo XIX, se plantearon contar con artículos de crítica de arte con cierta periodicidad. La mayoría de ellos, de hecho, le dedicaba a éste género un lugar primordial en el periódico, en la primera o segunda plana. *El Nervión* y *Euzkadi* no son más que una muestra de ello. Investigaciones futuras podrán ampliar el abanico de ejemplos.

Si exceptuamos los casos de la revista *Euzkadi* y *Hermes*, podemos constatar que a pesar de que no fueron pocas las revistas culturales que se

fueron creando en la villa del Nervión, sí escasearon las especializadas en materia artística. Asimismo, constatamos la ausencia total en la ciudad de alguna publicación literaria o cultural comprometida con las últimas propuestas artísticas o literarias como *La Gaceta Literaria* de Madrid; *L'Amic de les Arts* de Sitges, *Gallo* de Granada, *Mediodía* de Sevilla o algunas otras.

Además, se puede concluir que la crítica de arte que se desarrolló inicial y principalmente en la prensa diaria y a partir de la primera década del siglo XX se componía de artículos de la extensión habitual que tenían los característicos de la prensa de aquella época: entre una columna y tres, aproximadamente, de las cinco o seis que solían componer las amplias páginas de los diarios de la época —esto variaba de una publicación a otra y también en función de la época, dentro de la misma publicación—. Sin embargo, en el momento en que existió alguna publicación como la revista *Euzkadi* —en el caso de los críticos afines al nacionalismo vasco— o *Hermes* —que, a pesar de su filiación ideológica nacionalista vasca, contó entre sus colaboradores con personajes de un amplio espectro ideológico— con otras características, el género se adaptó perfectamente a un tipo de artículo más largo y ensayístico.

Con estos formatos, los críticos dedicaron artículos principalmente al comentario de exposiciones individuales y colectivas de artistas y, más excepcionalmente, a temas más generales como, por ejemplo, la existencia o no de un Arte vasco con características propias. En relación a esto, nos gustaría destacar la importante labor llevada a cabo por Juan de la Encina que, dado que estos formatos periodísticos anteriormente comentados se le hacían cortos para desarrollar determinados temas, dedicó monografías y ensayos más extensos a determinados artistas o, por ejemplo, a analizar el devenir del arte en el País Vasco en la época contemporánea en *La trama del arte vasco* (1919).

Tras concluir este repaso por las principales aportaciones, también nos gustaría hacer una reflexión sobre las carencias principales del trabajo. La más importante es que no establece aún unas conclusiones completas sobre el fenómeno de la crítica de arte en Bilbao, dado que no se ha concluido el vaciado de todas las publicaciones de la Villa donde pudo desarrollarse el género. Además, de haberse realizado el vaciado íntegro de la prensa a la que hacemos referencia, también el listado de eventos desarrollados en estas otras instituciones y locales a los que hemos hecho referencia se tornaría más completo.

Continuando con el comentario de las lagunas del trabajo, considera-

mos que, de cara a futuras investigaciones, sería muy provechoso comparar la actividad y argumentos de los principales críticos de arte bilbaínos con los de otras ciudades españolas y extranjeras para buscar no sólo afinidades y diferencias, sino posibles influencias y autores de referencia comunes.

Los temas principales sobre los que trataron los críticos de arte bilbaínos anteriores a la guerra civil nos han llevado, además, a centrarnos principalmente en comentarios sobre pintura y escultura —de hecho, fundamentalmente sobre la primera, dado que la segunda también aparecía relegada a un segundo plano en la crítica de la época—. Las valoraciones sobre arquitectura escaseaban entre los críticos que nos han salido al paso en esta tesis. De hecho, sólo hemos analizado comentarios sobre arquitectura en relación al proyecto de Palacio de Bellas Artes de Nemesio Sobrevila, la obra de José Iribarne *El arquitecto Pedro Guimón y las modernas orientaciones pictóricas en el País Vasco* (1922) o al libro dirigido por Damián Roda *La Arquitectura Moderna en Bilbao* (1924). La crítica sobre arquitectura seguía, por tanto, unos cauces diferentes a la de pintura y escultura. Sería interesante completar el vaciado de toda la prensa bilbaína del periodo y, especialmente, el de *Propiedad y Construcción* (1924-1936) —revista de la Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Bilbao—, para poder hallar valoraciones sobre arquitectura y poner en relación las conclusiones actuales con esas nuevas fuentes.

En último lugar, sólo nos gustaría añadir que hemos decidido incluir un reducido “Apéndice documental” que sólo contiene algunos de los principales textos relacionados con la polémica sobre la existencia de un Arte vasco, varios de ellos inéditos. Podíamos haber escogido algunos artículos más en relación con otros epígrafes y capítulos. Sin embargo, consideramos que no hemos escatimado en citas a las fuentes a lo largo de la redacción del trabajo y creemos que con ello se ha representado suficientemente no sólo el tipo de textos citados, sino también las principales ideas que contenían y la calidad de las mismas.



bibliografía y fuentes

Capítulo 8

8. Bibliografía y fuentes

8.1 Bibliografía general

- ABELLÁN, JOSÉ LUIS *Historia del pensamiento español de Séneca a nuestros días*. Madrid: Espasa Calpe, D.L. 1998.
- AGIRREAZKUENAGA, JOSEBA; URQUIJO MIKEL (DIRS.) *Bilbao desde sus alcaldes. Vol. I: Diccionario Biográfico de los alcaldes de Bilbao y gestión municipal en tiempos de revolución liberal e industrial*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 2002.
- AGIRREAZKUENAGA, JOSEBA; URQUIJO MIKEL (DIRS.) *Bilbao desde sus alcaldes. Vol. II: Diccionario biográfico de los alcaldes de Bilbao y gestión municipal, en tiempos de revolución democrática y social: 1902-1937*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 2003.
- AGIRREAZKUENAGA, JOSEBA; URQUIJO MIKEL (DIRS.) *Bilbao desde sus alcaldes. Vol. III: Diccionario Biográfico de los alcaldes de Bilbao y gestión municipal en la Dictadura, 1937-1979*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 2008.
- AGIRREAZKUENAGA, JOSEBA (DIR.) *Historia de la Diputación de Bizkaia*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2014.
- AGUIRRE, IMANOL “La ‘Escuela Vasca’ o el arte como marco pedagógico de la identidad nacional vasca”. En: *Cuadernos de Alzate*, n. 18 (1998), pp. 229-238.
- ALCALÁ GALIANO, ÁLVARO *Arratiara begira: dibujos, apuntes y pinturas de sus estancias en Igorre y Arratia* [catálogo de exposición]. Igorre: Ayuntamiento de Igorre, D.L. 2006.
- ÁLVAREZ, ANA ISABEL *Bibliografía artística del franquismo. Publicaciones periódicas. 1936-1948* [tesis doctoral leída en la Universidad Complutense de Madrid en 1992]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, D.L. 2003.
- AMANN, LUIS; ALONSO DE MIGUEL, ROMÁN *Bilbao y los pueblos de su Ría en la tarjeta postal*. Algorta-Getxo: Editorial Santurtzi, D.L. 1990.
- AMANN, LUIS; ALONSO DE MIGUEL, ROMÁN *Nire Bilbao Maitia. Mi Bilbao querido. My dearest Bilbao*. Algorta-Getxo: Editorial Santurtzi, D.L. 1992.
- AMEZAGA, ELÍAS “La Baskonia en su centenario”. En: *Muga*, n. 87 (1993), pp. 52-59.
- AMORÓS, ANDRÉS *Antología comentada de la literatura española. Siglo XIX*. Madrid: Editorial Castalia, 1999.
- ARBELOA, VÍCTOR MANUEL “Tomás Meabe, vasco, español y socialista”. En: *Letras de Deusto*, vol. 4, n. 7 (enero-junio 1974), pp. 117-143.

- ARNALDO, JAVIER (ED.) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987.
- ARRIZABALAGA, VÍCTOR *Entre lo visible y lo invisible. El coleccionismo de arte en Bizkaia y Álava durante el siglo XX*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia; Museo de Arte e Historia de Durango, 2016.
- AZÚA, FÉLIX DE *Diccionario de las artes*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- BARAÑANO, KOSME M^a DE “La revista Arte Vasco”. En: *Hegalez hegal*, n. 1 (mayo 1981).
- BARAÑANO, KOSME M^a DE; GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER “¿Cómo surge la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao?”. En: *Muga*, n. 22 (Año IV, 1982), pp. 74-83.
- BARAÑANO, KOSME M^a DE; GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER; JUARISTI, JON *Arte en el País Vasco*. Madrid: Cátedra, 1987.
- BARAÑANO, KOSME M^a DE “Estanislao de Aguirre”. En: *Arbola*, n. 6 (febrero 1987), pp. 3-5.
- BARAÑANO, KOSME M^a DE; GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER “La Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao”. En: *Kobie. Arte Ederrak*, n. 4 (1987), pp. 159-182.
- BARTHES, ROLAND *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Buenos Aires, 1982.
- BARTHES, ROLAND *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- BASAS, MANUEL *Calles y rincones de Bilbao. Diccionario abreviado*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 1991.
- BASURTO, NIEVES; RODRÍGUEZ-ESCUADERO, PALOMA; VELILLA, JAIONE *El Bilbao que pudo ser. Proyectos para una ciudad (1800-1940)*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Urbanismo, 1999.
- BASURTO, NIEVES “Introducción”. En: RODA, Damián (dir.). *La arquitectura moderna en Bilbao* [reedición]. Bilbao: Delegación de Bizkaia del COAVN, 2006 (1924).
- BAZÁN, IÑAKI (DIR.) *De Túbal a Aitor. Historia de Vasconia*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2002.
- BEASCOECHEA, JOSÉ M^a; PAREJA, ARANTZA “Tiendas y tenderos en Bilbao a finales del ochocientos”. En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 17 (2006), pp. 249-264.
- BILBAO, MIKEL (COM.) *Mensajes desde la pared. Carteles de la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao (1886-1975)* [catálogo de exposición]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015.
- BORRÁS, GONZALO *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica de la historiografía del arte española*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.
- BOZAL, VALERIANO (ED.) *Historia de las ideas estéticas y teorías artísticas contemporáneas. Vol. I*. Madrid: Visor, 2000 (1996).
- BOZAL, VALERIANO *Historia de las ideas estéticas y teorías artísticas contemporáneas. Vol. II*. Madrid: Visor, 1999 (1996).
- BOZAL VALERIANO *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- BOZAL, VALERIANO *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid: Comunicación, 1979.
- BRIHUEGA, JAIME *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981.

- BRIHUEGA, JAIME; LOMBA, CONCHA (COMS.) *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el Arte español de 1925* [catálogo de exposición]. Madrid; Barcelona: MNCARS; Àmbit, 1995.
- CABRERA, M^a ISABEL *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 1998.
- CALINESCU, MATEI *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos, 2003 (1987).
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1988.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- CALLE, ESTEBAN *Carmelo de Echeagaray. Una vida ejemplar y una obra perdurable*. Bilbao: Elexpuru Hermanos, 1966.
- CAPARRÓS, M^a DOLORES *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Universidad de Granada, 1999.
- CARBAJOSA, MÓNICA Y PABLO *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*. Barcelona: Crítica, 2003.
- CARMONA, EUGENIO (COM.) *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España, 1900-1936* [catálogo de exposición]. Madrid: MNCARS, 1991.
- CARMONA, EUGENIO; LAHUERTA, JUAN JOSÉ (COMS.) *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936* [catálogo de exposición]. Madrid; Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao; MNCARS, 1996.
- CARMONA, EUGENIO; JIMÉNEZ, M^a DOLORES (COMS.) *La Generación del 14. Entre el Novecentismo y la Vanguardia, 1906-1926* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.
- CARMONA, EUGENIO "Al decir 'arte de vanguardia'..." En: VV.AA. *Arte moderno. Ideas y conceptos*. Madrid: Fundación Mapfre Vida, 2008.
- CARMONA, EUGENIO (COM.) *Novecentismo y Vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao* [catálogo de exposición]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2009.
- CASTÁN, ALBERTO (COM.) *Ideal de Aragón. Regeneración e identidad en las artes plásticas. 1898-1939* [catálogo de exposición]. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2015.
- Catálogo del Fondo Histórico Vasco de la Biblioteca de Deusto: 1831-1939*. Bilbao: Universidad de Deusto, Biblioteca Universitaria, 2004.
- CAVA, M^a JESÚS "Algunos indicadores del ambiente cultural en Bilbao (1917-1927)". En: *Estudios de Geografía e Historia*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1988, pp. 693-710.
- CAVA, M^a JESÚS *Un paso por la historia de Bilbao*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2008.
- CHAPA, ÁLVARO *La vida cultural en la Villa de Bilbao. 1917-1936*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, Área de Cultura y Turismo, 1989.
- DE PABLO, SANTIAGO (ED.) *Los nacionalistas*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Sancho el Sabio, D.L. 1995.

- DIAZ, JAVIER; MESO, KOLDOBIKA "Manuel Aznar Zubigaray: los inicios de la prensa nacionalista vasca. De Imanol a Gudalgai (1913-1914)". En: *Obra Periodística*, n. 1 (marzo 2010). Consultado en: <https://www.upf.edu/obraperiodistica/es/anuari-2010-1/manuelaznar.html>
- DUPLÁ, ANTONIO "El clasicismo en el País Vasco: Ramón de Basterra". En: *Vasconia*, n. 24 (1996), pp. 81-100.
- ECO, UMBERTO *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.
- ESTORENÉS, IDOIA *La Sociedad de Estudios Vascos. Aportación de Eusko Ikaskuntza a la Cultura (1918-1936)*. San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos, 1983.
- Euskal Margolariak Aurrezki Kutxen Bildumetan/Pintores Vascos en las Colecciones de las Cajas de Ahorros* [catálogo de exposición]. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa; Gipuzkoako Kutxa; Vital Kutxa, 1993.
- FER, BRIONY "Introducción". En: VV.AA. *La modernidad y lo moderno*. Madrid: Akal, 1998.
- FERRATER, JOSÉ *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.
- FUENTES, MAXIMILIANO "Eugenio d'Ors y la génesis del discurso del nacionalismo falangista". En: RUIZ, Miguel Ángel (coord.) *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Zaragoza: Institución "Fernando El Católico", 2013, pp. 148-164.
- FUSI, JUAN PABLO (PROL.) *Hermes, revista del País Vasco. Bilbao, 1917-1922*. Bilbao; Madrid: F. Orbegozo; Ediciones Turner, D.L. 1979.
- FUSI, JUAN PABLO *El País Vasco. Pluralismo y nacionalidad*. Madrid: Alianza, 1984.
- FUSI, JUAN PABLO; PALAFOX, JORDI *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad*. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- GALEOTE, GÉRALDINE; LLOMBART, M^a; OSTOLAZA, MAITANE (EDS.) *Emoción e identidad nacional*. París: Éditions Hispaniques, 2015.
- GARITAONAINDIA, CARMELO; GRANJA, JOSÉ LUIS DE LA; PABLO, SANTIAGO DE (EDS.) *Comunicación, cultura y política durante la II República y la guerra civil* [II Encuentro de Historia de la Prensa dirigido por Manuel Tuñón de Lara]. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1990.
- GARCÍA, CAROLINA B.; PIZZA, ANTONIO *Historia del arte y de la arquitectura moderna (1851-1933). Del Crystal Palace a la Ciudad Funcional*. Barcelona: Ediciones UPC, 2015.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, FERNANDO *Historia de Vizcaya*. San Sebastián: Txertoa, D.L. 1980.
- GARCÍA, ISABEL Y PÉREZ, JAVIER (COORDS.) "Arte y política en España 1898-1939". En: *Cuadernos PH*, n. 13 (2002).
- GARCÍA, JOSÉ ENRIQUE *Arte español. De la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998.
- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN; MARTÍNEZ, ANA (ED.) *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Madrid: Tecnos, 1988.
- GONZÁLEZ, JUAN MANUEL (COEDITOR); ORTEGA, ARTURO RAFAEL (COEDITOR); AGIRRE-AZKUENAGA, JOSEBA (COAUTOR) *Bilbao, arte e historia*. Bilbao: Diputación de Bizkaia, 1990.
- GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER "Arte y socialismo según *La Lucha de Clases* de Bilbao". En: *Kobie. Arte Ederrak*, n. 12 (1998-2001), pp. 29-45.

- GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER “Arte, imagen y propaganda política. Entre la nostalgia fuerista y el pragmatismo autonomista”. En: *Kobie. Arte Ederrak*, n. 2 (1984).
- GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER *Adolfo Guiard*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1984.
- GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER “La exclusiva de la modernidad artística”. En: *Arbola*, n. 3 (noviembre 1986), p. 56.
- GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER “Leopoldo Gutiérrez Abascal”. En: *Arbola*, n. 3 (febrero 1987), pp. 10-12.
- GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER “Unamuno en la senda de William Morris: arte de minorías y conflicto social”. En: *Arbola*, n. 11 (septiembre 1987), pp. 61-63.
- GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER *La locura considerada como una de las Bellas Artes*. Bilbao: Javier González de Durana Isusi, 1991.
- GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y política en los orígenes de la modernidad*. Bilbao: Ekin, 1992.
- GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER “El Coitao, mal llamao: periodismo artístico, literario y radical de Bilbao”. En: *Kobie. Arte Ederrak*, n. 9 (1992-1993), pp. 289-366.
- GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER “Ebrios de arte y de vida: el Kurding Club de Bilbao”. En: *Kobie. Arte Ederrak*, n. 12 (1998-2001), pp. 29-45.
- GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER *El Coitao, mal llamao. Periodismo artístico, literario y radical en Bilbao*. Bilbao: El Tilo, 1998.
- GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER “Leopoldo Gutiérrez Abascal: cumbres y simas de una fe oscura”. Bilbao: *Bidebarrieta. Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales*, n. 4 (1999), pp. 183-191.
- GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER “Los Bilbaos imaginados en la pintura” Bilbao: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 8 (2000), pp. 175-185.
- GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER “No todo son brillos en el yelmo de Hermes”. Bilbao: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 7 (2000), pp. 67-78.
- GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER (COM.) *Ángel Larroque. El pintor, el olvido y la memoria* [catálogo de exposición]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.
- GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER “Los orígenes de la modernidad en el arte vasco: Arte Vasco y compromiso político”. En: *Ondare. Cuaderno de Artes Plásticas y Monumentales*, n. 23 (2004), pp. 15-34.
- GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER *Las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao. 1900-1910*. Vitoria-Gasteiz: Ediciones Bassarai, 2007.
- GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER *Aurelio Arteta*. Madrid: Fundación MAPFRE, Instituto de Cultura, 2008.
- GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER *Guerra, exilio y muerte de Aurelio Arteta (1936 - 1940)*. Sevilla: Punto Rojo Libros, 2016.
- GONZÁLEZ, JAVIER *Calles y rincones de Bilbao*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 2007.
- GONZÁLEZ, MANUEL (DIR.) *Bilbao en la formación del País Vasco Contemporáneo (Economía, población y ciudad)*. Bilbao: Fundación BBV, D.L. 1995.

- GRANJA, JOSÉ LUIS DE LA; PABLO, SANTIAGO DE (COORDS.) *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009 (2002).
- GRIJELMO, ÁLEX *La gramática descomplicada*. Madrid: Taurus, 2006.
- GUASCH, ANA M^a *Arte e ideología en el País Vasco. 1940-1980*. Madrid: Akal, D.L. 1985.
- HENARES, IGNACIO; CALATRAVA, JUAN *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid: Cátedra, 1982.
- HERNANDO, JAVIER *El pensamiento romántico y el arte en España*. Madrid: Cátedra, 1995.
- HOBSBAWM, ERIC J *Las revoluciones burguesas*. Madrid: Guadarrama, 1982.
- JIMÉNEZ, JOSÉ *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos, 1992.
- JIMÉNEZ, JOSÉ *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos, 2002.
- JIMÉNEZ, PABLO (COM.) *Entre dos siglos. España 1900* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación MAPFRE, 2008.
- JOLY, MARTINE *La interpretación de la imagen. Entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós, 2003.
- JUARISTI, JON *Literatura vasca*. Madrid: Taurus, 1987.
- JUARISTI, JON *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*. Madrid: Grupo Santillana Ediciones, 1998 (1987).
- JUARISTI, JON *El chimbo expiatorio*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- KORTADI, EDORTA (COM.) *Aurelio Arteta, una mirada esencial, 1879-1940* [catálogo de exposición]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.
- KORTADI, EDORTA *Aurelio Arteta, una mirada esencial, 1879-1940*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1999.
- LANZ, JUAN JOSÉ "Bilbao bajo las bombas: tres calas en la formación de un grupo de jóvenes escritores en Bilbao en el prelude de la guerra civil". En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 18 (2007), pp. 293-318.
- LARRINAGA, JOSÉ ANTONIO *Juan de Barroeta Anguisolea (1835-1906). Retratisa de Bilbao del siglo XIX*. Bilbao: José Antonio Larrinaga Bernárdez, 2005.
- LERTXUNDI, MIKEL (COM.) *Anselmo Guinea, 1855-1906. Los orígenes de la modernidad en la pintura vasca* [catálogo de exposición]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2012.
- LITVAK, LILY; ALLEGRA, GIOVANNI (PROL.) *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- LITVAK, LILY *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*. Amsterdam [etc.]: Rodopi, 1998.
- LITVAK, LILY *Tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.
- LITVAK, LILY *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid: Taurus, 1980.
- LLANO, MANUEL *Pintura vasca*. Bilbao: Neguri, 1980.
- LLOVERA, JOSEP R *El dios de la modernidad. El desarrollo del nacionalismo en Europa occidental*. Barcelona: Anagrama, 1996.

- LÓPEZ, RAMÓN; CABO, MIGUEL (EDS.) *De la idea a la identidad. Estudios sobre nacionalismos y procesos de nacionalización*. Granada: Comares, 2012.
- LÓPEZ, M^a (ED.) *Las palabras del pasado. Arte y Estética de fin de siglo (1890-1914)*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2008.
- Los cuadros del Kurding Club en el centenario de la Sociedad Filarmónica* [catálogo de exposición]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996.
- MADARIAGA, LUIS *Pintores vascos*. Zarauz: Editorial Auñamendi, 1971.
- MAINER, JOSÉ CARLOS *La Edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981.
- MAINER, JOSÉ CARLOS *Regionalismo, burguesía y cultura. Los casos de la Revista de Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1922)*. Zaragoza: Guara Editorial, D.L. 1982.
- MANTEROLA, ISMAEL "Actitudes novecentista en el arte del País Vasco". En: BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER, Mercedes; SERRA, Amadeo (coords.). *El Mediterráneo y el Arte Español* [Actas del XI Congreso del CEHA celebrado en Valencia en septiembre de 1996]. Valencia: CEHA, 1998, pp. 270-274.
- MANTEROLA, ISMAEL "El concepto dorsiano de modernidad en Aurelio Arteta". En: *Arte e identidades culturales* [Actas del XII Congreso del CEHA celebrado del 28 de septiembre al 1 de octubre de 1998 en Oviedo]. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998, pp. 601-610.
- MANTEROLA, ISPIZUA *Maite ditut maite. Transmizioa XX. mendeko Euskal Herriko Artean*. Andoain: Edo!, 2017.
- MARRODÁN, MARIO ÁNGEL *Diccionario de pintores vascos*. Madrid: Beramar, 1989.
- MARTÍNEZ, CARLOS; AGIRRE, IMANOL *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*. San Sebastián: Alberdania; Galería Altxerri, 1995 D.L.
- MARTÍNEZ, JOSEBE *Margarita Nelken (1896-1968)*. Madrid: Ediciones del Orto, 1997.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, JOSÉ *Manual de estilo de la lengua española*. Gijón: Trea, 2001 (2000).
- MARTÍNEZ DE SOUSA, JOSÉ *Ortografía y ortotipografía del español actual*. Gijón: Trea, 2004.
- MATEOS, JOSÉ M^a "Cómo era la prensa bilbaína hace 50 años". En: *Vizcaya: Revista de la Excelentísima Diputación Provincial de Vizcaya*, n. 11 (2º semestre de 1958), pp. 91-93.
- MEDINA, CELSO "Intrahistoria. Cotidianidad y localidad". En: *Atenea (Concepción)*, n. 500 (2009), pp. 123-139.
- MONTERO, MANUEL "Vida cotidiana en los siglos XIX y XX. Trabajo, amor, diversión, modas, delitos, corrupción política...". En: *Crónicas de Bilbao y de Vizcaya*. San Sebastián: Editorial Txertoa, D.L. 1997.
- MOREL, NATALIE *La Ópera Vasca (1884-1937)*. Bilbao: Ikerder, 2006.
- MOYA, ADELINA; SÁENZ DE GORBEA, XABIER; SANZ, JOSÉ ÁNGEL (COMS.) *Arte y artistas vascos de los años 30* [catálogo de exposición]. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1986.
- MOYA, ADELINA *Los orígenes de la vanguardia artística en el País Vasco. Nicolás Lecuona y su tiempo*. Madrid: Electa, 1994.
- MÚJIKA, AMAIA "Nos vamos de tiendas: comercio al detalle en la segunda mitad del siglo XIX". En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 17 (2006), pp. 229-248.

- MUÑOZ, FRANCISCO JAVIER *La arquitectura racionalista en Bilbao (1927-1950). Tradición y modernidad al servicio de la máquina* [tesis doctoral leída en la Facultad de Bellas Artes de Leioa de la UPV-EHU en 2011]. Consultada en: <https://addi.ehu.es/bitstream/10810/12278/1/Mu%C3%B1ozFernandez.pdf>
- MUR, PILAR; FONTBONA, FRANCESC *Las artes gráficas en Euskadi y Cataluña (1888-1936)*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1988.
- MUR, PILAR “Cuando Bilbao era Atenas”. En: *Arbola*, n. 2 (octubre 1986), pp. 7-8.
- MUR, PILAR *La Asociación de Artistas Vascos*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao; Caja de Ahorros Vizcaína, 1985.
- MUR, PILAR *Antonio de Guezalza y Ayvrie, 1889-1956*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1991.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH *Genealogía de la moral*. [s.l.]: M. E. Editores, 1994.
- NISBET, ROBERT *Historia de la idea de progreso*. Barcelona: Gedisa, 1980.
- ORTEGA, ELENE “El Discurso de las armas y las letras de Pedro Mourlane Michelena: ideología y cultura”. En: *Cuadernos de Alzate*, n. 18 (1998), pp. 203-219.
- ORTEGA, ELENE “Ramón de Bastera en Sevilla”. En: *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, n. 1 (1998), pp. 333-343.
- ORTEGA, ELENE “Ramón de Bastera y su imagen de Bilbao”. En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 8 (2000), pp. 397-408.
- ORTEGA, ELENE *El prófugo de la melancolía. La poesía de Ramón de Bastera*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 2001.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ; RODRÍGUEZ, FERNANDO (PROL.) *Obras selectas*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- OSUNA, RAFAEL *Las revistas españolas entre dos dictaduras. 1931-1939*. Madrid: Pre-Textos, 1986.
- PACHO, M^a JESÚS “El programa de estudios para la formación de constructores establecido en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao a lo largo del último cuarto del siglo XIX”. En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 2 (1997), pp. 145-155.
- PACHO, M^a JESÚS “La transformación del artesanado tradicional en operarios al servicio de la nueva construcción”. En: *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* [celebrado en A Coruña del 22 al 24 de octubre de 1998]. La Coruña: Universidade da Coruña, 1998, pp. 265-375.
- PARRATT, SONIA F. *Géneros periodísticos en prensa*. Quito (Ecuador): Ciespal, 2008.
- PENA, M^a DEL CARMEN *Pintura de paisaje e ideología*. Madrid: Grupo Santillana Ediciones, 1998 (1982).
- PENA, CARMEN *Territorios sentimentales. Arte e identidad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.
- PÉREZ, JAVIER (ESTUDIO PRELIMINAR) *El Bascongado: primer periódico de Bilbao (1813-1814)* [edición facsímil]. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, Área de Cultura y Turismo, 1989.
- PÉREZ, JAVIER *Arte moderno, vanguardia y estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*. Madrid: CSIC, 2002.
- PLATA, GABRIEL “Joaquín Adán, de los proyectos regeneracionistas a la lucha contrarrevolucionaria (1931-1936)”. En: *Muga*, n. 72 (1990), pp. 66-69.

- RAMÍREZ, JUAN ANTONIO *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999 (1996).
- REBOLLO, FÉLIX *Periodismo y movimientos literarios contemporáneos españoles. 1900-1939*. Madrid: Huerga y Fierro, 1998.
- REMENTERÍA, SANTIAGO "Vicisitudes de un hombre de letras inquieto: Fernando de la Quadra Salcedo (1889-1936)". En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 21 (2010), pp. 185-197.
- REYERO, CARLOS; FREIXA, MIREIA *Pintura y escultura en España 1800-1910*. Madrid: Cátedra, 1999 (1995).
- REYERO, CARLOS "Nacionalismo y otredad. Las personificaciones de Castilla y Galicia en Cataluña (1880-1936)". En: *Quintana*, n. 13 (2014), pp. 283-300.
- RIVERA, ANTONIO *La ciudad levítica. Continuidad y cambio en una ciudad del interior (Vitoria 1876-1936)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1992.
- RODRÍGUEZ, M^a BEGOÑA *Hermes, Revista del País Vasco. Una empresa cultural bilbaína*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1993.
- RODAMILÁNS, RAMÓN *La Sociedad Filarmónica de Bilbao. Memoria de un Centenario (Tomo 1). Documentación (Tomo 2)*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1998.
- RUBIO, CORO; PABLO, SANTIAGO DE (COORDS.) *Los liberales. Fuerismo y liberalismo en el País Vasco (1808-1876)*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Sancho el Sabio, 2002.
- RUBIO, CORO *Liberalismo y fuerismo en el País Vasco (1808-1876)*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Sancho el Sabio, 2002.
- RUBIO, CORO *La identidad vasca en el siglo XIX. Discurso y agentes sociales*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- RUBIO, CORO "Centinelas de la patria. Regionalismo vasco y nacionalización española en el siglo XIX". En: *Historia Contemporánea*, n. 53 (2016), pp. 393-425.
- RUIZ DE GAUNA, ADOLFO *Catálogo de publicaciones periódicas vascas de los siglos XIX y XX*. San Sebastián; Vitoria-Gasteiz: Eusko Ikaskuntza; Eusko Jaurlaritzza, Kultura eta Turismo Saila, 1991.
- SÁENZ DE GORBEA, XABIER *Los hermanos Zubiaurre*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína (Colección Temas Vizcaínos), 1985.
- SÁENZ DE GORBEA, XABIER "Conservadores, modernos y novecentistas". En: *Colección Pública III: arte vasco hasta los años cincuenta en el Museo de Bellas Artes de Álava*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, Servicio de Museos, 1995.
- SÁENZ DE GORBEA, XABIER "Escultura y escultores vascos (1875-1939)". En: *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n. 23 (2004), pp. 91-138.
- SAÍNZ, ANA M^a "La obra plástica de Francisco Bringas y Bringas (1827-1855). Aldeanos vascos en las cercanías de Bilbao y de Eaux Bonnes en el siglo XIX". En: *Kobie. Arte Ederrak*, n. 8 (1991), p. 25-41.
- SAÍNZ, ANA M^a "Los artistas que nacieron y/o trabajaron en el País Vasco durante el siglo XIX a través de la obra de Mariano Osorio y Bernard: galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX y propuesta para nuevas investigaciones que lleven a completar el panorama de los artistas vascos en el siglo XIX". En: *Kobie. Arte Ederrak*, n. 8 (1991), p. 43-72.

- SAÍNZ, ANA M^a “La pintura del siglo XIX en el País Vasco: períodos y generaciones de pintores”. En: *Kobie. Arte Ederrak*, n. 9 (1992-1993), p. 191-207.
- SAINZ, ALFONSO CARLOS (ED.) *Bilbao en la memoria II*. Bilbao: Ediciones Laga, D.L.1993.
- SAIZ, ALFONSO CARLOS *Bilbao, periódicos y periodistas*. Bilbao: Laga, 2000.
- SAINZ, ALFONSO CARLOS (ED.) *Bilbao en dos miradas (1860-1995)*. Bilbao: Ediciones Laga, D.L. 2001.
- SAINZ, ALFONSO CARLOS (COM. Y ED.) *Bilbao. Una encrucijada entre dos siglos* [catálogo de exposición]. Bilbao: Ediciones Laga, D.K. 2001.
- SAN SEBASTIÁN, KOLDO *Jesús de Sarría. Nacionalismo y heterodoxia*. Bilbao: Ediciones Alderdi Argitaldaria, 1985.
- SÁNCHEZ, J.M *100 años de la Historia de Bilbao (1889-2002)*. Bilbao: Editorial de La Gran Enciclopedia Vasca, 2002.
- SÁNCHEZ, JUAN MIGUEL *La Esfera. Ilustración Mundial (194-1931)*. Madrid: Libris, 2003.
- SANZ, JOSÉ ÁNGEL “El periodo heroico de la arquitectura moderna en el País Vasco (1928-1930)”. En: *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n. 23 (2004), pp. 77-90.
- SCHLOSSER, JULIUS VON; BONET, ANTONIO (ED.) *La literatura artística. Manual de fuentes para la historia moderna del arte*. Madrid: Cátedra, 1981.
- SMITH, ANTHONY D *Nacionalismo y modernidad*. Madrid: Itsmo, 2000.
- SEOANE, M^a CRUZ *Historia del periodismo en España 2. El siglo XIX*. Madrid: Alianza 1983.
- SEOANE, M^a CRUZ; SÁIN, M^a DOLORES *Historia del periodismo en España 3. El siglo XX: 1898-1936*. Madrid: Alianza, 1996.
- SAURET, M^a TERESA (COORD.) *Usos, costumbres y esencias territoriales* [Actas del Congreso celebrado del 17 al 19 de junio de 2008 en Málaga]. Málaga: Universidad de Málaga, 2010.
- SORIA, ANDRÉS *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid: Itsmo, 1988.
- SUÁREZ, ALICIA; PERAN, MARTÍ; VIDAL, MERCÉ (COMS.) *Noucentisme. Un projecte de modernitat* [catálogo de exposición]. Barcelona: CCCB, 1994.
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 2002 (1976).
- THIESSE, ANNE-MARIE *La creación de las identidades nacionales. Europa siglo XVIII-XX*. Madrid: Ézaro, 2010 (1999).
- THIESSE, ANNE-MARIE *Francia y la cuestión de la identidad nacional*. México: Instituto de Investigaciones José M^a Luis Mora, 2010.
- Tradition and Modernity in Basque Painting (1880-1939)* [catálogo de exposición]. [s.l.]: Museo de Bellas Artes de Bilbao; Sounthampton City Art Gallery, 2000.
- TUSSELL GÓMEZ (ED.) *Bilbao a través de su historia*. Bilbao: Fundación BBVA, 2004.
- UGARTE, PEDRO *Historia de Bilbao. Desde los orígenes a nuestros días*. San Sebastián: Txertoa (Ipar Haizea; 62), 1999.

- UNSAIN, JOSÉ M^a “El humor gráfico en la prensa de Bilbao y San Sebastián (1865-1936)”. En: *Ondare. Cuaderno de Artes Plásticas y Monumentales*, n. 23 (2004), pp. 599-614.
- UNSAIN, JOSÉ M^a “El humor gráfico en la prensa de Bilbao y San Sebastián (1865-1936)”. AYERBE, Enrique (coord.) *La enciclopedia emblemática Etor-Ostoa. Artes aplicadas I. Historia gráfica (XIX-XX). Grabados-Viñetas-Cómic*. Lasarte-Oria: Ostoa, 2005, pp. 40-107.
- VALLCORBA, JAUME *Noucentisme, mediterranisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- VÉLEZ, ELOÍNA *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao* [tesis doctoral leída en la Universidad Complutense de Madrid en 1992]. Consultada en: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/0/AH0011901.pdf>
- VIAR, JAVIER (COM.) *La imagen de Bilbao en las revistas ilustradas (1858-1900)* [catálogo de exposición]. Bilbao: BBK (Col. Temas Vizcaínos; 323-324), 2001.
- VIAR, JAVIER *Pacho Gaminde. La sombra de Sócrates*. Bilbao: Muelle de Uribitarte, 2009.
- VILLA, IMANOL *País Vasco 1900*. Madrid: Sílex, 2004.
- VILLA, ROCÍO DE LA *Guía del arte hoy*. Madrid: Tecnos, 2003.
- VILLACORTA, JOSÉ LUIS *Revista de Vizcaya (1885-1889). Un proyecto de renovación cultural en Bilbao*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 1999.
- VILLENA, LUIS ANTONIO DE *Los andróginos del lenguaje. Escritos sobre la literatura y arte del simbolismo*. Madrid: Valdemar, 2001.
- VILLENA, LUIS ANTONIO DE *Diccionario esencial del fin de siglo*. Madrid: Valdemar, 2001.
- VIÑAS, DAVID *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2015 (2002).
- VIVES, FRANCISCA *La Academia de Bellas Artes de Vitoria (1818-1889)*. Vitoria: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, D. L. 2000.
- VV.AA. “Actas del IX Symposium: La evolución de los medios y empresas de comunicación en la historia de Bilbao”. En: *Bidebarrieta: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*. Bilbao: Bidebarrieta Kulturgunea, Ayuntamiento de Bilbao, 2005.
- VV.AA. “Hermes y Bilbao”. En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*. VII (2000). Bilbao: Bidebarrieta Kulturgunea, Ayuntamiento de Bilbao, 2000.
- VV.AA. “II Symposium, Bilbao: 700 años de memoria. Arte, Patrimonio monumental y Ciudad”. En: *Bidebarrieta. Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*. II (1997). *Symposium: Arte, Patrimonio Monumental y Ciudad*. Bilbao: Bidebarrieta Kulturgunea, Ayuntamiento de Bilbao, 1997.
- VV.AA. *Historia de la prensa*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1994.
- VV.AA. *Creadores de arte nuevo*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2008.
- VV.AA. *Miscelánea de Arte Contemporáneo Vasco*. Bilbao: Instituto de Estudios Vascos, Universidad de Deusto, 2001.
- VV.AA. *Pensamiento filosófico español. Volumen II. Del Barroco a Nuestros días*. Madrid: Editorial Síntesis, D.L. 2002.

- VV.AA. *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*. Barcelona: Ministerio de Cultura, 1993.
- YANES, RAFAEL *Géneros periodísticos y géneros anexos. Una propuesta metodológica para el estudio de los textos publicados en la prensa*. Madrid: Fragua, 2004.
- ZAVALA, IRIS M *Románticos y socialistas*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1972.
- ZUGAZA, MIGUEL "El Museo de Pinturas de Vizcaya. Una iniciativa pública de gestión del Patrimonio Artístico en la primera mitad del siglo XIX". En: *Anuario 1991*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1992.
- ZUGAZA, MIGUEL "La imagen del artista: artistas vascos entre dos siglos, 1827-1936". En: *Bilbao*, n. 63 (jul. 1993), p. 29.
- ZUGAZA, MIGUEL *Delmas. Bizkaia en el siglo XIX a través de una familia de impresores*. Bilbao: Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco, 1989.
- ZULUETA, EMILIA *Historia de la crítica española contemporánea*. Madrid: Gredos, 1966.

8.2 Bibliografía sobre crítica de arte

- ALARCÓN, PEDRO ANTONIO DE *Juicios literarios y artísticos*. Madrid: [s.n.], 1921 (Est. Tip. "Suc. De Ribadeneyra").
- ALCALÁ GALIANO, ÁLVARO *Impresiones de arte*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1910.
- ALZURI, MIRIAM "Ricardo Gutiérrez Abascal. 'Juan de la Encina' (1883-1963)". En: *Juan de la Encina. De la crítica de arte. Conferencias inéditas. 1928-1954*. Bilbao: Sala de Exposiciones Rekalde, 1993, pp. 11-42.
- ALZURI, MIRIAM "Grandes maestros en el exilio vasco. Juan de la Encina". En: *Mundaiz*, n. 51 (enero-junio 1996), pp. 75-86.
- ALZURI, MIRIAM "Crítica y difusión del arte y la arquitectura durante el siglo XIX". En: *Bidebarrieta*, n. 2 (1997), pp. 71-82.
- ALZURI, MIRIAM "Introducción. La crítica de arte bilbaína contemporánea a Juan de la Encina". En: ENCINA, Juan de la. *Pintores vascos. Comentarios sueltos (1906-1941)*. Bilbao: El Tilo, 1997, pp. 9-53.
- ALZURI, MIRIAM "Introducción". En: ENCINA, Juan de la. *La trama del arte vasco* [edición facsímil]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, pp. 9-21.
- ALZURI, MIRIAM *Juan de la Encina. Una trama para el arte vasco*. Bilbao: Muelle de Uribitarte Editores, D.L. 2013.
- ARDAVÍN, CARLOS X.; MERINO, ELOY E.; PLA, XABIER (EDS.) *Oceanografía de Xènius. Estudios críticos en torno a Eugenio d'Ors*. Kassel: Reichenberger, 2005.
- ARIAS DE COSSÍO, ANA M^a *Francisco Alcántara, un crítico de arte olvidado*. [Córdoba]: Fundación Provincial de Artes Plásticas "Rafael Botí", 2008.
- BARBERO, TRINIDAD "Juan de la Encina: su labor como historiador de arte en el exilio mexicano (1993-1963)". En: ERDOCIA, Carolina (coord.) *Artea eta Erbestea (1936-1960)* [Euskal Erbesteen Kulturen Gaineko Nazioarteko XIII Batzarra. Artea eta erbestea. 1936-1060. 2013eko Azaroak 6,7 eta 8]. Donostia-San Sebastián: Hamaika Bide Elkarte, 2015, pp. 489-505.

- BAROJA, RICARDO *La crítica de arte. Conferencia leída en el Salón de Exposiciones del Círculo de Bellas Artes... 1925*. Madrid: G. Hernández y Galo Sáez, 1925.
- BAROJA, RICARDO *Obras selectas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1967.
- BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO; PAGEARD, ROBERT (ED.) *Críticas de arte. Artículos publicados en "El Contemporáneo" con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*. Madrid: El Museo Universal, D.L. 1990.
- BILBENY, NORBERT *Eugeni d'Ors i la ideologia del noucentisme*. Barcelona: Edicions de La Magrana, 1988.
- BRAVO, NATALIA "Formación de 'sistemas sobretemporales'. La dualidad de 'lo clásico' y 'lo barroco' en el pensamiento dorsiano". En: *Boletín de Arte*, n. 16 (1995), Universidad de Málaga, pp. 33-43.
- BRAVO, NATALIA *Bárbaros e italianos. Picasso en el pensamiento crítico de Sebastià Gasch y Eugenio d'Ors (1923-1931)*. Málaga: Fundación Pablo Ruíz Picasso; Ayuntamiento de Málaga, 1996.
- BRAVO, NATALIA *Picasso y la crítica de arte en España (1900-1936)*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2002.
- CABAÑAS, MIGUEL "Margarita Nelken, una mujer en el arte". En: *Actas VIII Jornadas de Arte. La mujer en el arte español*. Madrid: Alpuerto, 1997, pp. 462-483.
- CABANILLAS, ÁFRICA "Carmen de Burgos «Colombine», crítica feminista de arte". En: *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 18-19 (2005-2006), pp. 385-406.
- CABANILLAS, ÁFRICA "Las mujeres y la crítica de arte en España (1875-1936)". En: *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 20-21 (2007-2008), pp. 363-389.
- CABRERA, M^a ISABEL; HENARES, IGNACIO "El conflicto modernidad-tradición. La fundamentación crítica en la preguerra y su culminación en el franquismo". En: *Actas del Congreso Dos Décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 31-58.
- CACHO, VICENTE *Revisión de Eugenio D'Ors*. Barcelona: Quaderns Crema, 1997.
- CALVO, FRANCISCO *Naturaleza y misión de la crítica de arte*. Madrid: Visor, 1996.
- CAMÓN AZNAR, JOSÉ *El arte ante la crítica*. Madrid: Ateneo de Madrid, 1956.
- CAMÓN AZNAR, JOSÉ "La crítica de arte, nuevo género literario". En: *ABC (La Tercera de ABC)*, 27 de junio de 1962.
- CAMÓN AZNAR, JOSÉ *Las artes y los días*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, C.S.I.C. y Fundación Lázaro Galdiano, 1965.
- CAMÓN AZNAR, JOSÉ *El arte desde su esencia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- CAMÓN AZNAR, JOSÉ *Los libros de arte en la obra de Gómez de la Serna: Conferencia*. Madrid: [s.n], 1968.
- CAPARRÓS, M^a DOLORES "Una polémica en la pintura española fin de siglo: lo blanco, naturalista, luminoso, sensual, mediterráneo; "versus" negro, idealista, brumoso, espiritual, nordicista". En: BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER, Mercedes; SERRA, Amadeo (coords.). *El Mediterráneo y el Arte Español [Actas del XI Congreso del CEHA celebrado en Valencia en septiembre de 1996]*. Valencia: CEHA, 1998, pp. 227-231.
- CAPARRÓS, M^a DOLORES *Artes plásticas en la prensa granadina del siglo XIX*. Granada: Universidad de Granada, D.L. 2001.

- CAPARRÓS, M^a DOLORES “Prensa católica y pintura española en el último tercio del siglo XIX. Aproximaciones a una crítica ‘integrista’ (primera parte)”. En: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n. 37 (2006), pp. 179-195.
- CAPARRÓS, M^a DOLORES “Prensa católica y pintura española en el último tercio del siglo XIX. Aproximaciones a una crítica ‘integrista’ (segunda parte)”. En: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n. 39 (2008), pp. 113-129.
- CAPARRÓS, M^a DOLORES “‘Gedeón’ en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1897-1912). Crítica de arte y caricatura política en la España de la Restauración”. En: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n. 41 (2010), pp. 249-268.
- CAPARRÓS, M^a DOLORES *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes (1901-1915)*. Granada: Universidad de Granada, 2014.
- CASTELLANOS, JORDI *Raimon Casellas i el Modernisme*. Barcelona: Curial, 1983.
- CUSCÓ I CLARASÓ, JOAN “Eugeni d’Ors. Nacionalisme i noucentisme”. En: *Revista de Catalunya*, n. 178 (2002), pp. 39-44.
- DE LA CALLE, ROMÁN *John Dewey. Experiencia estética y experiencia crítica*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2001.
- DÍAZ, JULIÁN “El museo imaginario de Eugenio d’Ors, entre el 98 y los modelos autoritarios”. En: *Arte e identidades culturales* [Actas del XII Congreso del CEHA celebrado del 28 de septiembre al 1 de octubre de 1998 en Oviedo]. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998, pp. 247-252.
- DÍAZ, JULIÁN; LLORENTE, ÁNGEL *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid: Istmo, 2004.
- DIDEROT, DENIS; SOLANA, GUILLERMO (ED.) *Escritos sobre arte*. Madrid: Siruela, 1994.
- DORFLES, GILLO *El devenir de las artes*. México: F.C.E., 1982.
- DORFLES, GILLO; SUÁREZ, ALICIA; VIDAL, MERCÈ, PERI, CRISTINA *El devenir de la crítica*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- ESTRELLA, ERNESTO *Cansinos Assens y su contexto crítico*. Granada: Universidad/Diputación de Granada, 2005.
- FALERO, FRANCISCO J *La teoría del arte del krausismo español*. Granada: Universidad de Granada; Diputación Provincial de Granada, D.L. 1998.
- FONTBONA, FRASCESC “La crítica d’art en el modernisme català (primera aproximació)”. En: *Daedalus. Estudis d’art i cultura I*. Barcelona: Llibres del Senderi, 1977, pp. 58-83.
- GARCÍA, FERNANDO *Estructura de la información de Arte*. Madrid: Universidad Complutense, 1981.
- GARCÍA, FERNANDO “El Artista (1835-1836): Periodismo artístico en el siglo XIX”. En: *Comunicación y sociedad*, n. 0 (1983), pp. 723-752.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “El Guernica 1979”. En: *Documentación de Ciencias de la Información*, n. 15 (1992), pp. 161-214.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “El gusto de lo clásico en la crítica de arte (prensa diaria del primer tercio del siglo XX)”. En: *La visión del mundo clásico en el arte español* [Actas de las VI Jornadas de Arte, Dpto. de Historia del Arte Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid, 1992]. Madrid: Alpuerto, 1993, pp. 379-388.

- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “Hemerografía del regreso del ‘Guernica’ de Picasso en la prensa española: II. Año 1980”. En: *Documentación de Ciencias de la Información*, n. 17 (1994), pp. 131-214.
- GARCÍA, FERNANDO “Teoría del arte: las artes decorativas en la prensa española del primer tercio del siglo XX”. En: *Historiografía del Arte Español de los siglos XIX y XX* [VII Jornadas de Arte celebradas del 22 al 25 de noviembre de 1994]. Madrid: Alpuerto, 1995, pp. 459-470.
- GARCÍA, FERNANDO “La fortuna crítica de Goya en la prensa de Barcelona, 1900-1930”. En: *Goya 250 años después 1746-1996* [Actas del Congreso Internacional *Goya 250 años después 1746-1996* celebrado en Marbella en el Museo del Grabado Español Contemporáneo, en abril 1996]. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “Introducción a la documentación de la crítica de arte en la prensa”. En: *Documentación de las Ciencias de la Información*, n. 20 (1997), pp. 65-100.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “La Dama de Elche en la prensa de España a lo largo de medio siglo”. En: *La Dama de Elche, lecturas desde la diversidad*. Madrid: Ricardo Olmos y Trinidad Tortosa (eds.), 1997.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “Margarita Nelken: teoría de la contemplación y de la crítica de arte”. En: *Actas VIII Jornadas de Arte. La mujer en el arte español*. Madrid, 1997, pp. 485-503.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “La crítica en la pintura dieciochesca de Goya en Camón Aznar”. En: *I Congreso Internacional Pintura Española siglo XVIII*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, pp. 561-569.
- GARCÍA, FERNANDO “La crítica de arte en la prensa española: relación texto-imagen”. En: GARRIDO, Joaquín César (coord.). *La lengua y los medios de documentación: oralidad, escritura, imagen* [Actas del Congreso Internacional, Universidad Complutense de Madrid, 1996]. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 1999, pp. 748-761.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “Margarita Nelken: la crítica de arte en la prensa de Madrid 1912-1936”. En: *Revista de Historia y Comunicación Social*, n. 5 (2000), pp. 115-143.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “Francisco Alcántara: la crítica de arte en ‘El Imparcial’”. En: *Documentación de las Ciencias de la Información*, n. 24 (2001), pp. 365-396.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “La valoración del Greco por los críticos y escritores del 98”. En: *Anales de Historia del Arte*, n. 12 (2002), pp. 199-225.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “La información especializada de arte en la prensa diaria (1900-1930)”. En: FERNÁNDEZ, Juan José; RUEDA, José Carlos; SANZ, Carlos (eds.). *Prensa y periodismo especializado (historia y realidad actual)* [Actas del Congreso de "Prensa y Periodismo Especializado", celebrado del 8-10 de mayo de 2002, en Guadalajara], 2002, pp. 175-192.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “La crítica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901 en la prensa de Madrid”. En: *Madrid: Revista de arte, geografía e historia*, n. 5 (2002), pp. 337-383.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “La valoración del arte español fuera de España en la crítica de arte (Periódicos españoles de 1900-1935)”. En: CABAÑAS, Miguel (coord.). *El arte español fuera de España*

- [XI Jornadas de Arte celebradas en Madrid del 18 al 22 de noviembre de 2002]. Madrid: CSIC, 2003, pp. 591-608.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “Documentación y análisis de las críticas de arte sobre el escultor Julio Antonio ‘el amado de la crítica’”. En: *Documentación de las Ciencias de la Información*, n. 27 (2004), pp. 75-96.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “Influencia (presencia) de las vanguardias emergentes en Europa en la crítica de arte en el periodismo de España”. En: CABAÑAS, Miguel (coord.). *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid: CSIC, 2005, pp. 635-645.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “José Camón Aznar: Documentación de la Crítica de Arte en la ‘Tercera de ABC’”. En: *Documentación de las Ciencias de la Información*, n. 31 (2008), pp. 67-104.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “Goya, 1908”. En: *Historia y Comunicación Social*, vol. 13 (2008), pp. 63-84.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “Periodismo y crítica de arte en la inauguración del primer centenario de la ‘Guerra de Independencia’”. En: *Historia y Comunicación Social*, n.14 (2009), pp. 9-34.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “Descripción y análisis de las críticas de arte publicadas en La Gaceta Literaria”. En: *Documentación de las Ciencias de la Información*, n. 32 (2009), pp. 25-50.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA *Margarita Nelken: El arte y la palabra*. Madrid: Fragua, D.L. 2010.
- GARCÍA, FERNANDO; GÓMEZ, M^a VICTORIA “La crítica de arte en Colombine. El concepto de belleza”. En: *Arbor*, n. 186 (2010), pp. 139-147.
- GAYA, JUAN ANTONIO *Historia de la Crítica de Arte en España*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1975.
- GÓMEZ, M^a VICTORIA “La crítica de ‘El Greco’ en la Prensa Española del primer tercio del siglo XX”. En: *Historiografía del Arte Español de los siglos XIX y XX* [VII Jornadas de Arte celebradas del 22 al 25 de noviembre de 1994]. Madrid: Alpuerto, 1995, pp. 435-348.
- GÓMEZ, M^a VICTORIA “La fortuna crítica de Goya en la prensa de Madrid, 1900-1930”. En: *Goya 250 años después 1746-1996* [Actas del Congreso Internacional *Goya 250 años después 1746-1996* celebrado en Marbella en el Museo del Grabado Español Contemporáneo, en abril 1996]. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996.
- GÓMEZ, M^a VICTORIA “Visión de la arqueología en la prensa española del primer tercio del siglo”. En: *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España* [Actas del Congreso de Historiografía de la Arqueología en España (siglos XVIII a XX)]. Málaga; Madrid: Universidad de Málaga; CSIC, 1997, pp. 537-546.
- GÓMEZ, M^a VICTORIA “Francisco Alcántara, crítico de arte en ‘El Imparcial’ y ‘El Sol’”. En: GARRIDO, Joaquín César (coord.). *La Lengua y los Medios de comunicación: Oralidad, Escultura e Imagen* [Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad Complutense de Madrid en 1996], vol. 2 (1999), pp. 762-773.
- GÓMEZ, M^a VICTORIA; GARCÍA, FERNANDO “Introducción a la ‘crítica de arte’ en Heraldo de Madrid”. En: *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, n. 4 (2001), pp. 335-372.
- GÓMEZ, M^a VICTORIA “Julio Antonio, el amado de la crítica”. En: CABAÑAS, Miguel (coord.). *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid: CSIC, 2001, pp. 159-176.

- GÓMEZ, M^a VICTORIA; GARCÍA, FERNANDO “La Casa de Goya: nuevas aportaciones desde la crítica de arte”. En: *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, n. 7 (2005), pp. 141-181.
- GÓMEZ, M^a VICTORIA; GARCÍA, FERNANDO “Defensa del patrimonio artístico en el periodismo de España del primer tercio del siglo XX”. En: VV.AA. *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: CSIC, 2008, pp. 615-626.
- GÓMEZ, M^a VICTORIA; GARCÍA, FERNANDO “Arte y Crítica de Arte en el primer centenario de la Guerra de la Independencia”. En: *Anales de Historia del Arte*, n. 19 (2009), pp. 211-236.
- GÓMEZ, M^a VICTORIA; GARCÍA, FERNANDO; BUENO, FRANCISCO “El ‘regreso’ del ‘Guernica’ de Picasso en la información y crítica de arte”. En: CABAÑAS, Miguel; LÓPEZ-YARTO, Amelia; RINCÓN, Wilfredo (coords.). *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: CSIC, 2009, pp. 627-638.
- GONZÁLEZ, ANA “La crítica de arte de los exiliados españoles en la revista Cuadernos Americanos”. En: ERDOCIA, Carolina (coord.). *Artea eta Erbestea (1936-1960)* [Euskal Erbesteen Kulturen Gaineko Nazioarteko XIII Batzarra. Artea eta erbestea. 1936-2060. 2013eko Azaroak 6,7 eta 8]. Donostia-San Sebastián: Hamaika Bide Elkarte, 2015, pp. 545-565.
- GUILLÉN, ESPERANZA; CAPARRÓS, M^a DOLORES “El valor polisémico de concepto como realismo, naturalismo e idealismo en la crítica española (1897-1915)”. En: *Arte e identidades culturales* [Actas del XII Congreso del CEHA celebrado del 28 de septiembre al 1 de octubre de 1998 en Oviedo]. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998, pp. 241-246.
- GRUETZNER, ANNA *Walter Sickert. The complete writings on art*. United States: Oxford University Press, 2000.
- GUASCH, ANA M^a (COORD.) *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal (Cultura Artística; 25), 2003.
- HENARES, IGNACIO; CALATRAVA, JUAN “El historicismo en la crítica de arte del romanticismo español”. En: *Mayurga: revista del Departament de Ciènces Històriques i Teoria de les Arts*, n. 19 (1979-1980), pp. 309-322.
- HENARES, IGNACIO “La crítica de arte en las revistas románticas: análisis de un modelo ideológico”. En: CASTILLO, Concepción Argente del (coord.). *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*. Granada: Universidad de Granada, 1989, pp. 119-128.
- HENARES, IGNACIO “Las ideas estéticas en la ‘Revista de Occidente’ (1923-1936). Apunte crítico”. En: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n. 23 (1992), pp. 517-534.
- HENARES, IGNACIO “Liberalismo, regeneracionismo y modernidad en la crítica de don Ramón Pérez de Ayala”. En: TOMÁS, Facundo (coord.). *En el país del arte: 2º Encuentro Internacional Literatura y arte en el entresiglos XIX-XX* [Celebrado en la Academia de España en Roma del 6 al 9 de julio de 2001]. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2002, pp. 151-159.
- HENARES, IGNACIO; CAPARRÓS, LOLA (EDS.) *La crítica de arte en España (1830-1936)*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2008.
- HERRERA, JAVIER *Picasso, Madrid y el 98. La revista “Arte Joven”*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
- JARDÍ, ENRICE *Eugeni d’Ors, obra i vida*. Barcelona: Quaderns Crema, 1990.
- JIMÉNEZ, ANA M^a; ALZURI, MIRIAM (COMS.) *Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)* [catálogo de exposición]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.

- KORTADI, EDORTA "Mauricio Flores Kaperotxipi (Zarauz, 1901-1997) margolari, galerista eta artigrafoaren abentura amerikarra". En: ERDOZIA, Carolina (coord.). *Artea eta Erbestea (1936-1960)* [Euskal Erbeste-teen Kulturen Gaineko Nazioarteko XIII Batzarra. Artea eta erbestea. 1936-2060. 2013eko Azaroak 6,7 eta 8]. Donostia-San Sebastián: Hamaika Bide Elkarte, 2015, pp. 19-29.
- LARRINAGA, ANDERE "El Boceto (1883) y La Ilustración Vascongada (1891). Dos ejemplos de prensa cultural en Bilbao en el último cuarto del siglo XIX". En: *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n. 23 (2004), pp. 523-534.
- LARRINAGA, ANDERE "Escritos sobre arte en las revistas culturales bilbaínas del siglo XIX". En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 16 (2005), pp. 249-266.
- LARRINAGA, ANDERE "Estanislao M^a de Aguirre: crítico de arte y defensor del arte moderno". En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 21 (2010), pp. 167-184.
- LARRINAGA, ANDERE "Las artes plásticas en la revista Euzkadi (1901, 1905-1915). La construcción de un discurso cultural desde el nacionalismo vasco". En: *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n. 24 (2013), pp. 82-98.
- LARRINAGA, ANDERE "Juan de la Encina". En: *Bilbaopedia. Enciclopedia del Bilbao metropolitano* [Ayuntamiento de Bilbao y UPV/EHU]. Consultado en: <http://www.bilbaopedia.info/juan-encina>
- LARRINAGA, ANDERE "Crisanto Lasterra Vidaurre". En: *Bilbaopedia. Enciclopedia del Bilbao metropolitano* [Ayuntamiento de Bilbao y UPV/EHU]. Consultado en: <http://www.bilbaopedia.info/crisanto-lasterra>
- LIZARRAGA, PAULA *El arte, un asunto entre humanos. Estudio de la crítica de arte de Roger Fry*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1999.
- LORENTE, JESÚS-PEDRO *Historia de la crítica del arte. Textos escogidos y comentados*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- LLORENTE, ÁNGEL "El crítico de arte Eugenio d'Ors". En: *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 561 (1997), pp. 37-40.
- MALMIERCA, ALMUDENA *¿Quién me puede acercar al arte del siglo XX?* Madrid: Carroggio, 2008.
- MANTEROLA, ISMAEL "Euskal Herriko pintura Hermes aldizkarian (1917-1922)". En: *Hermes: pentsamendu eta historia aldizkaria*, n. 12 (2004), pp. 72-78.
- MANTEROLA, ISMAEL *Hermes y los pintores vascos de su tiempo*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, D.L. 2006.
- MARAÑÓN, GREGORIO (1914-2002) *Bécquer periodista y el periodismo en el siglo XIX*. Madrid: Asociación de "Amigos de Bécquer", 1952.
- MARTÍN, JUAN MANUEL *La crítica de arte granadina entre dos luces. Don Francisco de Paula Valladar frente a las artes plásticas de fin de siglo (1880-1924)*. Granada: Universidad de Granada (Tesis Doctoral), 2001.
- MARTÍNEZ, JOSÉ M^a "Examen de críticos: de 'Andrenio' a Guillermo de Torre". En: *Ínsula*, n. 529 (1991), pp. 4-5.
- MERCADER, LAURA *Formulació de l'ideari artístic d'Eugeni d'Ors. Una mirada itinerant* [tesis de licenciatura presentada en 1997 en el Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, en la Facultad de Geografía e Historia].

- MERCADER, LAURA; PERAN, MARTÍ; BRAVO, NATALIA *Eugenio d'Ors del arte a la letra*. Madrid: MNCARS, 1997.
- MERCADER, LAURA "Modernistes o noucentistes?... Els darrers simbolistes decadents". *El Modernisme: pintura i dibuix*. Barcelona: Isard, 2002, pp. 301-316.
- MERCADER, LAURA "Recorrido por el ideario artístico de Eugenio d'Ors. Un viaje de Madrid a Barcelona". En: *Materia. Revista internacional d'Art*, n. 4 (2004), pp. 179-188.
- MERCADER, LAURA *En un principi era... Dibuix, figura i màscara en l'obra d'Eugeni d'Ors* [tesis doctoral leída en el Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona en 2016, en la Facultad de Geografía e Historia].
- MOLINS, M *Feliú Elías. Una contribució a la historia de la crítica de arte*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1988.
- PÉREZ DE EULATE, MARGARITA *Crítica de artes plásticas en la prensa diaria navarra 1955-1983*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1999.
- PORTELA, FRANCISCO JOSÉ *Mesonero romanos y la crítica de arte*. Madrid: Inst. Est. Madrileños, 1986.
- TIELVE, NATALIA *Crítica de arte en la Asturias del primer tercio del siglo XX*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, D.L. 1999.
- TIELVE, NATALIA "La crítica ante les esposiciones d'arte n'Asturies". En: *Cultures: Revista asturiana de cultura*, n. 10 (2000), pp. 105-124.
- VALLCORBA, J *Josep M^a Junoy. Obra poética*. Barcelona: Quaderns Crema, 1984.
- VALLCORBA, J "Sobre la evolución ideológica de Josep M^a Junoy (1906-1939)". En: *Els Marges*, n. 13, Barcelona, 1978.
- VALVERDE, ISABEL *Moderne/Modernité. Deux notions dans la critique d'art française de Stendhal à Baudelaire, 1824-1863*. Francfort: Peter Lang, 1994.
- VENTURI, LIONELLO *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- VERHAEREN, ÉMILE *Écrits sur l'Art (1881-1916)*. Bruselas: Éditions Labor, 1997.
- VILLALBA, M^a PIEDAD "El crítico de arte José Francés. Una aproximación a su figura y su obra crítica". En: *Goya. Revista de Arte*, n. 285 (2001), pp. 368-378.
- VILLALBA, M^a PIEDAD "El enfrentamiento Arte-Mujer en la novela española del primer tercio del siglo. José Francés, escritor de arte. En: SAURET, M^a Teresa (coord.). *Actas del Congreso Luchas de Género en la Historia a través de la imagen*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2002, pp. 401-418.
- VILLALBA, M^a PIEDAD *José Francés, crítico de arte* [tesis doctoral leída en la Universidad Complutense de Madrid en 1994]. Consultada en: <http://eprints.ucm.es/2417/1/T19872.pdf>
- VIVAS, ISUSKO "Arte-kritika prentsan". En: *Miscelánea de Arte Contemporáneo Vasco*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2001, pp. 69-106.
- VV. AA *La crítica de arte en España*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1967.

VV. AA *La critique d'art au Mercure de France (1890-1914)*. París: Éditions Rue d'Ulm, 2003.

VV.AA *Exilio y creación. Los artistas y los críticos españoles en México (1939-1960)*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2005.

8.3 Fuentes

8.3.1 Publicaciones vaciadas

PEÁÑ, ADOLFO Y CÍA. (EDITORES) *Revista pintoresca de las Provincias Bascongadas. Por varios literatos de las mismas. Adornada con vistas, paisajes y edificios notables*. Bilbao: Imprenta y Librería de Adolfo Depont, 1846.

El Pasatiempo. Periódico del Liceo (1846-1847)

El Boceto. Revista quincenal de Letras, Artes y Ciencias (1883)

Revista de Vizcaya (1885-1889)

Dos de Mayo (1887)

Apis (1888)

La Abeja (1889-1890)

Las Novedades Fotográficas (1891-1893)

La Ilustración Vascongada. Revista Regional, quincenal, científica y artística. Hispano-vasco-francesa (1891)

DIARIO *El Nervión* (1891-1937)

El Arenal (1894)

REVISTA *Euzkadi* (1901, 1905-1909, 1910-1914, 1915-1916)

Estudios de Deusto (1904-1916)

El Coitao (1908)

DIARIO *Euzkadi* (1913-1937)

Idearium (1916-¿1919?)

Hermes (1917-1922)

Arte Vasco (1920)

Garellano (1921-1922)

Bilbao Gráfico (1922)

La Construcción y las Artes decorativas (1922-1924)

Amenidades (1926)

La Revista Azul (1926-1928)

Pro-dis-co (1927)

El Eco Estudiantil (1933-1936)

8.3.2 Otras fuentes

- “PRENSA BILBAÍNA Y SU IMPORTANCIA” En: *Vida Vasca: su industria, su comercio y costumbres*, n. 1, 1924, pp. 119-121.
- ABRIL, MANUEL *De la naturaleza al espíritu (ensayo crítico de la pintura contemporánea desde Sorolla hasta Picasso)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.
- AGUIRRE, ADOLFO DE *Excursiones y recuerdos*. Bilbao: Imprenta, Litografía y Librería de J. E. Delmas, 1891.
- AGUIRRE, ADOLFO DE; LLORENTE, FLORENTINO “FLORETE” (PR.) *Pasado el río: engrandecimiento de Bilbao en los últimos 15 años*. Bilbao: Establecimiento tipográfico de P. Velasco, 1891.
- AGUIRRE, ESTANISLAO M^a DE *El orangután negro. Una visión del Bilbao de principio de siglo*. Bilbao: Puerta del Norte, 1999.
- AGUIRRE, ESTANISLAO M^a DE *El pájaro de Cuenca: (prosa sonora)*. [Bilbao]: [s.n.], 1934 (Tip. Norte).
- AGUIRRE, ESTANISLAO M^a DE; BARAÑANO, KOSME M^a DE (PROL.); SÁNCHEZ, MIGUEL (EPÍL.) *Gustavo de Maeztu*. Bilbao: El Tilo, 1993 (1922).
- ARRIAGA, EMILIANO DE; ARRIAGA, JOSÉ DE (BIOGR.); UNAMUNO, MIGUEL DE (PROL.) *El Bilbao anecdótico de la segunda mitad del siglo XIX*. Bilbao: Librería Arturo, 1961.
- ARRIAGA, EMILIANO DE; ORTIZ ALFAU, RAFAEL (ILUS.); ECHAVE, ALFREDO DE (PROL.); QUADRA-SALCEDO, FERNANDO DE (EPÍL.); UNAMUNO, MIGUEL DE (EPÍL.) *Vuelos cortos de un chimbo*. Bilbao: El Tilo, 1994.
- ARTAZA, CESÁREO *El libro de Bilbao y sus cercanías. Guía artístico-comercial*. Bilbao: Imprenta y Encuadernación de José M^a de Vivancos y Cía, 1896.
- BASTERRA, RAMÓN DE *El artista y el País Vasco* [conferencia pronunciada el 18 de septiembre de 1913 durante la clausura de la Exposición de Arte Moderno presentada en la Sociedad Filarmónica, organizada por la AAV]. Bilbao: Sociedad Bilbaína de Artes Gráficas, 1913.
- BAUDELAIRE, CHARLES; SOLANA, GUILLERMO (INTR., NOTAS Y BIOGRAFÍAS) *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1999.
- BERUETE, AURELIANO DE *Historia de la Pintura Española del siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*. Madrid: Blass, 1926.
- Bilbao Agosto-Septiembre 1919. Primera exposición Internacional de Pintura y Escultura*. Catálogo. Bilbao: Imprenta Eléxpuru Hermanos, 1919.
- BILBAO, ENRIQUE (ABATE HENRY); ALZOLA, PABLO (PROL.) *Vizcaya ante el siglo XX*. Bilbao: Imprenta y Encuadernación de Andrés P. Cardenal, 1901.
- Catálogo de la Exposición Artística de Bilbao patrocinada por la Excma Diputación de Vizcaya y el Excmo. Ayuntamiento de la Invita Villa*. Bilbao: Imprenta Provincial, 1894.
- Catálogo de la Biblioteca de la Sociedad Bilbaina* Bilbao: Establecimiento tipográfico de la Vda. de Delmas, 1881.
- Catálogo de las obras existentes en la Biblioteca de la Sociedad Bilbaina* Bilbao: Establecimiento tipográfico de la Vda. de Delmas, 1893.

- Catálogo por orden de materias de los libros que constituyen la Biblioteca de la Sociedad Bilbaina: contiene además un índice alfabético por autores* Bilbao: Imprenta y Librería del Hijo Mayor de la Vida de Delmas, noviembre de 1869.
- Catálogo de comerciantes e industriales de Vizcaya, 1924-1925* Bilbao: Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Bilbao (Grijelmo), [s.d.].
- COLL Y MAIGNAN, ENRIQUE *Guía de Vizcaya para el año 1892*. Bilbao: Establecimiento Tipográfico de El Nervión, 1892.
- DELMAS, EDUARDO *Arte en Bilbao* [conferencia dada por D. Eduardo Delmas y Sagasti en los Salones de la Sociedad El Sitio la noche del 27 de diciembre de 1886]. Bilbao: Imprenta y Litografía de la Vda. de Delmas, 1887.
- DELMAS, JUAN ERNESTO *Viaje pintoresco por las Provincias Vascongadas: obra destinada a dar a conocer su historia, sus principales vistas, monumentos, antigüedades, etc.* Bilbao: Imprenta y Librería de N. Delmas, 1846.
- DELMAS, JUAN EUSTAQUIO *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*. Acompañada de láminas y de un mapa topográfico. Bilbao: Imprenta y Litografía de Juan E. Delmas, 1864.
- ECHEGARAY, CARMELO DE *La tradición artística del pueblo vasco* [conferencia leída en la Sociedad Filarmónica de Bilbao el día 19 de enero de 1918]. Bilbao: Bilbaína de Artes Gráficas, J.J. Rochelt, 1919.
- ECHAVE, ALFREDO DE; MAZAS, DIEGO (PROL.) *El Bilbao del Maestro Valle visto desde la coral: (cuadros de la vida bilbaína)*. Bilbao: Editorial Vasca, 1920.
- El libro de oro de la patria*. San Sebastián: Gurea, 1934.
- ENCINA, JUAN DE LA *Nemesio Mogrobejo. Su vida y su obra. 1875-1910*. Bilbao: Sociedad Bilbaína de Artes Gráficas, 1910.
- ENCINA, JUAN DE LA "Aspectos generales del arte vasco". En: *Actas del Primer Congreso de Estudios Vascos* [celebrado en Oñate en 1918]. Bilbao: Bilbaína de Artes Gráficas, Juan J. Rochelt, 1919.
- ENCINA, JUAN DE LA *El arte de Ignacio Zuloaga*. Bilbao: Editorial Vasca, 1919.
- ENCINA, JUAN DE LA *La trama del arte vasco*. Bilbao: Editorial Vasca, 1919 [reeditado en versión facsímil por el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1998].
- ENCINA, JUAN DE LA *Los maestros del arte moderno. De Ingres a Toulouse-Lautrec*. Madrid: Saturnino Calleja, 1920.
- ENCINA, JUAN DE LA *Julio Antonio*. Madrid: Ed. Saturnino Calleja [Imp. Clásica Española], 1920.
- ENCINA, JUAN DE LA *Guiard y Regoyos*. Bilbao: Editorial Vasca, 1921.
- ENCINA, JUAN DE LA *Crítica al margen*. Madrid: Artes de la Ilustración, 1924.
- ENCINA, JUAN DE LA *Al comenzar* [palabras dirigidas a los Artistas Ibéricos en su primera Exposición, seguida del banquete a J. de la E. por José Ortega y Gasset y de lo dicho por aquél en el referido homenaje]. Madrid: Publicaciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos, 1925.
- ENCINA, JUAN DE LA *Monografía de Victorio Macho*. Madrid: Espasa-Calpe, 1926.
- ENCINA, JUAN DE LA *Goya en zig-zag. Bosquejo de interpretación biográfica*. Madrid: Espasa-Calpe, [1966] (1928).

- ENCINA, JUAN DE LA *De la crítica de arte. Conferencias inéditas, 1928-1954*. Bilbao: Rekalde, D.L. 1993.
- ENCINA, JUAN DE LA *Arquitectura contemporánea en España. Tomo I. El arquitecto Zuazo Ugalde*. Madrid: Ediciones de Arquitectura y Urbanización (EDAR-BA), 1933.
- ENCINA, JUAN DE LA *El pueblo en la obra de Goya*. Valencia: Anales de la Universidad de Valencia, Gráficas Vives Mora, 1937.
- ENCINA, JUAN DE LA *Memorias de un azul*. Salamanca: [s.n.], 1937] (Imprenta Comercial Salmantina).
- ENCINA, JUAN DE LA *El mundo histórico y poético de Goya*. México D.F.: La Casa de España [Conferencias La Casa de España en México 1939], 1939.
- ENCINA, JUAN DE LA *La nueva plástica*. México D.F.: El Colegio de México, 1940.
- ENCINA, JUAN DE LA *Asínsolo, retratos y bocetos*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1942.
- ENCINA, JUAN DE LA *El paisajista José M^a Velasco (1840-1912)*. México D.F.: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1943.
- ENCINA, JUAN DE LA *Domenico Greco*. México D.F.: Leyenda, 1944.
- ENCINA, JUAN DE LA; VELÁZQUEZ, DIEGO DE *Velázquez. Pintor del rey nuestro*. México: Centauro, 1945.
- ENCINA, JUAN DE LA *Historia de la pintura en Occidente*. México D.F.: Layac [A. Mijares y Hrno.], 1945.
- ENCINA, JUAN DE LA *Sombra y enigma de Velázquez*. Buenos Aires; México: Espasa-Calpe, 1952.
- ENCINA, JUAN DE LA *Retablo de la pintura moderna. De Goya a Picasso*. Buenos Aires; México: Espasa-Calpe, 1953.
- ENCINA, JUAN DE LA *La pintura española*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, [1958].
- ENCINA, JUAN DE LA *Van Gogh. Historia de un alma en pena*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1961.
- ENCINA, JUAN DE LA *La pintura italiana del Renacimiento*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, [1964].
- ENCINA, JUAN DE LA *El estilo*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- ENCINA, JUAN DE LA *El espacio*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- ENCINA, JUAN DE LA *El estilo barroco*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- ENCINA, JUAN DE LA *Fernando Chueca Goitia. Su obra teórica entre 1947 y 1960*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- ENCINA, JUAN DE LA *Teoría de la visualidad pura*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- ENCINA, JUAN DE LA; LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE (PROL.) *La trama del arte vasco y selección de artículos publicados en Hermes*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- ENCINA, JUAN DE LA *Francisco Bringas*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1985.
- ENCINA, JUAN DE LA; ALZURI, MIRIAM (INTR.); GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN (EPÍL.) *Pintores vascos. Comentarios sueltos (1906-1941)*. Bilbao: El Tilo, 1997.
- ENCINA, JUAN DE LA; LEYRA, ANA M^a (ED., INTR. Y NOTAS) *Worringer*. Madrid: Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense, 2002.

- FERNÁNDEZ Y CEREZO, ADRIÁN *Nomenclator-Guía de Vizcaya*. Bilbao: Cuerpo de Correos, 1911.
- FLORES KAPEROTXIPI, MAURICIO *Arte Vasco. Pintura, escultura, dibujo y grabado*. Buenos Aires: Editorial Vasca Ekin, 1954.
- FLORES KAPEROTXIPI, MAURICIO *Vida, obra y anécdotas del pintor Pablo Uranga*. San Sebastián: Auñamendi, 1963.
- FLORES KAPEROTXIPI, MAURICIO *Pintores vascos y no vascos*. San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, D.L. 1989.
- FLORES KAPEROTXIPI, MAURICIO; EIZAGIRRE, LETICIA (ED.) *Cartas y escritos*. Zarautz: Ayuntamiento de Zarautz, 2002.
- HUYSMANS, JORIS-KARL; ALFARO, MARGARITA (TR.); SUÁREZ, M^a PILAR (TR.) *El arte moderno. Algunos*. Madrid: Tecnos, 2002.
- IRIBARNE, JOSÉ *El arquitecto Pedro Guimón y las modernas orientaciones pictóricas en el País Vasco*. Bilbao: Imp. de la Viuda e Hijos de Hernández, 1922.
- LASTERRA, CRISANTO DE *El sentido clásico en el Greco. Seguida de El Milagro de las Formas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.
- LASTERRA, CRISANTO DE *La pintura actual. Un signo más entre los característicos de nuestra época*. Bilbao: Talleres Gráficos Bilbao, 1963.
- LASTERRA, CRISANTO DE *En París con Paco Durrio, seguido de Darío de Regoyos*. Bilbao: Talleres Gráficos Bilbao, 1966.
- LASTERRA, CRISANTO DE *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Madrid: Aguilar, 1967.
- LASTERRA, CRISANTO DE; YBARRA, GREGORIO DE *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Catálogo descriptivo sección de arte antiguo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1969.
- LASTERRA, CRISANTO DE *50 años de pintura vasca (1885-1935)* [exposición celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, octubre-noviembre-diciembre 1937]. Madrid: Comisaría General de Exposiciones, 1971.
- MAEZTU, GUSTAVO DE *Fantasia sobre los chinos* [conferencia pronunciada en el Museo de Arte Moderno de Bilbao el 20 de julio de 1923]. Estella: Museo Gustavo de Maeztu, 1997.
- MAEZTU, RAMIRO DE *La libertad y sus enemigos*. Bilbao: Imp. Rojas Núñez, 1910.
- MAEZTU, RAMIRO DE; VARELA, JAVIER (INTR.) *Hacia otra España*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997 (1899).
- MALLARMÉ, STHÉPHAN *Écrits sur l'Art*. París: GF Flammarion, 1998.
- MAÑÉ Y FLAQUER, JUAN *El Oasis. Viaje al País de los fueros*. Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús Roviralta, 1878-1880.
- MEABE, TOMÁS DE *Fábulas del errabundo*. Madrid: Zero, 1975.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO; SÁNCHEZ REYES, ENRIQUE (ED.) *Antología de poetas líricos castellanos. Tomo I* [La poesía en la Edad Media]. Santander: 1944.

- MOURLANE MICHELENA, PEDRO *El discurso de las armas y las letras*. Bilbao: Biblioteca de Amigos del País, 1915.
- NELKEN, MARGARITA *Glosario. Obras y artistas*. Madrid: Fernando Fé, 1917.
- NELKEN, MARGARITA *Tres tipos de Vírgenes*. Madrid: [s.n.], 1929 (Imp. De la Ciudad Lineal).
- NELKEN, MARGARITA *Tres tipos de Virgen. Angelico, Rafael, Alonso Cano*. México: Ediciones de la Secretaría de Educación Pública, 1942.
- NELKEN, MARGARITA *Escultura mexicana contemporánea*. México: Ediciones Mexicanas, 1951.
- NELKEN, MARGARITA; Y OTROS *Carlos Orozco Romero*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Publicaciones, 1959.
- NELKEN, MARGARITA *Carlos Mérida*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.
- NELKEN, MARGARITA *Ignacio Asúnsolo*. [México]: Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.
- NELKEN, MARGARITA; Y OTROS *Un mundo etéreo. La pintura de Lucinda Urrusti*. México: Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Divulgación, [1976].
- OLASCOAGA, FERNANDO DE *Memoria de la Exposición Artística celebrada en esta Villa en los meses de agosto y septiembre de 1894 con la cooperación del Círculo de Bellas Artes de Madrid y bajo el patrocinio de la Excma. Diputación Provincial de Vizcaya y del Ayuntamiento de Bilbao*. Bilbao: Imprenta Provincial, 1895.
- ORS, EUGENIO D' *Mis salones. Itinerario del Arte moderno en España*. Madrid: Aguilar, 1967.
- ORS, EUGENIO D' *Espanoles de mi tiempo. Mi "Salón de los 111"*. Madrid: Prodhufi, 1989.
- ORS, EUGENIO D' *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica de arte*. Madrid: Tecnos, 1989.
- ORS, EUGENIO D' *El Valle de Josafat*. Madrid: Austral, 1998.
- ORS, EUGENIO D' *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético seguido de Avisos al visitante de las exposiciones de pintura*. Madrid: Tecnos, 2001.
- ORS, EUGENIO D'ORS; MERCADER, LAURA (ED. LIT.) *Cincuenta años de pintura catalana*. Barcelona: Quaderns Crema, 2002.
- ORUETA, JOSÉ DE *Memorias de un bilbaíno*. Bilbao: El Tilo, 1993.
- PANTORBA, BERNARDINO DE *Goya. Ensayo biográfico y crítico*. Madrid: Zoila Ascasibar, 1928.
- PANTORBA, BERNARDINO DE *Artistas Vascos*. Madrid: Zoila Ascasibar, 1929.
- QUADRA-SALCEDO, FERNANDO DE LA *La personalidad vasca en la literatura poética. Ratificaciones necesarias*. [S.I.]: [s.n.], 1914 (Bilbao tipografía de El Nervión).
- QUADRA-SALCEDO, FERNANDO DE LA *Ensayos sobre el renacimiento vasco*. Bilbao: Dochao, 1918.
- QUADRA-SALCEDO, FERNANDO DE LA *La universidad vascongada* [conferencia pronunciada en el Teatro de Bilbao el 16 de diciembre de 1923]. Bilbao: [s.n.], 1923.
- Reglamento de la Exposición Provincial de Vizcaya que se celebrará en Bilbao el mes de agosto de 1882*. Bilbao: Imprenta y Litografía de Juan E. Delmas, 1882,
- RODA, DAMIÁN (DIR.) *La arquitectura moderna en Bilbao*. Bilbao: Echeguren y Zulaica, 1924.

- RODA, DAMIÁN *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, imp. 1947 (Bilbao : Tall. Gráf. Urigüen-Dochao).
- SOLANA, G. (ED.) *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Madrid: Siruela, 1997.
- SORIANO, RODRIGO *Darío de Regoyos. Historia de una rebeldía*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1935.
- SOTA, ALEJANDRO DE LA; ZUAZAGOITIA, JOAQUÍN DE (PROL.) Y ARTETA, AURELIO (ILUS.) *Divagaciones de un transeúnte*. Bilbao: Editorial Vasca, 1920.
- STENDHAL; VALVERDE, ISABEL (ED., INTR. Y NOTAS) *Escritos sobre arte y teatro*. Madrid: Visor (La balsa de la Medusa; 151), 2005.
- TORRES GARCÍA, JOAQUÍN *Escritos sobre art*. Barcelona: Editorial 62, 1980.
- TRUEBA, ANTONIO *Bosquejo de la organización social de Vizcaya*. Bilbao: Imp. Delmas, 1870.
- UNAMUNO, MIGUEL DE *De mi país. Descripciones, relatos y artículos de costumbres*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1903.
- UNAMUNO, MIGUEL DE *Obras completas. Tomo VI. Poesía*. Madrid: Escelicer, D.L. 1966.
- UNAMUNO, MIGUEL DE "Espíritu de la raza vasca" [conferencia leída por Miguel de Unamuno en la Sociedad El Sitio de Bilbao el 3 de enero de 1887]. En: *Obras completas. Tomo IV. La raza y la lengua*. Madrid: Excelicer, 1966, pp. 153-174.
- UNAMUNO, MIGUEL DE "Discurso en los Juegos Florales celebrados en Bilbao el día 26 de agosto de 1901". En: *Obras completas. Tomo IV. La raza y la lengua*. Madrid: Excelicer, 1966, pp. 237-248.
- UNAMUNO, MIGUEL DE; GUTIÉRREZ ABASCAL, LEOPOLDO (COAUTOR); ENCINA, JUAN DE LA (COAUTOR); GONZALEZ DE DURANA, JAVIER (rec., intr. y notas) *Cartas íntimas: epistolario inédito entre Miguel de Unamuno y los hermanos Gutiérrez Abascal*. Bilbao: Eguzki, 1986.
- UNAMUNO, MIGUEL DE; TELLECHEA IDÍGORAS, JOSÉ IGNACIO (ED. LIT.) *Los pintores vascos y Unamuno. 50 cartas*. Bilbao: Fundación BBK (Grandes Monografías de Arte), 1995.
- VÁZQUEZ DÍAZ, DANIEL *Mis artículos en "ABC"*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1974.
- VV.AA. *Actas literarias sobre el arte vasco* [reedición del libro *La pintura vasca* publicado en 1919]. Bilbao: Laida, D.L. 1991.
- ZUAZAGOITIA, JOAQUÍN DE *Algunos escritores vascongados desde 1874* [conferencia leída en la Sala de la Filarmonía de Bilbao la tarde del 15 de febrero de 1919]. Bilbao: Junta de Cultura Vasca, 1920.
- ZUAZAGOITIA, JOAQUÍN DE *La criolla. Episodio familiar en la costa vascongada*. Bilbao: Echeguren y Zulaica, [1920].
- ZUAZAGOITIA, JOAQUÍN DE "Bilbao y la nueva política". En: *La Vasconia. Revista ilustrada*, n. 977 (noviembre 1920).
- ZUAZAGOITIA, JOAQUÍN DE *Problemas urbanísticos de Bilbao y su zona de influencia* [conferencia pronunciada en el "Aula Magna" del Instituto el 7 de marzo de 1946]. Madrid: Imprenta Samarán, 1946.
- ZUAZAGOITIA, JOAQUÍN DE "Bilbao y su destino". En: *Zumárraga*, n. extraordinario (1952), pp. 147-150.

ZUAZAGOITIA, JOAQUÍN DE "El bocho". En: *España*, n. 40 (1954), pp. 19-20.

ZUAZAGOITIA, JOAQUÍN DE "Pintura vasca" [separata de la revista]. En: *Zumárraga*, n. 3 (1954).

ZUAZAGOITIA, JOAQUÍN DE; RUÍZ, JOSÉ M^a (PROL.) *Artículos*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1959.

ZUAZAGOITIA, JOAQUÍN DE; GONZÁLEZ, CARLOS (RECOPIACIÓN E INTR.) *Obra completa. Tomo I* [único publicado; contiene: Estética, Pintura, Escultura, Ensayos]. Bilbao: Publicaciones de la Junta de Cultura de Vizcaya, 1978.



péndice documental

Capítulo 9

9. Apéndice documental.

Selección de textos y artículos

Se recoge aquí una selección de textos y artículos que han sido citados a lo largo del trabajo y que, por su interés, merecen ser incluidos íntegramente. Aparecen ordenados cronológicamente. La cursiva y las mayúsculas han sido transcritas tal y como aparecían en los textos.

UNAMUNO, Miguel de. “En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya”. En: *De mi País. Descripciones, relatos y artículos de prensa*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1903, pp. 58-69.

Se incluyen los epígrafes II y III de los tres que componen este ensayo fechado en noviembre de 1889 en Alcalá de Henares y dedicado Juan José Lecanda, amigo de Unamuno. Este texto se publicó inicialmente en la hoja literaria de El Noticiero Bilbaíno el 18 de noviembre de 1889 y después se recogió en De mi País. Descripciones, relatos y artículos de costumbres (1903)

II

Y no sé si será indiscreción sacar á la luz pública ideas vertidas en conversaciones privadas, al calor de la intimidad. Creo que no, y de todos modos, esperando, si lo es, perdón de V., las publico.

Ya le hablaba á V., de nuestros montes y V. á mí de estos horizontes vastos que se pierden á la vista, de estos tonos de fuego que arranca el sol al ponerse en los campos quijotescos. También hemos comparado esto á la campiña romana.

Recuerda V. á aquel pintor que, atraído por la fama de los encantos de nuestro país, fue a él con todos los chismes de pintar y sufrió un cruel desengaño al ver dibujarse por todas partes la misma silueta de montañas, de un verde agrío, monótono e ingrato. “Si Amboto, o el Pico de Aralar, o las Peñas de San Fausto se levantaban erguidos como se levanta un buitres con su desnudo cuello sobre las eminencias del terreno, faltaban términos para componer el cuadro, y sobre todo, luz, esa luz que le presta vida, relieve, animación, encanto”.

Es esto, comparado con aquello, me decía V., como la música de Wagner es a la italiana; ésta se pega pronto, pero también empacha pronto y se despega pronto. Nuestro país, añadía V., es más *bonito*, pero es menos grave, menos hermoso; aquellos nuestros paisajes parecen nacimientos de cartón, con casitas blancas, con arbolitos redondos y verdes, con arroyos de cristal.

En Castilla, el espíritu se desase del suelo y se levanta, se siente un más allá y el alma sube á otras alturas a contemplar sobre estos horizontes inacabables y secos una bóveda azul y trasparente, inmóvil y serena.

Comprendo esta afición. El sueño y la muerte tienen su poesía, a la que prefiero la poesía de la vigilia y la vida.

Comprendo en su carácter la afición que a esto le ata. Comprendo que estos campos hayan producido almas enamoradas del ideal, secas y cálidas, desasidas del suelo o ambiciosas, místicos como Santa Teresa y San Juan de la Cruz, espíritus inmensos como el de D. Quijote y el Segismundo calderoniano, conquistadores que van a sujetar las tierras que se extienden más allá de donde se pone el sol. Sólo Dios es Dios, la vida es sueño y que el sol no se ponga en mis dominios.

Almas sedientas de ideal ultraterreno, desasidas de esta vida triste, llenas de la sequedad de este suelo y del calor de este cielo, ansiosas de justicia pura como el sol, de gloria inacabable. Estos campos despegan del suelo y empapan en luz, hacen amar la calma y llevan fácilmente a las blanduras del quietismo.

Nada me extraña el desencanto del pintor. Acostumbrado a los tonos vivos, su ojo no descubría en la aparente monotonía de nuestros montes la infinita variedad de matices tibios, lo mismo que estos espíritus, aficionados a los dramas fuertes y los heroicos romances históricos, a sucesos de bulto, no ven la dulce y tierna poesía de la vida cotidiana, la profundidad de Juan Vulgar, la poesía amarga de la vida de almacén.

Yo soy menos grave, menos melancólico que V., y prefiero mis encañadas frescas, mis paisajes de nacimiento de cartón, el cielo de nubes, los días grises, todo lo que acompañado de tamboril y chistu, después de merendar bien y beber buen chacolí, da una alegría agria. Yo prefiero el placer de subir montes por gastar fuerza, para sudar la humedad endémica; yo prefiero ver bajar el sol, velado por el humo de las fábricas y acostarse tras los picos de Castrejana. ¿Qué hay poco horizonte? Mejor. Así está todo más abrigado, más recogido, más cerca.

En Alcalá la gente no se pasea apenas; no hay baile, ni tamboril, ni charanga los domingos, ni frecuentes romerías como Dios manda. Las calles solitarias, caldeadas, las casas bajas y terrosas que no dan sombra, sin tiendas ni bullicio. Esto es bueno para recogerse y meditar; pero para dejarse vivir, ver gente, distraerse, gozar con sentir desfilar mil sensaciones vulgares, dejar volar el tiempo, nuestro país. ¿Dónde están aquí las vueltas de romería, oyendo *sansos*, á la caída de la tarde?

Mi corazón es, por fortuna o por desgracia, de carne, y prefiere a esta austera poesía el lirismo ramplón de nuestras montañas.

Estos campos inspiraron a Cervantes, aquí se comprende el espíritu más recóndito de esa epopeya tristísima, que hacía llorar al humorista Heine, poema en que la realidad y la vida aparecen tan pequeñas, y la locura y la muerte tan grandes. Aquí concibo el gimnosofista absorto en la contemplación de la punta de su nariz, o, lo que es lo mismo, al metafísico con su mente perdida en la enmarañada esencia del ser abstractísimo. Pero aquí no vive el hombre enamorado del santo suelo, que en la actividad busca remedio al reuma del espíritu, que aporta cada día una pajita a su nido, que goza con la vida de mañana.

Este campo y este cielo me abruman, y me parece que arrancan de mí mismo; me entran ganas de exclamar con Michelet: ¡mi yo, que me devuelvan mi yo!

Nosotros hemos nacido para la lucha, no para abismarnos en las profundidades recónditas de un sentimiento quintesenciado.

El vascongado gusta del movimiento, la agitación y el cambio, del baile y del juego de azar. Yo no comprendo la apatía de esta gente: ¿quién sabe si al fin de todo nos hallaremos con que éstos dormitan en el vacío y nosotros sonambulizamos en él?

Esto es algo grande, severo, pero es algo que, como las *sublimidades* de la ontología, me deja retintín de palabras y un dejo a cosas impalpables y etéreas que sirvan para consolar de la vida a los perezosos.

Yo nada encuentro como mis montes que me cobijan, mis valles que en una mirada se acarician, los caseríos

blancos, los árboles hojosos, y pensar en mañana viendo sobre el humo de las chimeneas el penacho de humo de las fábricas.

Aquí está el hombre que piensa en pasado mañana, que peregrina por la tierra recordando las glorias de sus abuelos y esperando el día en que de este suelo seco vuele a este cielo tan puro; allí el que sin recordar glorias que no existen hace su nido y lo calienta, para que al cerrar sus ojos a la luz continúen sus hijos sobre la tierra en que él reposa la obra inacabable.

Estos ya pasaron, nosotros aún no hemos llegado. ¡Cuando lleguemos!..... ¡Cuando lleguemos al concierto universal!

¡Qué quiere V.! Yo veo poesía en los aldeanos que meriendan y juegan al mus; en los obreros llenos de hollín, al resplandor rojo de la vena líquida, cuando sangran a un alto horno; en el ir y venir de los corredores hasta el indiano que, satisfecho de haber trabajado como un negro, se va al Arenal, se sienta a la sombra y *está estando*.

Usted, mi buen amigo, tiene ya trazada la carrera de su vida y puesto su fin; yo gusto mucho de la tierra donde quisiera vivir mucho y donde se encuentran las pajitas para el nido.

Aquí daría fin a estas notas deshilvanadas si no quedara el rabo por desollar, y no creyera yo que el rabo y remate puede servir de cabeza para otro cuerpo.

Me refiero al arte. Aquí hay artistas; en las Provincias Vascongadas no digo que no los haya, pero aún no han hallado su camino. Nuestro país es pobre en arte, no sirve negarlo. Descarte V. nuestra música, ¿y qué nos queda? ¿Dónde están nuestros poetas, dónde nuestros pintores? ¿Tiene de esto la culpa el suelo como V. parece suponer? ¿La tiene la raza? Por no alargar este segundo artículo, dejo esto para el tercero y último.

III

Usted no ve en nuestro país mucho más que las chimeneas de las fábricas, las calderas de vapor, las líneas paralelas del ferrocarril, los tinglados de hierro y los depósitos de carbón de piedra. Aun esto tiene su poesía, una poesía más honda de lo que se cree.

Usted gustaba en Ávila del “sabroso néctar de los grandes recuerdos que tomaban ser y se volvían como tangibles en cada casa, en cada esquina, en cada uno de los objetos que le rodeaban”.

Notaba V. en las Provincias Vascongadas “la carencia absoluta de sentimiento artístico, de gusto estético, de ese *quid divinum* en que moja su pluma el poeta del mediodía y que arranca con sus pinceles el pintor para dar forma a sus grandes concepciones”

Usted observa que en nuestro país “ni el arte ni la naturaleza se atavían con los ropajes clásicos de la belleza”

Usted se fija en que a los vascongados “el cielo les negó luz esplendente, ambiente perfumado por olorosas flores, calor de vida que exalta la mente y enciende los ánimos y enardece las pasiones, y por eso las bellas artes y las buenas letras no hallan entre ellos aventajados secuaces, ni decididos protectores”.

Muy bien V. hasta aquí. Ahora, aunque no tan bien, entro yo.

Cierto es que en nuestro país apenas hay grandes recuerdos; pero ¿Quién tiene la culpa de que poetas y pintores vayan a buscar una dudosa inspiración que no hallan en una historia pobre de puro tranquila, y sobre todo, nada leyendaria? ¿Quién tiene la culpa de que canten o pinten a Aitor, a Leocobide, a Jaun Zurúa, a don Lope o a don Pedro, a a cualquier otro personaje, fabuloso o histórico que no está encarnado ni en el recuerdo ni en el espíritu del pueblo? ¿Por qué no acuden a la guerra de los siete años? ¿Por qué no se dejan de esos señores y acuden a Zumalacárregui, por ejemplo?

Yo no sé que se pueda afirmar que en el país vasco hay *absoluta* carencia de sentimiento artístico, esto es muy duro. No sé que pueda afirmarse eso, porque poetas y pintores que se inspiran de fuera no hayan aún hallado el

guía, el vidente, el que les muestre su camino.

Espere V., espere a que llegue un certamen cualquiera, blanco, negro, rojo o incoloro, y verá V. cómo surgen poetas y pintores en cuanto se diga: un objeto de arte a quien cante la batalla de tal en quintillas que no lleguen a 29 y pasen de 27, y otro a quien pinte a don Fulano de Tal en el momento de hacer tal cosa, un cuadro de metro de alto por metro y medio de largo. *Nota.* Tanto el poema como el cuadro han de estar en armonía (sin h) con nuestra salvadora doctrina y con *las tradiciones veneradas de nuestros mayores*; (porque si no, no hay arte, ni cosa que lo valga).

En nuestro país, dice V., “ni el arte ni la naturaleza se atavían con los ropajes *clásicos* de la belleza”. ¿Qué es lo clásico? V., como yo, conoce en Bilbao muchos que llaman *clásicos* al tamboril y á la merlucita frita, y, en cierto modo, no les falta razón; no serán clásicos de Grecia ó Roma, pero lo son de Vizcaya.

Paso por lo que V. dice; la culpa es de poetas y pintores, que se empeñan en ataviar al arte con ese ropaje clásico, como si no hubiera otro.

El cielo nos negó luz esplendente, es verdad; esa luz que dibuja, como Ribera, sombras fuertes en claros vivos; pero la luz suave de nuestro cielo es más rica en matices, en tintas, dibuja mejor los contornos, lo mismo que hay al anochecer muchos más matices que a la luz de la mediodía. No tiene la culpa nuestra luz ¡pobrecilla! de que pintores educados en Madrid o en Roma se empeñen en dar a nuestros paisajes luz de Castilla o de la campiña romana, como no tienen la culpa nuestras aldeanas de que en algunos cuadros parezcan italianas disfrazadas. V. ha visto como yo ese horror que llaman cabezas de estudio, esas cabezas en que se sacia el furor de sombrear por sombrear.

Si pintan vascongados no harán lo que hizo Hunt con los judíos, no estudiarán el tipo, sino que cogerán uno, el que más se acerque al canon clásico de la belleza, el que más les agrade, y ¡allá va! Pero al demonio se le ocurre poner como modelo a Hunt, a un pintor inglés, concienzudo ¡horror! que estudia, que aviva y depura el sentimiento con las ideas sin esperar al salvador ataque de nervios.

No sabe V. bien cuánto cerebro que me proporcione V. ocasión de decir ciertas cosas.

¿Por qué se salieron nuestros poetas de la sencillez ruda de Iparraguirre, de las donosas bromas del pueblo, y se fueron a un romanticismo que riñe con nuestro espíritu? ¿Por qué gastaron su ingenio en leyendas vascongadas, en leyendas vasco-cántabras, en fábulas de los vascos en el siglo VIII? La culpa tiene quien inventó a Aitor (¡que fue Chaho, *lo inventó!*), y quien nos plagó de esas patrañas infladas y que tanto disuenan en una tierra bendita, sin monumentos, sin archivos, sin historia vieja.

En vez de buscar la poesía, como la buscó Trueba, en el pueblo que les rodea, se fueron por más fácil a una historia que ni existe ni es popular. Nuestras glorias están más en el futuro que en el pasado. Aún no hemos despertado del todo, a la vida del arte, a la vida del espíritu. Acaso venga la explosión como sucedió en los Países Bajos, de la plenitud de florecimiento material.

El diletantismo de buen tono de los jóvenes bien educados nos pierde. Pasear por las alturas de Archanda, echar un *taco* de chacolí, es ordinario. Unos a otros se prestan en el Arenal la última novela de Pereda, la comentan, gustan de la montaña de Santander, alindada por un artista, y no ven ni sienten sino por fuera la suya. Leen a Selgas y van a las Arenas. Las Arenas ¡horror! más vale no hablar de las Arenas.

Falta en nuestro país el calor que viene de fuera pero tenemos el calor que viene de dentro, del estómago repleto. ¡Uf! dirá V., ¡qué poco poético es esto! Va en gustos. Una buena mesa, el calor de la sangre que luego se convierte en agilidad y alegría, la poesía de la vida, la satisfacción de vivir.

¡Oh Rabelais, Rabelais! No se escandalice nadie, lo digo en el sentido más puro, más limpio: ¡oh la poesía de la

carne! De ella brota nuestra actividad, nuestro hábito de trabajo. Hay un ideal puesto fuera de la vida, hay otro puesto en ella; unos buscan una felicidad infinita fuera del mundo; nosotros sin renunciar a ésta, buscamos en el mundo la felicidad, recogiendo sus granitos esparcidos entre penas y sin renunciar a otra más perdurable.

¡Mi país, mi país, verde, húmedo, graso, pletórico de sangre, linfático! Me parece estar viendo los cuadritos de Teniers.

Cuando veo los cuadritos de la escuela holandesa me acuerdo de mi tierra. Aquellos interiores, con olor a humo y vaho de cerveza, en que unos hombres coloradotes, grasos, satisfechos, beben a jarra, recuerdan nuestros chacolies, nuestras sidrerías. Y ¿hay nada más parecido á nuestras romerías que las de Teniers? Romería vascongada hay en un cuadro que parece una del maestro holandés.

El mus de las tabernas, las ferias de ganado, las partidas de bolos, las romerías, las verdaderas romerías, con sus culadas, sus *zirris*, con su vuelta, sus brincos y saltos a la caída de la tarde, el cielo rojo, las mejillas rojas, las boinas rojas, todo rojo, rojo como la sangre y como el vino, y el fondo verde, verde agrío.

Nosotros tenemos el calor de dentro, no el de fuera. A los jóvenes artistas llenos de luz del Mediodía o de neurosis del Norte, establecidos allí, que dibujan bien y pintan bien, prefiero, aunque dibuje peor y pinte peor, algún pintor viejo que sienta nuestro país. Yo sé de más de un cuadro, sobre todo uno, de cuya factura nada diré, pero cuyo tono, cuyo espíritu es el nuestro: son dos aldeanos en una taberna.

El buen instinto de Trueba no le engañaba. El arte no es sólo la factura, eso es más bien oficio: el arte es la intuición del medio en que se vive, saber qué se pinta, dónde se pinta y para qué y quiénes se pinta. Las vírgenes larguiruchas, de color de lirio, pintadas con los colores del alba, de Fray Angélico; los sublimes mamarrachos del Ghirlandalo o del Giotto son más verdaderos, más reales en su idealidad que la verdad mentirosa de las vírgenes de Morelli.

Dicen que hay en el país vasco pintores jóvenes de grandes esperanzas. Si acertaran con el género aún se podría esperar algo. Fuera van a prepararse; el verdadero estudio debe empezar en su país; fuera han aprendido el oficio, el arte lo aprenderán dentro; la ciencia no tiene patria, pero el arte sí.

Yo prefiero un *maestro* mediano a un discípulo aventajadísimo. Los jóvenes traen la cabeza llena de las lecciones de los maestros de fuera, de los que les enseñaron a hacer; no han hallado aún el maestro de dentro, el que les enseñe *lo que hay que hacer*.

En Castilla, aquí, son aficionados a dramones; nosotros a la jocosa comedia, al buen humor de sobremesa. En Castilla pintan historia, con mucha sangre, ceños fruncidos, sombras fuertes, claros vivos. ¿Por qué nuestros pintores no pintan la poesía de la vida al día, la dulzura algo triste del vegetar azaroso, la agitación del trabajo, el hogar lleno de humo donde chillan las castañas?

Fuera de algunos artistas, el arte vascongado no ha brotado aún. ¿Brotará?

En la clase culta de ahí se ha estancado la savia del *jebo*, esa savia que es la única que hará brotar al arte; es una clase que apenas tiene nada de típico. El arte vendrá cuando bajo la costra de cultura bulla y estalle la sangre de nuestros tatarabuelos; hay que ver la vida y la naturaleza en *jebo*, como ellos la ven en sus filosofías de sobremerienda, como ve el paisaje el pobre casero cuando, descansando junto a la laya, se limpia el sudor con el pañuelo de yerbas.

La rudeza tosca de Iparraguirre, la ligera gracia de Vilinch, el donaire del platero de Durango, gustarán siempre más que esas soporíferas leyendas, muy buenas sin duda, muy bien hechas, pero que no cuadran a nuestro carácter.

Hay que dejar a Aitor, a Lelo, a Leocobide, a Jaun Zuria, a las maitagarris, a los arroyuelos mansos, a las tragedias románticas, a la sátira culta de conceptuosidades y de juegos de vocablos, y hay que buscar la poesía del

sudor, la del humo de las fábricas, la del vaho de las tabernas y chacolies, la vida del caracol de las siete calles, el trama oscuro que provocó la quiebra de Osuna, la emigración a América, las aventuras del minero, la rudeza de la guerra civil, la epopeya de Zamalacárregui, de Cabrera y de Espartero, la poesía del fanatismo político y la de las grotescas conversaciones de sobremesa.

Miguel de Unamuno

“Un arte vascongado de ornamentación”. En: *El Nervión*, 10.6.1901.

En el cartel de los Juegos Florales que han de celebrarse en Bilbao el mes de agosto próximo y que dimos a conocer hace diez días, figuran cinco temas de Artes y Oficios, con valiosos premios de los señores don José María Martínez de las Rivas, don Ramón de Ibarra, don Juan T. de Gandarias y don Rafael de Picavea.

Acerca de esta importantísima parte del concurso ya organizado y mirado con grandes simpatías por todas las personas ilustradas de nuestra villa, ha sido escrito un notable trabajo explicativo por la sección que entiende en la citada especialidad y tenemos el gusto de reproducirlo.

Dice así:

La sección que en los Juegos florales se dedica a Artes y Oficios, se ha propuesto llamar la atención de los que cultivan el arte en sus aplicaciones útiles, sobre una nueva dirección provechosa, a su juicio, para esto, iniciando la propaganda para la creación de un arte vascongado en cuanto se refiere a la ornamentación.

El artista tiene la misión de embellecer cuanto nos rodea. Las viviendas en su disposición y en sus fachadas, el interior de las habitaciones, los muebles y útiles son los que mediante el trato continuo llega el hombre a encariñarse, los objetos más humildes, cada uno según su importancia, merecen ser bellos y pueden serlo en tan alto grado como el más grandioso monumento. Está bastante difundido en Vizcaya el gusto por las artes y muchos están penetrados de lo que decimos; en lo que buscamos influir, no es tanto en fomentar esa afición, como en la selección de estilos, así entre los artistas como en el público que adquiere sus obras.

La más absoluta libertad de formas es acaso la característica del arte moderno; las escuelas y los artistas sacudiéndose los prejuicios adquiridos en las Academias, se esfuerzan en sentir y expresarse según su propio temperamento, de donde resulta que los estilos casi sean tantos como los artistas y que las unidades sociales, naciones y regiones, cuya individualidad naturalmente debe ir acompañada de un modo especial de sentir el arte, se hayan creado su peculiar estilo derivado de su temperamento y de su tradición artística; ejemplos de esto nos suministran Alemania, Inglaterra, Noruega y casi todas las naciones europeas y aún alguna región de nuestra patria.

Lógico es, por consiguiente, si el pueblo vasco tiene temperamento y personalidad propios, que en lo que sea producto original de su genio, haya un estilo peculiar que se habrá manifestado donde quiera que haya puesto su mano, sin que para esto sea necesario que haya producido creaciones artísticas de valor extraordinario, pues toda idea adopta por exigencias de la realidad y según la interpretación individual, una forma, y donde hay forma, hay arte.

Ahora bien, considérese lo que ganará el arte y cuánto mejor realizaría su fin de despertar en nosotros recuerdos y emociones, si en las construcciones y su ornamentación, en lugar de adoptarse estilos más o menos exóticos, viéramos un traslado á la vida moderna de población de las alegres y pintorescas viviendas de nuestro país que, en su conjunto y en sus detalles hablara a nuestros sentimientos de vascongados y nos recordara, en cuanto a estas artes les es posible, la belleza de nuestras montañas y la laboriosa y patriarcal vida de nuestros abuelos.

Sería inoportuno explicar en este programa el pensamiento del arte vascongado, y más todavía el hacer afirmaciones sobre lo que en él sea propio y característico, por originar o por asimilado, y lo que sea postizo. Ni el arte vascongado puede nacer de la teoría, ni puede pretenderse que de este primer ensayo salga ya fijado; nacerá, si artistas de mérito le sacan a la realidad, y acaso las observaciones y experiencias de una generación no basten para formarle. Cúmplenos nada más afirmar la posibilidad de su creación sin entrar en su análisis, fundando nuestra afirmación en el certero juicio con que todos reconocemos lo que es vascongado; obra del artista es explicarse por la observación y el análisis de los caracteres distintivos de lo que es vascongado, y reconstruir después obras que

tengan este sabor.

Nadie confunde la casa solariega ni menos el caserío vascongado con las construcciones análogas de otros países; la disposición de los tejados, sus aleros, los materiales que se emplean, los entramados, los portalones, las escaleras exteriores, etc., son elementos artísticos de cuya aplicación a "chalets" vascos se ha hecho ya algún ensayo, tanto en el Sur de Francia como en España. En la decoración de interiores, aparte de la aplicación que las particularidades arquitectónicas tienen a la construcción de muebles, hay producciones originales vascongadas en las clásicas cocinas de los caseríos, en muebles de uso corriente, y en numerosos motivos de ornamentación en algunas de las muchas arcas que hay en el país; las vasijas, vasos, herradas, etc., de forma típica muchas de ellas son de aplicación a la cerámica; y finalmente, tanto como en el país vasco se ha trabajado en hierro, no deja de proporcionar formas originales en balconajes, ménsulas, rejas, aldabones, escudos para cerrajas, morillos, trasfuegos, etc.

Bien sabemos lo difícil que es el transformar este arte embrionario de manera que sea aplicable a las necesidades modernas; pero esto es empeño de verdaderos artistas, que tendrán ocasión de serlo, en la acepción más elevada de esta palabra, como creadores. Obra meritoria será para los que realicen la empresa, y el arte, el país vasco, y la patria les deberá gratitud por ello.

BASTERRA, Ramón de. *El artista y el País Vasco*. Bilbao: Sociedad Bilbaína de Artes Gráficas, 1913.

Se trata de la conferencia pronunciada por este intelectual el 18 de septiembre de 1913 con motivo de la clausura de la Exposición de arte moderno celebrada en la Sociedad Filarmónica y organizada por la Asociación de Artistas Vascos entre el 15 de agosto y el 18 de septiembre de 1913.

PROFESION DE AMOR

Por qué no apaciguar en primer término, como galardón de su bárbara nobleza, al paisano recalcitrante? Un vasco es quien habla, calidad que se la confiere, toda completa, la rosa de los vientos de su humilde origen. Condescendamos mas desabrochando el recato de emociones en clausura. Hay una hora, anualmente, en que se pone a prueba mi amor por mi país. En cuanto en remate de mis correrías transpirenaicas, por marco la portezuela del vagón, me ofrece su montuosidad azuleña. Oh jugosidad, que no habemos de lograrla sino por las artes cerámicas, verdes nuestros y añiles lustrosos que nos dará sola la loza! Qué brusco enternecimiento es el mío, qué fusión pectoral, qué retroceso al niño? Voz que se exhala de esas azulinas lomas, como de los calientes senos de la nodriza, no es para mí, no lo es tu *Neureco lastana*?

DE LA OVEJA A LA MOTOCICLETA

Señores, cuando uno no se entenece el pudor aconseja afirmar que el agua que se tiene en los ojos culpa fue de un carboncillo del tren, o que la misión de la palabra no es medir la fortaleza de las pulsaciones cardíacas, sino permitir a una inteligencia y a una sensibilidad ponerse en ejercicio. Así os lo digo.

Una pregunta a los que detonan escandalosamente por las carreteras provinciales, automovilistas, motociclistas. ¿Reparasteis alguna vez, a la distancia en un rebaño que motea de granitos de arroz el alomado ribazo de una montaña? Veámoslas ahí, incambiables, incambiadas, antiguas compañeras del vasco, las ovejas. Hacen lo mismo que hicieron cuando nos guarecimos aquí –¿venidos de dónde?, ¿huyendo de qué? –triscan la hierba. Nosotros ya no, no hacemos lo mismo, que era apacentarlas, nosotros empezamos a montar en motocicleta.

EL ADORMILAMIENTO RURAL

Vio nuestra raza por los ojos, y los ojos de muchas de sus generaciones de ambulantes pastores, vagar las nubes de nuestros vaporosos cielos. ¿Cuánto duró esto? No sé. Las laderas de los montes se pintarrajean de parcelas agrarias, maíz, trigo, nabos. Abre a poco las alas de su techumbre, con su portalón acogedor como una clueca, en el paisaje que se toma doméstico, la casa vasca. Fluía en oleadas de generaciones, comarcilmente, nuestra vida. La labranza y unas pescas heroicas nos colmaron la existencia. Fluía, fluyó sin permanencias. Nadie puso sobre ella las muelas de los molinos de cultura. Ciencias y Artes, para que cosechados los campos de la raza, apiláramos en el acervo humano, la alba harina candeal de lo que es universal, de lo que es imperecedero. Decirlo en seco, en tirón de dentista, abrevia el dolor. Somos el pueblo que en compañía de las razas más pobres del planeta, alargó el canal de sombra de su oscura prehistoria hasta la lucidez contemporánea. Somos el pueblo que ha dejado morir o agonizar al menos su lengua. ¿Culparemos de esto a nuestros vecinos? No. Un verdadero patriota de este país ha de comenzar por una profesión de humildad y una rigurosa crítica del letargo que amodorró a sus mayores. Desperécémonos los hijos! No nos bipartieron con el Pirineo? Ni aun tuvimos la consistencia de sangre de todo vivo. No ejercitamos ninguna de las excelsas capacidades humanas. ¿Dónde está, paisanos, el resplandor ideal que infundimos a la piedra en templos y estatuas o a la conducta en la moral? ¡Caso extraño! Y hace cuatro mil años el tumular Egipto no ponía en ápices de oro su simbólico pensamiento para exaltarlo en los obeliscos hacia la

lumbera solar? ¿Babilonia, la de los templos, no encaraba sus leones y toros alados hacia el confuso misterio? Los judíos, humeando melancolía, ¿no nos dieron la llama de la moral? Y si Grecia la perfección del hombre, Roma una vasta tiranía humana sobre las cosas, Castilla, huera de la perpetuidad y la firmeza inmóvil del guarismo, no fue un tornasoleo de heroicidad y genio ascético? ¿Pero nosotros? ¿No sentís el bochorno? ¿Qué relación tuvimos con el mundo? Nervión arriba, Nervión abajo, nada sino las naos que desfardaban su munición en las lonjas de nuestros mercados. ¿Nuestra historia? Una paliza de aldeanos y unas harboras.

EL SALPICÓN ECONOMICO

Grave parte en los destinos del país tiene Bilbao. Me encaré con mi villa natal. Bilbao fue siempre un pueblo de hondonada abundante en la producción de dementes. Testimoniad, doña Paulina, don Paquito, o aquella dona Petra que hacía retemblar sus cuatro tirabuzones llevando el paso marcial de la tropa. ¿Que lo clásico del pueblo es la locura? No. Pero seamos justos si lo es la *venada*, estado del alma que patronea un botecillo que da violentas viradas entre la cordura y el desvarío. Unos mayorazgos, unos mercaderes y un general apocamiento que saborea voluptuosidades muy modestas, como dar vueltas a una cazuela de guisote, o a una plaza, tal era la vida que ambulaba familiarmente por las calles herbosas. Abrazan al pueblo unas montañas. Hinchán su ría de agua que rebasa en inundaciones. Si éste es el servicio que nos prestan, servicio es en verdad hartó enojoso. No nos apresuremos en guardarlas rencor. Con las bandas de aldeanos que movilizó la guerra carlista, hubo algunos hombres que no hablaban, ¡el caso es extraño!, ni vascuence, ni castellano. ¿De dónde eran? Parece que muy de lejos, de ahí fuera, de Inglaterra o de Londres, de lejos. Lo único que se les entendía es “montes mineral”, “montes mineral”. En consecuencia, nos despanzurran las montañas, abriéndolas unos crueles desgarrones bermejos. Y al estampir los primeros barrenos, ¡oh nunca visto fenómeno meteorológico!, que cae, copiosamente, un chaparrón de monedas. Duro, que arrecia. Monedas, monedas, monedas. Lo de siempre que llueve a cántaros, se forman grandes charcas. Esto nos ocurrió, pero esta vez las ciénagas lo son de plata. ¡Oh maravilla! De unas pocas ovas de tradición mercantil que guardaban los rincones de nuestras lonjas, nos brota una generación de ranas y renacuajos del agiotaje, que en ellas se nos chapuzan y zambullen con una tal violencia que dan un salpicón económico sobre el adormilamiento rural del país. ¡Novísimo prodigio! Se hacen muelles, un puerto, carreteras, una estación de verano graneada de *villas*, y los mancebos de padres improvisados directores, encargan a “allí fuera, a lejos”, los mecanismos que estilan por el momento, los automóviles y los balandros.

MAGIN Y BUCHE

Toda esta historia se condensa en una realidad, enunciable en dos palabras, éstas: Tenemos dinero. No nos enorgullecamos. Una sociedad que pavonea su dinero comparable es a un individuo que pavoneará el vientre, diciendo ¡He comido! ¿Qué responderle? Tanto mejor, ¡buen provecho! Pensaríamos: ¡mire usted que lucir el estómago! Por qué no luce la cabeza.

Señores, veladas musicales, exposiciones de pintura, reuniones como ésta, en la gloriosa Filarmónica, para el naciente arte, entrañan una confortable esperanza. Empieza a montar una fresca energía al magín de la raza, y deja de funcionar exclusivamente su buche económico. Es un hecho consolador, el país empieza a prodigar artistas. Y qué son ellos sino adelantamientos individuales? ¿Y sus violencias, demasiado juveniles, a veces, os lo concedo, qué sino tirones al grupo?

No sed duros, vosotros las ramas de la raza, para con ellos. Son la primera floración de un árbol, apenas fructuoso para lo espiritual. El gran San Ignacio y pocos más, eso es todo.

ALGUNOS DE LOS ARTISTAS

En la presente exposición hay algo de bien macizo, capaz de hartura, el plato fuerte: los dos desnudos de Arrue.

Cuanto yo vi anteriormente de Alberto, era, ¿Cómo definir?, de un modulado tan enternecido, de una tan viril feminidad que esto me es demasiado brusco. Yo sé en Alberto, una sensibilidad temblorosa, la del suspiro en la verdura luciente de lluvia, bajo los vaporosos cielos. No ha tendido en esa sensibilidad a uno de los desnudos, en el tapiz vasco de hierba? ¿Cómo temblorea el rosicler en la nubecita cernida? En el silencio creador de Alberto las mariposas de las más sutiles bellezas posan sobre él. Los dos cuerpos de mujer son para mí un dictamen y una voluntad de dar el paso de la madurez artística. Lo da. Pero estas dos mujeres son dos bocados de realidad, que acusan cierto, el poderoso diente de un buen pintor. Hay que fundirlas. Fundirlas en lo que es esencial en Alberto, la modulación enternecida, la viril feminidad. Alberto abre el ciclo de su gran obra.

Regoyos es la perenne ingenuidad. Sus ojos son más frescos que los del más tierno niño. Ve de la vida la luz y la hace pasar por sus lienzos. Nada es capaz de viciarlo, nada de corromperlo. Mandemos el recuerdo a uno de nuestros más grandes artistas y a uno de los hombres más puros, cuyo corazón parece haber embebido toda la luz que pasó por sus ojos.

Larroque produce una emoción muy compleja de arte. Vemos que la graciosa donosura en las maneras de los infanticos reales de antaño, se da por los estudios del padre en su niño burgués y de hoy. Este es un valor positivo del arte, difusión de excelencias de la minoría privilegiada y selecta. Compórtase el niño conforme a este ideal clásico. Con los mejores procedimientos entonces pasa al lienzo. La obra es acabada, perfecta, de gran Museo. El Sr. Larroque puso su concienzudo trabajo en estas operaciones.

Arteta, acuña con su fuerte carácter, doma ceñidamente la nulidad en tres cabezas de estudio. Grave y personal es Arteta. Sus marinos de la exposición anterior son inolvidables. ¡Qué soplo de personalidad exhaló el cuadro! Vidas esforzadas y mudas, contractadas en el silencio. Una grande alma contenida, imposibilitada. Arteta es para mí una presa cerrada. El día que se abran las compuertas de su expresión ha de irrigarnos el agua purificadora, el goce perpetuo del arte más puro y noble.

Es posible perder muchos misticismos el que no se puede perder es el del quid divinum de tener talento. Urbina tiene la chispa sacra. Urbina... No os recuerda este apellido uno ilustre, Urbino, el del gran Rafael? ¡Rara semejanza! Así como la verbal puede haya entre ellos un parentesco de sensibilidad.

Si hasta ahora nos movimos en el mundo de los objetos táctiles, que pesan y lucen con colores ordinarios, Gustavo de Maeztu nos lleva a una región extraordinaria en la que brilla una aurora boreal que lo tornasolea todo en rosas. Gustavo puede correr graves peligros, jamás el de la vulgaridad. Esperemos con inquietud cuantos nos interesamos por su arte. Gustavo es la medalla del anverso genial y el reverso dislate. Lanzada está y voltea. Aguardemos.

El caso de Guezala, no nos demuestra que el adelantamiento individual de los artistas al país, es prematuro y por ello ineficaz? Si él hubiera avanzado proporcionalmente, contaríamos con revistas, u otras ocasiones de arte decorativo, en las que Guezala difundiera su refinamiento formal. Es un producto de gran capital. En Viena, Berlín o París hay muchachos como él, que son los que dan el sabor y el color a su época.

OASIS

Las bellas artes son depuración sensible; un artista es un depurado y un depurador. Por eso esta Filarmónica es un oasis en el desierto. El medio que habitamos es para el artista un arrenal doloroso. Explorémoslo.

DESMANERAMIENTO ALDEANO, O EL MAIZ Y LA ORQUIDEA

Viajando por nuestro país aún hallamos el tipo puro, bien escaso por cierto. Cara rasurada, perfil de raza, que se sonroja de timidez bajo su boina. ¿No lo saludamos en todos los ventanillos de los recibidores y refectorios de los jesuitas? Sí. Abastecemos con él de cocineros y fámulos á la Compañía de Jesús. Como aseguran mis

sagaces maestros, son excelentes servidores, no roban, callan, son buenos. Fuimos esto por largo tiempo, tan calladamente honrados que nos seleccionaban los Padres para sus servidores. ¿Viene de aquí alguna influencia en nuestro trato diario? Sí, el sonrojo; que puede sea lo único vasco que nos queda en nuestras relaciones. Así como el pastor por Algorta, junto a esos edificios revocados de billetes de banco, damos con una diminuta huerta que nutre sus 10 berzas y sus 20 *artaburus*, y esto nos recuerda el adormilamiento rural de que nos sacó el salpicón económico bilbaíno, así este tipo es superviviente en las condiciones presentes. De él nos viene el que al vernos los conocidos no sepamos a donde mirar en nuestro cohibimiento y nos evitemos los unos a los otros, rosadas las caras de vergonzosidad. Quienes transigen con la pérdida de algunas de nuestras virtudes tradicionales, pugnan por mantener este defecto del desmaneramiento aldeano. No. Este es el *artaburu* la borona de las maneras. Paisanos míos, el artista llega a su hora a decirnos: ¡Pero hay la orquídea!

DESIDIA Y CHABACANISMO ESPAÑOLES

¿Y si halláramos una segunda influencia paseándonos por la Plaza Nueva? Al pisar las losas tradicionales nos va mortificando el sentido del olfato, una sórdida gama de fragancias, a escape de gas, a desbordamiento de necesidades públicas, a umbría de café mohoso. Si el sentido de la vista nos lo van mortificando desacuerdo y crudeza de colores que hieren el perito en matices. Parémonos delante del mejor hotel de Bilbao. Veamos estos listones que aún transparentan la mano del carpintero, pintados de un verde tan cruelísimo, que a una joven de sensibilidad transpirenaica la tendría en tierra con un repentino soponcio. Era aquí. A la vista de unos hombres de chapeadas boinas, bien lo recuerda mi sensibilidad infantil, una ráfaga caliente me atravesaba el pecho, desvelándose una efigie indefinida pero materna, enfundada en pulquérrima sabanilla blanca. Ahora se pudren desgarrones de papel engrudados en los pilares. Hay polvo en el que nadie repara en las puertas, y los paseantes escupen sin recato. ¿Necesitamos de más? ¿Qué es esto? Esto no es sino la desidia y el chabacanismo españoles. Una emoción pareja producirá un paseo por plazas italianas o portuguesas.

Plaza Nueva que el genial Unamuno dice tantas cosas! Este es hoy un lugar fresco para que eructe un paseante con una blusa larga de dril azul. Lugar en que se sienten arrogantes el cochero, el revendedor, o el cargador. Con qué relieve evocan estas piedras fisonomías morales del español presente; el inteligente que pasa al sesgo irónico, fumando su puro, por la sordidez de las cosas; el español abatido cara a tierra y aún queda el selvático, el recalcitrante español, el vanilocuente, con la huera jactancia histórica.

LA OLEADA ABYECTA

Es un hecho. La oleada de la presente abyección española, lo invadió todo. La burguesía bilbaína no está influenciada directamente por el género chico y los Quintero? Las charangas dominicales en los pueblos no saturan el aire de magismo, golfismo, chulapismo, y mueven contoneos canallescios en las caderas de las mujeres? ¿No están en labios de aldeanos las soeces canciones de las callejas de Cádiz?

No podemos tener pasado que nos embarace, pero sí una promesa de futuro que nos ennoblezca.

Recordemos a los españoles su grandeza. Oleadas de depresión nos llegan, que aquí explayan las algas muertas de unas personalidades lacias y dulzarronas. Hagamos refluir la oleada depresiva. Que refluya tras la peña de Orduña, que gane después el Ebro! Y si podemos limpiarla de la península entera, para nosotros la gloria, y un provecho de dignidad para todos los españoles.

SIN DIRECCION

Pero, ay, Señores, ¿dónde están los directores de la conciencia del país, dónde sus organizadores? Vivimos en el caos del *parvenu*. El peor de nuestros males es la burguesía adinerada. Déspotas de consejos mercantiles, groseros encumbrados, que creen que los placeres de la excelencia social son la comida, la mujer y la vanidad pagada

con bolsa. No están ni en contacto directo de las cosas simples tan reparadoras, como labradores y antiguos mayorazgos, ni en los reflejos espiritualizados de las complejas en la cultura. Como para agitar a un perro le diremos "gato, gato", para agitar a un artista, digámosles "burgués, burgués". Y ¡oh castigo!, en Bilbao vivimos bajo su tiranía. Instintivamente para todo artista no hay sino aristocracia y pueblo. Lo complejo y excelente, y lo humilde y simple. Su alma está dispuesta como uno de esos palacios de pequeña corte en el campo: se platica pulidamente el salón, pero sus vidrieras dan a los patios en los que se ve volver boceando de herbaja a las vacas, y encaramarse a los gallos sobre las caperuzas del heno.

PADRES E HIJOS

Reacios fueron los padres a cuanto nos interesa. No obstante tienen un gesto de rapacidad económica que los engrandece. De ellos vivimos y su esfuerzo nos mantiene. ¡Pero qué hijos nos van sacando! Hay hasta el peligro de que Bilbao en sus manos retorne a la pobreza.

LOS DELICADOS PAJAROS SOCIALES

¡No ha de ser revuelta nuestra vida; Se funden pueblos extraños a nuestros ojos, y este desorden está coronado por un caos de *parvenus*. ¿Ha de chocarnos, tampoco, que el trabajo social sea en Bilbao un dolor? Las especies indígenas de pájaros sociables que vuelan de individuo a individuo están bien raquílicas, y son tan exiguas! Áridas regiones existen, como son las proximidades de los círculos político, en que no vuela pieza. Ahí el pájaro es pieza porque dispuesto está a hender los aires el morrillo del odio. Y sin embargo, ¡Qué tupidas bandadas de delicadas aves, matizadas de finuras sensibles, vuelan allí, en tierras transpirenaicas! ¡Ay, hasta aquí no llegan sus graciosos vuelos! Parece que sienten el desdén de toda aristocracia, no se dignan posar sino en los árboles selectos, en las ramillas finas como las del abedul, de las maneras. ¿Por qué no ofrecerles lo que requiere y que ensanchen sus vuelos hasta aquí los delicados pájaros? ¿Por qué no? Todo es que los inteligentes tomen los trenes que encarrilan hacia el Pirineo, y los artistas tengan su jerarquía directriz en la ordenación del país. No vacilo más en decir la amarga verdad. Sí. En nuestro país atruenan los automóviles, petardean las motocicletas, abren su graciosa ala blanca los balandros. Se empieza a vestir con pulcritud y atildamiento. Se empieza a desterrar lo que materialmente es vulgar. Se sigue con esmero en la vestimenta una moda internacional. ¡Ay, sí, pero son las almas, las pobres almas las que huelen a trasudación de alpargatas! No creáis rodeados de detonantes mecanismos elevaros sobre vosotros mismos. Lo que pensáis, lo que sentís, eso sois. Nada es, sino la personalidad. Y vosotros, ricos a quienes roe dentro el letargo apático, la incuriosidad más cerril, no la tenéis.

EL VASCO, SIGFRIDO

Algunos se extrañan de la penuria de trabajadores intelectuales que laboren por el país. Aún esos pocos son muchos. Qué heroico Sigfrido no tiene que sentirse todo vasco para matar los dos espantables dragones que se llaman Timidez y Pobreza de lengua. Nuestro pueblo es el Sisifo cargado con el peñón de la Vergonzosidad. Cuidado empero con el vasco que la arroja y se liberta de la carga. Es un placer tan grande para él la vida! No avergonzarse, eso vale para un vasco más que montones de oro. Solo cada uno de nosotros sabe lo que nos pasa dentro. Cuando se haga la psicología de la timidez vasca, está la raza a salvo.

Pues el matar al dragón del empobrecimiento de la lengua? Si apenas acertamos a explicarnos. Dame... , ten... , pasear... Eso nos decimos. Como podemos decir más, porque enrojecemos y no hallamos palabras, pues ahí vamos todos, a decirlo juntos a través del canto, a los coros de los orfeones. ¡Oh placer delicado el de atinar con la palabra exacta en la esencia de las cosas! Es el placer humano por excelencia. No lo conocemos. "Para esto hay palabras, para esto hay palabras". Cuántas veces me lo decía visitando museos, parques, palacios. Yo no las tenía. Ahora experimento que no poder nominar es no poder sentir. En vago, en mudo apenas se siente sino la vaguedad el mutismo. Quién siente nomina. Puesto que por nacimiento, al menos nuestra generación, habla la lengua castellana no constriñamos nuestros seres al empobrecimiento del vocabulario tan exiguo regional. Las locuciones regionales son fibrillas por las que se riega en el país el adormilamiento rural de que nos sacó el salpicón económico de la ciénaga de plata que es Bilbao. Aceptemos la realidad que ya no hay retroceso.

PRECISEMOS

Nuestro compañero inseparable, como su tizona para un antiguo hombre de armas, será el Diccionario de la lengua castellana, único medio de actuar en obras de valor extraregional. Disipemos vaguedades. Entreabrimos las valvas a la cultura. Las tendremos de par en par al día:

- 1º Que nuestros estudiantes de filología susciten curiosidad además de bajo los soportales de Santiago, bajo el pórtico del Museo Británico de Londres.
- 2º Que nuestras novelas, poemas, dramas, dejen de ser honestos solaces de escribiente, y sean las dolorosas perlas que segregan los escritores.
- 3º Que nuestros jóvenes políticos no se aduerman en una suficiencia de concejalía o diputación, sino que intervengan en la vida nacional y su amor les guíe sagazmente en la mejor ordenación de su país. No dejemos esto en el aire. Lo realizará nuestra generación sino es oleada que queda corta y no rebasa las anteriores.

¡Camaradas jóvenes, obremos! Cuando se nos acerque alguno con un anticuado “*chifladuras*” respondamos con modesta frialdad “*Excelencias*”.

Ramón de Basterra

EL DE ITURRIBIDE (Alfredo de Echave). "Titirimundi bilbaíno. De nuestros viejos pintores". En: *Euzkadi*, 25.12.1919.

En este recorrer diario de exposiciones de pinturas, desde la Casa Delclaux a la Asociación de Artistas Vascos y desde el "Majestic-Hall" a los salones del Ateneo, suele acariciarse, muy frecuentemente, el recuerdo lejano de aquellos tiempos en que nuestros contadísimos artistas locales, con el venerable don Antonio de Lekuona a la cabeza, mostraban sus producciones al "buen ver" del público en general, en el antiguo escaparate de Belasko (hoy establecimiento de Ormaetxea y dedicado también a la venta de cuadros), de la calle del Víctor. La labor de nuestros pintores de entonces, y queremos referirnos al Bilbao diminuto "coitao" y familiar, en absoluto, de hace treinta y cinco a cuarenta años, por lo mismo que constituía una excepción muy rara dentro del mecanismo de la vida profesional que, al hilo de la "bucólica" y del dinero, seguía en la villa, merecía de la masa pueblerina, y principalmente de las clases media y proletaria, un respeto y un afecto extraordinarios.

La ocasión de ver un cuadro nuevo de Lekuona, de Elorriaga o de Don Juan de Berrueta, que formaban, a la sazón la terna de los pintores aquí consagrados, llevaba a la calle del Víctor, siempre señorial, la curiosidad de las gentes. Las escenas del hogar aldeano, trasladadas al lienzo por Lekuona y con un pincel ingenuo y con un alma candorosa, alcanzan hoy el valor indudable de la iniciación del arte vasco costumbrista. La pintura de Elorriaga, más vigorosa y perfecta, dejábase inspirar por el academismo romano-madrileño. Y en cuanto a don Juan de Berrueta, habilísimo retratista, ejercía con esto, puede decirse, que el monopolio de su especialidad; fue, en sus días, el pintor que en las "casas grandes" bilbaínas, las de los mayorazgos y los comerciantes ricos, fijó las efigies de las últimas damas y caballeros que alcanzaron los tiempos del "minué" y el advenimiento del "vals" girador, tenido como un poco escandaloso en sus comienzos.

Pero la verdadera popularidad y hasta con apasionamientos del arte pictórico de la villa, trajéronla de París y de Roma los jóvenes bilbaínos Adolfo de Giard y Anselmo de Ginea y casi conjuntamente con ellos Mamerto de Segui y el guipuzcoano Etxenagusia. Apenas salido Bilbao del bombardeo carlista, las explotaciones mineras de Triano, la construcción de hornos altos en las fábricas de "Nuestra Señora del Carmen" y "San Francisco", la habilitación de la ría de Bilbao para la nueva navegación de buques de vapor y de alto bordo y los comienzos del "Ensanche" de la villa, transformaron en pocos años la quietud y la espiritualidad del pueblo, haciéndole ya ruidoso por sus empresas, acometedor en adelantos como pocos y abiertamente lanzado a una rápida vida de progresos múltiples. En estas circunstancias, los jóvenes que cultivaban aquí las bellas artes, huyendo de los "escritorios", y con sus contadísimas personas, hacíanse acreedores no tan sólo al cariño y admiración de sus generaciones contemporáneas, sino que hasta se les señalaba con orgullo y con la confianza ciega de que honrarían al pueblo de Bilbao y serían "glorias" del mismo. Y así, los Giard y Ginea, al lado de los chicos que escribían versos, cuentos y artículos en la página literaria de "El Noticiero Bilbaino", paternalmente dirigida por el gran "Antón el de los cantares".

El escaparate de Belasko, arriba mentado, recibía los envíos, desde Roma, de los Ginea, Segui y Etxena, con sus óleos y acuarelas a la manera de Fortuny. Adolfo de Giard, que acababa de regresar de París, daba a la Sociedad Bilbaina sus lienzos, admirables y definitivos. Solían ser en el invierno y el comienzo de la primavera, las "temporadas" de exhibición de pintura local, y siempre en escaparate y nunca en exposiciones en salas, de un número determinado de obras de un "ande" Belasco!... Y acudía allí la gente, apenas anocheado y hasta la hora de cenar, en un desfile constante de todas las clases sociales. Los "entendidos" de entonces manifestaban su opinión importantísima, y que por ser la de "Fulano" o la de "Don Fulano", bastaba con ella para poner punto en

boca á los atrevimientos de los “farolines”. En cuanto al público de buena fe, el de los indígenas “sietecaballeros”, poco pretenciosos en sus juicios pero irreductibles en el personal respecto de los mismos, encerraban su opinión en los correctísimos, prudentes y diplomáticos conceptos de la expresión popular netamente bilbaína y afirmativa ó negativa de agrado ó aplausos íntimos: -¡Caramba qué bien está eso!- ó aquella otra de:

-No me *hase gracia*-

“queridos de los dos pintores entre la”¹

Los adelantos artísticos de Giard y de Ginea eran tan notables, y tan simpáticos y queridos los dos pintores entre la juventud de su tiempo, la de los grandes oficinistas, *txacolineros* y amigos de cenar en “tasca” los sábados y domingos, y a “ande” “Paloka”, “Kotxorro” o “Txinostra”, o bien “ande” Donato, que divididos en bandos de “partidarios”, como los de “lagartijistas” y “frascuelistas”, que mantenían aquí la afición taurina, solían discutir a voz en grito, y hasta con apuestas en pro de sus ídolos respectivos. Pero un buen día, y en un escaparate que no era el de Belasko, apareció un cuadro de Giard, el de su famoso aldeano de Murueta, lleno de luz y de ambiente nuevo y como si el marco que lo encerraba contuviese el aire puro de la ría de Gernika, y la muestra aquella del “impresionismo” revolucionario, con sus “morados” incomprensibles y sus transparentes gamas, si causó la indignación de los “fulanos” de la adoración académica local, dio también lugar a que Ginea se trasladase a París para volver de allí pintando “impresionismo” y “puntillismo”. Y con él y después de él, Losada y Zuloaga, éste en iniciación. Y luego vino Regoyos a promover el escándalo definitivo en las retinas acostumbradas a las viejas visiones del “colorín” “colorao”.

Y de éstos nació el arte vasco, tan individual y admirable que hoy contemplamos y la existencia en Bilbao nada menos que de cinco salas dedicadas a exposiciones sucesivas de pintura, y con esperanzas de que vayan en aumento, hasta nivelarse con el número de Bancos. Porque es indudable que al arrimo de éstos vive el Arte.

El de Iturribide

¹ Esto aparece de esta manera en el original. Parece que se ha perdido alguna parte del texto.

ENCINA, Juan de la. "Notas de arte. Algunas consideraciones". En: *Hermes. Revista del País Vasco*, n. 55 (enero 1920).

La Revista HERMES, comienza con este número una especie de nueva vida. ¿No es, pues, esta ocasión de hacer un a modo de recuento y balance de la situación y criterios artísticos actuales, no ya en la región vascongada –que eso sería bien poca cosa–, sino en aquellos centros de donde nos han venido y nos vienen todas las ideas y actitudes estéticas?

En el último artículo que publicamos en HERMES, expresábamos nuestro cansancio y casi embotamiento con relación a las formas y obras artísticas que estábamos obligados a comentar. Diez años de crítica, más o menos asidua, del arte español contemporáneo, y, en particular del inexactamente denominado "*arte vasco*", son de por sí suficientes para cansar y entorpecer a la sensibilidad más viva y al pensamiento más terco.

Comenzamos ya a tener tras de nosotros un poquillo de historia, y tenemos la pretensión –tal vez sea ilusoria pretensión–, de haber contribuido a labrar un pequeño surco de espíritu en la dureza de nuestra tierra natal. Antes de desviarnos de manera más o menos categórica de lo que ha sido el objeto primordial de nuestra labor crítica de tantos años, y en el momento en que vamos alcanzando la madurez, hemos querido reunir, rehacer y sistematizar lo que ha sido expresión juvenil de los movimientos de nuestra sensibilidad y pensamiento con relación a nuestra tierra vasca. La "Editorial Vasca" –de la cual nos separan tantos punto de vista en lo político–, comenzará a publicar en breve, en serie de cuadernos, esos estudios nuestros sobre pintores y escultores de la región.

Tal vez pequen estos ensayos por apologéticos. El estado espiritual de nuestro País, y el de toda España en general, obligan un poco a la apología de los valores nuevos. El crítico que intente renovar la atmósfera espiritual, se verá fatalmente impelido a tomar el tono apologético, porque aquí se carece casi por completo de aquella finura de percepción que sabe recoger en la crítica de los valores nuevos lo que éstos tengan de fecundos y vivideros.

Pero –aparte de esa actitud "política", impuesta al crítico por la contextura del ambiente moral sobre el que debe obrar–, hay en nuestro tono apologético la fatalidad de la juventud. La juventud no es crítica, no puede, ni debe serlo. La crítica entra con la madurez. Nuestros escritos, acerca del "*arte vasco*", están pensados y sentidos en gran parte antes del primer punto de madurez que arranca de la treintena. El momento actual es de crisis. El problema esencial del mismo, es saber unir al calor simpático de la crítica apologética el rigor y precisión de la crítica analítica; que la fe y la ilusión no se diluyan y evaporen en el ejercicio del análisis y la valoración estrictos, sino, por el contrario, se fortalezcan, ensanchen y se hagan cada vez mas comprensivas, más luminosos, más heroicas.

Tal vez es ese también el problema de toda nuestra generación, de la época en que vivimos. El momento no tolera la crítica negativa de nuestros padres. Tampoco la crisis de duda de nuestros hermanos mayores. Tenemos forzosamente que tomar una actitud resuelta ante todos los problemas, problemas temerosos que hemos de afrontar con clarividencia y tranquilidad de espíritu en esas horas en las que la dirección de las cosas va acercándose a nuestras manos. No es tarea para escépticos, dubitativos, ni apocados.

De ahí nuestra obligación de hacer un examen de conciencia crítica, de revisar todas nuestras preferencias, todas nuestras teorías; de ahondar en nosotros mismos, con propósito firme de depurarnos y eliminar sin piedad ni contemplaciones, todo lo que consideremos pegadizo, falso, muerto, ajeno e inasimilable por nuestro propio fondo espiritual. Es, pues, llegada la hora de la crítica analítica constructiva, la hora de la verdad.

Nuestra directriz más general en esa revisión de valores ha de ser, por consiguiente, la fe en la vida. Sean

cuales fueren las miserias y trastornos del tiempo, los dolores y pérdidas porque pasamos y hemos de pasar, ante nuestros ojos debe abrirse una perspectiva inacabable del sentido de la perfección. Por ella tenemos que hacer rodar nuestras vidas. Las tribulaciones del momento son bien poca cosa para el que marcha por el Camino de Perfección. Nuestros padres sufrieron tanto porque fueron pobres materialistas de reata, incapaces de poner grandeza de corazón en la dureza del instante. Perdieron la sensibilidad de lo lejano: sus invenciones fueron por ello fragmentarias, invenciones de detalle, técnicas, de cosas evidentes, pobremente tangibles, anárquicas, desmayadas, demasiado llenas de lamentos a lo *eclésiastés* y de tristeza sin remisión. No supieron ir por el camino del dolor al término de la alegría espiritual. Sus invenciones estéticas más considerables y características fueron el naturalismo y el impresionismo.

Cuando nosotros nacimos, estaban ya maduras. En nuestros hermanos mayores comenzó a despertar un nuevo sentimiento de fe: la vista se les utilizaba para la percepción de lo lejano; el sentimiento de lo heroico se enderezaba en ellos dolorosamente; no se resignaban ante los análisis y negaciones de los padres. El mundo podía ser una gran retorta, repleta de productos químicos en acción. ¡Pero empezaba a parecerles tan hermoso!.....

En el naturalismo y el impresionismo comenzó nuestra educación estética –porque no podemos considerar como principio de educación las insustancialidades académicas con que pretendieron deformar nuestro criterio y gusto estético en las escuelas–. No llegaron a nosotros en forma dogmática, ni polémica –que se les había pasado ya el momento–: los recibimos más bien en forma crítica y en el preciso instante en que nuestros hermanos mayores –hijos verdaderos de esas tendencias–, tomaban el cuidado de la herencia paterna y trataban de darle un nuevo empleo, en muchas ocasiones un empleo y sentidos contrarios.

Sin salirnos de nuestro reducidísimo círculo bilbaíno –eco más o menos fiel y amortiguado de otros centros espirituales infinitamente más complejos–, y reduciéndonos al arte, podemos observar con cierta precisión el tono espiritual de esas tres generaciones.

La generación de Guiard y Regoyos, representan el impresionismo y el naturalismo. Con la de Mogrobejo entra ya lo que quizá se pudiera denominar *reacción clásica*. Mogrobejo abominaba, no ya del impresionismo puro, sino también de todo aquello que pudiera tener un acento impresionista. Por eso, tal vez, quien mejor representa el espíritu de esa generación intermedia y “reaccionaria” es Juan Echevarria, pues, contrario en ese punto a Mogrobejo, ha sabido situarse dentro el impresionismo, asimilándose lo que éste tuvo más peculiar –el sentimiento del color llevado a términos musicales, por decirlo así–; y, partiendo de él, volver hacia la solidez de la pintura clásica. Esto es, en términos compendiosos, el *cezannismo*.

La generación siguiente –el paso del impresionismo a una especie de sentimiento clásico se ha realizado en ella casi por completo, aunque no haya producido ninguna obra madura–, la representa mejor que nadie Arteta, no como realización, ni mucho menos –no olvidemos la medida crítica–, sino como aspiración clara y constante. También es un hijo del impresionismo; pero en su cabeza bullen, dominantes, conceptos de pura ordenación arquitectural. También podría citarse, aunque más joven que Arteta, como puro representante, de ese a modo de nuevo clasicismo –aspiración actual de Europa–, a uno de los artistas más finos que tenemos actualmente en España: Nemesio Sobrevila. Viene del campo de la arquitectura y la decoración, y en este momento representa entre nosotros los conceptos arquitectónicos y decorativos firmes y selectos de los centros artísticos más depurados, complejos, cultos y productores de Europa. ¿Lo sabrá aprovechar Bilbao? Por ahora no parece. Pero de este artista hemos de hablar largamente en otra ocasión.

Así se reflejan, pues, en la angostura bilbaína los momentos estéticos modernos, momentos que, un poquillo al azar de nuestro capricho, intentaremos revisar y ponderar en siguientes artículos. Un cierto pueril espíritu

localista, hijo de pretenciosa ignorancia y de falta de severidad intelectual, que reviste los peores caracteres del “provincialismo”, según lo definía Mathew Arnold, trata de enturbiar la visión clara y simple del llamado arte vasco, con definiciones quiméricas. A esos espíritus, más superficiales que teóricos, les convendría un sí es no es de aireación espiritual. Viven demasiado de conceptos puramente formales y sin realidad. Y en esta hora, en la que soplan por todo el mundo aires enigmáticos de total renovación, no es del todo discreto darle vueltas al ovillo de un pretendido localismo, y más en lugar como Bilbao, abierto, mal que nos pese, a todos los vientos de la rosa.

Juan de la Encina

AGUIRRE, Estanislao M^a de. “¿Existe o se inicia el arte vasco”. En: *Arte Vasco*, n. 3 (marzo 1920).

Nuestros lectores se habrán sorprendido seguramente por la etiqueta de esta publicación, por el título de esta Revista ARTE VASCO. Sin pretenderlo y sin interesarnos ni poco ni mucho en la transcendencia que pudiera tener el estado legal que con ello damos al Arte vasco, lo hemos clasificado así, sin bucear en meditaciones profundas, por la simple razón de que esta Revista representa a un grupo, al grupo más numeroso de artistas vascos. Claro está que nos referimos solamente a la representación del Arte plástico.

Y sin pretenderlo, también con ello, hemos resucitado el viejo pleito, arrinconado y empolvado cien veces y desempolvado y puesto otras tantas veces en litigio.

¿Existe el Arte Vasco? Desde luego existe un gran núcleo de artistas vascos, ese número grande de artistas que ha hecho sospechar la existencia del Arte Vasco. Pero no hagamos con los conceptos juegos de malabarista.

Para que existiese el Arte vasco, sería preciso una unificación de valores espirituales, de principios, de tendencia, siempre hereditarios, transmitidos sucesivamente por la tradición. Algo común que pudiera concretarse en escuela. Desde luego negamos la tradición, y con un poco de audacia la compenetración de esos valores espirituales.

Este contacto que aparentemente unifica y distingue, o mejor dicho los separa, del resto de los artistas españoles, pudiéramos encontrarlo, sin presumir de lince, en los principios y en la tendencia.

A los artistas vascos, sucede algo análogo que a los artistas catalanes, que sin llegar a constituir el Arte catalán, existe cierta *catalanidad*, manantial de una misma fuente de cultura, distinto desde luego al vasco, por asimilación distinta, pero equidistante del Arte cultivado en España, de ese Arte especial decadente, incomprensible, ñoño y mezquino de barraca valenciana, que fermentó en su aislamiento, entre la resaca sorollista hacia las costas de Valencia y la sarta de *maestros* prestigiosos de la desacreditada y vetusta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Arte de acaparadores, como para cubrir las necesidades nacionales y de fácil exportación a Sudamérica. Arte análogo al pomposo y ridículo brochazo, consagrado en Roma como Arte oficial, pues entre Roma y Madrid existe el intercambio de esta clase de valores.

Catalanes y vascos se han cultivado en París, pero su asimilación distinta se cristaliza de diferentes maneras, en la manera mediterránea y en la vasca, por decirlo así; puesto que el resto del Norte de España, hasta ahora, no parece dar el producto de una existencia.

¿Pero de esta equidistancia de vascos y catalanes a Madrid y de ellos entre sí, se podría fundamentar la existencia del Arte vasco? Creemos sinceramente que no.

Los artistas vascos volvieron sus espaldas a Madrid con cierto desdén. Son primitivos, por decirlo así, entre ellos Guiard, se inspira en Degas y lee con asiduidad fervorosa los libros de Baudelaire, Huysmans y los Goncourt. Anselmo Guinea, después de abandonar Italia, se renueva en el Arte francés. Más tarde, Losada y Zuloaga son discípulos de Carrière; Regoyos e Iturrino toman su personalidad universal entre lo más selecto del mundo parisino. A Zuloaga, hasta hace unos pocos años, no se le encendieron en España las velas del culto. Darío Regoyos murió en la tranquilidad provinciana, con *olor de santidad*, pero desconocido en España aún en nuestros días. Hablar de Iturrino, sería provocar las iras de nuestros conciudadanos, y de ello librenos el Señor, como de la peste. De Paco Durrio sólo se tienen noticias en Bilbao por referencias. Echevarría, Barrueta, Maeztu, Arrúe, Tellaeche, Arteta, Sobrevila y la generalidad de los pintores vascos se hicieron en aquel ambiente de continua renovación, pero a pesar de ello, estos artistas recobran luego su personalidad, despojándose de los efectos superficiales de aquella inyección espiritual y sensitiva, de maneras universales, nacidas de la estética fundamental de nuestros días. Su

paso por París no fue para ellos más que su educación en el sentido humano del color y de su sensibilidad en el sentido universal.

Y aquí empieza la iniciación de ese algo común que indicábamos con los conceptos de principios y tendencias. Pero aunque reconozcamos esta iniciación común entre los artistas vascos, no existe entre ellos ninguna afinidad espiritual o psicológica que convierta en bloque a este núcleo de artistas; antes al contrario, cada día, cuando llegan a su plenitud, a su máximo de *calidad*, más se distancian los unos a los otros, tanto más cuando el carácter, las ideas, los conceptos y sus maneras van definiendo su personalidad, su existencia artística.

Si la visión, si el punto de mira fuese de Madrid aquí, la sospecha de que pudiera existir el Arte vasco pudiera tener algún fundamento no por fundamento real, sino por ese desconocimiento de lo que existe detrás del obstáculo pirenaico. Pero si esta visión fuese en sentido inverso, entonces la duda quedaría totalmente desvanecida, pues en este grupo de artistas vascos, en su pintura, pronto veríamos su espíritu universal de pintura viajera y flexible. Llena de humanidad y de emociones, capaces en cualquier latitud. De pintura vinculada a esos momentos universales, de tendencias y maneras de espíritu y fisonomía determinadas, pero palpitante de personalidad.

Personalidades relativamente definidas, puesto que hoy, dada la cantidad de tendencias, maneras y pintores, sería inhumano exigencias únicas, pero dentro de esta relatividad inconfundibles. Esto indica que no existe escuela, aquellas escuelas de los siglos XVI y XVII en España –especialmente la sevillana– con los Pacheco, Murillo, Herrera, Alonso Cano, Ribera y sus discípulos que pintaban con identidad tal, que a no ser por los documentos históricos, herencias o propiedad de monasterios e iglesias, se confundían, dando lugar al famoso *atribuido*, que despista a la membrana pituitaria más excelente del más intuitivo de cuantos chamarileros en el mundo han sido.

Hoy, aunque hay satélites menores, éstos no constituyen escuela dentro de la tendencia vasca, y aunque así fuese, estos iniciados entre *amateur* y profesional nada pueden significar en este caso concreto.

Ahora sí, entre ellos hay algo común que no ha podido borrar la educación de París ni el desdén por Madrid, algo que está por encima de su educación estética y sobre su sensibilidad cultivada en el mismo invernadero de civilización. ¿Quizá razones étnicas? Ese algo común podría ser la melancolía traducida por la fuerza emotiva de sus composiciones y por la austeridad de sus entonaciones, y por otra parte la *hosquedad*, si vale la palabra, más que la energía del trazo.

El carácter es una consecuencia etnológica del clima; la fisonomía de los pueblos y la estructura de la tierra son también valores influyentes en ese carácter. Valle Inclán observa con fundamento cierta analogía, más bien influencia del Arte belga, sobre las características que pudieran animar la existencia de un Arte vasco; es que Bilbao, dice Valle Inclán, “tiene un canal como Amberes, es una ciudad industriosa como la ciudad belga.” Es decir, idéntica o de parecida fisonomía.

Esta razón etnológica es la que más fundamento pudiera tener, pero al revisar nuestros valores indiscutibles, se tambalea lo fundamental y reverdecen nuestras dudas, puesto que de ninguna manera podemos relacionar, aunque sí dar valor de continuidad, a Zuloaga, Iturrino, Guezala Durrio, Barrueta, Echevarría, Zubiaurre, Regoyos, Arrue, Larroque, Arteta, Maeztu, Tellauche, Losada, Quintín de Torre, Sobrevila y algunos artistas más. Es decir, de cuarenta pintores más o menos discutidos, los cuarenta distintos, a pesar de su afinidad individual, pero personalísimos entre sí, aunque les alcancen a muchos de ellos la indudable influencia de determinados maestros y se hallen en zonas o tendencias claramente definidas y denominadas.

Si quisiéramos buscar razones que satisfagan la ilusión de los que pretenden ver en nuestros artistas la existencia o al menos la iniciación del Arte vasco, en sus afinidades cromáticas, en conceptos pictóricos, o en asuntos más o menos preferentes, tendríamos que profundizar bastante más para encontrar estas razones engañosas. Pero no

puede ser esta nuestra ilusión; sería demasiado triste, pues no deseamos ver en manada a nuestros artistas, sino personales y muy solos, con sus ojos abiertos para su mundo, porque la patria no hace a los hombres, sino los hombres hacen la patria, y esta es siempre pequeña cuando se la encierra entre fronteras. Pretender ponerle boina al Arte, sería una *chocholada*.

Esto de ARTE VASCO es algo de etiqueta, que ningún contenido concreto encierra, algo como una botella vacía, aunque haya quien se entristezca porque no está llena de chacolí.

Estanislao M^a de Aguirre

