



**Bilbea eta hari askeak:
euskal arteko bi bilduma
elkarrekin solasean**

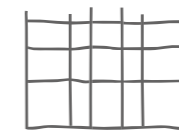
**Trama e hilos sueltos:
diálogo entre dos colecciones
de arte vasco**

Bilbea eta hari askeak:
euskal arteko bi bilduma elkarrekin solasean

ERAKUSKETA EGUNAK
2014/05/16 • 2014/10/19

Trama e hilos sueltos:
diálogo entre dos colecciones de arte vasco

FECHAS DE EXPOSICIÓN
16/05/2014 • 19/10/2014



Arabako Arte Ederren Museoa
Museo de Bellas Artes de Álava

DIPUTACIÓN FORAL DE ÁLAVA

DIPUTADO GENERAL

Javier de Andrés Guerra

DIPUTADA FORAL DE EUSKERA, CULTURA Y DEPORTE

Iciar Lamarain Cenitagoya

DIRECTORA DE EUSKERA, CULTURA Y DEPORTE

M^a Carmen Gutiérrez Fraile

JEFE DEL SERVICIO DE MUSEOS Y ARQUEOLOGÍA

Félix López López de Ullibarri

RESPONSABLE MUSEO DE BELLAS ARTES DE ÁLAVA

Sara González de Aspuru Hidalgo

EXPOSICIÓN

COMISARIADO

Ismael Manterola Ispizua

COORDINACIÓN

Sara González de Aspuru Hidalgo

Zuriñe Gaztelumendi Pipaon

Aare, Sevicios Culturales

RESTAURACIÓN

Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava

MONTAJE

ARTEKA

Museo de Bellas Artes de Álava

TRANSPORTE

SIT-Transportes de obras de arte

SEGUROS

Generali España, S.A.

FECHAS DE EXPOSICIÓN

16/05/2014 • 19/10/2014

Museo de Bellas Artes de Álava

Paseo de Fray Francisco, 8

01007 Vitoria-Gasteiz

e-mail: museobellasartes@alava.net

Nuestro agradecimiento a Manuel Borja-Villel, Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y a todos su equipo profesional por las facilidades dadas para que esta muestra haya podido hacerse realidad.

CATÁLOGO

EDITA

Diputación Foral de Álava

Departamento de Euskera, Cultura y Deporte

Servicio de Museos y Arqueología

COORDINACIÓN

Sara González de Aspuru Hidalgo

Zuriñe Gaztelumendi Pipaon

Aare, Sevicios Culturales

TEXTOS

Ismael Manterola Ispizua

Iciar Lamarain Cenitagoya

TRADUCCIÓN DE TEXTOS

Servicio de Euskera de la Diputación Foral de Álava

DISEÑO

SeryStar

DIGITALIZACION

Arbex Digitaprint S.L.U.

IMPRESIÓN

Imprenta de la Diputación Foral de Álava

D.L.: VI-214/14

ISBN: 978-84-7821-825-7

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

© Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

© Archivo Fotográfico Museo de Bellas Artes de Álava

© Javier Agote

© Quintas Fotógrafos

© Gert Voor in't Holt

© Archivo Fotográfico Fundación Fernando de Amárica

© Archivo Fotográfico Museo de Bellas Artes de Bilbao

© Archivo Fotográfico Museo del Prado

© Aurelio Arteta, Carlos Sáenz de Tejada, Daniel Vázquez Díaz, Ramón Zubiaurre, Valentín Zubiaurre, Ignacio Zuloaga, **VEGAP** Vitoria-Gasteiz, 2014

ARABAKO FORU ALDUNDIA

DIPUTATU NAGUSIA

Javier de Andres Guerra

EUSKARA, KULTURA ETA KIROL SAILEKO FORU DIPUTATUA

Iciar Lamarain Cenitagoya

EUSKARA, KULTURA ETA KIROL SAILEKO ZUZENDARIA

M^a Carmen Gutierrez Fraile

MUSEO ETA ARKEOLOGIA ZERBITZUBURUA

Felix Lopez Lopez de Ullibarri

ARABAKO ARTE EDERREN MUSEOAREN ARDURADUNA

Sara Gonzalez de Aspuru Hidalgo

ERAKUSKETA

KOMISARIOTZA

Ismael Manterola Ispizua

KOORDINAKETA

Sara Gonzalez de Aspuru Hidalgo

Zuriñe Gaztelumendi Pipaon

Aare, Sevicios Culturales

ZAHARBERRIKUNTZA

Arabako Foru Aldundiaren Zaharberrikuntza Zerbitzua

MUNTAIA

ARTEKA

Arabako Arte Ederren Museoa

GARRAIOA

SIT-Transporte de obras de arte

ASEGURUA

Generali España, S.A.

ERAKUSKETA EGUNAK

2014/05/16 • 2014/10/19

Arabako Arte Ederren Museoa

Frai Francisco ibilbidea, 8

01007 Vitoria-Gasteiz

e-mail: museobellasartes@alava.net

Eskerrik asko Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionaleko zuzendari Manuel Borja-Villeli eta haren talde profesionalari, erakusketa hau posible izateko emandako erraztasunengatik.

KATALOGOA

ARGITARATZAILEA

Arabako Foru Aldundia

Euskara, Kultura eta Kirol Saila

Museo eta Arkeologia Zerbitzua

KOORDINAKETA

Sara Gonzalez de Aspuru Hidalgo

Zuriñe Gaztelumendi Pipaon

Aare, Sevicios Culturales

TESTUAK

Ismael Manterola Ispizua

Iciar Lamarain Cenitagoya

TESTUEN ITZULPENAK

Arabako Foru Aldundiaren Euskara Zerbitzua

DISEINUA

SeryStar

DIGITALIZAZIOA

Arbex Digitaprint S.L.U.

INPRIMAKETA

Arabako Foru Aldundiaren Moldiztegia

L.C.: VI-214/14

ISBN: 978-84-7821-825-7

ARGAZKIEN KREDITUAK

© Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionalaren argazki artxiboa

© Arabako Arte Ederren Museoaren argazki artxiboa

© Javier Agote

© Quintas Fotógrafos

© Gert Voor in't Holt

© Fernando Amarika Fundazioaren argazki artxiboa

© Bilboko Arte Ederren Museoaren argazki artxiboa

© Prado Museoaren argazki artxiboa

© Aurelio Arteta, Carlos Sáenz de Tejada, Daniel Vázquez Díaz, Ramón Zubiaurre, Valentín Zubiaurre, Ignacio Zuloaga, **VEGAP** Vitoria-Gasteiz, 2014.

Presentación 8

Trama e hilos sueltos:
diálogo entre dos colecciones
de arte vasco 11
 I Trama 16
 II Hilos sueltos 66

Catálogo 101

Relación de obras 225

Aurkezpena 9

Bilbea eta hari askeak:
euskal arteko bi bilduma
elkarrekin solasean 11
 I Bildea 17
 II Hari askeak 67

Katalogoa 101

Artelanen zerrenda 225

La exposición que ahora presentamos supone una gran oportunidad para reunir obras de los autores más significativos de una de las etapas artísticas más brillantes del arte vasco, a caballo entre el siglo XIX y el XX y hasta la Guerra Civil, y que no han sido exhibidos hasta ahora de manera conjunta en el País Vasco.

Las colecciones de arte vasco del Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y del Museo de Bellas Artes de Álava han servido como base de estudio al historiador y crítico Ismael Manterola, quien tras un exhaustivo examen ha seleccionado un total de diecinueve obras de quince artistas del Museo Nacional, catorce de las cuales dialogan con otras tantas del Museo de Bellas Artes de Álava. A estas confrontaciones directas se han incorporado otras obras de autores no presentes en el Museo madrileño o difíciles de incluir, pero imprescindibles para crear la trama y explicar algunos hilos sueltos.

Uno de los primeros intentos de síntesis del arte vasco fue el libro *La trama del arte vasco* que el escritor Ricardo Gutiérrez Abascal, más conocido por su seudónimo Juan de la Encina, publicó en 1919. A su labor como crítico y teórico del arte moderno en el País Vasco y España se suma precisamente su cargo como director del Museo de Arte Moderno de Madrid (embrión del actual MNCARS) durante el periodo de la II República.

Pero la trama, ese conjunto de hilos que, cruzados y enlazados con los de la urdimbre, forman una tela, no siempre ha estado suficientemente ligada entre sus partes y ha dado lugar a numerosos hilos sueltos, trayectorias de artistas que quedaron al margen de lo que los críticos e historiadores han considerado tradicionalmente que era “el arte vasco”.

Y algunos hilos sueltos están muy bien representados en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Álava, dada su ubicación geográfica, idiosincrasia e historia en la formación de sus colecciones con especial atención a los artistas alaveses. Es el caso de Ignacio Díaz Olano y Fernando Amárica, escasamente representados en los restantes territorios del País Vasco y fuera de él.

Finalmente, quiero agradecer al MNCARS las facilidades dadas para el préstamo y el estudio de sus fondos y a todos lo que han participado y colaborado para que esta muestra haya podido hacerse realidad.

*Icía*r Lamarain Cenitagoya

Diputada Foral de Euskera, Cultura y Deporte

Oraingoan aurkezten dugun erakusketa hau aukera ezin hobea da biltzeko euskal arteak XIX. eta XX. mendeen eta Gerra Zibilaren artean bizi izan duen etapa artistikorik garrantzitsuenetako egile nabarmenen lanak, orain arte Euskal Herrian batera erakutsi gabeak.

Reina Sofía Arte Zentroa Museo Nazionaleko (MNCARS) eta Arabako Arte Ederren Museoko euskal arteko bildumak aztergai izan dira Ismael Manterola historialari eta kritikoaentzat, nork azterketa sakona egin eta gero, Museo Nazionaleko hamabost artistaren hemeretzi lan hautatu ditu, horietako hamalau Arabako Arte Ederren Museoko beste horrenbesterekin solasean. Zuzeneko parekatze hauei lotu zaizkie museo madrildarrean ez dauden edo nekez sar daitezkeen egile batzuen lanak, ezinbestekoak direnak, bestetik, bilbea sortu eta hari eske batzuk azaltzeko.

Euskal artea biltzeko lehen saiakeretako bat izan zen Ricardo Gutiérrez Abascal idazleak, Juan de la Encina goitzenarekin ezaguna, 1919an argitaratu zuen *La Trama del Arte Vasco*. Euskal Herriko eta Espainiako arte modernoaren kritiko eta teoriko lanari gehitu behar zaio Madrilgo Arte Modernoko Museoko (egungo MNCARSen jatorria) zuzendari izan zela II. Errepublikan.

Bilbea, baina, irazkiarekin gurutzatu eta lotuta oihala egiten duten hari multzo hori, ez da beti egon behar beste lotua eta hainbat hari aske sortu du, hau da, kritikoei eta historialariei “euskal artea” zela jo ohi zutenetik aparte geratu ziren artisten ibilbideak.

Eta hari aske batzuk ederki asko daude jasota Arabako Arte Ederren Museoko bildumetan, bildumak sortzeko orduan artista arabarrei arreta berezia emanez daukaten kokapen geografikoa, idiosincrasia eta historia direla eta. Honen adibide dira Ignazio Díaz Olano eta Fernando Amárica; izan ere, Euskal Herriko gainerako lurraldeetan eta Euskal Herrikan kanpo ez baitute ordezkaria handirik.

Azkenik, eskerrak eman nahi dizkiot MNCARSi, bertako funtsak mailegatu eta aztertzeko eman dizkiguten erraztasunengatik. Halaber, eskerrak eman nahi dizkiet erakusketa hau egia bihurtzeko parte hartu eta lagundu duten guztiei.

*Icía*r Lamarain Cenitagoya

Euskara, Kultura eta Kiroleko foru diputatua

Bilbea eta hari askeak:
euskal arteko bi bilduma elkarrekin solasean

Trama e hilos sueltos:
diálogo entre dos colecciones de arte vasco

Ismael Manterola Ispizua

Introducción

Nos enfrentamos a una tarea nada fácil al confrontar las colecciones de arte vasco entre 1880 y 1930, aproximadamente, de dos museos totalmente diferentes en cuanto a sus dimensiones, objetivos, trayectorias y funciones. La razón de la muestra que da pie a este catálogo es la existencia de unas colecciones de obras de arte que se han venido llamando “arte vasco”, entendido como el arte que se realizó en el País Vasco durante los últimos años del siglo XIX y primeros años del siglo XX, con unos intereses y actitudes parecidas que llevan a agruparlo dentro de esa etiqueta muchas veces incómoda, pero práctica, para describir un arte que aparentemente puede tener cierta unidad, pero que puede también tener enormes diferencias entre los distintos autores que se engloban en torno al término¹.

La dificultad anteriormente señalada puede ser salvada por la similitud de nombres que aparecen representados en las colecciones de ambos museos. Los representantes del arte vasco de ese momento en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y en el Museo de Bellas Artes de Álava son muchas veces los mismos autores con distintas obras, por lo que ha sido posible poner en diálogo las dos colecciones sin incurrir en desequilibrios ni disparidades entre la calidad y la atribución de las obras.

Ésta es, además, una primera aproximación a las colecciones sobre el arte vasco que conserva el Reina Sofía, si bien, anteriores estudios han mencionado indirectamente la procedencia y la composición de dichos fondos.

Por lo tanto, con este texto se pretende dar un sentido a la confrontación de las dos colecciones, con el objetivo de explicar el porqué de la muestra y contribuir a una posible interpretación de lo que se ha llamado arte vasco desde un punto de vista diferente a como se ha venido ofreciendo en los últimos años, generalmente ligada a la interpretación que en el año 1919 sugirió Juan de la Encina con su conocido trabajo *La Trama del Arte Vasco*.

El título del libro de Juan de la Encina corresponde a un deseo de teorización sobre la actividad artística del momento y a un deseo de interpretación de lo que hasta el momento había sido una práctica dispersa, aunque con características comunes. Todo deseo de interpretación o teorización lleva consigo cierta marginalización de prácticas artísticas que no se adecuan total o parcialmente a las características que exige el canon establecido; por lo tanto, es evidente que algunas de las prácticas artísticas que se desarrollaron durante los últimos años del siglo XIX y principios del XX, no fueron tenidas en cuenta a la hora de elaborar los prototipos que podían dar pie a hablar del “arte vasco”, aunque el propio Juan de la Encina insistió en que su trabajo era un primer paso en el estudio de la posibilidad de consolidación de un futuro arte vasco. Quizá hayan sido los años posteriores que quisieron añadir la urdimbre a la trama propuesta por Juan de la Encina, los que han conformado una imagen de lo que se suponía fue el arte vasco. Por medio de exposiciones, publicaciones, estudios parciales, ordenación de colecciones de museos, etc. parece que durante los 70 años siguientes a la publicación del libro de Juan de la Encina, se ha trasmitido una imagen de lo que fue el arte vasco, dejando fuera trayectorias más personales (caso quizá de Fernando de

¹ En cuanto al debate sobre la utilización del término “arte vasco” consultar el apéndice documental de libro de Pilar Mur, *La Asociación de Artistas Vascos*. Museo de Bellas Artes-Caja de Ahorros Vizcaina. Bilbao, 1985. También el artículo de Javier González de Durana “La invención de la pintura vasca” publicado en el catálogo *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española. 1880-1919*. Ministerio de Cultura, Barcelona, 1993.

Sarrera

Lan zaila dugu eskuartean, 1880tik 1930era bitarteko euskal arteko bi bilduma aurrez aurre jartzera baikoaz; bildumak bi museo erabat desberdinetan daude, zentroen neurri, helburu, ibilbide eta funtzioei erreparatuz gero. “Euskal artea” deitu izan zaien artelan bilduma bat baino gehiago dago; arte mota hori XIX. mendeko azken urteetan eta XX.eko lehenengoetan egin zen, baina artelanez antzeko interesak eta jarrerak zituztenez, etiketa hori jarri zitzaizen guztiei, izendapena batzuetan eroso ez baina praktikoa baitzen. Arte horrek itxuraz nolabaiteko batasuna zuen, baina alde handiak ere bazeuden multzo horretan sartutako egileen artean¹. Horixe da erakusketa honen zergatia eta erakusketaren ondorioz egin da eskuartean duzun katalogo hau.

Hasieran aipatu dugun zailtasuna gaindi daiteke, bi museoetako bildumetan antzeko izenak agertzen baitira. Gaur egun Reina Sofia Museo Nazionalean eta Arabako Arte Ederren Museoan euskal artearen ordezkari berberak daude askotan, obrak desberdinak izan arren; beraz, bi bildumak solasean jartzeko aukera izan dugu, obren kalitatearen eta egileen artean desorekarik eta desberdintasunik ezarri gabe.

Honako hau Reina Sofian euskal arteari buruz dauden bildumetara egiten den lehenengo hurbilketa da; hala ere, egia da lehenago egindako zenbait azterketatan zeharka aipatu izan dela funts horiek nondik datozen eta nola dauden osatuta.

Beraz, testu honen bidez zentzua eman nahi zaio bi bilduma hauek aurrez aurre jartzeko lan honi; erakusketa zergatik egin den azaldu nahi izan dugu, bai eta euskal artea deitu zaion horren balizko interpretazio bat eman ere, betiere azken urteetan eman denaz bestaldeko ikuspegi batetik. Ez dugu ahaztu behar Juan de la Encinak 1919an *La Trama del Arte Vasco* lanean emandako interpretazioari lotuta ibili garela oro har.

Juan de la Encinaren liburuaren izenburua une hartako jarduera artistikoaz teorizatzeke nahiari lotuta dago; egileak ordura arteko praktika sakabanatua interpretatu nahi zuen, ezaugarri komunak baitzituen.

Interpretatzeko edo teorizatzeke asmo orok alde batera uzten ditu ezarritako kanonen ezaugarrietara erabat edo zati batean egokitzen ez diren praktika artistikoak; beraz, agerian dago XIX. mendearen amaieran eta XX. mendearen hasieran garatutako praktika artistiko batzuk ez zirela kontuan izan “euskal arteaz” hitz egiteko prototipoak eraiki zirenean, nahiz eta Juan de la Encinak berak behin eta berriro azpimarratu bere lana etorkizuneko euskal artea finkatzeko aukerari buruz egindako azterketaren lehenengo urratsa besterik ez zela.

Beharbada Juan de la Encinak proposatutako bilbeari irazkia gehitu nahi izan zioten ondorengo urteek, eta horiexek eratu dute euskal artea izan omen zenaren irudia. Erakusketen, argitalpenen, zati bateko azterketen, museoetako bildumen antolakuntzaren eta abarren bidez, Juan de la Encinaren liburua argitaratu ondorengo 70 urteetan euskal arteari buruzko irudi bat eman dela dirudi eta hortik kanpo

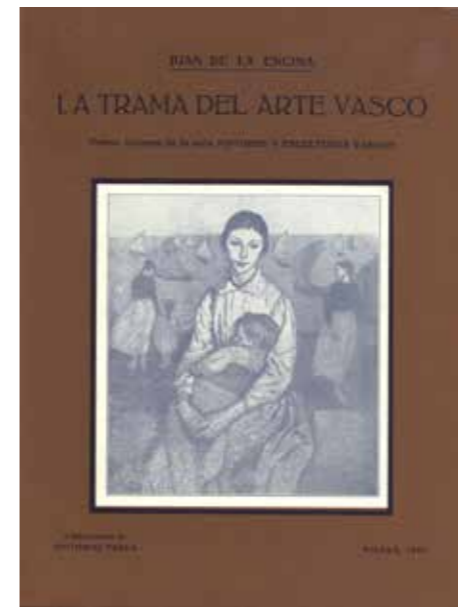
¹ “Euskal artea” terminoa erabiltzeari buruzko eztabaida dela eta, ikus Pilar Murren *La Asociación de Artistas Vascos* liburuko agiriak. Arte Ederren Museoa-Bizkaiko Aurrezki Kutxa. Bilbo, 1985. Baita Javier González de Duranaren artikulua ere “La invención de la pintura vasca”, *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española* katalogoan argitaratua. 1880-1919. Kultura Ministerioa. Bartzelona, 1993.

América), tendencias menos ligadas a un tipo de modernidad postimpresionista (caso de Ricardo Baroja), el arte realizado por mujeres artistas que por prejuicios de género no llegarían a la calidad artística deseable para ser tenidas en cuenta (caso de Asunción García Asarta), o actividades artísticas al margen de lo considerado el gran arte de la pintura o la escultura (caso quizá de gran parte de la obra de Antonio Guezala).

He calificado todos estos casos al margen como hilos sueltos dentro de lo que se puede considerar el arte vasco, tomando como excusa el título del libro de Juan de la Encina *La Trama del Arte Vasco*, que dedicaría sus páginas a intentar rastrear unas características comunes que configurarían una trama donde sustentar una futura urdimbre del arte vasco moderno.

Por falta de tiempo y espacio, dejaremos para otro momento la reflexión sobre las consecuencias que ha tenido esta visión sobre el arte vasco de principios del siglo XX, en los sucesivos intentos que se han repetido durante el siglo de configurar un proyecto que tenga como objetivo un arte vasco específico. En definitiva, la reflexión sobre la posibilidad de que ciertos valores que aparecen en un primer proyecto de modernidad para el País Vasco en las dos primeras décadas del siglo XX se hayan transmitido, en cierta manera, a futuras generaciones y hayan llegado hasta nuestros días, de manera muy diferente y adaptadas a las prácticas artísticas de los distintos contextos históricos artísticos en los que se desarrollaron.

Pero es también nuestra intención llamar la atención de lo que durante el siglo XX no se ha transmitido, de esos hilos sueltos que quedaron un poco al margen del discurso modélico y que, por ello, son menos conocidos para la investigación y el público en general. La pregunta sería, ¿qué hemos dejado a un lado o qué nos hemos dejado en el camino al estudiar el arte realizado en el País Vasco durante las tres primeras décadas del siglo XX?, ¿existen desvíos, olvidos, disidencia o réplica a los deseos de normativización o interpretación? Son los interrogantes a los que trataremos de responder en las líneas siguientes, si bien somos conscientes de su dificultad en un texto de estas características.



Juan de la Encina, *La Trama del Arte Vasco*, 1920

horrek ondorioak izan baitzituen berariazko euskal artea xede zuen proiektu bat egituratzeko asmotan mende oso batez egin ziren saioetan. Laburbilduz, honetaz ari gara: XX. mendeko lehen bi hamarkadetan Euskal Herrirako modernitate proiektuan ageri diren zenbait balio nolabait ere etorkizuneko belaunaldiei igaro izanaren aukeraz eta balio horiek gaur egunera iritsi izanaz, nahiz eta oso modu desberdinetan iritsi eta garatutako testuinguru historiko eta artistiko desberdinetako praktika artistikoetara egokituta iritsi.

Baina XX. mendean zehar transmititu ez dena ere aipatu nahi dugu, ereduzko diskurtsoaren bazter batean geratu ziren hari askeak aipatu nahi ditugu; izan ere, bazter batean geratu zirenez gero, ikertzaileek eta jendeak oro har ez ditu horrenbeste ezagutzen. Galdera honakoa dateke: zer utzi dugu alde batera XX. mendeko lehen hiru hamarkadetan Euskal Herrian egindako artea aztertu dugunean? Normatibizazio edo interpretazio nahiei dagokienez, ba al dago desbideratzerik, ahaztuta utzitakorik, disidentziarik edo erreplikarik? Galdera horiei erantzuten saiatuko gara ondorengo lerroetan, nahiz eta jakin ezaugarri hauek dituen testu batean hori egitea gauza nekeza dela.

utzi direla ibilbide pertsonalagoak (Fernando Amarikaren kasua beharbada), modernitate postimpresionistari hain lotuta ez zeuden joerak (Ricardo Baroja kasu), genero arloko aurreiritziak zirela-eta kontuan izateko bezainbesteko kalitate artistikoa izan ez zuten emakume artisten artea (Asunción García Asarta kasu) edo pintura edo eskulturaren artetik kanpo egindako jarduerak (Antonio Gezalaren obraren zati handi bat).

Euskal arte horren barneko hari asketzat hartu ditut aipaturiko kasu horiek guztiak, Juan de la Encinaren *La Trama del Arte Vasco* liburuaren izenburua aitzakiatzat hartuz; izan ere, gogoan izan behar dugu egilea liburu horretan ezaugarri komunak arakatzen ahalegindu zela, egin-eginean ere, euskal arte garaikidearen etorkizuneko irazkia oinarritzeko bilbea osatuko zuten ezaugarri komunak.

Behar adina denbora eta toki ez dugunez, beste baterako utziko dugu euskal arteari buruzko XX. mende hasierako ikuspegi horren ondorioei buruzko hausnarketa, ikuspegi

I Trama

1- Contexto

Como hemos mencionado, en el año 1919 Juan de la Encina (pseudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal) publicó el primer intento teórico de dar una explicación a lo que desde la práctica se estaba haciendo en el arte del País Vasco, quizá más concretamente en la pintura del País Vasco, desde finales del siglo XIX.

Siguiendo las tendencias historiográficas de la época, Juan de la Encina pretendía explicar un fenómeno constatable en la práctica artística que apuntaba hacia la existencia de un foco artístico muy activo en torno, sobre todo, a la ciudad de Bilbao con sus limitaciones y sus peculiaridades, en comparación a otros focos que en aquella época se estaban desarrollando en distintas zonas de Europa, ligadas al desarrollo de una economía industrial de carácter capitalista.

Es lo que habitualmente se denomina modernidad, lo que a finales del siglo XIX llegó al País Vasco y se concentró en la ciudad de Bilbao, con sus tensiones y luchas económicas, políticas y culturales; de la misma manera que llegaron a otros lugares del estado español, como Barcelona, ciudad con la que Bilbao compartió algunas similitudes, a pesar de ser mayores las diferencias.

En este contexto de modernidad económica y cultural, se desarrolló en Bilbao un embrión de lo que denominamos sistema del arte moderno y que lo caracterizará como foco artístico periférico, pero con todos los ingredientes de haberse convertido en un foco productor con cierta independencia, a diferencia de una situación anterior que se limitaba a ser un lugar de recepción de formas y conceptos artísticos externos, con escasas infraestructuras y debilidades patentes en el circuito del arte: producción, difusión, recepción.

El sistema del arte moderno demandaba unas condiciones de producción de obras de arte determinadas, por lo que, aunque no abundantes, se desarrollaron algunas experiencias dentro del mecenazgo privado que apoyaba la creación, pero sobre todo, y en comparación con otros lugares, un mecenazgo público que involucró a las instituciones locales (en concreto las diputaciones forales) en las ayudas concedidas a artistas para su formación, sobre todo en el extranjero².

En lo que se refiere a la difusión, la organización de exposiciones también contó con el apoyo público en unos primeros momentos, aunque la promoción del arte más vanguardista casi siempre partió de iniciativas de los mismos artistas, de forma individual en los primeros años del siglo XX: primeras exposiciones de arte moderno impulsadas por Guiard, Regoyos y Losada (entre 1900 y 1910)³, y más tarde, a partir de 1912, por la Asociación de Artistas Vascos.

También Bilbao vio nacer las primeras infraestructuras estables para la conservación, exposición-difusión del arte, con la creación del Museo de Bellas Artes, una institución creada por los entes públicos

² Bilbao, M.; Larrinaga, A.; Novo, J.: “Las pensiones para artistas otorgadas por la Diputación Provincial de Vizcaya (1889-1912). Proceso histórico”. *Revisión del Arte Vasco entre 1875-1939/1875-1939 bitarteko Euskal Artearen Berrikusketak*. Ondare nº 23. Eusko Ikaskuntza, Donostia, 2004.

³ González de Durana, J.: *Las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao. 1900-1910*. Bassarai arte, Vitoria-Gasteiz, 2007.

I. Bilbea

1- Testuingurua

Esan dugun bezala, Juan de la Encinak (Ricardo Gutierrez Abascalen goitizena) 1919. urtean argitaratu zuen lehenengo saio teorikoa XIX. mendearen amaieratik Euskal Herriko artean —edo zehatzago esateko, Euskal Herriko pinturan— egiten ari zenari buruzko azalpen bat emateko.

Garaiko joera historigrafikoei jarraiki, Juan de la Encinak praktika artistikoan egiazta zitekeen fenomeno bat azaldu nahi zuen; izan ere, oso gune artistiko bizia zegoen, batez ere, Bilbo inguruan, eta gune hori, mugak eta berezitasunak zituen arren, oso aktiboa zen Europako hainbat tokitan ekonomia industrial kapitalistaren garapenarekin batera garatzen ari ziren guneekin alderatuz gero.

Modernitatea deitzen zaion hori XIX. mendearen amaieran iritsi zen Euskal Herrira eta Bilbo izan zuen gune nagusia, bertako tentsio eta borroka ekonomiko, politiko eta kulturalen testuinguruan; espainiar estatuko beste hiri batzuetara ere iritsi zen, Bartzelonara esaterako, eta bi hiriek zenbait antzekotasun izan zituzten, aldeak handiagoak izan arren.

Modernitate ekonomiko eta kultural honetan garatu zen Bilbon arte modernoaren sistema deitzen dugunaren hastapena; gune artistiko periferiko bihurtu zen bai, baina esan daiteke nolabaiteko independentzia zeukan eta osagai guztiak biltzen zituen gune ekoizlea izan zela. Ez zuen aurreko egoerarekin inolako zerikusirik; izan ere, lehenago kanpoko forma eta kontzeptu artistikoak hartzen zituen tokia baino ez zen, artearen ibilbidean azpiegitura gutxi eta ahulezia nabarmenak baitzituen, bereziki ekoizpenari, zabalkundeari eta harrerari zegokienez.

Arte modernoaren sistemak behar-beharrezko zituen artelanak ekoizteko baldintza jakin batzuk; ondorioz, ugariak izan ez arren, sorkuntza babesten zuten esperientzia batzuk garatu ziren mezenas pribatuen bidez. Alabaina, beste toki batzuekin alderatuz gero, mezenasgo publikoaren esperientzia aipatu behar da, tokian tokiko erakundeek (zehazki, foru aldundiak) artistak, bereziki atzerrian, trebatzeko laguntzak eman baitzituzten².

Zabalkundeari dagokionez, hasieran laguntza publikoak izan ziren erakusketak antolatzeko, baina arte abangoardistenaren sustapena artisten ekimena izan zen gehienetan eta XX. mendeko lehenengo urteetan banakako erakusketak egin ziren: Guiard-ek, Regoyosek eta Losadak sustatutako arte modernoko lehendabiziko erakusketak (1900 eta 1910 artean)³, eta geroago, 1912az geroztik, Euskal Artisten Elkarreak sustatutakoak.

Artea kontserbatzeko, erakusteko eta zabaltzeko aurreneko azpiegitura egonkorak ere Bilbon sortu ziren; Arte Ederren Museoaz ari gara. Institutzio hau erakunde publikoek eratu zuten arren, talde kritiko baten eskariari erantzuteko sortu zen; taldeak behar adinako sentsibilitatea zuen, artelanak erakusteko toki

² Bilbao, M.; Larrinaga, A.; Novo, J.: “Las pensiones para artistas otorgadas por la Diputación Provincial de Vizcaya (1889-1912). Proceso histórico”. *Revisión del Arte Vasco entre 1875-1939/1875-1939 bitarteko Euskal Artearen Berrikusketak*. Ondare, 23. zk. Eusko Ikaskuntza, Donostia, 2004.

³ González de Durana, J.: *Las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao. 1900-1910*. Bassarai arte, Vitoria-Gasteiz, 2007.

pero a solicitud de una masa crítica lo suficientemente sensibilizada que exigía un lugar para la exhibición de obras de arte que debía tener una vocación pública para enriquecer el nivel cultural de una ciudad que ya mostraba un potencial económico influyente⁴.

Por si fuera poco, el deseo de impulsar un museo de arte moderno es una de las aspiraciones de los artistas y aficionados al arte desde los primeros años del siglo XX que no se conseguirá hasta el año 1924, pero que caracteriza el foco bilbaíno como casi único en España, dejando a un lado el de Madrid, a pesar de las carencias y deficiencias que el llamado Museo de Arte Moderno madrileño mostraba ante el arte más dinámico y renovador de principios del siglo XX.

2- Juan de la Encina

En cuanto a la difusión del arte moderno, la presencia en prensa de noticias sobre exposiciones se normalizó a principios del siglo XX, pero lo que más propiamente podemos denominar crítica o valoración crítica por medio de reseñas realizadas por aficionados, los propios artistas o por personas con una formación más específica o sólida en la teoría o la historia del arte, no será muy numerosa aunque irá creciendo a medida que avanza el siglo.

Es en este contexto donde podemos situar la labor de Juan de la Encina, una de las primeras personas que se valieron de su formación indirecta en arte⁵ para escribir crítica de arte en los periódicos locales, en un primer momento, y en algunas de las revistas españolas más prestigiosas del momento como *España*, después.

Pero, al margen de su labor crítica, Juan de la Encina utilizará la experiencia acumulada durante años de análisis crítico del arte en el País Vasco, para emprender una labor más ambiciosa con la redacción de un libro que reflexionara teóricamente sobre las realizaciones plásticas, centradas en la pintura sobre todo. La labor teórica de unificar y dar sentido a una práctica será una necesidad que el crítico emprendió en un momento de madurez de su vida y en el momento en que la Editorial Vasca/Euskal Argitaldaria propuso al crítico reflexionar en un formato más extenso sobre artistas concretos (con el antecedente del libro sobre el escultor Nemesio Mogobrejo de 1910), por lo que exigiría superar el formato o el género de la crítica, para pasar a una reflexión teórica en forma de ensayo.

El deseo de normativización de un fenómeno es común a muchos de los profesionales del arte que durante la época intentaron explicar los cambios acaecidos en el arte de su época y que, si bien habían asumido la modernidad, no simpatizaban con las tendencias de vanguardia que ya se estaban abriendo paso en París. Pero, como dice Miriam Alzuri “(...) al contrario que d’Ors, Juan de la Encina jamás trató de imponer una determinada orientación estética a la renovación plástica española de esos años”⁶. Efectivamente, Juan de la Encina fue consciente de las diversas vías abiertas por el postimpresionismo en cuestiones formales y conceptuales, por lo que no optó nunca por ninguna de ellas. En pintura era sensible

⁴ Onandia, M.: *El Museo de Bellas Artes de Bilbao. Los orígenes de una colección*. Beca del Museo de Bellas Artes 2011. Velez, E.: *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao: 1908-1986*. Madrid, tesis doctoral. 1992.

⁵ Siempre se ha mencionado que Juan de la Encina fue autodidacta en su formación sobre arte. Alzuri, M.: “Juan de la Encina. Crítico de arte”. *Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)*. MNCARS-Museo de Bellas Artes de Bilbao. Madrid-Bilbao, 1998.

⁶ Alzuri, M.: “Juan de la Encina. Crítico de arte”, op. cit.

bat eskatzen zuen eta toki horrek bokazio publikoa izan behar zuen, ordurako potentzial ekonomiko eragilea erakusten hasita zegoen hiriaren kultura maila aberastu ahal izateko⁴.

Hori gutxi ez, eta XX. mendeko lehenengo urteetatik arte modernoaren museo bat sustatu nahian zebiltzan artistak eta arte zaletuak, baina 1924ra arte ez zuten horrelakorik lortu. Bilboko gune hau Espainian ia bakarra izan zen, Madrilgo alde batera utzita; nolahi ere, Madrilgo Arte Modernoaren Museoak gabezia eta hutsune nabarmenak zituen XX. mende hasierako arte dinamiko eta berritzaileenari zegokionez.

2- Juan de la Encina

Arte modernoaren zabalkundeari dagokionez, prentsak erakusketei buruz jasotako albisteak XX. mende hasieran normalizatu ziren, baina zaletuek, artistek edo artearen teoria edo historiari buruzko prestakuntza zehatzagoa edo zabalagoa zutenek egindako kritika edo balorazio kritikoak gutxi izan ziren; hala ere, gehituz joan ziren mendeak aurrera egin ahala.

Testuinguru honetan koka dezakegu Juan de la Encinaren lana. Juan de la Encinak ez zuen arteari buruzko zuzeneko trebakuntzarik, baina zeharkako trebakuntza erabili zuen⁵ hasiera batean tokiko egunkarietan eta ondoren garai hartako espainiar aldizkaririk prestigiotsuenetan, *España* izenekoan esaterako, artearen kritika idazteko.

Baina bere zeregin kritikoaz gain, Euskal Herriko artea kritikoki aztertzen hainbat urte igaro ondoren pilatu zuen esperientzia erabili zuen Juan de la Encinak asmo handiagoetako beste eginkizun bati ekiteko: jarduera plastikoez, eta batez ere pinturaz, teorikoki hausnartuko zuen liburu bat idazteko, hain zuzen ere. Bere praktikari batasuna eta zentzua emateko zeregin teorikoa helduaroan hasi zuen kritikariak eta, Editorial Vasca/Euskal Argitaldariak artista jakinei buruz formatu zabalagoan hausnartzeko proposatu zionean (Nemesio Mogobrejo eskultoreari buruz 1910ean idatzitako liburuaren aurrekariarekin), kritika formatua edo generoa gainditu eta beste hausnarketa teoriko batera igarotzeko garaia iritsi zitzaion: saiakerara igarotzekoa.

⁴ Onandia, M.: *El Museo de Bellas Artes de Bilbao. Los orígenes de una colección*. Arte Ederren Museoaren Beka 2011. Velez, E.: *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao: 1908-1986*. Madril, doktorego tesia. 1992.

⁵ Beti aipatu izan da Juan de la Encina autodidakta izan zela arte kontuetan. Alzuri, M.: “Juan de la Encina. Crítico de arte”. *Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)*. MNCARS-Bilboko Arte Ederren Museoa. Madril-Bilbo, 1998.



Juan de la Encina y el arte vasco de su tiempo (1883-1963), erakusketa, Madril-Bilbo, 1998

Exposición *Juan de la Encina y el arte vasco de su tiempo (1883-1963)*, Madrid-Bilbao, 1998



Hermes aldizkariaren portada. 1917

Portada Revista *Hermes*. 1917

a las investigaciones sobre el color, tal como había propuesto el simbolismo gauguiniano y el expresivismo de Van Gogh, y en cuanto a la investigación de las formas, pensaba que había muchas posibilidades, desde la geometrización de las formas propuesta por Cézanne y su propuesta de “dibujar” por medio del color, hasta la posibilidad de construir la forma por medio del dibujo, en las dos opciones posibles, tanto para estructurar la obra de una forma sólida (proveniente de Cézanne también), como para crear ritmos más delicados, ecos del simbolismo, pero también del naturalismo de Millet.

Por lo tanto, cuando hablamos de un deseo de normativización en la labor de Juan de la Encina y de otros críticos y artistas de su tiempo, no nos referimos a la imposición de una o unas tendencias sobre otras, sino a la manera de entender el arte vasco desde el momento en que entraron en juego los cambios que nos obligan a hablar de modernidad. Juan de la Encina se dedicó más a analizar unos hechos y darles una explicación que a proponer tendencias plásticas determinadas a seguir por los artistas. La actuación de Juan de la Encina en sus diferentes frentes: crítica, teoría e impulsor de exposiciones, se limita más a la interpretación que a la normativización, frente a lo que puede ocurrir en otros casos, como en el más conocido de Eugenio d’Ors.

Artículos en periódicos y revistas: Hermes

No voy a repetir ideas planteadas por otros autores sobre la labor crítica de Juan de la Encina, sobre todo cuando contamos con estudios monográficos sobre el autor firmados por Miriam Alzuri (*Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)*, *Pintores Vascos. Comentarios sueltos*, *La crítica del Arte*, etc.) Me limitaré a recordar que los diversos artículos que escribió Juan de la Encina en la prensa bilbaína en su primera época (en el *Nervión* entre 1908 y 1914) fueron decisivos en la manera en que gran parte del pequeño círculo cultural progresista (me refiero sobre todo a posiciones culturales) recibió las propuestas artísticas de los primeros años del siglo XX. Los escritos de Juan de la Encina transcendían las meras reseñas periodísticas sobre arte o las opiniones más o menos centradas en el gusto que se publicaban en la prensa diaria de Bilbao, para ofrecer unas opiniones fundamentadas en la trayectoria general de la historia del arte y, en gran medida, de la modernidad parisina a partir del impresionismo; por lo tanto unas opiniones informadas sobre lo que se estaba haciendo en el exterior, y también fundamentadas en unas ideas estéticas que de forma autodidacta había ido adquiriendo el autor a lo largo de sus años de lecturas, muchas veces influidas por su hermano Leopoldo como dejó apuntado en infinidad de ocasiones.

No quedó ahí la influencia de Juan de la Encina, ya que después de su marcha a Alemania y consiguiente asentamiento en Madrid a partir de 1914 colaboró con revistas de gran prestigio entre los intelectuales renovadores como *España* y *Hermes*. Dos revistas de alcance muy diferente, pero que circulaban entre la intelectualidad bilbaína del momento.

Arteko profesional askok fenomeno arautu egin nahi zuten, garai batean euren sasoiko artean gertatutako aldaketak azaltzen saiatu ziren eta modernitatea onartu zuten, baina ez zituzten oso gogoko Parisen bidea jorratzen hasiak ziren abangoardiako joerak. Baina Miriam Alzurik esaten duen bezala“(…) d’Ors ez bezala, Juan de la Encina inoiz ere ez zen saiatu urte horietako espainiar berrikuntza plastikoari joera estetiko jakin bat ezartzen”⁶. Izan ere, Juan de la Encina ohartu zen postinpresionismoak gai formal eta kontzeptualetan zabaldu zituen bideez eta, horregatik, inoiz ere ez zuen horietako baten alde egin. Koloreari buruzko ikerketak kontuan izaten zituen margolanetan, sinbolismo gauguindarrak eta Van Goghen espresibismoak proposatu bezala; formen ikerketari dagokionez, aukera ugari zegoela uste zuen, hasi Cezannek proposatutako formen geometrizaraziotik eta kolorearen bidez “marrazteko” proposamenetik, forma marrazkiaren bidez eraikitzeko aukerara arte, bai obra irmoki egituratzeko (Cezannek egin bezala) bai sinbolismoaren eta Milleten naturalismoaren oihartzunak ziren erritmo goxoagoak sortzeko.

Beraz, Juan de la Encinak eta haren garaiko beste kritikari eta artista batzuek arautu nahi zutela esaten dugunean, ez gara joera batzuk besteei gailentzeaz ari, baizik eta euskal artea ulertzeko moduz, betiere modernitateari buruz hitz egitera behartzen gaituzten aldaketak sartu zirenetik. Juan de la Encina gertaera batzuk aztertzeaz eta azalpen bat emateaz gehiago arduratu zen, artistek jarraitu beharreko joera plastiko jakinak proposatzeaz baino. Juan de la Encinaren jardura zenbait arlotan: kritika, teoria eta erakusketen sustatzailea, interpretaziora mugatu zen arautzera baino, beste batzuk ez bezala; horietan guztietan ezagunena Eugenio d’Ors izan zen.

Egunkari eta aldizkarietako artikulak: Hermes

Juan de la Encinaren lan kritikoari buruz ez ditut berriro ere errepikatuko beste egile batzuek azaldutako ideiak, are gutxiago Miriam Alzurik egile horri buruz egindako azterketa monografikoak aintzat hartuta, esaterako (*Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)*, *Pintores Vascos. Comentarios sueltos*, *La crítica del Arte*, etab.) Dena dela, gogorarazi nahi dut Juan de la Encinak hasieran Bilboko prentsan (*Nervión*en 1908 eta 1914 artean) idatzi zituen artikulak erabakigarriak izan zirela gune kultural progresista txikiaren zati handi batek (batez ere kultura jarrerez ari naiz) XX. mendeko lehenengo urteetako proposamen artistikoak jasotzeko moduan. Juan de la Encinaren idatziak arteari buruzko kazetaritzako aipuak baino gehiago ziren, Bilboko eguneroko prentsan gustuan oinarrituta argitaratzen ziren iritziak baino gehiago; izan ere, artearen historiako ibilbide orokorrean oinarritutako iritziak ziren, inpresionismoaren ondorengo Parisko modernitatean oinarritutakoak. Beraz, kanpoan egiten ari zenaren berri zuen pertsona baten iritziak ziren, ideia estetiko batzuetan oinarrituak; gure egile autodidaktaren ideia horiek guztiak urteetako irakurketen ondorioak ziren, eta sarri Leopoldo anaiaren eragina ere bazuten, hainbat eta hainbat aldiz adierazi zuen bezala.

Ez zen horra mugatu Juan de la Encinaren eragina, Alemaniara joan eta 1914az geroztik Madrilen finkatu ondoren, intelektual berritzaileen artean prestigio handia zuten aldizkarietan parte hartu baitzuen, *España* eta *Hermes* aldizkarietan esaterako. Aldizkari hauen irismena oso desberdina zen, baina une hartako bilbotar intelektualengana iristen ziren.

⁶ Alzuri, M.: “Juan de la Encina. Crítico de arte”, op. cit.

El proyecto de Ortega y Gasset al poner en marcha la revista España fue bien acogido por una minoría política y cultural abierta a los cambios en el deteriorado régimen monárquico; por lo tanto, los artículos de Juan de la Encina estaban encaminados a apoyar las posturas renovadores del arte español.

Por su parte, *Hermes* fue un proyecto local para impulsar una revista de calidad, en cuanto a su presentación, sus contenidos y sus reproducciones fotográficas. Una revista cultural y de sociedad, elegante, que reflejara una burguesía bilbaína cosmopolita y atenta a la cultura, a la vez que a sus carteras de acciones y actividades de sociedad. La colaboración de Juan de la Encina con sus artículos sobre el arte en general y el arte vasco en particular fueron importantes para apoyar la idea de que Bilbao era un foco artístico de primer orden, en comparación a Madrid, que representaba una capital burocrática reflejada por medio de un arte académico ya caduco para los años en que se publicó la revista (1917-1922)⁷.

La posibilidad de que Bilbao liderara la renovación contenida del arte español está bastante extendida en los artículos de Juan de la Encina para *Hermes* y, por lo tanto, entre sus lectores más comprometidos. A ello ayuda un aparato gráfico que reproducía gran cantidad de obras de arte (pintura sobre todo) contemporáneo, en la que se podía ver una pintura moderna (no vanguardista, por supuesto), de temas vascos muchas veces, pero con cierto aire de tradición basada en la pintura clásica española. Esto hizo que se vislumbrara la posibilidad de un futuro prometedor para una pintura vasca en auge, quizá en formación como afirmaba Juan de la Encina, pero que podría dar frutos durante las próximas décadas.

A pesar de este optimismo, muchas veces Juan de la Encina tuvo que salir en defensa de la práctica de los artistas vascos y del arte moderno en general, ante los ataques que periódicamente aparecían publicados en algunos artículos de colaboradores puntuales de la revista. Son conocidas las polémicas que mantuvo con Gregorio Balparda sobre la excesiva dependencia que, en su opinión, mantenía el arte vasco con modelos importados de la modernidad parisina y la polémica con Arturo Campión que estuvo centrada en el equilibrio entre realismo e idealismo que debía reflejar la pintura vasca, ya que Campión opinaba que las imágenes de las obras de los artistas vascos reproducidas por *Hermes* no recogían con fidelidad la belleza de la raza vasca; a lo que Juan de la Encina respondió que el arte necesita dosis de idealismo para reflejar de la mejor manera las esencias de un pueblo y no su realidad tópica o visual.

Hermes, fue por lo tanto, uno de los primeros intentos de configuración de un tipo de arte vasco que luego se impondría por medio de publicaciones de mayor o menor exigencia científica como *La Trama del Arte Vasco* o, por ejemplo, los diversos intentos de continuidad de las ideas de Juan de la Encina en libros titulados *Arte Vasco*, el editado por Mauricio Flores Kaperotxpi en Buenos Aires en 1954, *La pintura vasca*, de Manuel Llano Gorostiza de 1966, o el titulado *Arte y cultura vasca*, un libro que apelaba a los sentimientos patrióticos publicado por la liga de Amigos de los Vascos y el periódico *Euzko-Deya* de Buenos Aires en 1943.

Aunque uno de los críticos más dotados, Juan de la Encina no fue el único teórico que influyó en la recepción del arte vasco de su tiempo. En general la crítica que se publicaba en los periódicos no era profesional, a pesar de contar con excepciones que se acercan a lo que hoy en día podemos denominar críticos; entre ellos debemos mencionar a Alfredo Etxabe (pionero en el apoyo ofrecido a Guiard), Estanislao María

⁷ Durante los años que duró la colaboración de Juan la Encina publicó en *Hermes* artículos generales sobre arte, sobre arte vasco y sobre artistas vascos. Escribió sobre los hermanos Zubiaurre en los números 1 y 12 de la revista, sobre Guiard en los números 4 y 17, sobre Zuloaga en el número 8, sobre Regoyos en el número 15 y sobre Bringas en el 64.

Ortega y Gassetek España aldizkaria abian jarri zuenean, gutxiengo politiko eta kultural batek oso harrera ona egin zion, narriatutako erregimen monarkikoan aldaketak nahi zituen gutxiengoak, hain zuzen ere; beraz, Juan de la Encinaren artikuluak espainiar artearen jarrera berritzaileak babesteko ziren.

Hermes, aldiz, tokiko proiektua zen, kalitatezko aldizkari bat sustatzeko asmoa zegoen, kalitatezko aurkezpena, edukiak eta argazkiak izango zituen. Kultura eta gizarte aldizkaria, dotorea, kulturari adi zegoen bilbotar burgesia kosmopolitaren isla, baita horien ekintzak eta gizarteko jarduerak islatuko zituen ere. Juan de la Encinak arteari buruz oro har eta euskal arteari buruz bereziki argitaratu zituen artikuluak oso garrantzitsuak izan ziren Bilbo lehen mailako gune artistikoa zela adierazteko, batez ere Madrilekin alderatuz gero; Madril hiriburu burokratikoaren eta aldizkaria argitaratzen hasi zenerako (1917-1922) jada iraungita zegoen arte akademikoa islatzen zen⁷.

Espainiar artearen berrikuntza neurritsuaren buru Bilbo izateko aukera askotan aipatzen da Juan de la Encinak Hermeserako idatziko artikuluetan eta irakurlerik sutsuenen artean ere bai. Izan ere, garai hartan arlo grafikoan artelan garaikide ugari egiten zen (batez ere pintura), pintura modernoa zen (ez abangoardista, jakina) eta, askotan euskal gaiak lantzen ziren arren, pintura klasiko espainiarrean oinarritutako tradizioaren ukitua zuen. Hori zela eta, goraka zihoan euskal pinturak etorkizun handia zuela uste zen, Juan de la Encinak esaten zuen bezala, trebatzen ari ziren, baina hurrengo hamarkadetan fruituak eman zitzakeen.

Giroa optimista zen arren, Juan de la Encinak euskal artisten lana eta arte modernoa oro har behin baino gehiagotan defendatu behar izan zituen, aldizkariko artikuluetan aldiro agertzen baitzen erasoren bat edo beste. Ezagunak dira Gregorio Balpardarekin izandako eztabaidak; izan ere, azken horren iritziz, euskal artea Parisko modernitatek ekarritako eredu oso mende zegoen. Arturo Campionekin ere izan zuen beste eztabaida bat euskal pinturak islatu behar zuen errealismoaren eta idealismoaren arteko orekaz; Campionen iritziz, *Hermes*en agertzen ziren euskal artisten obretan ez zen euskal arrazaren edertasuna behar bezala islatzen, Juan de la Encinaren ustez, ordea, arteak idealismo ukitu bat behar du herri baten muinak eta funtsak ahalik eta ongien islatzeko, herri horren errealitate topikoa edo bisuala islatu ordez.

Hermes izan zen, beraz, euskal arte mota bat eratzeko lehenengo saioretako bat; geroago, mota horretako euskal artea gailendu zen eskakizun zientifiko handiagoko edo txikiagoko argitalpenen bidez, esaterako, *La Trama del Arte Vasco* edo Juan de la Encinaren ideiei jarraipena emateko saioen bidez: adibidez, *Arte Vasco* liburua, Mauricio Flores Kaperotxipik Buenos Airesen argitaratua 1954ean; *La pintura vasca*, Manuel Llano Gorostizarena, 1966koa, edo *Arte y cultura vasca*, aberri sentimenduei buruzko liburua, Amigos de los Vascos taldeak eta Euzko-Deya egunkariak argitaratua Buenos Airesen 1943an.

Dena dela, Juan de la Encina kritikaririk jantzienetakoa zen arren, ez zen bere garaiko euskal artearen harreran eragina izan zuen bakarra. Egunkarietan argitaratzen zen kritika ez zen, oro har, profesionala, nahiz eta gaur egun kritikari deitzen diegun horien zereginera gerturatzen zen salbuespenen bat edo beste egon; horien artean Alfredo Etxabe (Guiardi babesa eskaintzen lehenengoa), Estanislao María Agirre, Crisanto

⁷ Juan de la Encinak arteari, euskal arteari eta euskal artistei buruzko artikuluak argitaratu zituen *Hermes*en, aldizkari horrekin lankidetzan jardun zuen urteetan. Aldizkariko 1. eta 12. zenbakietan Zubiaurre anaiez aritu zen; Guiardi buruz 4. eta 17. zenbakietan, Zuloagari buruz 8. zenbakian, Regoyosi buruz 15.ean eta Bringasi buruz 64. zenbakian.

de Aguirre, Crisanto Lasterra y Joaquín Zuazagoitia, éstos dos últimos más ligados a la generación de artistas de los años 20. Todos estos nombres ejercieron su labor como colaboradores de diversos medios de comunicación, sobre todo prensa diaria, durante las tres primeras décadas del siglo XX, de forma continuada, muchos de ellos, y de forma esporádica otros. También hay diferencias entre la envergadura que algunos de ellos quisieron dar a sus proyectos, como por ejemplo la participación de Estanislao María de Aguirre en la revista *Arte Vasco*, publicada por la Asociación de Artistas Vascos, ya que estaba a su cargo casi en su totalidad. Por lo tanto Aguirre ejerció la crítica desde un medio más especializado a como lo harían Crisanto Lasterra o Joaquín Zuazagoitia, que escribían artículos sobre arte en diarios dirigidos a un público más general.

La Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao de 1919

En cierta manera, la Exposición Internacional de Pintura y Escultura organizada en Bilbao en 1919 refleja las ideas sobre el arte de su tiempo que estaban latentes en la ciudad desde años atrás, por lo que, en palabras de Miriam Alzuri, se puede considerar la Exposición de 1919 como “la ‘presentación oficial’ de la escuela artística regional”⁸.

La participación de Juan de la Encina no se limitó al comité de organización, sino que participó también en el comité de selección. La exposición, como dejó subrayado en el artículo que dedicó a la muestra en la revista *Hermes*, no fue la que Juan de la Encina habría deseado, sobre todo por la dificultad de conseguir obras de algunos artistas franceses que debían estar mejor representados para ofrecer una visión completa del arte moderno que tenía Juan de la Encina⁹. Parece ser que, para el crítico, la exposición supuso el final de una etapa del arte vasco iniciada hacia 1884, con la vuelta de Guiard de París, y no la muestra culminante de su carrera. Las críticas hacia la obra de Zuloaga y Anglada Camarasa, dejando claro que la obra de ambos artistas ha dado lo mejor de sí, reflejan la distancia crítica hacia la exposición que él mismo había impulsado y organizado en cierta manera. Pero, a pesar de ello, no se puede ocultar la enorme impronta del crítico en la selección de los artistas y las obras participantes en la muestra. Así mismo, el esquema general de la exposición, la distribución de las obras y las salas homenaje de la misma, reflejan las ideas sobre el arte de Juan de la Encina.

Por una parte, estaban las salas especiales que abrían el recorrido de la exposición dedicadas a Anglada Camarasa, Juan Echevarría y Darío de Regoyos, más una última sala dedicada a Zuloaga que cerraba la muestra. Entre ellas las salas dedicadas a pintores extranjeros, las de pintores españoles y las salas de escultura. El gran ausente que culminaría el recorrido por la pintura más interesante del momento sería Guiard, que habiendo fallecido tres años antes no estaba representado en la exposición.

Por lo demás la idea general que dio la exposición fue la expresada por Juan de la Encina y otros críticos de arte y artistas de los años anteriores a la exposición. El arte vasco se vería en un contexto de modernidad europea, sobre todo postimpresionista, ya que mostrar autores impresionistas en aquellos años hubiera sido muy costoso (por lo caro y lo complicado de la gestión), confrontación que se vería

^[8] Alzuri, M.: “Introducción”. La Trama del Arte Vasco. Museo de Bellas Artes. Bilbao. Edición facsímil. 1998.

^[9] De todas maneras, Miriam Alzuri en su introducción a la edición facsímil de La Trama del Arte Vasco comenta lo siguiente: “(...) sí nos gustaría señalar la sintonía existente entre la Exposición, los intereses estéticos del crítico (su rechazo del gusto artístico medio español, su visión del arte vasco de comienzos de siglo como una alternativa renovadora a éste, su gusto por lo moderno pero no por la vanguardia), y sus propuestas como primer historiador del arte vasco respecto a los orígenes, características y desarrollo del movimiento local” op. cit, pág. 12.

Lasterra eta Joaquin Zuazagoitia aipatu behar; azkeneko biak 20ko hamarkadako artisten belaunaldiari lotuagoak. Gizon hauek guztiak hainbat komunikabidetako lankideak ziren, batez ere egunkarietakoak; XX. mendeko lehenengo hiru hamarkadetan aritu ziren, batzuk etengabe eta besteak aldian behin. Bakoitzak bere proiektuari eman nahi izan zion neurrian ere aldeak daude, horren adibide dugu Estanislao Maria Agirrek Euskal Artisten Elkartearen Arte Vasco aldizkarian zuen partaidetza, bere kargu baitzegoen ia erabat. Ondorioz, Agirrek hedabide espezializatuago batean egiten zuen bere kritika; Crisanto Lasterrak edo Joaquin Zuazagoitiak, aldiz, oro har mundu guztiari zuzendutako egunkarietan idazten zituzten arteari buruzko artikulua.

Bilboko Pintura eta Eskulturaren Nazioarteko Erakusketa, 1919

Bilbon 1919an antolatu zen Pintura eta Eskulturaren Nazioarteko Erakusketak garai hartan hirian arteari buruz indarrean zeuden ideiak islatu zituen; Miriam Alzuriren esanetan 1919ko Erakusketa eskualdeko eskola artistikoaren ‘aurkezpen ofiziala’ izan zen⁸.

Juan de la Encinaren parte hartzea ez zen mugatu antolakuntza batzordera, hautaketa batzordean ere ibili baitzen. Hermes aldizkarian erakusketari buruz idatzitako artikuluan adierazi zuen bezala, erakusketa ez zen izan Juan de la Encinak nahi zuen bezalakoa, batez ere frantziar artista batzuen obrak lortzeko zailtasunak egon zirelako eta artista horiek hobeto ordezkatu behar zirelako Juan de la Encinak arte modernoaz zeukan ikuspegi osoa eskaintzeko⁹. Dirudienez 1884 aldera Guiard Parisetik itzuli zenean hasitako euskal artearen etapa erakusketa honekin amaitu zen kritikariarentzat, eta ez zen izan haren ibilbideko erakusketa nagusia. Zuloagaren eta Anglada Camarasaren lanei egindako kritikak, bi artista horien obrek onenak eman zituztela argi utziaz esandakoak, ageri-agerian jartzen dute berak sustatu eta antolatu zuen erakusketarekin hartu zuen distantzia kritikoa. Dena dela, ezin da ahaztu kritikariak eragin nabarmena izan zuela erakusketan parte hartu zuten artistak eta obrak aukeratzekoan. Era berean, erakusketaren eskema orokorrak, obren antolaketak eta omenaldi aretoek Juan de la Encinak arteaz zituen ideiak islatzen zituzten.

^[8] Alzuri, M.: “Introducción”. La Trama del Arte Vasco. Arte Ederren Museoa. Bilbo. Argitalpen faksimila. 1998.

^[9] Dena dela, Miriam Alzurik La Trama del Arte Vasco lanaren edizio faksimilerako egin zuen sarreran honako hau dio: “(...) Erakusketak, kritikariaren interes estetikoek (gustu artistiko espainiarrari zion arbuioa, mende hasierako euskal artea gustu horren alternatiba berritzailerantz, modernoa gustatzea baina abangoardia ez) eta euskal arteko lehendabiziko historialari gisa zituen proposamenek zuten sintonia aipatu beharra dago, tokian tokiko mugimenduaren jatorriari, ezaugarriei eta garapenei zegokienez” op. cit. 12. or.


Pintura eta Eskulturaren Nazioarteko Lehen Erakusketa. Bilbo, 1919

Primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura. Bilbao, 1919



Juan Etxebarria (1875-1931)
Euskal askaria Ondarroan, 1918-1919 aldera
 Reina Sofía Arte Zentroa Museo Nazionala

Juan de Echevarría (1875-1931)
Merienda vasca en Ondarroa, hacia 1918-1919
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

apoyada por medio de los artistas catalanes más modernos (Santiago Rusiñol era el presidente del jurado de selección), así como algunos de los artistas españoles que mayor interés suscitaban entre los artistas y críticos bilbaínos del momento.

La presencia de Regoyos, considerado como uno de los pioneros del arte moderno en el País Vasco, en las salas monográficas no es de extrañar, así como la de dos pintores de éxito internacional, uno vasco: Zuloaga, el otro catalán: Anglada Camarasa. Pero, es interesante que la exposición dedicara una de sus salas principales a Juan Echevarría, uno de los artistas que durante esos años más interesaba a Juan de la Encina, como resumen de las influencias francesas y su capacidad de aplicarlas a los lugares y temas más conocidos, pasándolos por el filtro de la pintura clásica española, especialmente Goya.

Batetik, erakusketaren ibilbideari hasiera ematen zioten areto bereziak zeuden, Anglada Camarasa, Juan Etxebarria eta Dario Regoyosi eskainitakoak, eta erakusketa amaitzeko, Zuloagari eskainitako areto bat. Horien artean atzerriko margolariei eta margolari espainiarrei eskainitako aretoak eta eskulturakoak zeuden. Uneko pinturarik interesgarrienen ibilbidea amaitzeko bat falta zen, Guiard; hiru urte lehenago hil zen, eta ez zen erakusketan ordezkaturik egon.

Gainerakoan, erakusketaren ideia orokorra Juan de la Encinak eta arte kritikari eta artista batzuek aurreko urteetan adierazitakoa izan zen. Euskal artea europar modernitatearen testuinguruan ikusiko zen, batez ere testuinguru postinpresionistan, urte haietan egile inpresionistak erakustea oso garestia izango baitzen (kudeaketa garestia eta zaila zelako); horren alde zeuden artista kataluniar modernoak (Santiago Rusiñol zen hautaketa epaimahaiko burua) eta une hartako bilbotar artista eta kritikarien artean interesik handiena sortzen zuten zenbait espainiar artista ere bai.

Ez da harritzekoa areto monografikoetan Regoyos egotea, Euskal Herriko arte modernoaren aitzindarietako bat izan zelako; ez da harritzekoa, halaber, nazioartean arrakasta zuten bi margolari egotea ere, bata euskalduna, Zuloaga, eta bestea katalana, Anglada Camarasa. Baina interesgarria da erakusketak bere aretorik nagusienetakoa Juan Etxebarriari eskaini izana, urte horietan Juan de la Encinari gehien interesatzen zitzaion artistetako bat baitzen; frantziar eraginen adierazgarri izateaz gain, eragin horiek toki eta gai ezagunagoetan erabiltzeko gaitasuna zuen, pintura klasiko espainiarraren iragazitik igaro ondoren, bereziki Goyaren iragazitik igaro ondoren.

Bestalde, atzeritar artistei eskainitako aretoetan zeudenen artean Cézanne, Van Gogh eta Gauguin dira gaur egun guretzat aipagarrienak, ez soilik izen handikoak direlako baizik eta Gauguinen margolan ugari ekarri zelako, guztira 19 margolan (seguru asko Durrioren esku); baina dirudienez bilbotar intelektualitateari interesatzen zitzaizkion artistak ere baziren, Courbeten errealdismotik Matisse, Van Dongen, Marquet edo Manguinen hasierako fauvismore artekoak eta tartean ziren Monet, Renoir, Sisley eta Pissarroren margolan inpresionistak, baina batez ere postinpresionismoaren zati handi bat: Bonnard, Mary Cassatt, Cottet, Denis, Dethomas (gure iritziz, Zuloagarengandik gertu zegoelako), Le Sidaner, Redon, Serusier, Seurat, Signac, Vallotton, Vuillard, etab.

Amaitzeko, espainiar aretoetan euskal artista ugari zegoen, hala nola: Alberto Arrue, Arteta, Inocencio García Asarta, Barrueta, Basiano, Cabanas Oteiza, Gezala, Ginea, Iturrino (6 margolan eta 11 akuaforte), Larroque, Losada, Maeztu, Tellaetxe, Uranga, eta Zubiaurre anaia biak; eta kataluniar artista ugari, esaterako, Canals, Carles, Casas, Colom, Feliu Elias, Llimona, Mir, Nonell (7 margolan eta 8 marrazki), Nogués, Pascual, Picasso, Pichot, Pidelaserra, Rusiñol, Sunyer, etab.

Espainiar aretoetako 61 artistetatik 20 inguru euskal artistak ziren, beste 21 inguru katalanak; beraz, beste 20 partaideak espainiarrak izan ziren eta horien artean hauek nabarmenduko genituzke: Gutierrez Solana, García Maroto, Timoteo Pérez Rubio, Milada Sandlerowa poloniar artista, Vázquez Díaz, paisaiaren aitzindaria zen Beruete eta akademikotzat har zitekeen Alvarez Sotomayor.

Eskulturaren ordezkari oso txikia izan zen, 13 eskultore izan ziren guztira eta horietatik Julio Antonioren bederatzi obra berriak nabarmendu behar; hau izan zen, hain zuzen ere, Juan de la Encinak arreta gehien eskaini zion espainiar eskultoretako bat. Harekin batera Quintin Torre eta Valentin Dueñas euskaldunak eta Pablo Gargallo, Enric Casanovas eta Nicolau Borrell katalanak.

Por otra parte, entre los representados en las salas de artistas extranjeros, Cézanne, Van Gogh y Gauguin captan hoy nuestra atención, no solo por su renombre sino por la enorme presencia de cuadros de Gauguin, un total de 19 cuadros (seguramente en manos de Durrio); pero también participaron artistas que al parecer interesaban a la intelectualidad bilbaína: desde el realismo de Courbet, hasta el incipiente fauvismo de Matisse, Van Dongen, Marquet o Manguin, pasando por algún cuadro impresionista como Monet, Renoir, Sisley y Pissarro, pero sobre todo, gran parte del arco de los postimpresionistas como Bonnard, Mary Cassatt, Cottet, Denis, Dethomas (por proximidad a Zuloaga, suponemos), Le Sidaner, Redon, Serusier, Seurat, Signac, Vallotton, Vuillard, etc.

Por fin las salas españolas agrupaban a un número importante de artistas vascos como Alberto Arrue, Arteta, Inocencio García Asarta, Barrueta, Basiano, Cabanas Oteiza, Guezala, Guinea, Iturrino (6 cuadros y 11 aguafuertes), Larroque, Losada, Maeztu, Tellaetxe, Uranga, y los dos hermanos Zubiaurre; junto a una numerosa representación de artistas catalanes como Canals, Carles, Casas, Colom, Feliu Elias, Llimona, Mir, Nonell (7 cuadros y 8 dibujos), Nogués, Pascual, Picasso, Pichot, Pidelaserra, Rusiñol, Sunyer, etc.

Sobre un total de 61 artistas en las salas españolas, aproximadamente 20 fueron artistas vascos, otros 21 aproximadamente catalanes, con lo cual quedan otros 20 para participantes españoles, entre los que destacaríamos a Gutiérrez Solana, García Maroto, Timoteo Pérez Rubio, la artista polaca Milada Sindlerowa, Vázquez Díaz, un pionero del paisaje como Beruete y un académico como Álvarez Sotomayor.

La escultura tuvo una representación residual, con 13 escultores, entre los que destacaban las nueve obras de Julio Antonio, uno de los escultores españoles a los que Juan de la Encina dedicó más atención. Junto a él, Quintín de Torre y Valentín Dueñas entre los vascos y Pablo Gargallo, Enric Casanovas y Nicolau Borrell entre los catalanes.

Como vemos la Exposición Internacional de 1919 fue el reflejo de muchos de los intereses de Juan de la Encina y los integrantes de la vida artística bilbaína habían mostrado durante las dos primeras décadas del siglo XX: el mostrar en España por primera vez el impresionismo y, sobre todo, el postimpresionismo francés, junto a lo que se podía considerar como la pintura española que había asumido las lecciones de los artistas extranjeros que mostraban, haciéndola suya para abrir nuevas vías al arte español, dejando claro el triple panorama que se estaba formando en dicho arte español: un potente foco catalán, un moderado foco vasco y un incipiente foco madrileño, disperso y desigual. En este sentido fue quizá un precedente de lo que luego fue la Exposición de la Sociedad de Artista Ibéricos de 1925. Dejando a un lado la participación francesa, las salas de homenaje y la participación del foco catalán (que no pudo llevarse a cabo en los ibéricos), la estructura de la exposición de 1925 repite la presencia del arte vasco y madrileño, éste último ya más interesante para los años en que se realizó la exposición.

También debemos subrayar que la Exposición Internacional de 1919, coincidió con la publicación de dos libros sobre el arte vasco, por una parte *La Trama del Arte Vasco* de Juan de la Encina, del que trataremos más adelante, y un libro más ligado directamente a la exposición titulado *Actas literarias sobre el arte vasco*, que recogió escritos sobre el arte y los artistas vascos de escritores y críticos ligados de alguna manera al País Vasco: Unamuno, Sánchez Mazas, Mourlane Michelena, Juan Carlos Gortazar, Estanislao María de Aguirre, el propio Juan de la Encina, José María Salaverría, Joaquín Zuazagoitia, Damián Roda, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Valle-Inclán, Ortega y Gasset, Eugenio d’Ors, José Francés, Moreno Villa, Ramón Gómez de la Serna, etc.

Ikusten denez, 1919ko Nazioarteko Erakusketa Juan de la Encinak eta bilbotar bizimodu artistikoko kideek XX. mendeko lehenengo bi hamarkadetan adierazitako interes ugariaren isla izan zen: Espainian lehenengo aldiz inpresionismoa eta, batez ere, postinpresionismo frantziarra erakustea, atzerritar artisten irakasgaiak ikasi zituen espainiar pinturarekin batera; irakasgai horiek berenganatu eta espainiar arteari bide berriak ireki zitzaizkion. Halaber, argi geratu zen espainiar arte horretan panorama hirukoitza ari zela eratzen: gune katalan indartsua, euskal gune moderatua eta madrildar gune hasiberria, sakabanatua eta alde handiak zituena. Zentzu horretan, beharbada 1925eko Artista Iberikoen Elkartearen Erakusketaren aurrekari bat izan zen. Frantziarren partaidetza, omenaldi aretoak eta gune katalanaren partaidetza (ezin izan zuten esku hartu iberikoen erakusketa horretan) alde batera utzita, 1925eko erakusketaren egituran euskal artea eta madrildarra egon ziren, eta, ordurako, azkeneko hau interesgarriagoa zen.

Esan beharra daukagu 1919ko Nazioarte Erakusketa egin zenean euskal arteari buruzko bi liburu argitaratu zirela, Juan de la Encinaren *La Trama del Arte Vasco* (geroago arituko gara liburu honi buruz), eta erakusketari zuzenago lotutako liburu bat, *Actas literarias sobre el arte vasco*; liburu honetan euskal arteari eta artistei buruzko idatziak bildu ziren eta Euskal Herriarekin batera edo bestera zerikusiren bat zuten idazleek eta kritikariek idatzi zituzten. Hona hemen: Unamuno, Sánchez Mazas, Mourlane Michelena, Juan Carlos Gortazar, Estanislao Maria Agirre, Juan de la Encina bera, Jose Maria Salaberria, Joaquin Zuazagoitia, Damian Roda, Pio Baroja, Ramiro Maeztu, Valle-Inclán, Ortega y Gasset, Eugenio d’Ors, Jose Francés, Moreno Villa, Ramon Gómez de la Serna, etab.

Liburu horrek, *Trama del Arte Vasco*, euskal artea eta bertako ordezkariak ezagunenak sagaratu egin zituen 19ko erakusketak bezala; Zuloaga (bi artikulua eskaini zitzaizkion liburuan), Regoyos, Mogrobojo, Guiard, Arteta (honek ere bi artikulua), Zubiaurre anaiak, Etxebarria (bi artikulua), Quintin Torre, Iturrino, Arrue anaiak, Tellaetxe, Maeztu, Gezala, Durrio, Agüero, Barrueta, Losada eta Salaberria.

Horien guztien aurretik hitzurre arranditsua zegoen, Arte Modernoaren Museoaren etorrera ospatuaz. Euskal artisten obrak zeuden museo horretan eta liburuko orrietan ere ikus zitezkeen obra horiek: “Euskaldunok ere baditugu artistak, edozein europar herrialdeetan bezala. Horietako batzuek onarpen unibertsala lortu dute. Estatuak eta oihalak taldekatzea eta antolatzea nahikoa dugu euskal arte modernoaren museoa harro erakusteko; izan ere, museoa balio handiak ez ezik balio absolutuak ere baditu”¹⁰.

La Trama del Arte Vasco

Juan de la Encinak euskal arteaz idatzitako lanetan bere garaian eta ondoren eraginik handiena izan zuena *La Trama del Arte Vasco* liburua izan zen; saiakera horretan aurrez zituen ideiak bildu zituen, baina dirudienez 1918an Oñatin Eusko Ikaskuntzaren Lehenengo Biltzarrean hitzaldi bat emateko proposamenaren ondorioa izan zen bilketa eta hausnarketa lan hori.

Euskal Herriaz eta euskal gaiaz, oro har, egiten ziren ikasketei ikuspegi zientifikotik heltzeko interesa hazi zelako egin zen halako biltzarra. Euskal Herriko kultura modu modernoan berreskuratutako ahal izateko faktore ugari bat egin zuten garaia izan zen, hau da, kultura Europako beste toki batzuetan bezala fokatzeko

¹⁰ *Actas literarias sobre el Arte Vasco*. Laida edición e imagen, S.A. Bilbo, 1991.

Fue un libro que como *La Trama del Arte Vasco* y la misma exposición del 19 supuso la consagración del arte vasco y de sus más conocidos representantes como Zuloaga al que se le dedicaron nada menos que dos artículos en el libro, Regoyos, Mogrobojo, Guiard, Arteta (también con dos artículos), los hermanos Zubiaurre, Echevarría (dos artículos), Quintín de Torre, Iturrino, los hermanos Arrúe, Tellaeché, Maeztu, Guezala, Durrio, Agüero, Barrueta, Losada y Salaberría.

Todo ello precedido por un prólogo un tanto triunfal, donde se celebra la llegada de un Museo de Arte Moderno que albergue las obras de los artistas vascos que luego se reproducirán en las páginas del libro: “Tenemos los vascos, artistas, como cualquier país europeo. Algunos han conseguido ya aquiescencia universal. Sin más que agrupar y ordenar estatuas y lienzos, podemos exhibir con ufanía, un Museo de arte vasco moderno no ya estimable sino lleno de valores absolutos”¹⁰.

La Trama del Arte Vasco

Sin duda el escrito de Juan de la Encina sobre el arte vasco que más influencia tuvo en su tiempo, y posteriormente, fue el libro titulado *La Trama del Arte Vasco*, un ensayo que recogió ideas anteriores del autor, pero que al parecer fue producto de la recopilación y de la reflexión a la que obligó al autor la propuesta para una conferencia en el Primer Congreso de Estudios Vascos celebrado en Oñate en 1918.

La iniciativa para organizar un Congreso de estas características respondió a un momento de auge de los intereses por enfocar de forma científica los estudios sobre el País Vasco y el tema vasco en general. Es la época en que confluyen gran cantidad de factores que hacen posible que la recuperación cultural del País Vasco se haga de forma moderna, es decir, de manera en que la cultura se estaba enfocando en otros lugares de Europa. Dejando a un lado las aproximaciones folclóricas y superficiales, se intentará abordar la cultura vasca con rigor, para lo que se pensó en crear una institución llamada Sociedad de Estudios Vascos/Eusko Ikaskuntza, reflejo del Institut d’Estudis Catalans, que propiciara este tipo de reflexión sobre la cultura vasca.

El Congreso se dividió en secciones dedicadas a los diferentes aspectos de la cultura y la vida vascas y en cada una de ellas se invitó a diversos profesionales a exponer sus ideas. La sección en la que se invitó a presentar su ponencia a Juan de la Encina era la dedicada al arte (nº V) y la conferencia presentada por el crítico se tituló “Aspectos generales del arte vasco” leída en dos lecciones.

Este primer intento de reflexión crítico sobre un fenómeno que Juan de la Encina conocía muy bien debido a su trayectoria como crítico de arte en la prensa en una primera etapa y como colaborador de *España* y *Hermes* en una segunda etapa, sirvió para que la Editorial Vasca/Euskal Argitaldaria propusiera a Juan de la Encina la redacción de un libro general sobre el arte vasco moderno. La colaboración entre la editorial y el autor venía de lejos, ya que Editorial Vasca era la responsable de la publicación de la revista *Hermes* a partir de 1917, contando con la participación de Juan de la Encina para los artículos sobre arte desde su primer número; colaboración que continuará más tarde con la propuesta por parte de la editorial de redactar algunas monografías sobre artistas que no pudieron ser completadas.

Por lo tanto *La Trama del Arte Vasco* se gesta en un momento de optimismo y auge de los estudios sobre el País Vasco. Es el momento en que parece posible un entendimiento entre diferentes posturas ideoló-

10 *Actas literarias sobre el Arte Vasco*. Laida edición e imagen, S.A. Bilbao, 1991.



Eusko Ikaskuntzaren Lehen Biltzarra, Oñate, 1918
Primer Congreso de Estudios Vascos, Oñate, 1918

zen hemen ere. Hurbilketa folklorikoak eta azalekoak alde batera utzita, euskal kulturaz zorrotz jarduteko asmoa zegoen eta, hori helburu, Sociedad de Estudios Vascos/Eusko Ikaskuntza erakundea sortzea erabaki zen, Institut d’Estudis Catalans delakoaren isla, euskal kulturaz ere horrelako hausnarketak egin ahal izateko.

Biltzarrak hainbat atal izan zituen euskal kultura eta bizimoduko hainbat alderdiri buruz; hartara, atal bakoitzera profesionalak gonbidatu zituzten, beren ideien berri eman zezaten. Juan de la Encina arteari buruzko atalera (V. zk.) gonbidatu zuten; kritikariak aurkeztutako hitzaldia, “Aspectos generales del arte vasco”, bi saiotan irakurri zen.

Juan de la Encinak hasieran prentsako arte kritikari legez eta gero *España* eta *Hermes* aldizkarietako lankide legez izan zuen ibilbideari esker, ezin hobeto ezagutzen zuen fenomeno hau; horrek, jakina, hasieran hausnarketa kritikoa egiteko aukera eman zion. Jardun horren ondorioz, Editorial Vasca/Euskal Argitaldaria euskal arte modernoari buruzko liburu bat idazteko proposatu zion. Argitaletxearen eta egilearen arteko lankidetzaz aspaldikoa zen, Euskal Argitaldaria izan baitzen 1917tik aurrera

Hermes aldizkaria argitaratzeko ardura zuena; Juan de la Encinak arteari buruzko artikuluetan parte hartu zuen aldizkariaren lehenengo zenbakitik. Lankidetzaz horrek aurrera jarraitu zuen eta argitaletxeak artista batzuei buruzko monografiak idazteko proposatu zion, lan hori azkenean osatu ez bazen ere.

Beraz, *La Trama del Arte Vasco* baikortasun une batean sortu zen, Euskal Herriari buruzko azterlanak nabarmen hazten ari ziren garaian, hain zuzen. Garai hartan bazirudien jarrera ideologiko desberdinek euskal kultura zer zen eta zein premia zituen adostuko zutela. Ikuspegi politiko desberdinek euskal hiri kultura modernoaren beharra zuten, eta haien iritziz hemeretzigarren mendekoa zen espainiar kultura berritzeko aukera zegoen; era berean, arteak gizartean zuen zereginaz ere ohartuta, arteak hiriaren heziketa estetikoan eragina izatea lortu nahi zuten. Espainia atzerapen politiko, ekonomiko eta kulturaletik aterako zuena kultura (eliteen bidezko kultura) izango zela pentsatzen zuten, nahiz eta ideia horrek ez izan, geroago, 30eko hamarkadan, izan zuen ukitu politikoa.

Euskal Herriko artisten jardun praktikoaren arteko lotura aurkitzeko saioa izan zen liburua; egin-eginean ere, Encinak jaiotzen ikusi zuen artearen errealitatean gertatzen ari zenaz teorizatze saioa. Juan de la Encinak aurrekariez galdetu eta mahai gainean jarri zuen euskal artearen etorkizunari buruzko arazoa. Ondorio neurtuak ditu liburuak, baina baieztapen ausartak ere bai. Beharbada ideia bat baieztatzea baino gehiago, ahalegin bat izan zen, baina Miriam Alzurik dioen legez, garai hartako artean gertatzen ari zena

gicas sobre lo que es la cultura vasca y sus necesidades. Desde distintos puntos de vista políticos se asume la necesidad de una cultura urbana vasca moderna que puede renovar una cultura española tachada de decimonónica y, se asume, también, el papel social del arte, de manera que el arte influya en la educación estética de la ciudad. Quizá no tanto en el sentido en que se asumirá en los años 30, tomando un sesgo político, pero sí con cierta conciencia de que la cultura, por medio de sus élites, será la que saque a España del atraso político, económico y cultural en el que se encontraba.

El libro es un intento de buscar un nexo de unión entre las realizaciones prácticas de los artistas del País Vasco; un intento de teorizar sobre lo que estaba pasando en la realidad del arte que de la Encina muchas veces había visto nacer. Juan de la Encina se pregunta por sus antecedentes y se plantea el problema de su futuro. Es un libro comedido en sus conclusiones, pero atrevido en sus afirmaciones. Quizá sea más un intento que la afirmación de una idea, pero es, como dice Miriam Alzuri el primer intento local de interpretar lo que estaba pasando en el arte de su tiempo¹¹ y, por lo tanto, con todas sus virtudes al ser pionero, y todos sus inconvenientes al carecer de perspectiva temporal.

El libro está presentado por medio de un proemio firmado por la Editorial Vasca/Euzko Argitaldaria redactado en un estilo triunfal en el que se compara al pueblo vasco con Grecia, algo habitual para referirse a la idea de que la prosperidad económica y política iba acompañada de un desarrollo cultural y, por lo tanto, artístico.

El estudio de Juan de la Encina, en sí, se estructura en veinte breves capítulos o partes en los que se analizan las ideas del autor sobre el arte en el País Vasco. Comenzando con la afirmación de la falta de una tradición artística en el país, hasta la aparición del arte moderno con la vuelta de Guiard de París, contando con los precedentes de Bringas, Zamacois y Lecuona.

Después de la aparición de la pintura moderna con Guiard, Juan de la Encina distingue dos tendencias dentro del arte vasco moderno. Por una parte, los artistas que “en sus obras domine la propensión a remozar de algún modo los caracteres compendiosos de la tradición artística nacional”, y, por otra parte, los que “tienden claramente a prescindir de esa tradición, y, sin dejar de sentir todo su valor y fuerza, se inclinan sin titubeos hacia las formas nuevas del arte de nuestro tiempo”. Dentro de los primeros estarían Losada y Zuloaga y entre los segundos Guiard, Regoyos e Iturrino.

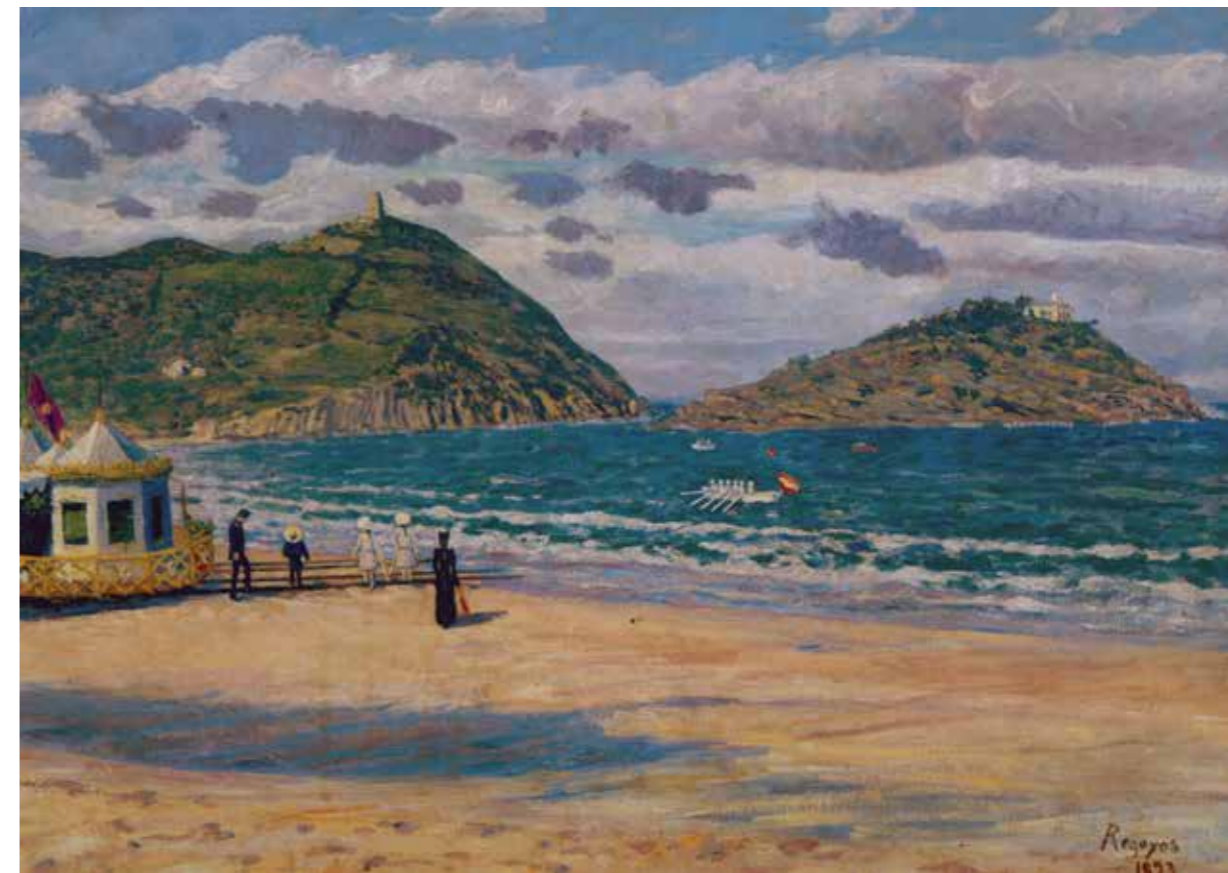
Continúa con la importancia que tuvieron Zuloaga y Losada en la revitalización de la tradición de la pintura clásica española como fermento de la pintura moderna y subraya la importancia de la vuelta al País Vasco de estos artistas, sobre todo de Losada. Sin olvidar la influencia imprescindible que la modernidad conocida en París ha dejado en ellos.

Por lo tanto la vuelta de algunos artistas a sus lugares de origen después de recibir las influencias francesas y conocer la pintura clásica española, dio origen a los dos focos artísticos más activos de la pintura moderna española, Barcelona y Bilbao.

En este momento del libro Juan de la Encina siente la necesidad de explicar qué es el arte moderno y en qué se basa, sobre todo el deseo de realidad que desde el realismo, se transmitió al impresionismo.

A partir de capítulo XVIII, el autor retoma las figuras de los pioneros de la introducción del arte moderno en el País Vasco: Guiard y Regoyos, para pasar ya a analizar las características plásticas propias del arte vasco, el color y tema vasco, sobre todo.

¹¹ “Es la primera síntesis de carácter general de la pintura vasca moderna llevada a cabo por la historiografía local”. Alzuri, M.: “Introducción”. *La Trama del Arte Vasco*. op. cit.



Dario Regoyos (1857-1913)
Donostiako hondartza edo Errege baten haurtzaroa, 1893
Arabako Arte Ederren Museoa

Dario de Regoyos (1857-1913)
Playa de San Sebastián o Infancia de un rey, 1893
Museo de Bellas Artes de Álava

bertatik bertara interpretatzeko lehenengo saioa izan zen¹¹ ; beraz, aitzindari izatearen bertuteak izan zituen, bai eta desabantailak ere, denborak ematen duen ikuspegia falta zuelako.

Editorial Vasca/Euzko Argitaldarien atarikoak du liburua, garaipenezko estiloa darabil, Euskal Herria Greziarekin alderatzen du, ohikoa oparotasun ekonomikoa eta politikoa garapen kulturalari eta, ondorioz, artistikoari lotuta zihoazela aipatzeko.

Juan de la Encinaren azterlanak hogeita hamar kapitulu labur edo zati ditu eta egileak Euskal Herriko arteaz dituen ideiak aztertzen dira. Horrela, herrialdean tradizio artistikoa falta zela baieztatzen du, harik eta Guiard Paristik itzultzean arte modernoa agertu arte, betiere Bringas, Zamakoiz eta Lekuonaren aurrekariekin.

¹¹ “Euskal pintura modernoaz tokian tokiko historiografiak egindako lehenengo laburpen orokorra da”. Alzuri, M.: “Introducción”. *La Trama del Arte Vasco*. op. cit.

Juan de la Encina intentó buscar unas características comunes que identificaran al arte realizado por los artistas que vivían una situación similar, como por ejemplo: “el sentimiento de las armonías grises” y una tendencia al “realismo costumbrista” “condicionado por la emoción” que a veces es de “índole musical” y otras de condición “arisca y dura”. En su opinión eso llevaba al desarrollo de cierto aire de familia tanto formal como conceptual. Por una parte tenía la necesidad de rastrear en las características formales de los artistas vascos, algo que en su opinión provenía del encuentro con el impresionismo y el postimpresionismo francés. Por lo tanto daba gran importancia a la formación similar que habían tenido los artistas al viajar a París y volver a sus lugares de origen con información plástica suficiente para poder realizar un tipo de obra en consonancia con las tendencias modernas europeas contrapuestas al academicismo.

Por otra parte pensaba que las coincidencias temáticas también provenían de la vuelta al País Vasco a la que los artistas optaron y cierta exigencia de naturalismo que el impresionismo había propuesto. Por lo tanto, los temas, las formas y los colores que trataban y pintaban los artistas vascos respondían a una realidad que les rodeaba; en este sentido Juan de la Encina valoró positivamente la inclinación de los artistas vascos hacia lo local como punto de partida conocido, para trascender hacia lo universal.

Casi al terminar su intervención en el Primer Congreso de Estudios Vascos, Juan de la Encina afirmaba que “Ya sea por razones de psicología étnica, ya sea por razones históricas y de ambiente físico y social, en las obras de los artistas vascos hallaremos, no sólo formas y colores externos de bastante afinidad, sino algo que va más hondo, esto es, conceptos, calidades emotivas, gustos, maneras de sentir y reaccionar frente a la realidad del mundo, que se corresponden entre sí, que son sustancia semejante, si puede emplearse aquí este término sustancia”.

Por último, Juan de la Encina creía que el foco bilbaíno estaba aún en una primera fase de la configuración de una escuela o “manera de hacer” que quizá no se materializará nunca, ya que expone serias dudas sobre el futuro del arte en el País Vasco, en un momento en que, como consecuencia de la Exposición Internacional de 1919, el crítico ve estancado el panorama bilbaíno en cuanto deseo de renovación. Citando otra vez a Miriam Alzuri, Juan de la Encina parece creer que el arte del País Vasco ha dado ya lo mejor de si mismo¹². Este progresivo pesimismo se refleja en los escritos que dedicó a la Exposición de 1919 y a los artículos sobre arte de *Hermes* publicados durante el año 1920. Incluso podemos suponer que fue una de las razones del abandono de la colaboración que mantuvo con *Hermes* ese mismo año.

Director del MAM

El 31 de julio de 1931 Juan de la Encina fue nombrado director del Museo de Arte Moderno. Un cargo al que parecía destinado tras los acontecimientos políticos que supuso la proclamación de la Segunda República.

^[12] “El libro cierra casi de forma definitiva un período muy concreto del trabajo periodístico de ‘Encina’, aquél en el que se había convertido en un activo promotor del arte y los artistas del foco bilbaíno, dentro y fuera de la ciudad. (...) Durante toda esta etapa se fue poco a poco distanciando del tema, en parte debido a la crisis en la que entró el mercado de la ciudad, en parte porque para entonces la mayoría de los artistas que pudieron interesar al crítico en su juventud estaban suficientemente asimilados por el mercado del arte español, y la obra de los jóvenes discurría por caminos muy distintos a los inicialmente propuestos por él”. Juan de la Encina: De la crítica del arte. Introducción y recopilación de textos de Miriam Alzuri. Sala Rekalde, Bilbao, 1993.

Guiardekin pintura modernaa agertu ondoren, Juan de la Encinak bi joera bereizi zituen euskal arte modernoan. Alde batetik, “haien artelanetan tradizio artistiko nazionaleko ezaugarri zehatzak eraberritzeko joera duten” artistak eta, bestetik, “tradizio hori alde batera laga eta, horren balio eta indar osoa sentitzeari utzi gabe, zalantzarik gabe gure garaiko artearen forma berrien alde egin dutenak”. Lehenengoen artean Losada eta Zuloaga zeudekeen eta bigarrenen artean Guiard, Regoyos eta Iturrino.

Jarraian Zuloagak eta Losadak zer garrantzi izan zuten azpimarratzen du, pintura klasiko espainiarraren tradizioa indarberritu eta pintura modernoaren eragile bihurtu baitziren; halaber, artista hauek Euskal Herrira itzultzea zein garrantzitsua izan zen ere azpimarratzen du, bereziki Losada itzultzea. Parisen ezagututako modernitateak haiengan izandako ezinbesteko eragina ahaztu gabe.

Beraz, artista batzuk frantziar eraginak jaso eta espainiar pintura klasikoa ezagututa euren jatorrizko tokietara itzuli zirenean, espainiar pintura modernoko bi gune artistiko aktiboenetakoak sortu ziren: Bartzelonakoa eta Bilbokoa.

Liburuaren pasarte honetan arte moderna zer den azaltzeko beharra sentitu zuen Juan de la Encinak, bereziki errealismotik inpresionismoari transmititu zitzaion errealitate nahia.

XVIII. kapitulutik aurrera Euskal Herrian arte moderna sartzten aitzindari izan zirenak aipatzen ditu berriro ere egileak: Guiard eta Regoyos. Jarraian, euskal artearen berezko ezaugarri plastikoak aztertu zituen, kolorea eta euskal gaia, batik bat.

Juan de la Encina ezaugarri komun batzuk aurkitzen saiatu zen, antzeko egoeran bizi ziren artisten artea identifikatzeko, adibidez: “harmonia grisen sentimendua” eta “emozioak baldintzatutako errealismo kostunbristarako” joera, batzuetan “musika ukitua” duena eta besteetan “zakarra eta gogorra”. Haren iritziz, horrek nolabaiteko familia giroa garatzen zuen bai forman bai kontzeptuan. Alde batetik, euskal artisten ezaugarri formalak miatzeko beharra zuen, haren ustez frantziar inpresionismoarekin eta postinpresionismoarekin topo egitearen ondoriozkoak baitziren. Artistek antzeko prestakuntza izan zuten Parisera joan eta euren jatorrizko tokietara itzuli zirelako akademizismoari kontrajarritako europar joera modernoekin bat zetozen obrak egiteko behar adina informazio plastiko izanda; horri garrantzi handia ematen zion Juan de la Encinak.

Beste aldetik, uste zuen kointzidentzia tematikoak artistek Euskal Herrira hautatutako itzuleratik eta inpresionismoak proposatutako nolabaiteko naturalismo eskaritik zetozela. Horrenbestez, euskal artisten gaiek, formek eta koloreek inguruko errealitateari erantzuten zioten; Juan de la Encinaren iritziz, oso positiboa zen euskal artistek tokian tokikoaren aldeko joera izatea eta, ondorioz, abiapuntua ezaguna izatea, gero unibertsalera jotzeko.

Eusko Ikaskuntzako Lehenengo Biltzarrean izandako partaidetza amaiera aldera, Juan de la Encinak honako hau esan zuen: “dela psikologia etnikoko arrazoiengatik, dela arrazoi historikoengatik eta inguru fisiko eta sozialekoengatik, euskal artisten lanetan forma eta kolore nahiko antzekoak aurkitzeaz gain, sakonagoa den zerbait ere aurkituko dugu, hau da, kontzeptuak, kalitate emotiboak, gustuak, munduko errealitatearen aurrean sentitzeko eta erreakzionatzeko moduak; horiek guztiek elkarri eragiten diote, antzeko substantzia dira, hitz hori erabiltzerik baldin badago behintzat”.

Pocas veces se ha hablado de la labor práctica que Juan de la Encina desempeñó como configurador de una manera de entender el arte del País Vasco de su tiempo. Se ha estudiado mucho su labor como crítico de arte y de su labor como teórico, y de la influencia que tuvieron sus críticas de arte en los periódicos y revistas a la hora de difundir y entender el arte de su tiempo y, en concreto, de interpretar el arte vasco¹³.

Pero en el momento en que tuvo la oportunidad puso en práctica los exigentes análisis sobre el arte de su época y, por ello, también sobre el arte vasco, por medio de una reordenación de un museo al que había criticado en muchas ocasiones por tener abandonada la mejor y más renovadora producción artística del momento¹⁴. En el momento en que llegó a la dirección de la institución comenzaron los cambios tanto en la reordenación de la colección, como en la política de adquisiciones y en la organización de exposiciones temporales, así como en una reconstrucción física del edificio que debía de albergar el museo. En los cambios que introdujo tuvo el apoyo político y el de sus colaboradores más cercanos en la gestión del museo, el subdirector del mismo Timoteo Pérez Rubio, y los miembros del patronato que cambió nada más asumir la dirección Juan de la Encina¹⁵.

Por lo que a nuestro tema se refiere, uno de los primeros pasos en la reordenación de la colección fue la adquisición de obras de artistas vascos que, al parecer de Juan de la Encina, no habían tenido el eco que debieran en un museo que supuestamente debía mostrar el arte moderno español¹⁶. Debemos tener en cuenta que antes de la llegada de Juan de la Encina a la dirección el Museo de Arte Moderno contaba en sus colecciones con muy pocas obras de artistas vascos, provenientes, muchas de ellas, de las adquisiciones que hacía el estado en las Exposiciones Nacionales y, por lo tanto no demasiado representativas de lo que durante los últimos años del siglo XIX y principios del XX se estaba haciendo en el País Vasco desde un punto de vista de la modernidad. En concreto de las medallas otorgadas en las exposiciones nacionales el museo contaba con obras de los hermanos Zubiaurre, de Ramón *El marinero Shanti Andia* 1.ª medalla en 1924 y de Valentín *A las doce*, 2.ª medalla en 1908 y *Versolaris*, 1.ª medalla en 1917¹⁷, el cuadro *La proce-sión del Corpus en Lezo* de Elías Salaberría 1.ª medalla en 1912, la *Cargadora Bilbaina* de Quintín de Torre, proveniente de la Exposición Nacional de 1917, la escultura titulada *Roncalés* 3.ª Medalla en 1920 y *Post nubila phoebus* 1.ª medalla en 1922, ambas de Fructuoso Orduna, así como el cuadro *Luz divina* del pin-

^[13] Como excepción destacaremos el artículo de Mª Dolores Jiménez-Blanco titulado “Juan de la Encina director del Museo de Arte Moderno” para el catálogo de la exposición *Juan de la Encina (1883-1963) y el arte de su tiempo* op. cit.

^[14] Podemos poner como ejemplos los publicados en el diario *El Sol*: “El Museo Moderno y su organización” (28-V-1931), “El Museo Moderno” (2-VI-1931) y “El Museo Moderno y las exposiciones” (6-VI-1931).

^[15] Unos meses antes de la llegada de Juan de la Encina a la dirección del museo fue nombrado un nuevo patronato con Zuloaga como presidente del mismo y con Juan de la Encina como vicepresidente, como vocales actuarían Emiliano Barral, Manuel Benedito, Mariano Benlliure, José Capuz, Juan Echevarría, Juan Cristóbal González Quesada, Luis Lacasa, José María López Mezquita, Antonio Méndez Casal, Margarita Nelken, Luis de Tapia, Ramón del Valle-Inclán, Daniel Vázquez Díaz y Secundino Zuazo. Patronato que tuvo que ser modificado con el nombramiento de Juan de la Encina como director, el fallecimiento de Juan Echevarría, que fue sustituido por Joaquín Sunyer y la dimisión de Luis Tapia que sería sustituido por Eduardo Chicharro. Jiménez-Blanco op.cit.

^[16] Según Mª Dolores Jiménez-Blanco: “En efecto, de acuerdo a los criterios de su Director, y a veces a costa de grandes discusiones en el seno de su patronato, entre 1931 y 1936 el Museo se dispondrá a seguir dos caminos complementarios: uno encaminado a llenar las lagunas de las colecciones, que se dedicará preferentemente, aunque no de forma exclusiva, a la obra de artistas vascos, y otro encaminado a una mayor identificación de las colecciones con el arte aún en gestación” op.cit. pág. 68.

^[17] Mucho más tarde ingresó en el Museo de Arte Moderno la obra *Autoridades del pueblo* por haber recibido la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de 1957.

Azkenik, Juan de la Encinaren ustez, bilbotar gunea eskola bat edo “egiteko modu bat” eratzeko lehenengo fasean zegoen artean, eta beharbada ez zen sekula gauzatuko, Euskal Herriko artearen etorkizunaz zalantza handiak azaldu baitzituen; izan ere, 1919ko Nazioarteko Erakusketaren ondoren, kritikariak bilbotar panorama geldirik zegoela uste zuen, ez zuela berritzeko gogorik. Miriam Alzuriren esanetan, Juan de la Encinaren irudiko, Euskal Herriko artea bere onenak emanda zegoen¹². Arian-arian etorri zitzaion ezkortasun hau nabari da 1919ko Erakusketari buruzko idatzietan eta 1920an Hermesen arteari buruz idatzitako artikuluetan. Are gehiago, litekeena da urte horretan bertan Hermesen idazteari uzteko arrazoietako bat ere hori izatea.

Arte Modernoaren Museoaren zuzendaria

1931ko uztailaren 31n Arte Modernoaren Museoaren zuzendari izendatu zuten Juan de la Encina. Kargu hori berarentzat zela zirudien Bigarren Errepublika aldarrikatzeak eragindako gertaera politikoen ondoren.

Gutxitan hitz egin da Juan de la Encinak bere garaiko Euskal Herriko artea ulertzeko modu bat sortzen bete zuen zeregin praktikoaz. Arte kritikari eta teoriko bezala egindako lana asko aztertu da eta garai hartako artea zabaltzeko, ulertzeko edo, zehatz esanda, euskal artea interpretatzeko, haren arte kritikek egunkari eta aldizkarietan izan zuten eragina ere asko aztertu da¹³.

Alabaina, aukera izan zuenean, bere garaiko arteari eta euskal arteari buruzko azterketa zorrotzak jarri zituen praktikan; horretarako, goitik behera berrantolatu zuen museoa, ordura arteko ekoizpen artistikorik onena eta berrituena albo batera uzteagatik hainbat aldiz kritikatu zuen museoa, hain zuzen ere¹⁴. Erakundeko zuzendaritzara iritsi zenean hasi ziren aldaketak, bai bildumaren berrantolaketan bai erosteko politketan, bai eta aldi baterako erakusketen antolaketan ere; halaber, museoko eraikinaren berrantolaketa fisikoa ere eraman zuen aurrera. Aldaketa horietarako babes politikoa izan zuen, bai eta museoko kudeaketan gertukoen zituen lankideena ere, adibidez, Timoteo Pérez Rubio zuzendariordearena eta patronatuko kideena; ez da ahaztu behar Juan de la Encinak zuzendaritza lortu orduko aldatu zuela patronatuko kideen osaera¹⁵.

1931ko uztailaren 31n Arte Modernoaren Museoaren zuzendari izendatu zuten Juan de la Encina.

12 “Liburuak behin betiko itxi zuen ‘Encinaren’ kazetaritza lanaren aldi jakin bat, bai hirian bertan bai handik kanpo Bilboko artearen eta artisten sustatzaile aktiboa zen aldi hura. (...) Gaitik aldenduz joan zen, neurri batean hiriko merkatuak zuen krisiaren ondorioz, beste neurri batean kritikariari gaztaroan interesatu zitzaizkion artistarik gehienak espainiar arte merkatuak bereganatu zituelako eta gazteen obra berak hasieran proposatutako bideetatik urrun zebilelako.” Juan de la Encina: *De la crítica del arte*. Miriam Alzuriren hitzaurrea eta testu bilduma. Errekalde Aretoa, Bilbo, 1993.

13 Salbuespen gisa Mª Dolores Jiménez-Blancoren artikulua bat aipatuko dugu “Juan de la Encina director del Museo de Arte Moderno”, *Juan de la Encina (1883-1963) y el arte de su tiempo* erakusketako katalogorako egindakoa. op. cit.

14 *El Sol* egunkarian argitaratutakoak jar ditzakegu adibide gisa: ^o “El Museo Moderno y su organización” (1931-V-28), “El Museo Moderno” (1931-VI-2) eta “El Museo Moderno y las exposiciones” (1931-VI-6).

15 Juan de la Encina museoko zuzendari egin baino hilabete batzuk lehenago izendatu zuten patronatu berria. Zuloaga zen lehendakaria, Juan de la Encina lehendakariordea eta kide hauek zituen: Emiliano Barral, Manuel Benedito, Mariano Benlliure, Jose Capuz, Juan Etxebarria, Juan Cristobal González Quesada, Luis Lakasa, Jose Maria López Mezquita, Antonio Méndez Casal, Margarita Nelken, Luis de Tapia, Ramon del Valle-Inclán, Daniel Vazquez Díaz eta Secundino Zuazo. Patronatu hau aldatu egin behar izan zen Juan de la Encina zuzendari izendatu zutelako, Juan Etxebarria hil zelako eta Luis Tapiak dimititu egin zuelako. Etxebarriaren ordez Joaquin Sunyer jarri zuten eta Tapiaren ordez Eduardo Chicharro. Jiménez-Blanco op.cit.



Gustavo Maeztu (1887-1947)
Tabernako maitasuna, 1924 aldera
 Reina Sofía Arte Zentroa Museo Nazionala

Gustavo de Maeztu (1887-1947)
Amor de taberna, hacia 1924
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

tor navarro Lorenzo Victoriano Aguirre que había recibido la 3ª medalla en la exposición de 1922. También había habido algunas adquisiciones por parte del Museo en los años 20, por ejemplo el cuadro de Gustavo de Maeztu *Amor de taberna* (1924), *Tarde de septiembre a orillas del zadorra* (*Trespuentes*) de Fernando de América, adquirido en la exposición que realizó en Madrid en 1923¹⁸, *Puerto de Ricardo Baroja* y *Casas de Pueblo* de Ángel Garavilla (ambos en 1928), el *Retrato de Mm. Malinowska* (*La Rusa*) de Zuloaga y la serie de joyas adquiridas a Paco Durrio que entraron en el Museo en 1929. Quizá algunas de las obras de artistas vascos que pertenecen al Reina Sofía y otras que hoy en día continúan en el Museo del Prado, pueden provenir también de las Exposiciones Nacionales.

Una de las primeras decisiones para paliar la falta de representación de artistas vascos en el Museo de Arte Moderno que tomó Juan de la Encina fue la creación de una sala monográfica dedicada a Zuloaga, para lo cual adquirió al pintor once de los cuadros del pintor que hoy en día conserva el Reina Sofía: *El Cristo de la Sangre*, *Torerillos de pueblo*, *Retrato de mi padre*, *Retrato de Balenciaga*, *Retrato de Agustina*, *Retrato de la señorita Lolita Soriano*, *Retrato de Larrapidi*, *La Celestina*, *Desnudo*, *Paisaje de Alhama* y *Montes de Calatayud*¹⁹.

En opinión de Juan de la Encina, Zuloaga representaba una de las vías de la renovación de la

pintura española a finales del siglo XIX y principios del XX, aunque la política cultural oficial de la monarquía borbónica y de la dictadura no compartieron esta opinión ya que el pintor español más reconocido internacionalmente no realizó una exposición individual en Madrid hasta una fecha tan tardía como 1926 y el Museo de Arte Moderno contaba solamente con una obra de Zuloaga, el retrato de Mm. Malinowska (*La Rusa*), un cuadro pintado en París en 1912, adquirido por el Museo en 1929.

Debemos tener en cuenta que en opinión de Juan de la Encina, Zuloaga ya no era el pintor mas

¹⁸ Junto a esta obra América regaló el cuadro *La vega de Quel en Abril*, que hoy consta en los registros del Reina Sofía, si bien está depositado en el Museo del Prado.

¹⁹ Los registros del Reina Sofía mencionan trece cuadros adquiridos al artista en 1933. El titulado *Retrato de Agustina* no figura hoy en día en las colecciones del Museo; si, en cambio el retrato titulado *Mi prima Cándida*, además de *Segovia: viejas casas* y *Tipo de Segovia*, junto a los enumerados en el texto. Es posible que Zuloaga hiciera algún trueque de cuadros en el momento de la adquisición o posteriormente.



Ignazio Zuloaga (1870-1945)
Odolaren Kristoa, 1911
 Reina Sofía Arte Zentroa Museo Nazionala

Ignacio Zuloaga (1870-1945)
El Cristo de la sangre, 1911
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Gure gaiari dagokionez, bilduma berrantolatzeke lehenengo urratsetako bat euskal artisten obrak erosteak izan zen, Juan de la Encinaren ustez espainiar arte modernoa erakutsi behar zuen museo batean ez baitzuten behar besteko oihartzunik izan¹⁶. Kontuan izan behar dugu Juan de la Encina Arte Modernoaren

¹⁶ Mª Dolores Jiménez-Blancoren arabera: “Zuzendariaren irizpideen arabera eta batzuetan patronatuan eztabaida handiak izan arren, 1931tik 1936ra bitartean museoak bi bide osagarri hartu zituen: batetik, bildumetako hutsuneak beteko ziren, eta batez ere euskal artisten obrak erabiliko ziren horretarako; bestetik, bildumak eta oraindik sortzen ari zen artea elkarrekin identifikatzen saiatuko ziren” op.cit. 68. or.



Ignazio Zuloaga (1870-1945)
Herriko toreatzailletxoak, 1906
 Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionale

Ignacio Zuloaga (1870-1945)
Torerillos de pueblo, 1906
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

años anteriores era Juan Echevarría. A diferencia de Zuloaga, Echevarría era un pintor que atraía la atención de Juan de la Encina en los años anteriores a su nombramiento de director. Ya desde la exposición de 1919 en Bilbao y de los Artistas Ibéricos de 1925 en Madrid, de la Encina trataba de defender la pintura de Echevarría como una de las más interesantes del panorama pictórico español del momento. En opinión del crítico la solidez de su carrera contrastaba con la de otros pintores más jóvenes que se estaban abriendo camino con una pintura más renovadora e incluso vanguardista que no parecía interesar demasiado al crítico.

20 Jiménez-Blanco, op. cit. pág. 54.

21 Juan de la Encina: "Un gran artista catalán. El escultor Julio Antonio". Hermes nº 7, 1917. Libro monográfico sobre el escultor publicado por la Editorial Calleja en Madrid en 1920.

interesante de su tiempo. Ya en los comentarios que dedicó a la Exposición Internacional de Bilbao en 1919, dejó claro que le interesaba más la pintura de Zuloaga de los años anteriores, pero seguía pensando que había sido uno de los pintores más importantes en la recepción de la modernidad en España. Por lo tanto un Museo de Arte Moderno en España no podía dejar a un lado a un pintor como Zuloaga, e incluso debía dedicarle una sala del museo como pilar importante en la construcción del arte moderno en España.

Tampoco debemos olvidar que Zuloaga formaba parte del patronato del Museo, por lo que la adquisición de sus obras fue criticada por los sectores más reticentes a los cambios introducidos por Juan de la Encina, sobre todo por el elevado coste destinado y el hecho de que la creación de la nueva sala dedicada a Zuloaga tuviera como consecuencia la desmantelación de la sala dedicada anteriormente al escultor Julio Antonio, lo que produjo cierta polémica, e incluso una carta de protesta firmada por algunos intelectuales conocidos (Ramón Gómez de la Serna, Pío y Ricardo Baroja, Gregorio Marañón y Menéndez Pidal)²⁰. La situación fue paradójica teniendo en cuenta la atención que prestó Juan de la Encina al escultor tarraconense en sus escritos de los años anteriores²¹.

Otro de los artistas vascos que había centrado el interés de Juan de la Encina durante los

Museora iritsi aurretik euskal artisten oso obra gutxi zeudela bertako bildumetan; estatuak Erakusketa Nazionalan erosten zituenak ziren horietako asko eta, hortaz, ez ziren XIX. mendeko azken urteetan eta XX. mendearen hasieran Euskal Herrian modernitatearen ikuspegitik egiten zenaren adierazgarri. Erakusketa nazionalan emandako dominatetik honako obra hauek zituen museoak: Zubiaurre anaienak, Ramonen Xanti Andia marinela 1924ko 1. domina, eta Valentinen Hamabietan 2. domina 1908an, eta Bertsolariak 1. domina 1917an¹⁷; Elias Salaberriaren Gorputz eguneko prozesioa Lezon, 1. domina 1912an; Quintin Torrenen Bilbotar emakume zamalaria, 1917ko Erakusketa Nazionalakoa; Fructuoso Ordunaren Erronkariarra eskultura, 3. domina 1920an eta Post nubila phoebus, 1. domina 1922an; Lorenzo Victoriano Agirre margolari nafarraren Jainkozko argia margolana, 3. domina 1922ko erakusketan. 1920ko hamarkadan ere sartu ziren, Gustavo Maezturen Tabernako maitasuna (1924), Fernando Amarikaren Iraileko arratsalde bat Zadorraren ertzean (Tresponde) 1923an Madrilan egin zuen erakusketan eresia¹⁸, Ricardo Barojaren Portua eta Ángel Garavillaren Herriko etxeak (biak 1928an), Zuloagaren Mm. Mlinowska (Errusiarra) eta Paco Durriori erositako zenbait bitxi, museoan 1929an sartu zirenak. Beharbada gaur egun Reina Sofia museoarenak diren euskal artisten obra batzuk eta Pradon jarraitzen duten beste batzuk erakusketa nazionalak izango dira.

Arte Modernoaren Museoan euskal artisten ordezkari gehiago egoteko Juan de la Encinak hartu zuen lehenengo erabakietako bat Zuloagari eskainitako areto monografiko bat sortzea izan zen eta, horretarako, gaur egun Reina Sofian dauden margolanetako hamaika erosi zizkion Zuloagari berari: Odolaren Kristoa, Herriko toreatzailletxoak, Nire aitaren erretratua, Balentziagaren erretratua, Agustinarren erretratua, Lolita Soriano andereñoaren erretratua, Larrapidiren erretratua, Zelestina, Alhamako paisaia eta Calatayudeko mendiak¹⁹.

Juan de la Encinaren iritziz, Zuloaga zen XIX. mende amaiera eta XX. mende hasierako espainiar pinturako bide berritzaileenetako baten adierazlea, nahiz eta monarkia borboitarren eta diktaduraren kultura ofizialak ez zuten iritzi bera; horren ondorioz, nazioartean gehien aintzatetsitako espainiar margolariak ez zuen Madrilan banako erakusketarik egin oso berandu arte, 1926ra arte hain zuzen ere, eta Arte Modernoaren Museoak Zuloagaren obra bakarra zuen, Mm. Malinowskaren erretratua (Errusiarra). Koadro hau Parisen margotu zuen 1912an eta 1929an erosi zuen museoak.

Gogoan izan behar dugu Juan de la Encinaren iritziz Zuloaga ez zela ordurako bere garaiko margolaririk interesgarriena. Bilbon 1919an izandako Nazioarteko Erakusketa zela-eta egindako adierazpenetan argi utzi zuen gehiago interesatzen zitzaizkiola Zuloagaren aurreko urteetako margolanak, baina Espainian modernitateari harrera egin zion margolari garrantzitsuenetako bat izan zela. Beraz, Espainiako Arte Modernoaren Museoak ezin zuen Zuloaga bezalako margolari bat alde batera utzi eta museoaren areto bat ere eskaini behar zion, Espainian arte modernoaren eraikuntzan oinarrizko zutabea izan zelako.

17 Geroago sartu zen Arte Modernoaren Museoan *Herriko agintariak* obra, 1957ko Erakusketa Nazionalan ohorezko domina lortu zuelako.

18 Obra horrekin batera, Amarikak *Quelen ibarra apirilean* margolana oparitu zuen eta gaur egun Reina Sofiako erregistroetan dago, Prado Museoan utzita egon arren.

19 Reina Sofiako erregistroek 1933an artistari erositako hamahiru lan aipatzen dituzte. Gaur egun Museoako bildumetan ez dago *Agustinarren erretratua* izenekoa; aitzitik, *Nire lehengusina Candida* eta *Segovia: etxe zaharrak* eta *Segoviako eredia* agertzen da, testuan aipaturikoen gain. Litekeena da Zuloagak margolanak trukatu izana erosi zirenean edo horren ondoren.



Juan Etxebarria (1875-1931)
Natura hila, 1920-1925 aldera
 Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Juan de Echevarría (1875-1931)
Naturaleza muerta, hacia 1920-1925
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Tampoco podemos obviar que Echevarría era otro de los artistas que formó parte del patronato del Museo de Arte Moderno aunque por poco tiempo, debido a su temprano fallecimiento en 1931. Por lo tanto no fue posible la adquisición directa al pintor de los cuadros que debían llenar las lagunas que su falta dejaba, aunque después de su muerte se compró una magnífica naturaleza muerta con florero pintada a principios de los años 20 y que hoy conserva el Reina Sofía. Además el Museo recibió de la viuda de Echevarría dos obras en depósito, el retrato que representa a Miguel de Unamuno de pie y un paisaje, dos cuadros pintados poco antes de su fallecimiento.

Pero Juan de la Encina

no se limitó a adquirir obra de los grandes nombres del arte vasco como Zuloaga o Echevarría. Es interesante observar que en 1932 se adquirieron para el museo obras de Regoyos, Tellaeché e Iturrino. Las obras de Regoyos adquiridas por el Museo fueron *El gallinero*, *La viña* y *Playa de San Sebastián*, obras que hoy en día forman parte de las colecciones del Reina Sofía, aunque el cuadro que en su día aparecía bajo el título de *La viña*, hoy en día se conoce como *Irún por la mañana*.

Era lógico que un museo de arte moderno tuviera entre sus fondos obras de Darío de Regoyos, uno de los primeros pintores que junto a Gaiard introdujo el arte moderno en España, por no decir el primero.

Además la compra de las obras se hizo por medio de Julián Tellaeché, pintor que muchas veces se dedicó a la compra, restauración y venta de obras de arte, por lo que no es extraño que a la vez que ofreciera las obras de Regoyos el museo decidiera comprar también alguna de sus obras como *Marina* y *Mástiles y velas*.

Por su parte, Francisco Iturrino era un pintor que había planteado serias dudas a Juan de la Encina, con respecto a algunos aspectos en la calidad de su obra. El crítico escribió muchas veces comentarios en los que planteaba sus reparos sobre la habilidad técnica del pintor, en mayor medida a la hora de construir la anatomía del cuerpo humano de una forma convincente, pero quizá para los años 30, Juan de la Encina reconoció la importancia que tuvo el pintor en la configuración de la modernidad en España, con una pintura muy expresiva que antepone la fuerza del color y la pincelada sobre convenciones académicas en lo que respecta al dibujo y la perspectiva tradicionales.

El hecho es que durante el mandato de Juan de la Encina, entraron en el museo nada menos que cinco cuadros de Iturrino, todos ellos, excepto uno, hoy en día en el Reina Sofía. Son obras muy represen-



Julián Tellaetxe (1884-1960)
Mastak eta oihalak, 1932 aldera
 Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Julián de Tellaeché (1884-1960)
Mástiles y velas, hacia 1932
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

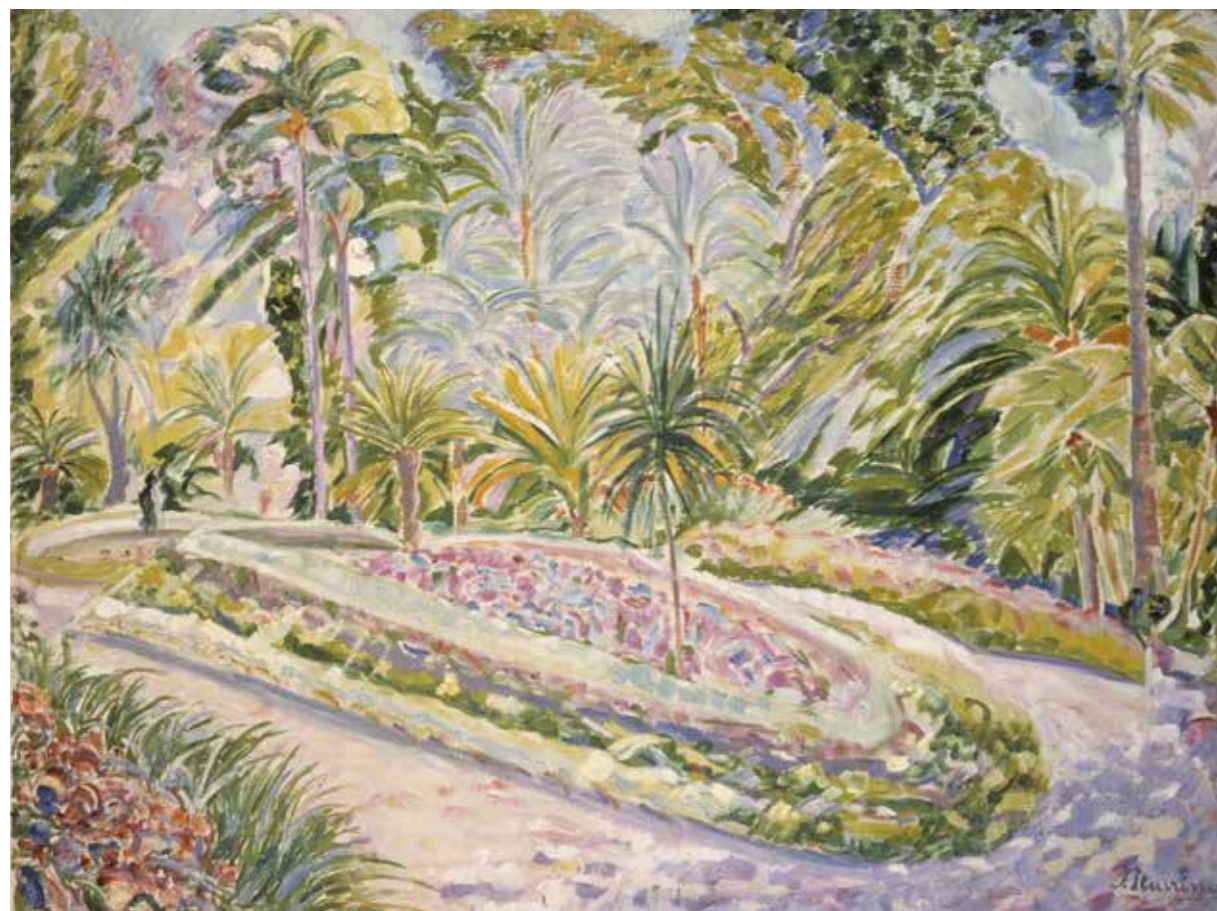
Gogoan izan behar da, halaber, Zuloaga Museoko patronatuko kidea zela, eta Juan de la Encinaren aldaketan aurka zeuden sektoreen iritziz ez zen oso egokia izan obra horiek erostea, batez ere gastu handia zelako eta, Zuloagari eskainitako aretoa sortzeko, aurrez Julio Antonio eskultoreari eskainita zegoen aretoa kendu behar izan zelako. Nolabaiteko polemika egon zen eta garai hartako intelektual ezagun zenbaitek protesta gutun bat sinatu zuten (Ramon Gomez de la Serna, Pio eta Ricardo Baroja, Gregorio Marañón eta Menéndez Pidal)²⁰. Egoera paradoxikoa zen, Juan de la Encinak aurreko urteetan egindako idatzietan arreta handia eskaini baitzion Tarragonako eskultoreari²¹.

Aurreko urteetan Juan de la Encinari oso interesatu zitzaion Juan Etxebarria euskal artista ere. Zuloagak ez bezala, Etxebarriak Juan de la Encinaren arreta erakarri zuen zuzendari izendatu aurretik ere. Bilbon 1919an egin zen erakusketaz geroztik eta Madrilen 1925ean egin zen Artista Iberikoen erakusketaren ondoren, de la Encinak Etxebarriaren pintura defendatzen zuen; garai hartako espainiar panorama piktorko interesgarrienetako zela esaten zuen. Kritikariaren ustez, haren karreraren sendotasuna eta margolari gazteagoena kontrastean zeuden; gazteago horiek bidea jorratzen hasiak ziren pintura berritzaileagoa eta abangoardista erabiliaz, baina ez dirudi kritikariari oso interesatzen zitzaionik pintura mota hori.

Gogoan izan behar dugu, halaber, Etxebarria ere Arte Modernoaren Museoaren patronatuan egon zela, denbora gutxian egonagatik ere, 1931n hil zelako. Beraz, ezin izan zitzaizkion margolanak hari zuzenean erosi. Hala ere, Etxebarriak 20ko hamarkada hasieran margotutako loreontzidun natura hil zoragarri bat erosi zuen museoak, margolaria hil ondoren; gaur egun Reina Sofian dago obra hori. Gainera, Etxebarriaren alargunak bi margolan eman zizkion gordailuan museoari; Miguel Unamuno zutik ageri den erretratu bat eta paisaia bat, hil baino apur bat lehenago margotutakoak.

²⁰ Jimenez-Blanco, op. cit. 54. or.

²¹ Juan de la Encina: "Un gran artista catalán. El escultor Julio Antonio". *Hermes*, 7. zk., 1917. Eskultoreari buruzko liburu monografikoa; Calleja argitaletxeak argitaratu zuen Madrilen 1920an.



Francisco Iturrino (1864-1924)
Malagako lorategia, 1916 aldera
 Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionale

Francisco Iturrino (1864-1924)
Jardín de Málaga, hacia 1916
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

tativas del pintor, ya que dos de ellos son de temática de mujeres: *Mujer desnuda en el campo* y *Sevillanas en el campo*, otros dos pertenecían a la serie que pintó en los jardines de la finca La Concepción que la familia Echevarría tenía en Málaga²², y por fin, el último es un cuadro ligado más a la España Negra de Regoyos, el titulado *Caballo muerto*. No sabemos hasta qué punto los cuadros adquiridos a Iturrino muestran los intereses personales de Juan de la Encina o eran obras a las que se tuvo un acceso más directo.

Como conclusión podemos afirmar que la política de compras impulsada por Juan de la Encina en el período en que fue director del Museo de Arte Moderno, es la responsable de gran parte de los fondos de

22 Solo uno de los cuadros de jardines consta hoy en día en las colecciones del Reina Sofía, el titulado *Jardín de Málaga*.

Baina Juan de la Encina ez zen mugatu euskal arteko Zuloaga edo Etxebarria bezalako izen handien obrak erostera. 1932an Regoyos, Tellaetxe eta Iturrinoren obrak erosi ziren museorako. Museoak Regoyosen obra hauek erosi zituen: *Oilategia*, *Mahastia* eta *Donostiako hondartza*. Gaur egun obra horiek Reina Sofiako bildumetan daude, baina bere garaian *Mahastia* izenburua zuen obrari gaur egun Irun goizez irizten zaio.

Logikoa da arte modernoaren museo batek bere funtsetan Dario Regoyosen obrak izatea, bera izan baitzen Espainian arte modernoaren sartu zuen lehenengoetako margolaria –lehenengoa ez esatearren– Guiardekin batera.

Julian Tellaetxeren bitartez erosi ziren obrak; margolari hori artelanak erosten, zaharberritzen eta saltzen aritu zen askotan, ez da harritzekoa, beraz, Regoyosen obrak eskaini zituenean museoak bere obraren bat edo beste ere erostea, hala nola, *Kostaldea* eta *Mastak eta oihalak*.

Bestalde, Frantzisko Iturrinori buruz zalantza handiak izan zituen Juan de la Encinak, haren obrako zenbait alderdiren kalitatea zela eta. Kritikariak behin baino gehiagotan idatzi zuen margolariaren trebetasun teknikoari buruz zalantzak zituela, batik batik giza gorputzaren anatomia egoki eraikitzerakoan, baina litekeena da 30eko hamarkadarako Juan de la Encinak aitortu izana Iturrinok zer-nolako garrantzia izan zuen Espainian modernitatearen konfiguratzekoan; haren pintura oso espresiboa zen, kolorearen indarra eta pintzelada aurrejartzen zizkien konbentzio akademikoei, marrazki eta ikuspegi tradizionalei dagokienez.

Juan de la Encinaren agintaldian Iturrinoren bost margolan sartu ziren museoan eta gaur egun bat ez beste guztiak Reina Sofian daude. Margolariaren obra oso adierazgarriak dira, horietako biren ardatzak emakumeak baitira: *Emakumea biluzik landan* eta *Emakume sevillarrak landan*; beste bi Etxebarria familiak Malagan zuen finkako lorategietan margotutako seriekoak ziren²²; eta azkenekoa Regoyosen Espainia Beltzari lotuen dagoen koadroa da: *Akabatutako zaldia*. Ez dakigu Iturrinori erositako margolanek zenbateraino erakusten zituzten Juan de la Encinaren interes pertsonalak edo eskuragarri egon ziren obrak zirenez.

Amaitzeko, baieztatu dezakegu Juan de la Encinak Arte Modernoaren Museoan zuzendari zelarik izan-dako erosketaren ondorioa dela gaur egun Reina Sofiak duen euskal arteari buruzko funtsaren zati handi bat. Seguru asko Juan de la Encinak hainbat arrazoigatik ez zuen amaitu bere proiektua, baina batez ere Museo oso denbora gutxian zuzendu zuelako, Gerra Zibila hasi zenean proiektua bertan behera geratu baitzen. Lau urte ez ziren nahikoa izan espazio eta aurrekontu gabeziari lotutako arazo askoko eta, oro har, eragozpen ugari museo bat antolatzeko.

Juan de la Encinak museoan zuzendari zela izandako jardueraz gain, 30eko hamarkadan ere gehitu ziren euskal artisten obrak Arte Modernoaren Museoan, zuzendariaren erabakiekin zuzendariaren zerikusirik ez zuten beste bide batzuk erabilita. Urte haietako erakusketa nazionaletan saritu zituzten azkenean aurreko urteetan sariak lortu behar zituzten baina arte akademiko ofizialak baztertu zituen artisten obrak; Aurelio Artetak, esaterako, 1. domina lortu zuen 1932an *Naufragioak* margolanarekin eta 1936ko Pintura Lehiaketa Nazionallean lehenengo saria *Bainularirekin*. 1936ko Erakusketa Nazionalekoak dira Mauricio Flores Kaperotxipiren *Aitona eta biloba jaiegunean* margolana, Joaquín Lucariniren *Justizia* eskultura eta seguru asko Vicente

22 Lorategiko margolan bakarra dago gaur egun Reina Sofian, *Malagako lorategia* izenekoa.



Aurelio Arteta (1879-1940)
Náufragoak, 1930-1931 aldera
 Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Aurelio Arteta (1879-1940)
Náufragos, hacia 1930-1931
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

arte vasco que hoy conserva el Reina Sofía. Lo más probable es que Juan de la Encina no pudiera llevar a cabo su proyecto, por diversas razones, pero sobre todo por el escaso tiempo en que tuvo la oportunidad de dirigir el Museo, proyecto que quedó truncado por el comienzo de la Guerra Civil. Cuatro años no fueron suficientes para organizar un museo con un lastre muy pesado y unos problemas derivados de su falta de espacio y de presupuesto.

Además de la actuación de Juan de la Encina al frente del Museo, los años 30 también supusieron un incremento de las obras de artistas vascos presentes en el Museo de Arte Moderno, por otras vías no directamente relacionadas con las decisiones del director. Las exposiciones nacionales de aquellos años galardonaron por fin obras de artistas que debían de haber recibido premios durante los años anteriores, pero que fueron marginados por el arte académico oficial; es el caso de la 1ª medalla que recibió Aurelio Arteta por su cuadro *Náufragos* en 1932 y el primer premio recibido por *Bañistas* en el Concurso Nacional de Pintura de 1936. También de la Exposición Nacional de 1936 proviene el cuadro *Abuelo y nieta en día de fiesta* de Mauricio Flores Kaperotxipi, la escultura *La Justicia* de Joaquín Lucarini

y probablemente el grabado *Niebla en el puerto* de Vicente Cobreros Uranga. Por último, de la aportación a la Bienal de Venecia de 1936 proviene el cuadro titulado *Bandeja* de José María Ucelay²³.

3- En torno a la Asociación de Artistas Vascos

Una trama diferente a la teórica que llevó a cabo Juan de la Encina, es la urdida por los mismos artistas para defender sus posiciones artísticas, presentarlas a la sociedad y poder incidir en ella.

La Asociación de Artistas Vascos creada en 1911 agrupó a gran número de artistas pero fue liderada por los artistas más comprometidos con la modernidad parisina de principios del siglo XX.

Las posturas de la Asociación ante los problemas artísticos del momento muestran una conciencia clara de grupo como instrumento, casi ineludible, ante una situación social poco favorable al arte

²³ Los años posteriores a la Guerra Civil fueron también parcos en la adquisición de obras de artistas vascos de este período para el Museo de Arte Moderno o el Museo Español de Arte Contemporáneo, como se denominará durante un tiempo. El año 1943 Zuloaga donó el cuadro *Barcas* de Narkis Balenciaga, pero fue durante los años 50 cuando se adquirieron dos obras de Iturrino, por lo menos una de Regoyos, tres de Ricardo Baroja, ocho cuadros de Echevarría a las que se añadieron los siete que donó su viuda y una obra de José Benito Bikandi. Además podemos añadir las obras que ingresaron provenientes de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes posteriores a la Guerra, como el mencionado cuadro de Valentín Zubiaurre, Medalla de Honor en 1957 y el cuadro de Jesús Basiano *San Cernin, torres y tejados, Pamplona*, 3ª medalla en 1943.



Mauricio Flores Kaperotxipi (1901-1997)
Aitona eta biloba jaiegunean, 1936 aldera
 Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Mauricio Flores Kaperotxipi (1901-1997)
Abuelo y nieta en día de fiesta, hacia 1936
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Cobreros Urangaren *Lainoa* portuan grabatua ere bai. Azkenik, 1936ko Veneziako Biurtekoari egindako ekarpenekoa da Jose Maria Uzelai-ren Erretilua margolana²³.

3- Euskal Artisten Elkarte

Juan de la Encinaren teorikarekin zeri-kusirik ez zuen bilbea bilbatu zuten artistek beren jarrera artistikoak defendatzeko, horiek gizarteari aurkezteko eta gizarte horri eragin ahal izateko.

Euskal Artisten Elkarte 1911n sortu zen; bertara artista kopuru handia bildugatik ere, XX. mende hasierako Parisko modernitateari hitza emandako artistak izan ziren buru.

Elkarteak une hartako arazo artistikoez zituen jarrerek argi uzten dute taldeak tresna kontzientzia zuela, arte modernoaren ez oso aldeko gizarte egoera hartan. Artista modernoek oztopo ugari zituzten, baina garrantzitsuenak bi ziren: gizarteak ez zituen ulertzen

eta arbuia egiten zituzten. Horiez gain, egoera ekonomikoa eta azpiegituren egoera txarrak ziren eta horri aurre egiteko elkartasuna behar zen, artistek banaka ezin baitzuten ezer egin. Taldearen kontzientzia honen ondorioz sortu zen 1911n Euskal Artisten Elkarte.

Elkarteak kideak onartzeko mugarik ez zegoen arren, bertako artisten ekoizpenak zenbait ezaugarri erkide zituen, batik bat, modernitate inpresionistaren edo postinpresionistaren barruan sarturik egotea hein handiagoan edo txikiagoan. Beraz, Elkarte lagungarria izan zen euskal arte mota bat eratzeke, eta arte honek hiru ezaugarri komun edo erkide zituen gehienetan: aipaturiko modernitateaz gain, artea berritzeko oinarrietako bat tradizioa zen, baina berrikuntzaren ernamuina izango zen tradizioa eta ez iraganari nostalgiaz begiratzen ziona, hau da, etorkizunerako aukerak emango zituen tradizio horrek;

²³ Gerra Zibilaren ondorengo urteetan ere euskal artisten obra gutxi erosi zen Arte Modernoaren Museorako edo, aldi batez deitu zioten bezala, Arte Garaikidearen Espainiar Museorako. 1943an Zuloagak Narkis Balentziagaren *Txalupak* eman zuen, baina 50eko hamarkadan erosi ziren Iturrinoren bi obra, Regoyosen bat gutxienez, Ricardo Barojaren hiru, Etxebarriaren zortzi margolan eta alargunak emandako zazpi eta Jose Benito Bikandiren obra bat. Horiez gain, gerra ondorengo Arte ederren Erakusketa Nazionaletatik zetozen obrak sartu ziren, 1957an ohorezko domina lortu zuen Valentín Zubiaurreren margolan horrek eta 1943an 3. domina lortu zuen Jesus Basianoren *San Zernin, dorreak eta teilatuak, Iruñea* izenekoak.

moderno. Los obstáculos ante los que se enfrentaban los artistas modernos eran numerosos, pero la incompreensión y el rechazo social eran unos de los más importantes. Además la precariedad económica y de infraestructuras hacía necesaria una unidad de acción que individualmente el artista en solitario no podía asumir. Esta conciencia de grupo es la que llevará a la creación de la Asociación de Artistas Vascos en 1911.

Aunque la Asociación no ponía límites a la admisión de sus miembros, las características comunes de la producción de los artistas pertenecientes a ella se basaban, generalmente, en la adopción de la modernidad impresionista y postimpresionista en menor o mayor medida. Por lo tanto, la Asociación también contribuyó a la configuración de un tipo de arte vasco que, por lo general, compartía tres características comunes: además de la ya mencionada de modernidad, la tradición era una de las bases en las que se debía basar la aspiración a la renovación del arte, pero una tradición entendida como germen de renovación y no mirada nostálgica del pasado, es decir como posibilidad de futuro; por último, una tercera característica a la que debían responder los artistas de ese momento era la que atendía a lo local como base común de donde extraer unos valores universales²⁴.

Estas características comunes compartidas por los miembros más activos de la Asociación se debilitaban en relación al grado de compromiso que mantenían los asociados con la institución. Por ejemplo, los órganos directivos estuvieron ocupados por artistas vinculados a las experiencias más estrictamente modernas o por artistas con un grado alto de concienciación en lo que se refiere a la necesidad de renovación del arte en el sentido apuntado por Juan de la Encina en su libro o por artistas convencidos de que solo una agrupación de artistas fuerte podría incidir en la sociedad.

Por otra parte, la Asociación creó una sala de exposiciones que fue una plataforma importante para dar a conocer la obra de los asociados en una ciudad que no estaba sobrada de locales donde exponer, especialmente el arte moderno o más comprometido con la modernidad. Además, supuso una vía para conocer experiencias similares a la de los artistas vascos que estaban sucediendo en otros lugares, ya que la programación de la sala acogía, no solo exposiciones de artistas vascos, sino de otros artistas comprometidos también con la modernidad de otros lugares, preferentemente de España; por ella pasaron: colectivas de la asociación catalana *Els arts i els Artistes*, individuales de Rusiñol, Sunyer, Celso Lagar, Gutiérrez Solana, Vázquez Díaz, Torres García, Togores, Moreno Villa, Robert y Sonia Delaunay, etc. Todo ello ayudó a crear un clima de normalización del arte moderno en el País Vasco y a entender el arte moderno vasco dentro de un contexto nacional e internacional.

Precisamente una exposición en las salas de la Asociación, la realizada por los hermanos Zubiaurre en 1915, dio lugar a una polémica en prensa sobre la existencia o no de un arte vasco diferenciado. Quizá fue una de las primeras ocasiones en las que se debatió sobre el arte vasco por parte de artistas, críticos, intelectuales y aficionados al arte del momento. El artículo firmado por “Cosmos” en el diario *El Pueblo Vasco*, publicado el 8 de noviembre desencadenó una serie de artículos en otros diarios, con la participación de Rafael Sánchez Mazas y una persona que quería mantener su anonimato firmando “X” en el diario *La Tarde*. Sin entrar en los contenidos de dicha polémica, se puede afirmar que es uno de los primeros

24 “Porque si había una agrupación que respondiese en buena parte al modelo cultural que se intentaba exportar, ese cruce entre tradición y modernidad, entre clasicismo español y vanguardia europea, entre vasquismo y universalismo, la Asociación era, sin lugar a dudas, un excelente ejemplo”. Mur, P.: *La Asociación de Artistas Vascos*. op. cit. pág. 187.

azkenik, une hartako artistek izan beharreko hirugarren ezaugarria tokian tokikoa hartu eta hortik balio unibertsalak ateratzea zen²⁴.

Elkarteko kiderik aktiboenen ezaugarri komun hauek ahuldu egiten ziren kideek erakundearekin zuten konpromiso mailaren arabera. Adibidez, zuzendaritzako organoetan esperientzia erabat modernoei lotutako artistak egon ziren edo Juan de la Encinak bere liburuan adierazitako artearen berrikuntza beharrez kontzientzia maila altua zutenak edo gizartearen eragina izan zezakeen bakarra artisten elkarte indartsua zela uste zuten artistak.

Bestalde, Elkartek erakusketa areto bat sortu zuen eta oso plataforma garrantzitsua izan zen kideen obra ezagutarazteko, garai hartan hirian ez baitzegoen erakusketak egiteko lokal gehiegirik, bereziki arte modernoaren edo modernitatearen gertuago zegoen artearen erakusketak egiteko. Gainera, beste tokietan egiten ari ziren esperientzien antzekoak aurrera eramateko balio izan zuen, aretoan euskal artisten erakusketak antolatzeaz gain, beste artista modernista batzuen erakusketak ere egiten baitziren. Artista horietako gehienak espainiarrak ziren: *Els arts i els Artistes* elkarte katalanaren talde erakusketak egin ziren eta Rusiñol, Sunyer, Celso Lagar, Gutiérrez Solana, Vázquez Díaz, Torres García, Togores, Moreno Villa, Robert eta Sonia Delaunay eta abarren banako erakusketak ere bai. Horri guztiari esker, Euskal Herrian arte moderno normalizatu eta euskal arte moderno testuinguru nazionalan eta nazioartekoan ulertu zen.

Elkartearen aretoan Zubiaurre anaiek 1915ean egindako erakusketa batek polemika sorrarazi zuen prentsan, euskal artea berezi edo bestelakoa zen eztabaidatu baitzen. Beharbada orduan eztabaidatu zuten euskal arteaz lehenengo aldiz artistek, kritikariek, intelektualek eta uneko arte adituek. *El Pueblo Vasco* egunkarian “Cosmos” delako baten artikulua argitaratu zen azaroaren 8an eta horren ondorioz beste zenbait argitaratu ziren beste egunkari batzuetan; Rafael Sánchez Mazasek ere parte hartu zuen eztabaida horretan eta *La Tarde* egunkarian “X” izenez sinatzen zuen batek ere bai. Eztabaida horren edukia ez dugu aztertuko, baina euskal artisten praktika guztiei zegozkien ezaugarriak zehazteko lehenengo saioetako bat izan zen; batzuek arrazako joera aipatzen zuten eta besteek ukatu; baina inork ere ez zuen aztertu Juan de la Encinak 1919ko liburuan aztertu zuen adina.

24 “Esportatu nahi zen kultura ereduari hein handi batean erantzuten zion talderik baldin bazegoen, hori elkarte zen, tradizioaren eta modernitatearen arteko bidegurutzea baitzen, klasizismo espainiarraren eta europar abangoardiaren artekoa, euskal izaeraren eta unibertsalismoaren artekoa”. Mur, P.: *La Asociación de Artistas Vascos*. op. cit. 187. or.



Jose Maria Uzelai (1903-1979)
Erretilua, 1935
Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

José María Ucelay (1903-1979)
Bandeja, 1935
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia



Arte Vasco. Euskal Artisten Elkartearen hileroko aldizkaria. Bilbo, 1920

Arte Vasco. Revista mensual de la Asociación de Artistas Vascos. Bilbao 1920

intentos de delimitar características comunes a las realizaciones prácticas de los artistas vascos, poniendo el acento, alguno de ellos, en una tendencia racial y negándola otros, sin llegar a un grado de análisis al que llegó más tarde Juan de la Encina en su libro de 1919.

Otra de las actuaciones de la Asociación que ayudó a cierta configuración del arte vasco fue la publicación de la revista titulada precisamente *Arte Vasco*. La vida de la publicación fue breve, ya que se publicaron solo seis números correspondientes a los seis primeros meses del año 1920.

Parece que una de las razones para su puesta en marcha fue la Exposición Internacional de 1919, que actuó como incentivo de una efervescencia u optimismo que se reflejó en un proyecto que quizá la Asociación ya tenía pensado poco después de su creación.

La revista estuvo dirigida por Estanislao María de Aguirre, que también se encargaba de su redacción bajo diferentes pseudónimos (J. Luno). El diseño en cambio estaba a cargo de Antonio Guezala, que presidió la Asociación durante ese año 1920.²⁵

Los seis números de la revista dan una impresión de elegancia en el diseño, por medio de la portada art decó y lo cuidado de sus motivos decorativos interiores, así como de los grabados en madera que se publicaron en sus páginas (Pérez Orue en el primer número, Guezala en el segundo, Isidoro de Guinea en el nº 3, Ricardo Arrue en el nº 4, etc.) y contrasta con el tono combativo de muchos de los artículos escritos por Aguirre. La revista siempre contaba con algún artículo teórico general sobre arte, algún otro de opinión sobre la escena local, noticias sobre exposiciones de fuera del País Vasco, como los salones de los Independientes de París o las Exposiciones Nacionales de Madrid, una sección fija llamada “Por los salones de pintura” donde se daba cuenta de las exposiciones locales en un tono crítico, y otra sección fija titulada “Comentarios”, miscelánea donde se comentaban diversas noticias y opiniones en relación con el arte de carácter muchas veces mordaces.

Muchas ideas que venimos repitiendo sobre la aceptación y rechazo del arte moderno vasco, la reflexión sobre la existencia de un arte vasco y la formación de un foco de producción artística en Bilbao enfrentado al academicismo madrileño, aparecen en algunos de los artículos de la revista, por ejemplo “La huella de los pueblos” en el nº 2, “¿Existe o se inicia el arte vasco?” en el nº 3, “Reacción ante el pasado” en el nº 4 y “El hambre de la Exposición Nacional de Bellas Artes” en el nº 6.

25 *Arte Vasco*. Edición facsímil. Introducción a cargo de Kosme de Barañano. Hegalez hegál, Leopoldo Zugaza Editor, 1981.

Elkartek euskal arteari forma emateko jarduera gehiago ere eraman zituen aurrera eta horietako bat “Arte Vasco” aldizkaria izan zen. Aldizkariak ez zuen denbora luzez iraun, 1920ko lehenengo sei hilabetei zegozkien 6 zenbaki besterik ez.

Dirudienez 1919ko Nazioarteko Erakusketa izan zen aldizkaria ateratzeko arrazoietakoa bat; litekeena da sortu eta gutxira elkarteak pentsatu izana horrelako proiektu bat egitea, baina argi dago aldizkariak proiektu horri indarra eta baikortasuna emateko balio izan zuela.

Estanislao Maria Agirrek zuzendu zuen eta idatzi ere egiten zuen hainbat goitzen erabiliz (J. Luno). Diseinuaren ardura Antonio Gezalak hartu zuen eta bera izan zen Elkarteko buru ere 1920an.²⁵

Aldizkariko sei zenbakiek diseinu dotorea dute, art decó erako azala eta barneko dekorazioa oso zaindua; argitara emandako zurezko grabatuak ere oso zaindutakoak ziren (Pérez Orue lehenengo zenbakian, Gezala bigarrenean, Isidoro Ginea 3.ean, Ricardo Arrue 4.ean, etab.); hori guztia Agirrek sinatutako artikulua askoren borroka kutsuari aurrejartzen zitzaion. Arteari buruzko artikulua teoriko orokorren bat ere beti izaten zen, bai eta tokiko eszenari buruzko iritziren bat ere; gainera, Euskal Herriaz kanpoko erakusketen berri eman ohi zen, hala nola Parisko Independenteen aretoen edo Madrilgo erakusketa nazionalen berri. Bestalde, “Por los salones de pintura” izeneko atal finko bat zegoen tokiko erakusketen berri emanaz tonu kritikoa eta “Comentarios” izeneko beste atal bat ere bai, hainbat albiste eta iritzirekin; azken horiek guztiak arteari buruzkoak ziren eta askotan garratzak, eztena sartzen zutenak.

Aldizkariko artikuluetan euskal arte modernoa onartzeari eta ez onartzeari buruz behin eta berriro aipatzen ari garen ideia asko eta asko agertzen dira, euskal artea ote zenari buruzko hausnarketak ere bai; halaber, Madrilgo akademizismoari aurre eginez, Bilbon ekoizpen artistikorako gunea sortzea ere aipatzen zen, adibidez, 2. zenbakiko “La huella de los pueblos” artikuluan, “¿Existe o se inicia el arte vasco?” 3. zenbakian, “Reacción ante el pasado” 4.ean eta “El hambre de la Exposición Nacional de Bellas Artes” 6.ean.

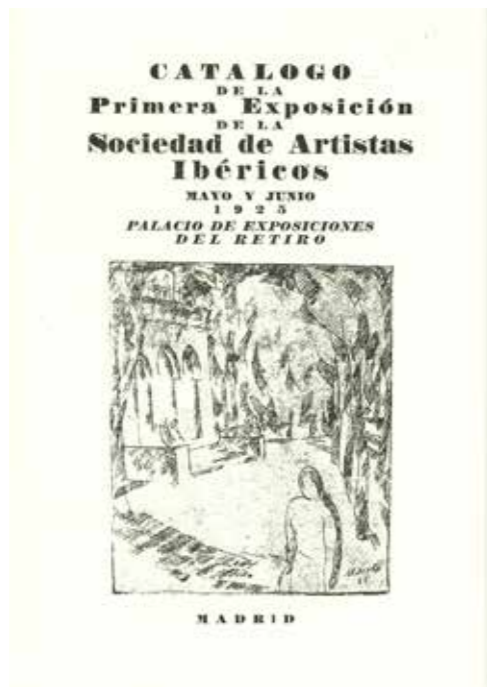
4- Artista Iberikoen Erakusketa

Tresna kritiko-teorikoak izateaz gain, erakusketek ideiak egitura ditzakete garaiko artearen inguruan eta, halaber, ekintza plastikoen eta obren etorkizuneko pertzepzioan eragina izango duten diskurtso bisualak eta teorikoak sorraraz ditzakete.

Hori dela eta, Artista Iberikoen Elkartearen Erakusketa elkarte sortu berriko partaideen erakusketa kolektiboa baino gehiago izan zen eta erantzuna eman zion bere garaiko espainiar artearen gainean tesi kontzeptual batzuk proposatzen zituen ekimen bati.

Alde batera utziko ditugu erakusketan kataluniar partaidetzari buruzko arazoak. Kontuak kontu, espainiar arteak jarraitu beharreko eredu bat aurkeztu zen eta eredu hori euskal artea zen. Beharbada espainiar arteak lehenago jarraitu behar izango zukeen eredu bezala aurkeztu zen; izan ere, Artista Iberikoen Elkarteak sortu eta eredu horren berri emateko erakusketa antolatu zenerako, euskal eredu gaituta zegoen.

25 *Arte Vasco*. Edizio faksimila. Kosme Barañanoren hitzaurrea. Hegalez hegál, Leopoldo Zugaza Editor, 1981.



Sociedad de Artistas Ibéricos Erakusketa, Madril 1925

Exposición Sociedad de Artistas Ibéricos, Madrid 1925

4- Exposición de Artistas Ibéricos

Además del aparato crítico-teórico, las exposiciones son también capaces de configurar ideas sobre el arte de su tiempo y de construir unos discursos tanto visuales como teóricos que influyen en la percepción de las realizaciones plásticas y en la recepción futura de las obras que reúnen.

Por esta razón la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos fue algo más que la muestra colectiva de los participantes de la recién creada asociación y respondió a una iniciativa que proponía unas tesis conceptuales sobre el arte español de su tiempo.

Dejando a un lado los problemas planteados en torno a la participación catalana en la exposición, el hecho es que el arte vasco se presentó como el modelo a seguir para el arte español. Quizá más como el modelo que debía haber seguido el arte español, ya que para el momento en que por fin se consiguió crear una Sociedad de Artistas Ibéricos y convocar una exposición para mostrarla, el modelo vasco estaba ya superado.

Pero independientemente del hecho de que la exposición de Ibéricos no respondiera del todo a la cambiante situación real del arte español, me interesa detenerme en la idea que da la exposición sobre el arte vasco, ya que será una idea que quedará refrendada en Madrid en aquel momento y continuará en el futuro²⁶.

Por una parte la participación de algunos artistas y teóricos vascos, como Juan Echevarría y Juan de la Encina en la vida cultural y artística madrileña era intensa en los años precedentes a la creación de la Sociedad de Artistas Ibéricos. De hecho el acontecimiento que provocó la creación de la SAI fue una comida homenaje a Juan Echevarría con motivo de su exposición en el Museo de Arte Moderno en 1923, de la que derivó un artículo de Gabriel García Maroto en el periódico *La Voz* del 24 de febrero del mismo año. Pero no podemos olvidar que años antes, otros acontecimientos relacionados con el arte vasco habían provocado también algunos artículos y opiniones a favor de la creación de una asociación de artistas españoles similar a las ya existentes en el País Vasco y en Cataluña. Por ejemplo, como señala Pilar Mur, la exposición de la AAV en el Palacio del Retiro en Madrid el año 1916, desencadenó una polémica en los periódicos que se puede interpretar como el deseo de crear una asociación parecida a nivel estatal. También menciona Pilar Mur, una carta dirigida por Antonio Guezala a Zuloaga en el mismo sentido. Pero de una manera más explícita, Juan de la Encina, escribió en 1920 un artículo en el diario *La Voz* proponiendo

²⁶ El papel del arte vasco en la ESAI parece la confirmación en Madrid de las ideas que habían sido expuestas durante los años anteriores en el País Vasco y que después de algún intento como la exposición de la Asociación de Artistas Vascos en el Retiro en 1916 o la Exposición Internacional de 1919, no se había podido consolidar, precisamente hasta la ESAI de 1925.

Erakusketak ez zion oso-osorik erantzun espainiar artearen egiazko egoera aldakorrari, baina erakusketak euskal arteaz emandako ideia aipatu nahi nuke hemen, garai hartan ideia hori berretsi baitzuten Madril en eta gerora ere berdin jokatu baitzuten²⁶.

Euskal artista eta teoriko batzuek partaidetza handia zuten Madrilgo kultura eta arte bizitzan Artista Iberikoen Elkarteak sortu aurreko urteetan; horren adibide ditugu Juan Etxebarria eta Juan de la Encina bera. Are gehiago, Juan Etxebarriari, 1923an Arte Modernoaren Museoan egindako erakusketa zela-eta, omenezko bazkari bat egin zitzaion eta bazkari horretatik sortu zen elkarteak; horren ondorioz, artikulua bat ere idatzi zuen Gabriel García Marotok urte horretako otsailaren 24ko *La Voz* egunkarian. Baina gogoan izan behar dugu urte batzuk lehenago euskal arteari lotutako gertaera batzuek espainiar artisten elkarteak sortzearen aldeko zenbait artikulua eta iritzi eragin zituztela; Euskal Herrian eta Katalunian ordurako existitzen ziren artisten elkarten antzeko zerbaitek sortu nahi zuten. Adibidez, Pilar Murrek esaten duen bezala, Euskal Artisten Elkarteak Madrilgo Retiroko Jauregian 1916an egindako erakusketak polemika sorrarazi zuen egunkarietan, estatu mailan antzeko elkarte bat sortzeko nahiaren adierazle gisa interpreta daitekeen polemika, hain zuzen ere. Pilar Murrek berak aipatzen du Antonio Gezalak Zuloagari gai horren gainean idatzitako eskutitz bat ere. Baina are nabarmenagoa izan zen Juan de la Encinak 1920an *La Voz* egunkarian idatzitako artikulua, espainiar artisten elkarte bat sortzea proposatzen baitzuen Euskal Artisten Elkarteak eta Les Arts i els Artistes oinarri hartuta. Handik urte batzuetara gauza bera proposatu zuen Eugenio d'Orsek 1924ko *Mis Salones* liburuaren hasieran.

Dena dela, Euskal Herriko eta Madrilgo kultura gunek batzuetan zabaldu zen ideia orokorra zegoen hor; hau da, euskal artea Madril en zabaldu behar zen, beharbada euskal artea hiriburuan erakusteko beharra ez zen hain handia (adibidez, Retiroan erakutsi zen 1916an, lehen esan bezala) baina bai euskal arteak modernitate neurritsu baten inguruan esperimintatutako eredu hiri burura esportatzeko beharra. Izan ere, zenbaiten iritzi z, gai artistikoak Akademiaren antolakuntza burokratikoaren mende zeuden Madril en eta jardun artistikoa Arte Ederren erakusketa nazionaletan baino ez zen oinarritzen.

Artista Iberikoen Elkarteak 1925ean egin zuen erakusketa islatu ziren ideia horiek, Juan de la Encinak bere burua antolakuntzatik kanpo utzi zuen arren. Batetik, euskal artisten belaunaldi bat azaldu zen pintura akademikoaren esparruan modernitatea sartu izanaren ordezkari bezala; Zubiaurre anaiak ziren horren ordezkari, pintura modernizatzen saiatu baitziren biak, eta Akademiak lan hori aitortu zuen nolabait (Ramon eta Valentinen dominak Erakusketa Nazionaletan). Ramon Pichot urte hartan hil zen Paris en eta erakusketak omenaldia egin zion; hartara, Pichot eta Zubiaurre anaiak erakusketa egotea espainiar pinturan beste ordezkari rik ez zeukan arte mota horren aurkezpena zen beharbada. Bestalde, Euskal Artisten Elkartetik gertuago azaltzen ziren euskal ordezkari nagusiak zeuden, hala nola Alberto Arrue, Arteta, Etxebarria, Quintin Torre, Gezala eta Tellaetxe. Artisten belaunaldi hau bere goren gunera iritsia zen eta oreka baten adierazle ziren, hau da, Paris en ikasitako modernitatetik, espainiar pintura klasikoari esker lortutako indar berritzailetik eta kostunbrismoan erori gabe tokiko gaiak jorrazteko gaitasunetik zetorren orekaren adierazle, hain zuzen ere.

²⁶ Erakusketa honetan euskal arteak izan zuen zeregina zela eta, badirudi Madril en baieztatu zirela Euskal Herrian aurreko urteetan adierazitako ideiak eta, 1916an Retiroan Euskal Artisten Elkarteak egindako erakusketa edo 1919ko Nazioarteko Erakusketa saio batzuk egin ondoren, ez zirela finkatu 1925eko Erakusketa hau egin arte.

la creación de una asociación de artistas españoles basada en la AAV y Les Arts i els Artistes. Algo que también propondrá, más tarde, Eugenio d'Ors al comienzo de su libro *Mis Salones* de 1924.

De todas maneras, se observa una idea general, difundida en algunos círculos culturales del País Vasco y también de Madrid, en torno a la necesidad de que el arte vasco desembarcara en Madrid; quizá no tanto la necesidad de exponer el arte vasco en la capital (ya lo había hecho en algunas ocasiones, como la mencionada del Retiro de 1916), como la necesidad de exportar el modelo experimentado por el arte vasco en torno a una modernidad contenida, a una ciudad que, en opinión de algunos, estaba aún dominada, en lo que a cuestiones artísticas se refería, por la organización burocrática de la Academia y centrada en las exposiciones nacionales de Bellas Artes.

Estas ideas tuvieron su reflejo en la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925, a pesar de la autoexclusión por la que optó Juan de la Encina en su organización. Por una parte se presentaba a una primera generación de artistas vascos como introductores de la modernidad en un ámbito de pintura académica, representada por los hermanos Zubiaurre, ya que ambos habían intentado la modernización de la pintura y habían tenido cierto reconocimiento por parte de la Academia (medallas de Ramón y Valentín en las Exposiciones Nacionales). Junto con Ramón Pichot, al que la exposición dedicó un homenaje al haber muerto aquél mismo año en París, la presencia de los Zubiaurre quizá significara el preámbulo de un tipo de arte que no tenía otros representantes en la pintura española. Por otra parte, estaba el grueso de la participación vasca, representada por los artistas más próximos a la Asociación de Artistas Vascos, como Alberto Arrue, Arteta, Echevarría, Quintín de Torre, Guezala y Tellaeché, una generación de artistas que había llegado a su plenitud y que representaba el equilibrio entre la modernidad aprendida en París, la potencia renovadora extraída de la pintura clásica española y la capacidad de atender a los temas locales sin caer en el costumbrismo.



Jose Benito Bikandi (1894-1958)
Portuko lana, 1948 aldera
Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

José Benito Bikandi (1894-1958)
La faena del puerto, hacia 1948
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Por último se presentó también la continuidad de este tipo de pintura, por medio de la selección de una generación más joven que estaba entroncando con tendencias europeas de su tiempo como el expresionismo, la nueva objetividad o cierto retorno al orden, sin renunciar a las experiencias postimpresionistas. Estos artistas estaban precedidos por la pintura de Guezala, que se desentendía un poco de las características de su generación para conectar con algunas tímidas experiencias vanguardistas europeas que no habían sido introducidas en España por el momento o que estaban siendo introducidas en esos años. La pintura de José María Ucelay, Jenaro Urrutia, Ernesto Pérez Orue, Carlos Sáenz de Tejada y José Benito Bikandi, respondía a otro tipo de influen-



Carlos Saenz de Tejada (1897-1958)
Neskatala panpinarekin, 1925
Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Carlos Sáenz de Tejada (1897-1958)
Niña con muñeca, 1925
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Azkenik, pintura mota honen jarraipena ere azaldu zen, belaunaldi gazteagoaren obrak aukeratu baitziren; belaunaldi horrek bere garaiko europar joerekin bat egiten zuen, hala nola espresionismoarekin, objektibitate berriarekin edo ordenarako nolabaiteko itzulerarekin, betiere postimpresionismoko esperientziei uko egin gabe. Artista horien aitzindaria Gezalaren pintura izan zela esan dezakegu; izan ere, pintura horrek bere belaunaldiko ezaugarriak alde batera utzi zituen apur bat eta Espainian ordurako sarturik ez zeuden edo urte haietan sartzen ari ziren abangoardia europarren esperientzia apal batzuei begiratzen zien. Jose Maria Uzelai, Jenaro Urrutia, Ernesto Perez Orue, Carlos Saenz Tejada eta Jose Benito Bikandiren pinturak beste mota bateko eragina zuen, nahiz eta aurreko belaunaldiak hasitako ideiei jarraitu.

Euskal artisten obra ugari egon zen erakusketan, oso datu nabarmena da hori: erakusketako 300 obretatik 50 baino gehiago. Euskal artistak 13 izan ziren, orotara 48 partaide izan zituen erakusketan. Deigarria da euskal artistarik gazteenen obra kopuru handia egon izana: Uzelairen bost pintura, Urrutiaren lau, Bikandiren zazpi eta Perez Orueren marrazki kopuru zehaztugabea.

Baina interesgarriagoa da obren hautaketak eta kokapenak une hartako euskal arteaz ematen duen irakurketa. Zubiaurre anaiek sartu zuten modernitatea –edo zeregin hori egotzi zaie behintzat–, haien pin-

turak tradizioetik asko duen arren, modernitate postimpresionistaren ezaugarriak ere badituelako, bai eta trebezia teknikoaren eta errealismo akademikoaren eskakizunetatik gertu dagoen moldea ere. Ondorioz, Euskal Artisten Elkarteko kiderik aktiboek (Arteta, Arrue eta Etxebarria esaterako) garatutako joeraren aitzindaritzat aurkeztu zen Zubiaurre anaien pintura. Horrek jarraipena izan zuen belaunaldi gazteagoan, belaunaldi hori Europako berrikuntzei begira baitzegoen, haien aurrekoak egon ziren bezala; gainera, eraberritze horiek asmo figuratiboak gorde arren, berrikuntza plastiko postimpresionistetan oinarritzen ziren, batez ere, koloreari zegokionez.

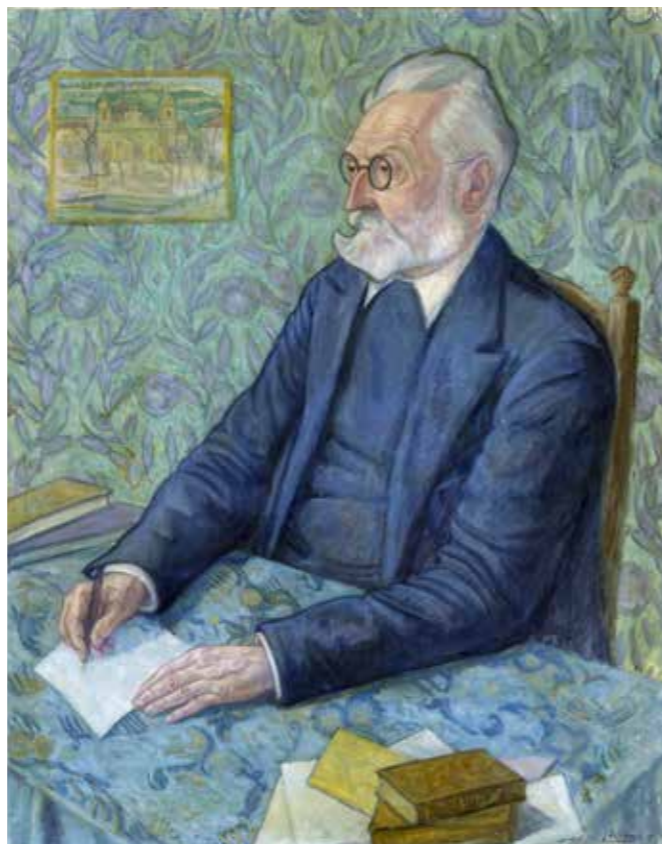
Ondorio gisa, Artista Iberikoen Elkarteko erakusketak euskal arteaz erakutsitako ikuspegiak belaunaldien arteko lotura zuen nolabait, hasi Zubiaurre anaiekin eta amaitu Bikandirengan; izan ere, antzeko gaiak ageri ziren haien pinturan, euskal ingurua zuten oinarri eta mende hasierako paristar artisten berrikuntza

cias, si bien continuaban con las ideas iniciadas por la generación precedente.

En general destaca la gran cantidad de obras de artistas vascos participantes en la exposición, más de 50 obras entre las 300 que reunió, correspondientes a 13 artistas entre los 48 que participaron en ella. Llama la atención la gran cantidad de obras de los artistas más jóvenes del entorno vasco, ya que se expusieron cinco pinturas de Ucelay, cuatro de Urrutia, siete de Bikandi y un número indeterminado de dibujos de Pérez Orue.

Pero más interesante es la lectura que la selección y disposición de las obras da del arte vasco del momento. El papel de introductores de la modernidad asignado a los hermanos Zubiaurre por medio de una pintura que tiene mucho de tradición aunque participa de rasgos de la modernidad postimpresionista, pero que conserva una factura cercana a las exigencias de habilidad técnica y realismo académicos, es presentada como pionera de una tendencia que desarrollaron los miembros más activos de la Asociación de Artistas Vascos como Arteta, Arrue y Echevarría, y que tendrá continuidad en la generación más joven, que está atenta, como lo estuvieron sus predecesores, a las novedades europeas en cuanto a un arte que conserve sus deseos figurativos, pero basadas en las novedades plásticas postimpresionistas en cuanto al color, sobre todo.

Como conclusión, podemos afirmar que la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos ofreció una visión del arte vasco con cierta unidad generacional desde los hermanos Zubiaurre hasta Bikandi, por medio de una pintura que representaba temas similares, basados en el medio vasco, con unas novedades formales provenientes de los artistas parisinos de principios de siglo puestos al día con algunas novedades europeas de los años 20 y con ciertas resonancias a la tradición clásica española, como fuente de renovación y no estancamiento académico, que poco a poco parecen diluirse en los artistas más jóvenes, para ser sustituidos por una tradición clásica mediterránea, en el caso de Urrutia y Pérez Orue, por ejemplo, o expresiva y primitivista en el caso de la obra presentada por Ucelay en la exposición.



Juan Etxebarria (1875-1931)
Unamuno, 1930 aldera
Reina Sofía Arte Zentroa Museo Nazionala

Juan de Echevarría (1875-1931)
Unamuno, hacia 1930
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

formal batzuk ere jasotzen zituzten, baina 20ko hamarkadako europar berrikuntza batzuekin eta espainiar tradizio klasikoaren oihartzunekin eguneraturik. Hori guztia berrikuntza iturri zen, geldialdi akademikotik haratago; izan ere, akademizismoa urtuz joan zen artistarik gazteenen artean eta tradizio klasiko mediterraneoa hartu zuen haren tokia Urrutia eta Pérez Orueren kasuan, edo tradizio espresiboa eta primitibista bihurtu zen Uzelaik erakusketara eraman zuen obraren kasuan.

5. Euskal Herrikoak baino euskal herritarrago

Juan de la Encinak euskal arteaz ehundutako bilbean Euskal Herriarekin lotura estua izan zuten artista batzuk ere sartu zituen, nahiz eta euskal herritarrak izan ez edo Euskal Herrian jaio ez.

Dario Regoyos dugu horietako bat, Ribadesellan (Asturias, Espainia) jaiotako margolariak Bruselan ikasi zuen, baina Euskal Herriko artean modernitatea sartu zuenetako bat izan zen eta ez zen izan Euskal Herrira iritsi eta bere karrera beste toki batzuetan jarraitu zuen margolari atzerritarra, baizik eta euskal artearen dinamikan erabat sartutako margolaria izan zen, XIX. mendearen azken urteetan euskal artean garatu zituen dinamiketan erabat sartu baitzen 1913an Bartzelonan hil zen arte.

Regoyosen kasua interesgarria da espainiar margolari baten egokitzapena ongi islatzen duelako; izan ere, europar talde artistiko moderno batean egotetik modernitatearen alde borrokatzeko asmoa zuen giro artistikoan egotera igaro zen, bere inguruko ofizialtasun artistiko osoa inpresionismoko berrikuntzen eta, oro har, pintura modernoaren aurkakoa izan arren.

Regoyos Euskal Herriarekin harremanetan hasi zenean, pintura modernoa bertatik bertara ezagutzen zuten artista batzuk aurkitu zituen, Guiard eta Losada esaterako; beraz, Bruselara eta Parisera noizik eta behin bidaiak egitea erabaki zuen, irizpide akademikoei hertsiki lotuta zegoen Espainian pintura modernoa sartzeko. Ez zen lan erraza izan, baina Euskal Herrian arte modernoarekiko beste sentsibilitate bat zegoela zirudien eta, zailtasun eta oztopo ugari egon arren, ekimen batzuk jarri ziren abian; Regoyosek horrelako ekimenak egina zen Bruselan, *Les XX* arte modernoko erakusketen bidez. Regoyosek, Guiardek eta Losadak Bilbon antolatu zituzten arte modernoko erakusketa haiek Euskal Herrian gerarazi zuten Regoyos, eta pintura modernoak nolabaiteko aitorpena izateko adinako taldea eratzeko aukera zegoela ikusi zuen. Akademiak Madrilan antolatutako arte ederren erakusketa nazionaletan parte hartuaz inoiz lortuko ez zuena eskura zuen hemen.

Regoyos ez zen geldirik egotekoa, toki batean finkatzeko zailtasunak zituen, baina XIX. mendeko 90eko hamarkadatik aurrera Euskal Herria hartu zuen bere jatorrizko tokitzat eta egon nahi zuen tokitzat. Verhaeren-ekin eta belgikar beste lagun batzuekin Espainian zehar bidaia batzuk egina zen eta bidaia horietan ikusitako giro artistikoak eragina izan zuen erabaki horretan, baina interes plastikoek ere eragina izan zuten, haren pintura nabartutako argi mota bati lotzen baitzitzaion eta, dirudienez, ez zuen horrelakorik aurkitzen Espainiako beste toki batzuetan. Regoyosek askotan aipatu zuen Mediterraneoko edo Espainiako beste toki batzuetako gehiegizko argia ez zitzaizola batere gustatzen; hala ere, geroago espainiar geografiako zati handi bat margotu zuen (Granada, Gaztela, Burgos) koloreak argiaren nabarduren bidez ateratzeko egunaren momentu batzuetan²⁷.

²⁷ "Argi handiegia atzera eragiten dit... Ez dago margotzerik... Zein artelanean aurrean itxi behar izaten dira begiak eguzkitan bageunde bezala? Goizeko behe lainoa joatean desagertzen dira Gaztelan paletarekin erabil daitezkeen balizko tonu guztiak." Ramiro Maeztuk 1921eko maiatzeko Hermes aldizkarian (71. zk.) aipatu zuen Regoyosen eskutitz baten zatia.

5- Más vascos que los vascos

En la trama sobre el arte vasco que teje Juan de la Encina incluyó algunos artistas que tuvieron una vinculación estrecha con el País Vasco, a pesar de no ser vascos o no haber nacido en el País Vasco.

Es el caso de Darío de Regoyos, un pintor que habiendo nacido en Ribadesella (Asturias, España) y haberse formado como artista en Bruselas, se le considerará como uno de los introductores de la modernidad en el arte del País Vasco, y no solo como pintor extranjero que en un momento llega al País Vasco y continúa su carrera en otros lugares, sino como un pintor integrado plenamente en las dinámicas que el arte vasco desarrolló desde los últimos años del siglo XIX hasta su fallecimiento en Barcelona en 1913.

El caso de Regoyos es interesante porque refleja bien la adaptación de un pintor español que ha estado integrado en un grupo artístico moderno europeo a un ambiente artístico con pretensiones de batallar a favor de la modernidad rodeado de una oficialidad artística hostil a las novedades del impresionismo y la pintura moderna en general.

Cuando Regoyos entró en contacto con el País Vasco encontró algunos artistas que también conocían la pintura moderna de primera mano, como Guiard y Losada, por lo que decidió quedarse con esporádicos viajes a Bruselas y París, para intentar introducir la pintura moderna en una España aferrada a los criterios académicos. No fue tarea fácil, pero en el País Vasco parecía haber otro tipo de sensibilidad hacia el arte moderno que hizo posible, con grandes dificultades y obstáculos, la puesta en marcha de iniciativas que Regoyos recordaba haber realizado en Bruselas por medio de las exposiciones de arte moderno de *Les XX*. En efecto, las exposiciones de arte moderno organizadas en Bilbao, por Regoyos, Guiard y Losada, fueron capaces de retener a Regoyos en el País Vasco y convencerle de la posibilidad de creación de un grupo suficientemente combativo como para lograr que la pintura moderna tuviera cierto reconocimiento, algo que no había podido conseguir nunca participando en las exposiciones nacionales de Bellas Artes organizadas por la Academia en Madrid.

Por lo tanto, Regoyos, un pintor inquieto y con problemas para asentarse definitivamente en un lugar, consideró a partir de los años 90 del siglo XIX al País Vasco como su lugar de procedencia y el lugar donde quería pertenecer. En ello, influyó, sin duda, el ambiente artístico encontrado al emprender los viajes por España con Verhaeren y otros amigos belgas, pero también unos intereses plásticos, que ligaban su pintura a un tipo de luz matizado que, aparentemente, no encontraba en otros lugares de España. En muchas ocasiones Regoyos comentó su repulsa hacia la excesiva luz del Mediterráneo o de otros lugares de España, aunque luego pintara gran parte de la geografía española (Granada, Castilla, Burgos) en momentos del día en los que podía desentrañar los colores por medio de los matices de la luz²⁷.

Esta empatía que mostró siempre hacia el País Vasco le llevó incluso a falsear su biografía en alguna ocasión, para recalcar el origen vasco de su familia y el carácter vasco de su pintura. Es el caso de la autobiografía que envió al escritor José María Salaverría para promocionar su obra en Buenos Aires hacia 1907. El texto se presenta como una biografía redactada por una tercera persona donde se puede leer la siguiente frase de presentación: “Darío de Regoyos nació en Ribadesella (Asturias), pero su nombre

²⁷ “La luz fuerte me repugna... Es absurdo pretender pintarla... ¿Delante de qué obra maestra se guiñan los ojos, como hay que guiñarlos ante el sol? Al acabarse la bruma matinal, desaparecen en Castilla los tonos posibles de manejar con la paleta.” Cita de una carta de Regoyos mencionada por Ramiro de Maeztu en su artículo publicado por la revista *Hermes* nº 71 de mayo de 1921.



Darío Regoyos (1857-1913)
Côte Basque, matin, 1895
Reina Sofía Arte Zentroa Museo Nazionala

Darío de Regoyos (1857-1913)
Côte Basque, matin, 1895
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Euskal Herriarengana azaldutako enpatia hori zela eta, bere biografia faltsutu zuen zenbaitetan, bere familiaren jatorri euskalduna eta bere pinturaren euskal izaera azpimarratzeko. 1907 aldera bere obra Buenos Airesen sustatzeko Jose Maria Salaberriari bidali zion autobiografia dugu horren adibide. Hirugarren batek idatzi izan balu bezalako biografia da eta esaldi hau irakur daiteke: “Darío Regoyos Ribadesellan (Asturias) jaio zen, baina haren izena Bizkaiko Enkarterrikoa da, han jaio baitziren haren gurasoak eta aitona-amonak.”²⁸ Datu hau ez dirudi egia denik, margolariak baietz esan arren, haren aita Valladolideko herri batean jaio baitzen; dena dela, dirudienez kasualitatez jaio zen herri horretan, aitona-amonak Balmasedakoak baitziren.

²⁸ Padro Vadillo, M.: *Darío de Regoyos. Vida y obra*. Doktore tesia. Deustuko Unibertsitatea, 1999.

proviene de las Encartaciones de Vizcaya, donde nació su padre y sus abuelos.”²⁸ Dato que parece no ser cierto a pesar de la afirmación del pintor, al haber nacido su padre realmente en un pueblo de Valladolid, a pesar de que parece que incidentalmente, ya que sí es cierto que sus abuelos procedían del pueblo de Balmaseda en las Encartaciones.

Por otra parte, no solo recalcó sus ascendentes familiares vascos, sino que define su pintura como pintura vasca, quizá en el sentido en el que afirmaba Juan de la Encina, de aspiraciones, trayectorias y bases comunes de los artistas que trabajaban en el País Vasco desde fines del siglo XIX. El texto biográfico antes mencionado comienza, por lo tanto, con el siguiente párrafo: “Regoyos tiene 50 años y ha trabajado en el País Vasco más de 20 años, completamente cautivado por el País Vascongado. Toda su obra, casi toda, se puede decir que es vascongada.”

Además de sus propias palabras calificando su pintura como vasca, Regoyos perteneció a la Asociación de Artistas Vascos desde su creación en 1911 y participó en casi todas las exposiciones que se organizaron con el grupo, dando continuidad así a las denominadas Exposiciones de Arte Moderno o de Arte Modernista que junto a Guiard y Losada había venido organizando en Bilbao desde el año 1900 en adelante casi todos los años hasta 1910.

Un caso similar, aunque diferente es el que nos plantea el pintor Daniel Vázquez Díaz. Similar por que, como Regoyos, incluso antes de su primer viaje a París en 1906²⁹ encontró un lugar que le atrajo para pintar un tipo de paisaje donde poder experimentar sus intereses plásticos de aquel momento y, un lugar, en el que encontró la proximidad de un grupo de artistas que podían valorar y entender mejor su pintura que en otros lugares de España. Parece ser que, tal como experimentó Regoyos, la pintura de Vázquez Díaz cambió y evolucionó al contacto con el paisaje del País Vasco. La evolución en el uso del color, por ejemplo, de una paleta más colorista a tonos más oscuros y grises, puede que provenga del contacto con el paisaje del Bidasoa, así como del contacto que tuvo con la pintura de algunos pintores vascos, tanto en el País Vasco como en París, más tarde. De todas maneras, parece que el paisaje en torno al río Bidasoa en Fuenterrabía e Irún fueron decisivos para la puesta en marcha de un proceso de experimentación plástica durante las dos primeras décadas del siglo XX.

Además el País Vasco fue clave en la recepción de la pintura de Vázquez Díaz en España, ya que introducirse en Madrid resultó difícil para el pintor. La oportunidad de exponer de forma individual por primera vez fuera de París, se la dio Rafael Picabea, propietario del diario *El Pueblo Vasco*, que tenía una sala de exposiciones en San Sebastián y una vinculación con otros artistas, desde Juan Echevarría (eran cuñados) hasta Regoyos que había decorado una de las salas de su casa de Oiartzun o Guiard que había proyectado una vidriera para dicha casa. Luego será el País Vasco francés el que acoja su actividad pictórica en 1911 y una exposición en 1913 en la Société des Amis des Arts de Bayonne-Biarritz, para pasar una larga temporada en el Bidasoa a su vuelta de París y antes de su instalación definitiva en Madrid en 1918, momento en el que pintará unos paisajes que se acercan a la consecución de un estilo personal y se convertirán en sus obras más conocidas.

28 Pedro Vadillo, M.: *Darío de Regoyos. Vida y obra*. Tesis doctoral. Universidad de Deusto, 1999.

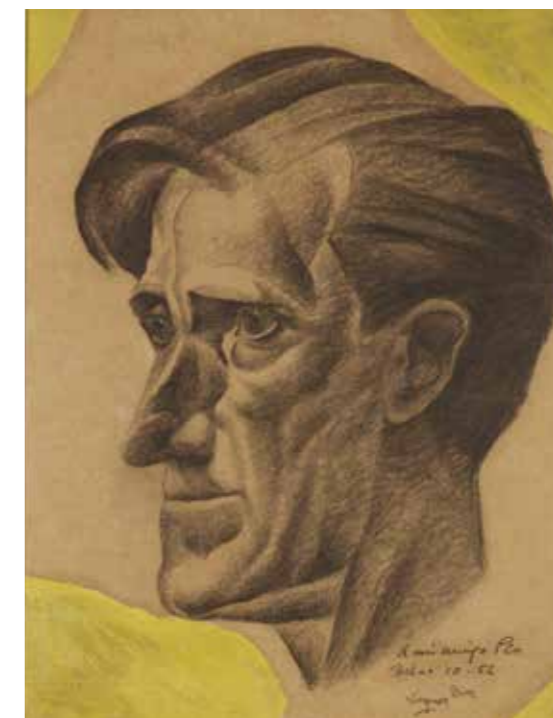
29 “La vinculación temprana de Daniel Vázquez Díaz con el País Vasco, en 1906, le ha supuesto en numerosas ocasiones a este onubense de nacimiento la calificación de pintor vasco”. Berruguete, Ana: “Vázquez Díaz y el País Vasco” en Daniel Vázquez Díaz 1882-1969. MNCARS-Museo Bellas Artes Bilbao. Madrid, 2004. Pág. 81.

Bestalde, euskal jatorria azpimarratzeaz gain, haren pintura euskal pintura zela esaten zuen, beharbada Juan de la Encinak esaten zuen zentzuan, hau da, XIX. mende amaieratik Euskal Herrian lan egiten zuten artisten nahi, ibilbide eta oinarri berdinak zituelako. Lehen aipatu dugun testu biografikoa honela hasten da: “Regoyosek 50 urte ditu eta Euskal Herrian aritu da lanean 20 urtetik gorako tartean, herri hark erabat txundituta. Haren obra osoa, ia osoa, euskalduna dela esan daiteke.”

Haren hitzetan haren pintura euskalduna zen; Euskal Artisten Elkarteko kidea izan zen 1911n sortu zenetik eta taldearekin egin ziren ia erakusketa guztietan hartu zuen parte, Bilbon 1900etik aurrera 1910era arte Bilbon Guiard eta Losadarekin urtero-urtero antolatutako Arte Modernoko edo Modernistako Erakusketei jarraipena emanaz.

Antzeko kasua da Daniel Vazquez Diaz margolariarena. Antzekoa da 1906an Parisera lehenengo bidaia egin aurretik²⁹ erakarri zuen toki bat aurkitu zuelako, Regoyosek bezala; izan ere, hemen une hartako interes plastikoak esperimintatzeko paisaia mota bat pinta zezakeen eta, gainera, bere pintura Espainiako beste toki batzuetan baino hobeto baloratu eta ulertuko zuen artista taldearen gertutasuna zeukan. Regoyosen kasuan bezala, Vazquez Diazen pintura ere aldatu eta eboluzionatu egin zen Euskal Herriko paisaiarekin harremanetan. Kolorearen erabilera aldatu zuen esaterako, kolore gehiagoko paletatik tonu ilunagoetara eta grisetara igaro baitzen, eta litekeena da Bidasoako paisaiengatik izatea hori, baita Euskal Herrian eta geroago Parisen euskal margolari batzuen pinturarekin izan zuen harremanaren ondorioz ere. Dena dela, Hondarribian eta Irunen Bidasoa ibaiaren inguruan zegoen paisaia erabakigarria izan zen margolariarentzat, XX. mendeko lehenengo bi hamarkadetan esperimintazio plastikoko prozesu bat abian jartzeko.

Gainera, Euskal Herria funtsezkoa izan zen Vazquez Diazen pinturari Espainian harrera egiteko, margolariarentzat oso zaila izan baitzen Madrilen sartzea. Paristik kanpo erakusketa bat bakarka egiteko aukera Rafael Pikabeak eman zion lehenengo aldiz, *El Pueblo Vasco* egunkariaren jabeak; horrek erakusketa areto bat zuen Donostian eta beste artista batzuekin loturak ere bai, hala nola Juan Etxebarriarekin



Daniel Vazquez Diaz (1882-1969)
Pío Muriedasen erretratu, 1952
Arabako Arte Ederren Museoa

Daniel Vázquez Díaz (1882-1969)
Retrato de Pío Muriedas, 1952
Museo de Bellas Artes de Álava

29 “Daniel Vazquez Diaz 1906an jarri zen Euskal Herriarekin harremanetan, eta Huelvako zen arren, euskal margolaria zela aipatu zen behin baino gehiagotan”. Berruguete, Ana: “Vázquez Díaz y el País Vasco” in Daniel Vázquez Díaz 1882-1969. MNCARS-Bilboko Arte Ederren Museoa. Madrid, 2004. 81. or.

Pero quizá fue Bilbao el lugar donde cosechó más éxitos por medio de su exposición de las citadas obras de madurez en el Majestic Hall en 1920 y la posterior exposición en las salas de la Asociación de Artistas Vascos en noviembre de 1924. De esta última exposición la Junta del Patronato del recién creado Museo de Arte Moderno adquirió dos obras y el pintor regaló un dibujo para el museo. No es extraño que al frente del Museo estuviera Aurelio Arteta, entusiasta admirador de su obra con la cual está en sintonía en muchas ocasiones. Da la sensación de que el trío Arteta-Vázquez Díaz-Sunyer participaba de unos intereses comunes en cuanto a la pintura: interés por las estructuras geométricas construidas por medio de un dibujo enérgico que da gran monumentalidad a los volúmenes, capacidad para las sutilezas cromáticas que se consiguen por medio de una manera de manejar la pincelada basada en trazos cortos y secos, que al mismo tiempo que introducen el color, construyen las masas a la manera de Cézanne que dibujaba con el color, y una tendencia a los estudios de luz que también modelaran unos volúmenes rotundos y ayudaran al color en la construcción de la masa por medio de sombras y luces del mismo color pero diferentes tonos. A todo ello debemos añadir la influencia del arte clásico greco-romano que recorre a los tres artistas; más monumental en el caso de Arteta, más mediterráneo en el caso de Sunyer y un poco matizado en el caso de Vázquez Díaz. Los intereses comunes de los tres artistas se estrechan en el caso de Arteta y Vázquez Díaz ya que ambos tuvieron la oportunidad de reflejar sus habilidades en la pintura mural.

Al fin y al cabo, la pintura de Vázquez Díaz se adecuaba bien a lo que la pintura vasca en ese momento pretendía: una modernidad plástica derivada del postimpresionismo francés (incluso algunas otras influencias posteriores más modernas, como pudieron ser las derivadas de la geometrización del cubismo), pero equilibrado por medio de unas estructuras formales ligadas a la tradición pictórica figurativa: luz, color, forma, proveniente de una tradición clásica de la pintura no académica y finalmente, unos temas, en ocasiones de raíz simbolista, y en otras más ligados al paisaje, que remiten a un lugar concreto, como pudo ser el País Vasco durante su estancia en él.

No parece que, como Regoyos, quisiera integrarse en la AAV, o buscar ascendientes vascos en su genealogía, pero si ensayar un tipo de pintura que confluía con algunas de las ideas que Juan de la Encina estaba proponiendo como propias del arte vasco, es decir, una pintura basada en la modernidad postimpresionista que en el caso de Vázquez Díaz partía de las experiencias cezarianas sobre la forma y el color, activada por la tradición de la pintura española, por ejemplo la pintura de Zurbarán, y que encontraba en los lugares más próximos temas de inspiración que le ayudaban a ligar su pintura con un ambiente, una luz y unas formas determinadas.

¿Quién puede sustraerse del aspecto vasco del cuadro titulado *Tierra Vasca o Boyero guipuzcoano* de 1925 hoy en la colección de la Diputación de Gipuzkoa? El mismo título pretende extraer las esencias del lugar, tal como lo pretendían los hermanos Zubiaurre o Arteta al pintar un campesino a modo de moscóforo en el cuadro *Campesino con una vaca y una ternera* del Museo de Bellas Artes de Bilbao, pintado unos 10 años antes. Imagen que será repetida en muchas ocasiones por otros artistas vascos como el boyero que dibujó Gustavo Maeztu para la portada del libro del poeta Ramón Basterra *La sencillez de los seres*, publicado en 1923.

Por ello, no es extraño que Vázquez Díaz llegara a exponer con los miembros de la Asociación de Artistas Vascos en alguna ocasión; en concreto, en la exposición que con ocasión del II Congreso de Estudios Vascos se celebró en Pamplona el año 1920. Una participación como poco, extraña, ya que el contexto invitaba a artistas vascos; pero que fue posible, quizá por intervención de Arteta como afirma Ana Berru-

(koinatuak ziren), Regoyosekin (Oiartzunen zeukan etxeko gela bat dekoratu baitzion) eta Guiardekin (etxe horretako beirate baten proiektua egin baitzion). 1911n Iparraldean egin zioten harrera haren jarduerari eta 1913an erakusketa bat egin zuen Baiona-Miarritzeko Soci  t   des Amis de Arts delakoan; Paristik itzuli zenean denboraldi luzea egin zuen Bidasoan, 1918an behin betiko Madrilen finkatu zen arte; denboraldi hartan margotu zituen estilo pertsonala lantzeko balio izan zioten paisaia batzuk eta horiexek izan ziren haren obrarik ezagunenak.

Baina beharbada Bilbon izan zuen arrakastarik handiena helduaroko obra horiekin 1920an Majestic Hallen egin zuen erakusketaren ondorioz eta 1924ko azaroan Euskal Artisten Elkarteko aretoetan egindako erakusketaren ondorioz. Azkeneko erakusketa horretako bi obra erosi zituen Arte Modernoaren Museo sortu berriko Batzordeak eta margolariak marrazki bat oparitu zion museoari. Ez zen harritzekoa museoko buru Aurelio Arteta izatea, Vazquez Diazen jarraitzaile sutsua baitzen eta sarri askotan harekin bat baitzeturren. Badirudi Arteta-Vazquez Diaz-Sunyer hirukoteak interes komunak zituela pinturari dagokionez: marrazki indartsuaren bidez eraikitako egitura geometrikoekiko interesa, bolumenei monumentaltasuna ematen die eta; pintzelada labur eta lehorren bidez   nabardura kromatikoak lortzeko gaitasuna eta aldi berean kolorea sartzekoa; C  zannen antzera eraikitzen dituzte masak, kolorearekin margotuaz, eta argiaren estudioetarako joera, argiak bolumen sendoak modelatzen baitzituen eta koloreari laguntzen baitzion masa eraikitzen kolore bereko baina tonu desberdineko itzal eta argien bidez. Horri guztiari hiru artistengan arte klasiko greziar-erromatarrak izandako eragina gehitu behar diogu, handiagoa Artetaren kasuan, Mediterraneo ukitu handiagokoa Sunyerren kasuan eta   nabardura batzuekikoa Vazquez Diazen kasuan. Hiru artistek zituzten interes erkide horiek areagotu egin ziren Arteta eta Vazquez Diazen kasuan, biek beren trebeziak horma irudietan islatzeko aukera izan baitzuten.

Azken batean, Vazquez Diazen margolanak ongi egokitzen ziren euskal pinturak une horretan nahi zuenera: postimpresionismo frantziarraren ondoriozko modernotasun plastikoa (baita geroagoko eragin modernoagoak ere, esaterako kubismoaren geometrizarazioaren ondoriozkoak), baina pintura figuratiboaren tradizioari lotutako egitura formalen bidez orekatua: argia, kolorea, forma, pintura ez akademikoaren tradizio klasikotik zetorrena eta amaitzeko, gai batzuk, zenbaitetan jatorri sinbolistakoak, eta beste batzuetan paisaiari lotuagoak; toki jakin batera begira zeuden horiek guztiak, adibidez, hemen egin zen aldiko Euskal Herrira begira.

Ez dirudi Euskal Artisten Elkartean sartu nahi izan zuenik Regoyosek bezala, bere genealogian euskal ahaideen bila ere ez zen ibili, baina Juan de la Encinak euskal artearen berezkotzat proposatutako ideia batzuekin bat zetorren pintura mota egin zuen, hau da, modernitate postimpresionistan oinarritutako pintura; Vazquez Diazek C  zannen inguruko esperientziak hartu zituen oinarri formari eta koloreari zegokienez, espainiar pinturaren tradizioak aktibatuta, adibidez, Zurbaranen pinturak, eta inguruko tokietan aurkitzen zituen bere pintura giro, argi eta forma jakin batzuekin uztartzeko gaiak.

Ezin da euskal giroa ukatu Euskal Lurra edo Gipuzkoar itzaina izeneko lanean; 1925eko margolan hori Gipuzkoako Foru Aldundiaren bilduman dago gaur egun. Izenburuak berak tokiaren funtsa adierazten du, Zubiaurre anaiek edo Artetak nahi izaten zuten bezala. Artetak, adibidez, baserritar bat moskoforo



Gaspar Montes Iturrioz (1901-1998)
Oyartzun (Ilunabarra), 1962
 Arabako Arte Ederren Museoa

Gaspar Montes Iturrioz (1901-1998)
Oyartzun (Atardecer), 1962
 Museo de Bellas Artes de Álava

medio de su magisterio sobre Gaspar Montes Iturrioz que creó un tipo de pintura de paisaje basado en temas cercanos al río Bidasoa, con formas que crean volúmenes y estructuras geométricas construidas por medio de contrastes de luces y sombras surgidas a través de planos de color. Montes Iturrioz por su parte, extendió su influencia sobre artistas más jóvenes que continuaron pintando después de la Guerra Civil, destacando entre ellos Menchu Gal y Bernardino Bienabe Artia, llegando casi hasta nuestros días, en su representante actual Ana Mari Marín.

La transmisión del tipo de pintura de Vázquez Díaz llegó a otros jóvenes artistas sobre todo guipuzcoanos como Jesús Olasagasti que, aconsejado por Ascensio Martiarena, se trasladó a Madrid en 1924 para estudiar en el taller de Vázquez Díaz.

Por último, Vázquez Díaz quiso presentar los bocetos para una obra emblemática como los frescos de La Rábida en la Diputación de Gipuzkoa en 1927.

guete. También participó en la Exposición que con motivo de las fiestas euskaras de Fuenterrabía organizó la Asociación en 1925, concretamente con el cuadro *Boyero guipuzcoano*, antes mencionado.

Tampoco podemos dejar a un lado la vinculación continuada con el Bidasoa que tuvo Vázquez Díaz durante toda su vida, ya que el verano de 1926 el Ayuntamiento de Fuenterrabía patrocinó una academia de pintura de la que se había de hacer cargo el pintor durante su estancia estival. Así mismo lo que se ha venido llamando la escuela del Bidasoa, partió de la pintura de Vázquez Díaz, por

gisa margotu zuen *Baserritarra behi bat eta zekorrarekin* izeneko obran 10 urte lehenago; gaur egun obra hori Bilboko Arte Ederren Museoa dago. Irudi hori behin baino gehiagotan errepikatu zuten beste euskal artista batzuek ere, Gustavo Maezturen itzaina dugu horren adibide, 1923an Ramon Basterra olerkariak argitaratu zuen *La sencillez de los seres* liburuaren azalerako egin zuena.

Hori dela eta, ez da harrizkoa Vázquez Diazek Euskal Artisten Elkartekoekin batera erakusketaren bat egin izana noizean behin, zehatz esateko, Eusko Ikaskuntzak 1920an Iruñean egin zuen II. Biltzarrean. Parte hartze harrigarria, euskal artistak baitziren testuingurura egokitzen zirenak, baina litekeena da Artetaren eraginez sartu izana Vázquez Diaz, Ana Berruguetek baieztatu duenez. 1925ean elkarteak Hondarribiko euskal jaietan antolatutako erakusketan ere hartu zuen parte, zehatz esateko lehen aipatu dugun *Gipuzkoar itzaina* obrarekin.

Aipatu beharra daukagu Vázquez Diazek Bidasoarekin beti izan zuen lotura ere. 1926ko udan Hondarribiko Udalak pintura akademia bat lagundu zuen diruz eta margolariak hartu zuen akademia horren ardura udako egonaldietan. Era berean, Bidasoako eskola deitu zaion horren oinarrian Vázquez Diazen pintura zegoen, Gaspar Montes Iturrioz buruzko magisterioaren bidez. Azken horrek Bidasoa ibaiaren inguruko gaitan oinarritutako pintura mota bat sortu zuen; formek bolumenak sortzen zituzten, bai eta kolore plano bidez sortutako argi eta itzalen kontrastearekin eraikitako egitura geometrikoak ere. Montes Iturriozek Gerra Zibilaren ondoren margotzen jarraitu zuten artista gazteagoengan eragina izan zuen; Menchu Gal eta Bernardino Bienabe Artia aipatu behar dira, besteak beste, eta ia-ia gaur egunera arte iritsi gaitezke Ana Mari Marinen bidez.

Vázquez Diazen pintura mota beste artista gazte batzuegan ere iritsi zen, batez ere gipuzkoarrengana; horren adibide dugu Jesús Olasagasti. Ascensio Martiarenak aholkatuta, azken hori Madrilera joan zen 1924ean Vázquez Diazen tailerrean ikastera.

Azkenik, 1927an Vázquez Diazek La Rábida freskoak bezalako obra enblematiko baten zirriborroak aurkeztu nahi izan zituen Gipuzkoako Foru Aldundian.

II Hilos sueltos

A diferencia de la trama urdida por Juan de la Encina y el contexto vasco en general durante las primeras décadas del siglo XX y de su continuidad en la bibliografía posterior, sobre todo a raíz del libro *Pintura Vasca* de Llano Gorostiza, ha habido pocos intentos de interpretar de manera diferente el arte realizado en el País Vasco entre fines del siglo XIX y la Guerra Civil. Además del libro de Adelina Moya, *Orígenes de la vanguardia artística en el País Vasco* y del artículo de Eugenio Carmona en el catálogo *Novecentismo y Vanguardia en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, que no pretenden dar una visión total del arte del período que estamos tratando, uno de esos intentos lo compone el texto que publicó Xabier Sáez de Gorbea precisamente en un catálogo publicado por el Museo de Bellas Artes de Álava titulado *Arte vasco hasta los 50 en el Museo de Bellas Artes de Álava*. El texto se titula “Arte en el País Vasco (1850-1950). Conservadores, moderados y novecentistas”, y supone una forma distinta de ver el arte vasco de todo un siglo. Por una parte la propuesta de Sáenz de Gorbea distingue cuatro fases creativas en el arte vasco de antes de la Guerra Civil: una primera fase de francotiradores, sin sistema del arte moderno y donde sobresalen individualidades locales; una segunda fase de emergencia que correspondería al período comprendido entre 1890 y 1910, momento en el que surge un núcleo artístico en el País Vasco; una tercera fase de confrontación, en la que se lucha por la aceptación del arte moderno y se crea una asociación para su defensa, y, por último una fase de asimilación y debilitación creativa, en torno a los años 20 y 30, en un clima de recesión general.

Al mismo tiempo, propone para el análisis del arte de este momento, el estudio de las diferentes actitudes que los artistas adoptaron para llevar a cabo sus realizaciones, como por ejemplo las actitudes conservadoras, las más modernas, o las novecentistas en las que se intentaría la integración entre la modernidad y la tradición. Es una forma de analizar el arte que abarcaría gran parte de las experiencias plásticas de este momento, sin dejar a un lado artistas que de otra manera, quedarían marginados.

Sin ánimo de agrupar artistas y actitudes, como hace Sáenz de Gorbea, se pueden encontrar ejemplos de artistas que quedaron al margen de los comentarios de los críticos y teóricos de principios de siglo, a pesar de tener una obra sólida y de una calidad relativa, por muy diversas razones: porque prefirieron llevar una carrera profesional lejos de los círculos artísticos y quizá de los centros más dinámicos, como Bilbao; porque algunos de ellos prefirieron continuar con propuestas modernas decimonónicas, sin pasar a reconocerse en las vías del postimpresionismo; otras veces, porque eran mujeres y no tenían acceso a la información o, simplemente, se les ignoraba; etc.

Trayectorias personales: Fernando de América

Dentro del arte del País Vasco hay muchas trayectorias individuales que son difíciles de enmarcar en alguna tendencia o grupo y que por ello han sido olvidadas, infravaloradas o presentan problemas de cara a una lectura determinada de lo que ha sido el arte vasco moderno.

Es quizá lo que ha ocurrido con la pintura de Fernando de América, pintor vitoriano que ha sido estudiado y forma parte de colecciones que tradicionalmente han reunido obras de arte vasco, pero que no termina de encontrar un sitio en esa trama que Juan de la Encina tejió para el arte vasco moderno.

II Hari askeak

Juan de la Encinak eta, oro har, euskal testuinguruak XX. mendearen lehenengo hamarkadetan ehundutako bilbea ez bezala eta ondorengo bibliografian izandako jarraipena ez bezala (batez ere Llano Gorostizaren *Pintura Vasca* liburuaen ondorioz), saio gutxi egon da Euskal Herrian XIX. mende amaieratik Gerra Zibilaren arte egindako artea beste modu batera interpretatzeko. Adelina Moyaren *Orígenes de la vanguardia artística en el País Vasco* liburua eta Eugenio Carmonak *Novecentismo y Vanguardia en el Museo de Bellas Artes de Bilbao* katalogoan idatzitako artikulua alde batera utzirik (horien asmoa, gainera, ez zen izan aztertzen ari garen aldi horretako artearen ikuspegi osoa ematea), saioetako bat Xabier Saez de Gorbeak argitaratutako honakoa testua izan zen: Arabako Arte Ederren Museoak kaleratutako *Arte vasco hasta los 50 en el Museo de Bellas Artes de Álava* katalogoaren barruko testu bat, hain zuzen ere. “Arte en el País Vasco (1850-1950). Conservadores, moderados y novecentistas” izenburua duen testuak mende oso bateko euskal arteari begiratzeko beste modu bat eraiki zuen. Batetik, Saenz de Gorbearen proposamenak lau sormen fase bereizten ditu Gerra Zibilaren aurreko euskal artean: lehenengo fasea frankotiratzaileena izan zen, ez zegoen arte modernoaren sistemarik eta tokiko banakotasunak nabarmendu ziren; bigarren fasea larrialdikoa izan zen, 1890etik 1910era artekoa, Euskal Herrian gune artistikoa sortu zen garai horretan; hirugarren fasea konfrontaziokoa izan zen, arte modernoa onartzeko egin zen borroka eta hori defendatzeko elkarte bat sortu zen; eta azkeneko fasea asimilazio eta ahultasun sortzailearena izan zen, 20 eta 30eko hamarkaden ingurukoa, gainbehera orokorreko giro baten barnean.

Aldi berean, garai horretako artea aztertzeko, artistek beren lanak egiteko izan zituzten joerak aztertzea proposatu zuen, hala nola, joera kontserbatzaileak, joera modernoagoak edo modernitatea eta tradizioa bateratzen saiatu ziren joera novecentistak. Garai horretako esperientzia plastiko gehienak hartzen ditu artea aztertzeko modu horrek, beste era bateko azterketak bazter utziko lituzkeen artistak alde batera laga gabe.

Saenz de Gorbeak egin bezala, artistak eta joerak taldekatzeko asmorik gabe, mende hasierako kritikari eta teorikoen iruzkinetatik kanpo geratu ziren artistak ere baditugu, nahiz eta obra sendoa eta nahiko kalitatezkoa izan. Hainbat arrazoi izan ziren horretarako: zirkulu artistikoetatik urrundutako karrera profesionala nahiago izan zutelako eta beharbada Bilbo bezalako gune dinamikoenetatik urrundutakoa ere bai; horietako batzuek nahiago izan zutelako XIX. mendeko proposamen modernoekin jarraitu, postinpresionismoaren bideetan aitorpen eske ibili gabe; beste batzuk emakumezkoak ziren eta ez zeukaten informaziorik eskura edo ez zitzaien kasurik egiten, etab.

Ibilbide pertsonalak: Fernando Amarika

Euskal Herriko artearen barruan ibilbide pertsonal asko joera edo talde jakin batean sartzea zaila denez, ahaztuak edo gutxietsiak izan dira edo arazoak ematen dituzte, euskal arte modernoari buruzko irakurketa jakin bat egin nahi bada.

Beharbada hori gertatu da Fernando Amarikaren pinturarekin; gasteiztar margolari hau aztertu da eta

Es posible que una de las razones para el difícil encaje de la obra de Amárica sea su trayectoria personal diferente a la de otros artistas, su formación autodidacta, su alejamiento de los focos artísticos que impulsaron agrupaciones y exposiciones, etc.

Parece que su personalidad retraída, su escaso interés por hacerse un hueco en el mundo del arte (sobre todo desde 1908 en adelante) y su interés casi exclusivo por el paisaje, hicieron de Amárica un pintor diferente a otros pintores vascos de su época.

Comenzando por su vocación tardía, ya que empezó a pintar a los 30 años, y continuando con su falta de formación artística convencional, son hechos que parecen alejarlo de grupos de artistas, como por ejemplo los que se reunieron en París en torno a Durrio (desde Zuloaga a Urrutia) o los que más tarde se agruparon en torno a la Asociación de Artistas Vascos en Bilbao.

Parece ser que Amárica viajó por primera vez a París en 1900, fecha en la que contaba ya 34 años, por lo que el descubrimiento del arte moderno francés influirá de forma muy diferente a los artistas, que como Arteta o Maeztu viajaron a París los primeros años de su carrera a principios del siglo XX. También su aparente falta de interés por la pintura postimpresionista le aleja del grueso de los artistas vascos modernos.

En definitiva, la trayectoria de Amárica se parece más a los artistas de la generación de Guiard y Regoyos que no optaron por las novedades artísticas de París o Bruselas y continuaron cultivando un paisaje académico renovado por las enseñanzas de Haes y, sobre todo, de Aureliano Beruete, pintura con la que se puede comparar la obra primera de Amárica.

La admiración por Sorolla, con el que trabajó durante unos meses en Madrid, también le aleja de sus coetáneos vascos, como Regoyos y Zuloaga, ya que estos últimos no aceptaban la adopción de algunas de las formas del impresionismo convirtiéndolas en efectos lumínicos, dejando a un lado el programa estético de éste.

Es quizá este punto el que más aleja la pintura de Amárica de la pintura moderna en las primeras fases de su carrera. Amárica es, ante todo, un paisajista y por ello siempre estuvo atento a la interpretación del paisaje de los artistas que eligió como modelos. Primero el paisajismo español entre el academicismo y el realismo de Haes y Beruete, después la extensión de éste por medio de la experiencia sorollesca al que añade los efectos de luz contrastados.

Pero en un momento conoció el impresionismo de primera mano en sus viajes a París, y quizá anteriormente por medio de Regoyos, y se fija en Monet y Sisley, pero sin renunciar nunca al realismo de Haes y Beruete. Le interesa, como a Sorolla, la pintura suelta y los estudios de luz de los impresionistas, pero no le interesa una pintura científica o con un programa estético determinado, por lo tanto su acercamiento al paisaje siempre tendrá un componente tópico que no aparece tan claramente en el impresionismo. De todas maneras, después de 1900 Amárica incorpora la atmósfera a sus paisajes, para perderla unos años más tarde, hacia los años 20, concretamente.

Durante los primeros años del siglo XX, lo que había comenzado a ser una carrera convencional en un pintor: participación en exposiciones, ventas, viajes a centros artísticos, comunicación con otros artistas, etc. se interrumpe hacia 1908, año en que da comienzo un período de introspección que duró hasta su primera exposición individual, celebrada en Madrid en 1923. Estos casi 20 años, son interesantes en la trayectoria de Amárica, porque es el momento en que busca un estilo personal para su pintura. Por lo que conocemos de sus obras, parece debatirse entre una continuidad de la pintura al modo impresionista, con paisajes convencionales donde trabaja los efectos de luz en la atmósfera, con una pincelada suelta al

bere lanak euskal arteko obren bildumetan daude, baina ezin izan du txokorik aurkitu Juan de la Encinak euskal arte modernorako eho zuen bilbe horretan.

Amarikaren ibilbide pertsonala ez da beste artistena bezalakoa, autodidakta zen, taldeak eta erakusketak sustatu zituzten gune artistikoetatik urrun ibili zen... eta litekeena da arrazoi horiengatik izatea hain zaila haren obra talde batean edo bestean sartzea.

Amarika lotsatia zen, arte munduan tokiren bat izateko interes txikia (batez ere 1908tik aurrera) zuen eta ia paisaiak bakarrik interesatu zen; ondorioz, haren garaiko beste euskal margolariak ez bezalakoa izan zen.

Bokazio berantiarra izan zuen, 30 urte zituela hasi baitzen margotzen, eta, halaber, ez zuen ohiko prestakuntza artistikorik ere; badirudi bi arrazoi horiek artista taldeetatik urruntzen zutela, adibidez, Parisen Durrioren inguruan bildu zirenetatik (Zuloagarengandik Urrutiara artekoak) edo geroago Bilbon Euskal Artisten Elkartera bildu zirenetatik.

Dirudienez 1900ean joan zen Amarika lehenengoz Parisera, 34 urte zituela; ondorioz, frantziar arte modernoak eragin desberdina izan zuen artista batzuegan eta besteengan; Arteta edo Maeztu, adibidez, karrerako lehenengo urteetan joan ziren Parisera, XX. mendearen hasieran. Pintura postimpresionistarekiko interes handirik ere ez zuen itxura batean, eta horrek ere euskal artista modernoek taldetik aldentzen zuen.

Azken finean, Amarikaren ibilbideak Guiard eta Regoyosen belaunaldiko artisten antz handiagoa du, horiek ere ez baitzituzten Paris edo Bruselako berrikuntza artistikoak aukeratu eta paisaia akademiko berritua lantzen jarraitu zuten Haesen eta, batez ere, Aureliano Berueteren irakaspenei esker; azkeneko horren pinturarekin aldera daiteke Amarikaren lehenengo obra.

Sorolla miresten zuen eta zenbait hilabetez harekin egin zuen lan Madrilen; miresmen horrek ere bere garaiko beste euskal artistetatik bereizten zuen, adibidez Regoyos eta Zuloagarengandik, azken horiek ez baitzituzten inpresionismoaren zenbait forma onartzen, esaterako argiaren efektua.

Beharbada alderdi hori da Amarikaren lana pintura modernotik gehien aldentzen duena haren karrerako lehenengo faseetan. Amarikak batez ere paisaiak margotzen zituen eta, horregatik, beti arretaz jarraitu zuen eredutzat hartu zituen artisten paisaiaren interpretazioa. Lehenengo espainiar paisajismoa, Haes eta Berueteren akademizismoaren eta errerealismoaren artean eta gero horren hedapena Sorollarekin izandako esperientziaren ondorioz, argi efektu kontrastatuak erantsiaz.

Baina Parisera egin zituen bidaietan bertatik bertara ezagutu zuen inpresionismoa, beharbada lehenagotik ere bai Regoyosen bidez, eta Monet eta Sisleyrengan jarri zuen arreta, Haes eta Berueteren errerealismoari inoiz uko egin gabe. Sorollari bezala, Amarikari ere pintura soltea eta inpresionisten argiaren azterketak interesatzen zitzaizkion, baina ez zitzaion pintura zientifikoa interesatzen, ezta programa estetiko jakin batekoa ere; hortaz, paisaiara gerturatu zen bakoitzean, osagai topiko bat izaten zuen beti, inpresionismoan hain argi agertzen ez zen osagai bat. Dena dela, 1900 ondoren Amarikak atmosfera sartu zuen bere paisaietan, baina, geroago, 20ko hamarkadaren inguruan, berriro galdu zuen.

XX. mendeko lehenengo urteetan margolari baten ohiko karrera bezala hasi zena (erakusketetan parte hartu, salmentak, bidaiak gune artistikoetara, beste artistekin komunikazioa, etab.) eten egin zen 1908 aldera, eta introspekzio aldia hasi zuen; aldi horrek 1923ra arte iraun zuen, Madrilen bere banako



Fernando Amárica (1866-1956)
Quelen ibarra apirilean, 1905
 Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Fernando de Amárica (1866-1956)
La vega de Quel en abril, 1905
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

modo impresionista y, por otra parte, una pintura más matérica, donde desaparece la atmósfera y el color y la forma construida por la pincelada un poco más densa dan lugar a unos cuadros que tendrán continuidad durante los años posteriores³⁰.

A partir de este momento, volverá algunas veces sobre los paisajes tranquilos y armoniosos de los años anteriores, pero se inclinará hacia recursos plásticos más expresivos, como los contrastes de color, los colores casi puros, las formas rotundas construidas por medio de unas pinceladas expresivas, una aspereza mayor en la selección de los motivos pictóricos, etc. Por ejemplo es interesante observar el progresivo abandono de los paisajes verdes de Gipuzkoa, por los duros paisajes de la Rioja alavesa. Además,

³⁰ En este sentido la obra de 1915 titulada *Calma en las montañas* parece un punto de inflexión. Apellániz, P.: "Fernando de Amárica. Nuevas Miradas". En el catálogo del mismo título. Museo de Bellas Artes, Vitoria-Gasteiz, 2009.



Fernando Amárica (1866-1956)
Ispiluak Ebro ibaian. Tobalina harana, 1927
 Amárica Fundazioa
 Arabako Arte Ederren Museoan gordailutua

Fernando de Amárica (1866-1956)
Espejos en el Ebro. Valle de Tobalina, 1927
 Fundación Amárica
 Depositado en el Museo de Bellas Artes de Álava

lehenengo erakusketa egin zuen arte. Urte horiek oso interesgarriak izan ziren Amáricaren ibilbidean, bere pinturarako estilo pertsonalaren bila jardun baitzuen. Bere obrak ezagututa borrokan ibili zela ikusten da; batetik, modu impresionistako pinturarekin jarraitu nahi zuela dirudi, paisaia konbentzionalekin, argiak atmosferan zituen efektuak landuaz, impresionistek bezala pintzelada soltearekin, eta bestetik, pintura materikoagoa ageri da eta atmosfera eta kolorea desagertu ziren. Hartara, pintzelada trinkoagoen bidez eraikitako formaren ondorioz sortutako margolanek jarraipena izan zuten ondorengo urteetan ere³⁰.

Orduz geroztik aurreko urteetako paisaia lasai eta harmoniatsuak egin zituen batzuetan, baina baliabide plastiko adierazkorragoetarako joera zuen, hala nola, kolore kontrasteak, kolore ia puruak, pintzelkada

³⁰ Zentzu horretan, 1915ean margotu zuen *Lasaitasuna mendietan* obra inflexio puntua izan zela dirudi. Apellániz, P.: "Fernando Amárica. Begirada berriak". Izen bereko katalogoan. Arte Ederren Museoa, Vitoria-Gasteiz, 2009.

es en este momento cuando enfoca de cerca los ríos y estanques que muchas veces había pintado, para realizar unas obras muy personales basadas en los reflejos en el agua de rocas y orillas. Es también en este momento en el que se acerca más al tipo de paisaje simbolista que habíamos visto en los hermanos Zubiaurre, Zuloaga o el mismo Maeztu, algunas veces.

Con obras pintadas durante este período Amárica realizó lo que se puede considerar su primera exposición individual, en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1923. Muestra en ella cuadros de distintos años desde 1902 a 1922, es por lo tanto una exposición retrospectiva, con el agravante de llegar un poco tarde para el momento de cambios que está experimentando el arte madrileño de esos años. El problema con el que se encontró Amárica al presentar su exposición de Madrid fue que, a pesar de contar con obra de calidad, era difícil valorar su trabajo por el desconocimiento de su carrera entre la crítica madrileña y, además, el tipo de pintura que presentaba había sido ya superado por el paisaje novecentista, el renovador o el de cariz más vanguardista (Benjamín Palencia, Cossio, el mismo Guezala). Este hecho puede explicar el desinterés de la crítica mejor dotada del momento hacia la pintura de Amárica, ya que estaba atenta a otro tipo de experiencias plásticas renovadoras o directamente vanguardistas. De todas maneras podríamos comparar los paisajes de Amárica con los de Echevarría de esos años, por mencionar un pintor que partía del postimpresionismo y que contaba con el entusiasmo de Juan de la Encina, y no parece haber grandes diferencias en cuanto a la calidad de las obras, aunque si parece haber una gran diferencia en el programa estético de ambos pintores.

Ligada a esta exposición, Bernardino Pantorba comenta la anécdota en la que se cuenta la forma en que el cuadro titulado *Tarde de septiembre a orillas del Zadorra (Trespuentes)* de Amárica llegó a ingresar en el Museo de Arte Moderno. Según el crítico, el director del Museo durante aquél período, Mariano Benlliure, decidió adquirir una obra de Amárica para el Museo por un precio que el pintor no aceptó. Las negociaciones se prolongaron de manera que el cuadro que hoy guarda el Reina Sofía en el Prado, no llegó a pagarse nunca, a pesar de que Amárica regalara otro junto al cuadro que el museo quiso adquirir³¹.

Como conclusión podemos afirmar que Fernando de Amárica desarrolló una pintura de una gran calidad, de carácter más conservador en la primera etapa de su trayectoria y que parecía iba a recorrer caminos parecidos a otros paisajistas españoles que adoptaron en el siglo XX fórmulas impresionistas para renovar el paisaje realista del siglo XIX. Pero a partir de 1908 su trabajo toma una vía distinta y Amárica se dedicó a buscar un estilo personal de sentir el paisaje, para lo cual oscilará entre las propuestas del impresionismo y otros caminos más ligados a la vivencia expresiva del paisaje de raíz romántica; es decir, la consecución de una pintura de paisaje que tiende al objetivismo propuesto por el naturalismo releído por el impresionismo o la vivencia subjetiva del paisaje como motivo de reflexión estética personal que lleva a una manera de pintar de tipo expresivo³². Aunque muchas veces consiga obras que aúnen las dos posibilidades, con mayor o menor peso de cada una de ellas. Es por lo tanto una obra compleja a tener en cuenta dentro del panorama diverso del arte vasco anterior a la Guerra Civil y que no se puede encuadrar tan fácilmente en una tendencia conservadora del arte del momento.

31 Se trata del otro cuadro que consta en los registros del Reina Sofía depositado en el Prado, titulado: *La Vega de Quel en Abril* de 1905. Pantorba, B.: *El pintor Fernando de Amárica*. Fundación Amárica, Vitoria, 1965.

32 Por medio de algunas pinturas primeras de Amárica, como son, por ejemplo, los dos cuadros sobre estanques fechados hacia 1904, podemos suponer que este tipo de pintura siempre había interesado al pintor, aunque esta tendencia no afloró hasta 1915 aproximadamente.



Fernando Amárica (1866-1956)
Lasaitasuna mendietan, 1915
Amárica Fundazioa
Arabako Arte Ederren Museoan gordailutua

Fernando de Amárica (1866-1956)
Calma en las montañas, 1915
Fundación Amárica
Depositado en el Museo de Bellas Artes de Álava

adierazkorren bidez eraikitako forma irmoak, gai piktorikoak aukeratzeko zakartasun handiagoa, etab. Adibidez, interesgarria da ikustea nola utzi zituen pixkanaka Gipuzkoako paisaia berdeak eta nola hasi zen Arabako Errioxako paisaia gogorak margotzen. Gainera, hainbat aldiz margotu zituen ibai eta urmaelak gertutik enfokatzeko hasi zen une horretan, ondorioz, oso obra pertsonalak egin zituen, harkaitzek eta ertzek uretan zuten erreflexuetan oinarrituta. Era berean, une horretan gerturatu zen gehien, Zubiaurre anaiek, Zuloagak edo, zenbait aldiz, Maeztuk berak landu zuten paisaia simbolistara.

Aldi honetan margotutako obrekin egin zuen Amárikak bere banakako lehenengo erakusketatzat hartu daitekeena; 1923an izan zen Madrilgo Arte Modernoaren Museoan. 1902tik 1922ra bitarteko margolanak erakutsi zituen, atzera begirako erakusketa izan zen eta apur bat berandu iritsi zen urte haietan Madrilgo

No lo suficientemente modernos: Ricardo Baroja

El día 27 de marzo de 1925 Juan de la Encina publicó en el periódico madrileño *La Voz* una crítica sobre la obra que Ricardo Baroja estaba exponiendo por aquellas fechas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. El comentario del crítico sobre la obra de Baroja tenía un tono irónico que no sentó bien al pintor, por lo cual ambos dieron pie a una polémica que continuó durante casi un mes en dos de los periódicos de la prensa madrileña del momento: *La Voz* y *El Heraldo de Madrid*.

Según Juan de la Encina la pintura de Baroja estaba basada en la improvisación y la prisa con todas las ventajas e inconvenientes que puede tener una pintura salida de arrebatos de energía creativa (en un posterior artículo que continuó la polémica llega a denominarla *pintura al estornudo*). Por otra parte, califica al pintor como el último eslabón de una tradición de la pintura de género madrileña comenzada por Goya y cultivada con éxito durante el siglo XIX. Por fin, menciona la habilidad técnica del pintor y sus dotes para la pintura, pero le reprocha la falta de selección y de ordenación de las obras en la exposición.

Todos estos comentarios, provocaron una airada reacción de Baroja, contra Juan de la Encina en un primer momento, tachándole de falso en las alabanzas vertidas por el crítico en la primera parte de su artículo, y contra la crítica en general un poco más tarde, ya que anunció para el día 3 de abril una conferencia en el Círculo de Bellas Artes sobre la crítica de arte en general. En la réplica a la crítica de Juan de la Encina que publicó Baroja en *El Heraldo de Madrid* el 31 de marzo mencionó de pasada a otros críticos, además de Juan de la Encina, como José Francés y Gabriel García Maroto, por lo que la polémica se extendió con respuestas de García Maroto unos días más tarde y Manuel Abril casi un mes más tarde. Se puede decir que la polémica entre Manuel Abril, García Maroto y Ricardo Baroja continuó tomando como excusa otra de las actividades artísticas más interesantes del año 1925, la creación de la Sociedad de Artistas Ibéricos y su consiguiente exposición, ante la cual Baroja dirigió sus ataques.

De la polémica entre Juan de la Encina y Baroja, podemos extraer algunas de las objeciones del crítico sobre la pintura de Baroja. En primer lugar, para Juan de la Encina la pintura de Baroja sería la continuidad de un tipo de pintura de género inaugurada por Goya a finales del siglo XVIII y continuada durante el siglo XIX, por lo tanto no tendría contacto con la modernidad parisina, algo que le parecía poco apropiado para el momento en el que se vivía.

Quizá sea el reproche de falta de modernidad lo que peor encajó Baroja, ya que a lo largo de su trayectoria había militado en algunas iniciativas para impulsar una cultura moderna en España, como la revista *Arte Joven* en 1903, con participación de Picasso en la parte artística, su hermano Pío, Azorín, etc.

Parece que las afirmaciones de Juan de la Encina no están desencaminadas al afirmar que la pintura de Baroja parte de la pintura de género madrileña del siglo XIX, o del “anecdótico que estaba vigente en los finales de siglo” como dice Valeriano Bozal³³, ya que en la mayoría de sus obras (no solo en sus cuadros, también en sus grabados) representa las calles suburbanas de Madrid, con un ir y venir de gente corriente en sus quehaceres diarios. Unas escenas que transitan por una ciudad sin brillo, gris y poco elegante, que recuerda la pintura de género, pero también escenas urbanas de pintores parisinos posteriores al impresionismo, como Utrillo con sus calles de Montmartre y la vida sencilla de barrio de una ciudad superficialmente relumbrante.

arte experimentatzen ari zen aldaketetarako. Kalitatezko obra zeukan arren, Amarikak bere erakusketa Madrilen aurkeztu zuenean, bere lana baloratzea nekeza zen; izan ere, madrildar kritikak ez zuen bere karrera ezagutzen eta, gainera, aurkeztu zuen pintura mota hura ordurako gaindituta zuten paisaia novecentistak, berritzaileak edo ukitu abangoardistagokoak (Benjamin Palencia, Cossio, Gezala bera). Beharbada horregatik ez zen garai hartako kritikarik jantziena Amarikaren pinturarekin interesatu, beste mota bateko esperientzia plastiko berritzaileei edo abangoardistei begira zegoelako. Dena dela, Amarikaren paisaiak eta Etxebarriak urte horietan egiten zituenak aldera daitezke, postinpresionismotik abiatu eta Juan de la Encinaren miresmena zuen margolari bat aipatzearren, eta ez dirudi alde handirik zegoenik obren kalitatean, nahiz eta alde handia egon bi margolarien programa estetikoan.

Erakusketa honi lotuta, Amarikaren *Iraileko arratsalde bat Zadorraren ertzean (Tresponde)* margolana Arte Modernoaren Museora nola iritsi zen kontatu zuen Bernardino Pantorbak. Kritikariaren esanetan, garai hartan Mariano Benlliure zen Museoko zuzendaria eta Amarikaren obra bat erostea erabaki zuen museorako, margolariak onartu ez zuen zenbateko baten truke. Negoziazioak luzatu ziren eta gaur egun Reina Sofiak Pradon daukan margolana ez zen inoiz ordaindu, Amarikak beste margolan bat ere oparitu zuen arren museoak erosi nahi zuenarekin batera³¹.

Amaitzeko, Fernando Amarikak kalitate handiko pintura garatu zuela esan dezakegu; bere ibilbideko lehenengo etapan izaera kontserbatzaileagoa zuen eta bazirudien XIX. mendeko paisaia errelista berritzeko formula inpresionistak hartu zituzten beste espainiar paisaiari batzuek XX. mendean hartu zutenaren antzeko bidea hartuko zuela. Baina 1908tik aurrera beste bide bat hartu zuen haren lanak eta Amerika paisaia sentitzeko estilo pertsonal baten bila ibili zen; ibilbide horretan inpresionismoaren proposamenetatik ukitu erromantikoagoko paisaiei lotutako bideetara igaro zen; esan nahi baita, paisaietan naturalismoak proposatutako objektibismoa lortu nahi zuen inpresionismoak egindako berrirakurketaren bidez edo paisaiaren bizipen subjektiboa lortu nahi zuen, margotzeko modu espresibora daraman estetika pertsonaleko hausnarketaren ondorioz³². Hala ere, askotan bi aukerak uztartzen zituen obrak lortu zituen, batera edo besterako joera handiagoarekin. Horrenbestez, Gerra Zibilaren aurreko euskal artearen panoraman kontuan izan beharreko obra konplexua da, eta ez da hain erraza une hartako joera kontserbatzailean sartzea.

Ez behar bezain modernoak: Ricardo Baroja

1925eko martxoaren 27an Madrilgo *La Voz* aldizkarian Ricardo Barojaren lanari buruzko kritika bat argitaratu zuen Juan de la Encinak, Madrilgo Arte Ederren Zirkuluan erakusketa baitzeukan egun haietan. Barojaren lanari buruz egindako iruzkin kritikoak ukitu ironikoa zuen eta ez zion grazia handirik egin margolariari; horren ondorioz, ia hilabete iraun zuen polemika hasi zuten biek garai hartako Madrilgo bi

^[1] Reina Sofiak Pradon daukan beste margolan bat da: *Quelen ibarra apirilean*, 1905ekoa. Pantorba, B.: *El pintor Fernando de América*. Amarika Fundazioa, Gasteiz, 1965.

^[2] Amarikaren lehenengo pinturetako batzuk hartuz gero, adibidez 1904 inguruan egindako urmaelen bi margolanak, pintura mota hau beti interesatu izan zitzaiola pentsa dezakegu, nahiz eta joera hau ez nabarmendu 1915era arte.

^[3] Bozal, V.: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*. Espasa Calpe, Madrid, 1995.



Ricardo Baroja (1871-1953)
Portua, 1927
 Reina Sofía Arte Zentroa Museo Nazionala

Ricardo Baroja (1871-1953)
Puerto, 1927
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Quizá uno de los aspectos que menos interesaba a Juan de la Encina era el supuesto contenido literario de la pintura de Baroja³⁴, este hecho quizá sea el menos moderno de la pintura de Baroja para el crítico. Baroja era un ilustrador y grabador muy hábil, además había escrito alguna novela también, por lo tanto parece que su obra cuenta siempre con una intención literaria, narrativa, como la pintura de género del siglo XIX que menciona Juan de la Encina; además, nunca ocultó su admiración por un tipo de escenas pintadas por Goya, algo que se puede ver de forma clara en sus grabados, sobre todo. La autonomía del género de la pintura

fue uno de los rasgos de la modernidad, por lo tanto, parece que la pintura de Baroja no era suficientemente moderna para el crítico que exigía partir de las experiencias del naturalismo impresionista de forma casi objetiva, o en su defecto, del simbolismo que también rechazaba la narratividad en la pintura. Por lo tanto es bastante comprensible el tono del artículo sobre la exposición de Baroja, tachando su pintura como ligera y a su autor como “aficionado vitalicio y proteico”³⁵.

Vistas desde hoy en día, las críticas de Juan de la Encina, parecen exageradas, ya que la pintura de Baroja, aunque no esté muy bien estudiada, no parece realizada tan a la ligera y puede tener más interés del que en un primer momento aparenta. Algunas veces recuerda un poco la pintura de Regoyos en su torpeza, aunque al contrario que Regoyos, Baroja no parece sacarle demasiado provecho al ingenuismo o primitivismo que puede deducirse de su pintura.

Pero hay momentos en que la pintura de Baroja pone en práctica algunas de las enseñanzas del impresionismo de manera contraria a lo que hará Sorolla (con sus efectos de luz deslumbrante), para hacer precisamente lo contrario, unos efectos atmosféricos que dan lugar a unos paisajes brumosos y grises, recalcando la faceta triste y monótona de la ciudad.

34 “Pintura suave, graciosa, llena de encanto literario, a la que no falta gracia técnica ni sensibilidad colorista”, llega a afirmar el crítico en su artículo de *La Voz* (27-III-1925).

35 “Réplica al paso”. *La Voz*, 30-III-1925.



Ricardo Baroja (1871-1953)
Zutoina, 1953
 Arabako Arte Ederren Museoa

Ricardo Baroja (1871-1953)
El Poste, 1953
 Museo de Bellas Artes de Álava

aldizkaritan: *La Voz* eta *El Heraldo de Madrid* delakoetan.

Juan de la Encinaren esanetan, Barojaren pintura inprobisazioan eta presan oinarritzen zen, indar sortzailearen bulkaden ondoriozko pinturak izan ditzakeen abantaila eta desabantaila guztiak zituen horrek (bien arteko eztabaidan idatzitako artikuluetako batean doministikuaren pintura zela esan zuen). Bestalde, Goyak hasi eta XIX. mendean arrakastaz landu zen Madrilgo genero pinturaren tradizioaren azken katebegia zen margolaria Encinaren esanetan. Azkenik, margolariaren trebezia teknikoa eta pinturarako dohainak aipatu zituen, baina erakusketako obretan hautaketa eta antolakuntza falta zirela ere aurpegiratu zion.

Iruzkin horien guztien ondorioz, Baroja haserretu egin zen eta hasieran Juan de la Encinaren aurka hasi zen, hipokrita zela esan zion, bere artikuluko lehenengo zatian kritikoak goraiatu egin baitzuen, eta gero kritikaren aurka hasi zen, oro har; gauzak horrela, Arte Ederren Zirkuluan hitzaldi bat iragarri zuen apirilaren 3rako artearen kritikari buruz oro har. Juan de la Encinaren kritikari martxoaren 31an erantzun zion Barojak *El Heraldo de Madriden* eta beste kritikari batzuk ere aipatu zituen Juan de la Encinaz gain, hala nola, Jose Francés eta Gabriel García Maroto; ondorioz, polemika handitu egin zen García Marotok handik egun batzuetara erantzun ziolako eta Manuel Abriale ia hilabete beranduago. Manuel Abril, García Maroto eta Ricardo Barojaren arteko polemikak jarraitu egin zuen 1925eko jarduera artistikorik interesgarriena beste bat aitzakiatzat hartuta: Artista Iberikoen Elkarte eta erakusketa. Horri eraso zion Barojak.

Juan de la Encina eta Barojaren arteko polemika horretan kritikariak Barojaren pinturari buruz zituen objektio batzuk ikus ditzakegu. Hasteko, Juan de la Encinaren iritziz, Barojaren pintura XVIII. mendean amaieran Goyak hasi eta XIX. mendean zehar iraun zuen pintura genero baten jarraipena zen; beraz, ez zuen Parisko modernitatearekin harremanik, eta hori ez zitzaion egokia iruditzen bizi ziren une hartan.

Beharbada modernitate gabezia horrek egin zion minik handiena Barojari; izan ere, bere ibilbidean zehar Espainian kultura modernoa sustatzeko ekimen batzuetan jardun zuen, hala nola *Arte Joven* aldizkarian 1903an. Aldizkari horretan Picassok (alde artistikoan), anaia Piok, Azorinek... hartu zuten parte.

En algunas ocasiones, tomó además, sobre todo en el grabado, trazos y colores expresivos, provenientes de Goya, sin duda, pero que en cierta manera enlazan con el expresionismo centroeuropeo en el dibujo y con los fauves en el color, como en su obra *El Puerto* o en algunas otras posteriores.

La vinculación de Ricardo Baroja a la literatura no sería de extrañar, no solo por tener un hermano escritor, sino por haber participado en la ilustración de libros y haber escrito, él mismo, algunas novelas; por lo tanto, tampoco es raro que en su época se interpretaran las representaciones de la ciudad como escenas narrativas. Desde un punto de vista actual, en cambio, no vemos tanta dependencia entre algunas escenas representadas por Baroja con la pintura de género del siglo XIX. La inspiración para la representación del Madrid de la época quizá parta de esa pintura, pero parece superarla por medio de unos cuadros que tienen la intención de reflejar la vida sencilla de la ciudad, o quizá, el aspecto marginal de la ciudad. Una ciudad sin sol, sin brillo, que vive todos los días sin acontecimientos mencionables, y que veremos en la obra de algunos pintores de las generaciones más jóvenes. Los impresionistas comenzaron a representar la vida moderna, con todo lo que conllevaba de novedad: el tren, los cafés, los boulevares, la burguesía, etc.; Baroja parece haber superado la vida moderna de la ciudad y reflejar lo poco remarcable de ella, una ciudad gris, en la línea en que algunos ilustradores como Steinlen habían hecho en ocasiones, pero de forma más monótona y melancólica.

Quizá la edad del pintor también le aleje de las formas más modernas de la pintura madrileña de aquellos años. Es posible que Baroja se sintiera más unido a la llamada generación del 98, por lo que su pintura quedaba un poco al margen de las experiencias que estaban llevando a cabo artistas más jóvenes y ya no tan jóvenes, por ejemplo Echevarría, Arteta o Vázquez Díaz que continuaban atentos a la renovación y evolución continua de su pintura, aunque estaban cada vez más lejos de ser los protagonistas de la renovación plástica española.

Por lo tanto, quizá podemos encuadrar la obra de Baroja dentro de la generación de Zuloaga, Losada o Iturrino, con lo cual no quedaría tan fuera de contexto, a pesar de carecer del aire cosmopolita, modernista y simbolista de éstos. Pero tampoco podemos calificar su pintura como académica, por lo que se repite el problema que teníamos con la pintura de América al no poder encajarla fácilmente en cualquier calificativo como conservadora, moderna o novecentista, según las clasificaciones antes mencionadas de Sáenz de Gorbea, por ejemplo.

También podemos dudar de si debemos incluirlo dentro de la pintura vasca, ya que como veremos luego en el caso de Sáenz de Tejada, su trayectoria casi completa se desarrolló en Madrid, con escasos contactos con los grupos de artistas vascos, si bien, parece que sus relaciones con los intelectuales vascos residentes en la capital debieron de ser, como en el caso de su hermano Pío, bastante habituales. Además, es conocido el arraigo de la familia Baroja con sus orígenes vascos y sus largas temporadas en Itzea. Así mismo, después de la Guerra Civil expuso en San Sebastián y colaboró en la fundación de la Asociación Artística Guipuzcoana. A pesar de ello echaríamos de menos las trayectorias similares, los intereses comunes y las coincidencias espacio-temporales que, según Juan de la Encina, servirían para denominar arte vasco al producido por una serie de artistas entre 1880 y 1930 aproximadamente.

Esta falta de suficiente modernidad que muchas veces parece haberse achacado a Baroja, se observa también en otros pintores del País Vasco, como puede ser el caso de Pablo Uranga, que coincide con la pintura de Baroja en otros aspectos como cierto romanticismo, o de Ascensio Martiarena, un pintor que se limitó a asimilar los puntos de vista del impresionismo, para fundirlos con una pincelada matérica y unos colores vivos que pueden recordar a los fauve, pero que nunca llegará a una experimentación plástica decidida.

Dirudienez Juan de la Encina ez zebilen oso oker Barojaren pinturaren zati bat XIX. mendeko madrildar genero pinturatik abiatu zela esan zuenean edo “mende amaieran indarrean zegoen anekdotismotik abiatu zela” Valeriano Bozalek esan bezala³³; izan ere, bere obrarik gehienetan (margolanetan ez ezik, grabatuetan ere bai) Madrilgo aldirietako kaleak ageri dira eta eguneroko gauzak eginez batetik bestera dabilen jendea dago kale horietan. Distirarik eta dotoreziarik gabeko hiri gris bateko eszenak dira, genero pinturaren tankerakoak, baina inpresionismo ondorengo Parisko margolarien hiri eszenen antzekoak ere bai; esate baterako, Utrilloren lanetan Montmartreko kaleak ageri dira, bai eta azaleko distira duen hiri bateko auzoko bizimodu xumea ere.

Beharbada Juan de la Encinarentzat interesik txikiena zuen alderdia Barojaren pinturaren balizko eduki literarioa zen³⁴; beharbada horixe da Barojaren pinturan modernotasun txikiena zuen alderdia kritikariaren ustez. Irudigile eta grabatzaile trebea zen Baroja, eleberriren bat ere idatzi zuen, beraz, bere obrak literatur asmoren bat zuela zirudien beti, narratiboa, Juan de la Encinak aipatzen duen XIX. mendeko genero pinturak bezala; gainera, beti aitortu izan zuen oso gogoko zituela Goyak margotutako eszena mota batzuk, eta hori argi ikusten da haren grabatuetan, batik bat. Modernitatearen ezaugarrietako bat pintura generoaren autonomia izan zen; beraz, Barojaren pintura ez zen kritikariarentzat behar bezain modernoa, naturalismo inpresionistaren esperientzietatik ia modu objektiboan abiatzea eskatzen baitzuen edo horrelakorik ezean, sinbolismotik, horrek ere ez baitzuen pinturaren narratibotasuna onartzen. Hortaz, ulertzekoa da Barojaren erakusketaz idatzitako artikulua tonua, berea pintura xaloa zela eta egilea “bizi osoko zaletua eta aldabera” zela esaten zuena³⁵.

Gaur egundik begiratuta, Juan de la Encinaren kritikak gehiegizkoak izan zirela ematen du, Barojaren pintura oso ondo aztertuta ez dagoen arren, ez baitirudi nola edo hala egindakoa denik eta hasiera batean ematen duena baino interes handiagoa izan dezake. Batzuetan Regoyosen pinturaren antza du bere baldartasunean, nahiz eta, Regoyosek ez bezala, Barojak probetxu handiegirik ez atera bere pinturatik ondorioztatzen den ingenuismoari edo primitibismoari.

Baina zenbait unetan inpresionismoaren irakaspen batzuk praktikan jartzen ditu Barojaren pinturak Sorollak ez bezala (bere argizko efektuekin), justu aurkakoa egiteko, hau da, paisaia lainotsu eta grisak sortzen dituen efektu atmosferikoak egiteko, hiriaren alderdi triste eta monotonoa azpimarratuz.

Zenbaitetan, gainera, eta batez ere grabatuan, trazu eta kolore adierazgarriak hartu zizkion Goyari, baina marrazkiak Europa erdialdeko espresionismoari lotuta ere badaude, eta koloreak fauveei lotuta, *Portua* izeneko obran edo ondorengo beste artelan batzuetan bezala.

Ez da harritzekoa Ricardo Barojak literaturarekin loturak izatea, anaia bat idazlea izateaz gain, liburuen ilustrazioak egin baitzituen eta eleberri batzuk idatzi ere bai; hartara, normala da bere garaian hiriaren irudiak eszena narratibo legez interpretatzea. Egungo ikuspegitik, ordea, ez dugu horrenbesteko mendekotasunik ikusten Barojaren eszenen eta XIX. mendeko genero pinturaren artean. Garai hartako

33 Bozal, V.: Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939. Espasa Calpe, Madril, 1995.

34 “Pintura goxoa, panpoxoa, grazia teknikoa eta kolorearekiko sentsibilitatea duena”, esan zuen kritikariak *La Voz*eko artikuluan (1925-III-27).

35 “Réplica al paso”. *La Voz*, 1925-III-30.



Pablo Uranga (1861-1934)
Paisaia, guardia zibil baten irudiarekin
 Prado Museoa

Pablo Uranga (1861-1934)
Paisaje con la figura de un guardia civil
 Museo del Prado

A pesar de ello, Martiarena fue un pintor con una gran influencia en la generación de artistas más jóvenes, ya que su actividad en la enseñanza artística en San Sebastián fue decisiva en la trayectoria de muchos alumnos que acudieron a sus clases, tanto por la libertad de sus orientaciones como por sus consejos a la hora de derivar a sus alumnos hacia otros pintores más experimentados (por ejemplo al aconsejar a Olasagasti a que acudiera a Madrid al taller de Vázquez Díaz, como hemos mencionado anteriormente).

Madril irudikatzeo inspirazioa pintura horretatik abia daiteke beharbada, baina ematen du gaintitu egin zuela, betiere hiriko bizimodu xumea edo agian hiriaren itxura marjinala islatzeko asmoa zuten margolanen bidez. Eguzkirik gabeko hiria, distirarik gabekoa, ezer aipagarrikerik gertatzen ez denekoa; belaunaldi gazteagoetako zenbait margolariren artelanetan ere horixe bera ikusiko dugu. Bizimodu moderno adierazten hasi ziren inpresionistak, horrek berekin zituen berrikuntza guztiekin: trenak, kafea, bulebarrak, burgesia, etab. Barojak hiriko bizimodu moderno gaintitu zuela zirudien eta azpimarratzeko ezer gutxi zeukan hori islatu nahi izan zuela, hiri grisa, Steinlen bezalako irudigile batzuek zenbaitetan egin bezala, baina modu monotono eta malenkoniatsuagoan.

Litekeena da margolariaren adinak ere urte haietako Madrilgo pinturako formarik modernoenetatik aldendu izana. Beharbada Baroja 98ko belaunaldia deitu zitzaion hartatik gertuago sentitzen zen; ondorioz, artista gazteagoen eta ez hain gazteen esperientziatik kanpo geratu zen haren pintura, adibidez, Etxebarriak, Artetak edo Vázquez Diazek egiten zuten pinturatik kanpo, horien pinturak berrikuntzari begiratzen baitzion eta etengabe eboluzionatzen baitzuen, nahiz eta espainiar berrikuntza plastikoko protagonista izatetik gero eta urrunago egon.

Horrenbestez, Barojaren lana Zuloaga, Losada edo Iturrinoren belaunaldian sar dezakegu beharbada; ez litzateke testuingurutik oso kanpo geratuko, horien kutsu kosmopolita, modernista eta sinbolista izan ez arren. Baina ezin dugu esan bere pintura akademikoa zenik ere; beraz, Amerikarekin genuen arazo bera dugu, hau da, ezin sailka dezakegu inon, ez baita kontserbadorea, moderno edo novecentista, lehen Saenz de Gorbearen kasuan aipaturiko sailkapenak kontuan hartuz gero.

Euskal pinturaren barruan sartzeko ere zalantzak izan ditzakegu, gero Saenz Tejadaren kasuan ikusiko dugun bezala, ia bere ibilbide osoa Madril garatu eta harreman txikia izan baitzuen euskal artista taldeekin, nahiz eta hiriburuan bizi ziren euskal intelektualekin ohiko harremanak zituela dirudien, anaia Piok bezala. Gainera, ezagunak dira Baroja familiak bere euskal jatorriarekin zituen sustraiak eta Itzean egiten zituzten denboraldi luzeak. Gerra Zibilaren ondoren, Donostian erakusketa bat egin zuen eta Gipuzkoako Artisten Elkarteak sortzen lagundu zuen. Dena dela, Juan de la Encinaren esanetan, antzeko ibilbideak, interes komunak eta espazio-denboran bat etortzea beharko genituzke 1880tik 1930era bitartean artista batzuek egin zuten artea euskal artea zela esateko.

Barojari behin baino gehiagotan egotzi zitzaion behar bezain moderno ez izatea, eta gauza bera gertatu zen Euskal Herriko margolari batzuekin ere, hala nola Barojak bezala erromantizismo kutsuko pintura egiten zuen Pablo Urangarekin edo Ascensio Martiarenarekin; azken margolari hori inpresionismoaren ikuspegiak bere egitera mugatu zen, pintzelada materikoarekin dena bateratuz eta kolore biziak erabiliz fauveen antzera, baina inoiz ez zen erabateko esperientziaz plastikora iritsi.

Dena dela, Martiarenak eragin handia izan zuen artista gazteagoen belaunaldian, Donostian artea erakusten egindako lana erabakigarria izan baitzen bere ikasle askorentzat, bai askatasuna ematen zela bai ikasleak esperientzia handiagoko beste margolari batzuek bideratzeko orduan ematen zituzten aholkuengatik (adibidez, Olasagasti Madrilera, Vázquez Diazen tailerrera, joateko gomendatu zion, aurrez esan bezala).

No lo suficientemente vascos: Carlos Sáenz de Tejada

La figura de Sáenz de Tejada plantea el problema de su inclusión en lo que hemos venido denominando pintura vasca. No es habitual ver a este pintor clasificado entre los artistas vascos, sobre todo porque su lugar de nacimiento fue Tánger, donde su padre estaba destinado debido a su carrera diplomática, y por su formación artística en Madrid, en el taller de López Mezquita dirigido por Fernando Álvarez Sotomayor en un primer momento y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, más tarde. Pero en algunas ocasiones se ha incluido a Tejada entre los artistas vascos por el origen de su familia y su vinculación con la ciudad de Vitoria durante toda su vida.

De todas maneras, Sáenz de Tejada no participó de las características que los artistas y la crítica consideraron la pintura vasca, quizá por su falta de vinculación con los temas que otros artistas representaron. Pero esto no es del todo cierto, ya que en algunas obras de sus primeros años estuvo influido por la temática de la pintura vasca como podemos observar en los cuadros titulados *Pescadora de Ondárroa* y *Puente de Ondárroa* de su primera época y especialmente en *Remeros de Ondárroa* del Museo de Bellas Artes de Álava, donde vemos cinco figuras de marinos, comparables con cualquier otro pintor que estaba integrado en el País Vasco. Además su participación en alguna exposición organizada por la Asociación de Artistas Vascos también da pie a pensar en la vinculación que sintió Sáenz de Tejada con el País Vasco, por lo menos en alguna de las etapas de su vida. En concreto vemos exponer obras del pintor en la exposición que organizó la Asociación en 1925 en Fuenterrabía con motivo de las fiestas euskaras.

A pesar de ello, el mismo año expuso en la conocida Sociedad de Artistas Ibéricos, sin ser incluido entre los artistas vascos de la exposición, tanto en la disposición de sus obras como en las críticas que se hicieron de su obra, quizá porque la participación vasca estuvo coordinada por la Asociación de Artistas Vascos a la que Tejada no perteneció.

Y, es cierto, como hemos recordado más arriba, que para Juan de la Encina como para muchos artistas y críticos de la época, el calificativo de artistas vascos, se basaba en la pertenencia a un grupo con trayectorias e intereses similares que coincidieron en un momento concreto en torno a Bilbao, desde donde se difunde un tipo de pintura que compartía características comunes, no exclusivas, por lo que muchas veces los límites no estuvieron muy claros, pero sí lo suficientemente peculiares para poder englobar a algunos artistas con un aire común, que quizá Sáenz de Tejada quiso en un principio adoptar, pero que luego abandonó a favor de una pintura renovadora e incluso cercana a la vanguardia como podemos ver en el cuadro titulado *Verbena o el Pim, pam, pum*.

Es por ello que los dos cuadros presentados en esta exposición reflejan unas posturas ante la pintura tan diferentes. Una representada por *Remeros de Ondárroa* que, junto a algunos de los cuadros conservados en el Museo de Bellas Artes de Álava, refleja una actividad temprana del pintor dentro de lo que se podía llamar pintura de tema vasco, pero de factura muy conservadora en los años entre 1917 y 1920 aproximadamente, por lo que denotan su formación académica, pero que va evolucionando hacia una pintura más en la línea de los artistas vascos de los años 20, con atención a los volúmenes y a las composiciones monumentales construidas por figuras tomadas del campo y la mar vascos, insertos en juegos de líneas y volúmenes geométricos formados por remos u otros recursos figurativos, al mismo tiempo que una atención especial a un tipo de color más claro y vivo que los de las generaciones anteriores,

Ez behar bezain euskal herritarrak: Carlos Saenz Tejada

Saenz Tejada euskal pintura iritzi diogun horretan sartu ala ez erabakitzea ez da erraza. Ez da ohikoa margolari hori euskal artisten taldean ikustea, batez ere Tangerren jaio zelako, han baitzeuden gurasoak aitaren karrera diplomatikoaren ondorioz, eta Madrilen egin zituelako ikasketa artistikoak, Fernando Alvarez Sotomayor zuzendari zuen Lopez Mezquitaren tailerrean lehenengo eta San Fernandoko Arte Ederren Akademiaren gero. Baina zenbaitetan Tejada euskal artisten taldean sartua izan da familiaren jatorriagatik eta bizi osoan Gasteizi lotuta egon zelako.

Nolanahi ere, Saenz Tejadak ez zeukan artistek eta kritikariek euskal pinturatzat hartutakoaren ezaugarriarik, beharbada beste artista batzuek irudikatu zituzten gaiekin loturarik

ez zuelako. Baina hori ere ez da erabateko egia, lehenengo urteetako obra batzuetan euskal pinturaren eragina ikus baitaiteke, hala nola, *Ondarroako arrantzaleak* eta *Ondarroako zubia* lanetan, eta bereziki Arabako Arte Ederren Museoko *Ondarroako arraunlariak* lanean. Lan honetan bost arrantzale ageri dira, eta Euskal Herrian integratutako beste edozein margolariaren lanarekin aldera daiteke. Euskal Artisten Elkarteak antolatutako erakusketaren batean izandako parte hartzea dela eta, Saenz Tejadak Euskal Herriarekin nolabaiteko lotura sentitu zuela esan daiteke, gutxienez bere bizitzako etaparen batean. 1925eko Euskal Festak zirela-eta elkarteak Hondarribian antolatutako erakusketan egon ziren margolariaren lanak.

Hala ere, urte horretan bertan Artista Iberikoen Elkartearen egindako erakusketan ez zuten euskal artisten taldean sartu, ez obrak kokatzerakoan ez bere obrari egin zitzaizkion kritiketan, beharbada euskal partaidetza Euskal Artisten Elkarteak koordinatu zuelako eta Tejada elkarte horretakoa ez zelako.

Eta egia da, arestian esan bezala, Juan de la Encinarentzat eta garai hartako artista eta kritikari askorentzat euskal artista izateko antzeko ibilbidea eta interesak zituen talde batean egon behar zela eta une jakin batean Bilbo inguruan ibili behar izan zirela, hortik zabaldu baitzen ezaugarri komunak zituen pintura mota bat, ezaugarri horiek eskusiboak ez ziren arren; beraz, mugak askotan ez zeuden



Carlos Saenz de Tejada (1897-1958)
Ondarroako arrantzalea, 1917
Arabako Arte Ederren Museoa

Carlos Sáenz de Tejada (1897-1958)
Pescadora de Ondárroa, 1917
Museo de Bellas Artes de Álava



Carlos Saenz de Tejada (1897-1958)
Intereses creadoseko eszena (I), 1950
Arabako Arte Ederren Museoa

Carlos Sáenz de Tejada (1897-1958)
Escena de los intereses creados. Cuadro 1º, 1950
Museo de Bellas Artes de Álava

exceptuando a Arteta. Esta trayectoria parece dar paso, más tarde, a una pintura en contacto con los movimientos renovadores madrileños en torno al año de la Exposición de los Ibéricos de 1925, tanto por compartir estudio con un artista como Bores, como por su posterior paso por París ese mismo año. Para por fin terminar su carrera en una figuración retórica con tendencia al monumentalismo tan del gusto del falangismo de la Guerra Civil y del nacionalcatolicismo franquista posterior, que quiso reflejar en la pintura mural, pero que no logró conseguir como podemos apreciar en los frescos que pintó en 1952 para la sede de Radio Vitoria.

Con Sáenz de Tejada se plantea un problema que trataremos en otro apartado más adelante, que consiste en la valoración excesiva de la obra pictórica sobre otro tipo de obra a la hora de considerar la importancia de algunos artistas, ya que los dibujos de Tejada suelen ser habitualmente más interesantes que su obra pictórica, tan escasa, por otra parte, y que ha dado pie a algunos historiadores del arte a considerar a Sáenz de Tejada mejor dibujante, sobre todo ilustrador, que pintor.

Mujeres artistas. Trayectorias fugaces obligadas: Asunción García Asarta

Muchas veces nos hemos preguntado si no ha habido mujeres artistas en el País Vasco antes de la Guerra Civil. La respuesta es que las hubo, si bien no lo tuvieron fácil para hacerse un hueco entre los artistas hombres de su época, y por ello, muchas de ellas abandonaron pronto sus carreras. Además, las mujeres que consiguieron cierta visibilidad en su época, han desaparecido en la posterior historiografía artística.

Es quizá el caso de la artista más conocida del arte vasco de principios del siglo XX, Asunción García Asarta, cuyo nombre verdadero era Asunción García Aranzamendi, pero que decidió mantener los dos apellidos de su padre, el pintor navarro Inocencio García Asarta, quizá para superar la dificultad de hacerse un nombre en el Bilbao de la época.

oso argi, baina antzeko ukitu bat zuten artista batzuk talde berean sartzeko adinakoak ziren eta Saenz Tejadak, hasieran ukitu hori bazuen ere, gero utzi egin zuen pintura berritzaileagoa eta abangoardiatik gertu zegoena egiteko, Berbena goiza edo Pim, pam, pum margolanean ikusten den legez.

Horregatik dituzte erakusketa honetako bi margolanek pinturarekiko hain jarrera desberdinak. Bata, Ondarroako arraunlariak izenekoa, Arabako Arte Ederren Museoko beste margolan batzuekin batera, margolariaren hasierako jardueraren isla da, euskal gaiari buruzko pintura da, baina egiteko era oso kontserbatzailea du (1917tik 1920ra arteko urteez ari gara); horrek artistaren trebakuntza akademikoaren berri ematen du. Alabaina, Tejada 1920ko hamarkadako euskal artisten antzeko pinturara eboluzionatuz joan zen, bolumenetan eta konposizio monumentaletan arreta berezia jarri zuen eta euskal soro eta itsasotik hartutako irudiak margotu zituen; irudiok lerro eta bolumen geometrikoen multzoan sartu zituen eta arraunak eta antzeko baliabideak erabili zituen. Aldi berean, aurreko belaunaldietakoek (Arteta genuke salbuespena) baino kolore argiagoa eta biziagoa erabili zuen. Ibilbide hori geroago madrildar mugimendu berritzaileekin jarri zen harremanetan, 1925ean Artista Iberikoen Erakusketa egin zen urte inguruan, beharbada Bores bezalako artista batekin estudioa elkarbanatzen zuelako eta urte horretan bertan Parisen izan zelako. Bere karrera amaitzeko, monumentalismorako joera zuen figurazio erretorikora jo zuen, Gerra Zibileko falangismoak eta ondorengo nazionalkatolizismoak hain gustukoa zutenera; horma margoetan islatu nahi izan zuen hori, baina ez zuen lortu 1952an Radio Vitoriarenegoitzarako margotu zituen freskoetan ikus daitekeenez.

Saenz Tejadak geroago aipatuko dugun arazo bat dakarkigu: artista batzuen garrantzia kontuan izateko obra piktorikoa gehiegi baloratzea beste obra batzuekin alderatuz gero; izan ere, Tejadaren marrazkiak bere margolan apurrak baino interesgarriagoak dira askotan, eta horren ondorioz, arteko historialari batzuen ustez Saenz Tejada margolari baino marrazkilari eta, batez ere, irudigile hobea zen.



Carlos Saenz de Tejada (1897-1958)
Radio Vitoriarentzako horma-irudiak.
Sabaiko atala, 1952

Carlos Sáenz de Tejada (1897-1958)
Pinturas murales para Radio Vitoria.
Fragmento de la bóveda, 1952

Asunción García nació en Bilbao el año 1905, por lo que pertenecería a una generación de artistas que debutaron a principios de los años 20, como pueden ser Jenaro Urrutia (nacido en 1893), José Benito Bikandi (1894), Ernesto Pérez Orue (1897), Juan José Landa (1898), Juan Aranoa (1901), Mauricio Flores Kaperotxipi (1901), José María Ucelay (1903) o Jesús Olasagasti (1907). Pero si de todos ellos tenemos datos más o menos precisos, no sucede lo mismo con Asunción García Asarta, de la que conocemos pocos datos biográficos y pocas obras, exceptuando el pastel sobre papel que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao, titulado *Sala de mi colegio*, datado en 1922, que representa un aula de costura de un colegio femenino regido por monjas.

Según Pilar Mur, la pintora bilbaína, que había ganado la pensión Viuda de Salces, expuso por primera vez en la sala de exposiciones que la Asociación de Artistas Vascos tenía en la Gran Vía en febrero de 1920. Parece ser que la recepción crítica no fue muy entusiasta y cayó en los tópicos en los que solía y, suele caer aún hoy en día en muchas ocasiones cuando expone una mujer, al decir de Estanislao María de Aguirre, que con el pseudónimo de J. Luno escribió una reseña de la exposición en la habitual sección “Por los Salones de pintura” de la revista *Arte Vasco*, quejándose de los comentarios simplistas realizados por algunos basados en la frase: “¡Para ser de una niña no está mal!”³⁶. Ante esto Aguirre se queja de esos comentarios defendiendo la obra de Asarta desde un punto de vista ingenuista y antiacadémico: “¿Cómo que para ser de una niña? Para ser de quien fueren son admirables esos lienzos ingenuos y graciosos tan llenos de emoción. En estos cartones coloreados al pastel, en sus dibujos y en sus acuarelas que componían el conjunto de esta exposición, todo palpita en la superficie, porque es fruto de una ingenuidad inmaculada, sin habilidades, sin precocidades de asimilación, sin efectos rebuscados y sin técnica de academias ni escuelas”³⁷.

Al observar las tres obras reproducidas en el mencionado artículo de la revista *Arte Vasco*, podemos rastrear el interés por los temas infantiles de la joven pintora (contaba solamente 15 años), con retratos de niños en primer plano, de un dibujo suelto pero preciso y de los que no podemos apreciar el color, aspecto que J. Luno elogia especialmente: “La técnica de esta interesantísima artista es personal y sabia. Tiene un gran estilo de la composición y anima a sus grupos de movimiento. Estas condiciones excepcionales, así como un distinguido concepto del color y un dominio asombroso y decidido, hemos observado en todos sus cuadros”.

En el tema, sus obras recuerdan las representaciones infantiles de los artistas del *Noucentisme* catalán (por ejemplo las obras de Feliu Elias, Sunyer o Togores) y otros artistas españoles de aquel momento como Cristóbal Ruiz, que expuso el año siguiente en los locales de la Asociación; e incluso se acercan, salvando la distancia en la audacia plástica, a las niñas que pintó algo más tarde Sáenz de Tejada. La obra de Urrutia, Ernesto Pérez Orue y Bikandi está muy cerca de la pintora en cuanto a los temas infantiles, así como los cuadros sobre niños que pintó muchas veces Juan Echevarría, tomando como modelo los niños de Goya. Durante los años 10, 20 y 30 la ingenuidad infantil es un tema recurrente para los artistas que querían representar un futuro mejor, al mismo tiempo que permite relajar la representación académica con temas ingenuos que acompañan a formas también basadas en el ingenuismo o el primitivismo in-

^[1] En concreto J. Luno comenta: “Asunción Asarta ha colgado unos lienzos que han asombrado a quienes más cerca están de la pintura; es decir, que este éxito ha sido mayor entre los profesionales. La perspicacia de las gentes, siempre avisadas, como quien acaricia la cabezota de un niño adelantado y aplicado, ha elogiado con titubeos y con frases alentadoras a nuestra artista, añadiendo seguidamente: ‘¡Para ser de una niña no está mal!’”. “Por los salones de pintura”. Arte Vasco, nº III, marzo de 1920.

^[2] Ibidem.

Emakume artistak. Derrigortutako ibilbide laburrak: Asunción García Asarta

Askotan galdetu izan diogu geure buruari Euskal Herrian Gerra Zibilaren aurretik emakume artistarik ote zegoen ala ez. Egon bazeuden, baina oso zaila izan zen garai hartako gizonezko artisten artean tokia egitea; horren ondorioz, askok berehala utzi zuten bertan behera beren karrera. Gainera, euren garaian nolabaiteko ospea lortu zuten emakumeak erabat desagertu dira ondorengo historiografia artistikotik.

Hala gertatu zitzaion XX. mende hasierako euskal arteko emakume artistarik ezagunenari: Asuncion Garcia Asartari. Bere egiazko izena Asuncion Garcia Arantzamendi zen, baina bere aitaren, Inocencio Garcia Asarta margolari nafarraren bi abizenei eustea erabaki zuen garai hartako Bilbon txokotxo bat egiteko.

Asuncion Garcia 1905ean jaio zen Bilbon; hortaz, 20ko hamarkada hasieran debutatu zuten artisten belaunaldikoa zen, beste hauek bezala: Jenaro Urrutia (1893an jaioa), Jose Benito Bikandi (1894), Ernesto Perez Orue (1897), Juan Jose Landa (1898), Juan Aranoa (1901), Mauricio Flores Kaperotxipi (1901), Jose Maria Uzelai (1903) edo Jesus Olasagasti (1907). Baina gizonezkoei buruzko nahiko datu zehatzak ditugun arren, ezin esan daiteke gauza bera Asuncion Garciarri buruz. Izan ere, haren bizitzako datu gutxi dakizkigu eta obra gutxi ezagutzen dizkiogu, Bilboko Arte Ederren Museoan dagoen paper gaineko pastel bat da salbuespena, *Nire eskolako aretoa*, 1922koa; neskentzako mojen ikastetxe bateko jostintza gela ageri da bertan.

Pilar Murren esanetan, bilbotar margolariak Viuda de Salces pentsioa irabazi zuen eta Euskal Artisten Elkarteak Kale Nagusian zuen erakusketa aretoan egin zuen lehenengo erakusketa 1920an. Dirudienez, kritikariek ez zuten gehiegi txalotu eta emakume baten erakusketetan egiten ziren eta gaur egun oraindik ere egiten diren topikoak entzun ziren orduan ere; Estanislao Maria Agirrek *Arte Vasco* aldizkariko “Por los Salones de pintura” atalean J. Luno goitizenaz idatzi zuen erakusketari buruz eta batzuek esandako hutsalkeriez kezu zen, “Neska batena izateko ez dago gaizki!”³⁶ esan baitzuen zenbaitek. Agirrek Asartaren obra defendatu egin zuen ikuspegi ingenuistatik eta antiakademikotik: “ Neska batena izateko? Berdin dio



Asuncion Asarta (Asuncion Garcia Arantzamendi), (1905-1986) Izenbururik gabe Bilboko Arte Ederren Museoa

Asunción Asarta (Asunción García Arantzamendi), (1905-1986) Sin título Museo de Bellas Artes de Bilbao

^[3] J. Lunok hau dio: “Asunción Asartak erakusgai jarri dituen oihalekin harritu egin dira pinturatik gertuen daudenak; hau da, arrakasta handiagoa izan du profesionalen artean. Jende argiak, haur txintxo eta esaneko baten burua igurzten ari balira bezala, zalantzak izan ditu eta gure artista sustatu duten arren, ondoren horrelakoak esan dituzte: ‘Neska batena izateko ez dago gaizki!’”. “Por los salones de pintura”. Arte Vasco, III. zk., 1920ko martxoa.



Asuncion Asarta (Asuncion Garcia Aranzamendi), (1905-1986)
Izenbururik gabe
Bilboko Arte Ederren Museoa

Asunción Asarta (Asunción García Aranzamendi), (1905-1986)
Sin título
Museo de Bellas Artes de Bilbao

fantil, tanto a la hora del uso del color, como de la representación del espacio o de las formas. Por mencionar relaciones con artistas posteriores, las reproducciones de las obras que Asunción Asarta expuso en la Sala de la AAV recuerdan a las obras de niñas que años más tarde, ya a fines de los años 40 y en los años 50, pintará María Paz Jiménez.

Es precisamente un tema infantil el que representa su cuadro más conocido, antes mencionado, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Un cuadro más maduro que los que expuso en la Asociación en 1920, pero que continúa con temas infantiles o juveniles, al representar una sala del colegio donde estudiaba la pintora. El pastel sobre papel que se aleja de los temas y técnicas más apreciadas en la época dentro de lo que se consideraba el gran arte, fue adquirido en la exposición que se celebró en Gernika con motivo del III Congreso de Estudios Vascos el año 1922. Llama la atención que en la comisión que se formó para la adquisición de obras con destino al Museo de Bellas Artes de Bilbao, estuviera presente Cristóbal Ruiz³⁸, un artista que, sin duda, sentiría afinidad con la obra de García Asarta.

La artista también participó en la Primera Exposición de Artistas Vascongados de Bilbao celebrada el año 1926, proyecto que surgió del recién creado Museo de Arte Moderno, con una sola obra, el retrato del Doctor Brussi; pero, esta vez, Asunción Asarta no fue la única mujer que concurría a este tipo de exposiciones colectivas, ya que en el catálogo aparecen los nombres de otras mujeres: Dolores Padilla (expuso el cuadro titulado *Viejo vasco*), María Luisa Reyes (con dos retratos de niños) y María Vallejo (con un paisaje y una naturaleza muerta), artistas de las que no sabemos nada o casi nada.

De la segunda Exposición de Artistas Vascongados celebrada en Bilbao en 1932, Asunción García Asarta había desaparecido, si bien entró en escena una de las pocas pintoras vascas que obtuvo cierto éxito antes de los años 60, me refiero a una jovencísima Menchu Gal que concurrió a la exposición con dos obras que prefiguraban sus géneros posteriores: un paisaje de Irún y una naturaleza muerta³⁹ y que participó también en la Exposición de la AAV en Barcelona el año 1933 con tres obras; fue la única mujer junto a Hélène Elizaga que participó en la exposición.

38 Mur, P.: *La Asociación de Artistas Vascos*, op. cit.

39 Es interesante observar que en esta exposición participaron algunas mujeres de las que tampoco tenemos muchas más noticias: Karle Garmendia, María Teresa Gaztelu, Resurrección Gogénola y María Paz Larrea,

norenak diren emozioz eta zirraraz betetako oihal xalo eta grazioso horiek. Izan ere, pastelez margotutako kartoi horietan, haren marrazki eta akuareletan den-dena dago taupaka, akatsik ez duen xalotasunaren fruitu baitira, trebeziarik gabe, asimilatze goiztiartasunik gabe, gehiegi bilatutako efekturik gabe eta akademia eta eskoletako teknikarik gabe”³⁷.

Aipatutako *ArteVasco* aldizkariko artikuluan ageri diren hiru obrak ikusita, margolari gazteari (15 urte besterik ez zituen) haurren gaiak interesatzen zitzaizkiola ikusten da, haurren lehen planoko erretratuak ditu, marrazki librea baina zehatza da eta J. Lunok bereziki goraiatu zuen kolorea, ikusi ezin dugun arren: “Artista interesgarri honen teknika pertsonala eta jakintsua da. Konposiziorako estilo handia du eta bere mugimendu taldeak sustatzen ditu. Haren margolan guztietan ikusi ditugu aparteko baldintza hauek, baita kolorearen kontzeptu aparta eta hori zenbat eta nola menderatzen duen ere”.

Gaiari dagokionez, *Noucentisme* katalaneko artistek (Felui Elias, Sunyer edo Togores esaterako) egiten zituzten haurren irudiak etortzen zaizkigu gogora haren obrak ikustean, eta garai hartako beste espainiar artista batzuk ere bai, hala nola, Cristobal Ruiz, hurrengo urtean Elkartearen lokaletan erakusketa egin zuena; eta ausardia plastikoan duen aldea bazter utzita, Saenz Tejadak geroago margotu zituen neskatoen tankera ere badute. Haurren gaiari dagokionez, Urrutia, Ernesto Perez Orue eta Bikandiren obra Asuncion Asartaren obratik oso gertu dago, bai eta Juan Etxebarriak, Goyaren haurrak eredu hartuta, haurrei buruz margotu zituen margolanak ere. 10, 20 eta 30eko hamarkadan haurren xalotasuna behin eta berriro landu zuten etorkizun hobea irudikatu nahi zuten artistek; gainera, gai xaloei irudikapen akademikoa lasaitzea ahalbidetzen zuten, formak ere haurren xalotasunean edo primitibismoan oinarrituz, bai kolorea erabiltzerakoan bai espazioa edo formak irudikatzerakoan. Ondorengo artistekin izan zezakeen harremana aipatzearen, Euskal Artisten Elkartean Asuncion Asartak erakusgai izan zituen obrek Maria Paz Jimenezek 40ko amaieran eta 50eko hamarkadan margotu zituen neskatoen antza dute.

Haren margolanik ezagunenean ere haurrak dira gai nagusia; lehen aipatu dugun obraz ari gara, Bilboko Arte Ederren Museoa dagoenaz. Elkartean 1920an erakutsi zuena baino margolan helduagoa izan arren, haurren edo gazteen gaia landu zuen kasu honetan ere, margolariak ikasten zuen eskolako gela bat ageri baita. Garai hartan arte nagusitzat hartzen ziren gai eta tekniketarik urrun zegoen paper gaineko pastela, baina Eusko Ikaskuntzako III. Biltzarra zela-eta 1922an Gernikan egindako erakusketan erosi zuten. Deigarria da Bilboko Arte Ederren Museorako obrak erosteko batzordean Cristobal Ruiz³⁸ egotea, zalantzarik gabe Garcia Asartaren obra gertuko zuen artista.

Bilbon 1926an egin zen Euskal Artisten Lehenengo Erakusketan ere hartu zuen parte; Arte Ederren Museoa sortu berria zen eta proiektua hortik sortu zen. Garcia Asartak obra bakarra aurkeztu zuen, Brussi doktorearen erretratua, baina ez zen erakusketako emakume bakarra izan, katalogoan beste emakume batzuen izen-abizenak ere ageri baitira: Dolores Padilla (*Euskaldun adintsua* margolanarekin), Maria Luisa Reyes (haurren bi erretraturekin) eta Maria Vallejo (paisaia batekin eta natura hil batekin); hala ere, artista horiei buruz ez dakigu ezer edo ia ezer.

37 Ibidem

38 Mur, P.: *La Asociación de Artistas Vascos*. op. cit.



Antonio Gezala (1889-1956)
Ignazio Zuloaga margolariaren erretratua, 1920 aldera
Arabako Arte Ederren Museoa

Antonio de Guezala (1889-1956)
Retrato del pintor Ignacio Zuloaga, hacia 1920
Museo de Bellas Artes de Álava

Podemos decir que el rastro de Asunción García Asarta se pierde desde la mencionada exposición de Artistas Vascongados del año 1926, hasta el momento de su muerte en 1986.

Fuera del gran arte: Antonio Guezala

Otro de los grandes problemas con los que se enfrenta la historia del arte hoy en día es la excesiva focalización que ha vivido la historiografía en torno a las denominadas “artes mayores”, dejando a un lado lo que se consideraban artes menores, una división que no había respondido a la práctica del arte anterior a la creación de las academias y que quería ser destruida por parte de muchas de las vanguardias artísticas del siglo XX.

Debido a esa herencia decimonónica parte de la práctica artística realizada en el País Vasco durante el período que estudiamos ha sido sistemáticamente marginada, centrando el interés por las artes tradicionales, incluso en la pintura en su mayor parte, si tenemos en cuenta los comentarios que Juan de la Encina y algunos otros autores hacen en sus críticas, pero sobre todo en sus ensayos más pro-

fundos, en los que la escultura es un arte al que se menciona en muy pocas ocasiones en comparación con la pintura.

Por lo tanto, muchas veces, cuando se hablaba y se habla sobre arte vasco, se estaban refiriendo y nos referimos a pintura vasca, dejando a un lado otras artes que llegaron a tener gran aceptación en su tiempo, pero que siempre pasan a considerarse como obras de segunda categoría.

Quizá una de las grandes excepciones sea la de Francisco Durrio, un escultor que se dedicó a experimentar con materiales y técnicas diversas, para centrarse en un tipo de obras que se consideraron pequeñas obras maestras en su momento, aunque siempre se esperó de él que realizara esculturas dignas de llevar ese nombre, como el monumento a Arriaga, por el que se le consideró un gran escultor, o el mausoleo de la familia Etxebarrieta en el cementerio de Getxo. De todas maneras en *La Trama del Arte Vasco* no hay mención especial a este artista, que centró su actividad en la cerámica o la joyería, en sintonía con el simbolismo francés de finales del siglo XIX.

Otros artistas que se centraron en técnicas y formatos ajenos al “gran arte” fueron los hermanos Ricardo y Ramiro Arrúe los cuales concentraron su atención en el esmalte. En lo que respecta a los temas y las formas de representación son comparables a las obras del resto de los artistas de la Asociación y, no

Bilbon 1932an egin zen Euskal Artisten Bigarren Erakusketan ez da Asuncion Garcia Asartaren arrastorik, nahiz eta 60ko hamarkada baino lehen nolabaiteko arrakasta lortu zuen euskal emakume margolari bakarrenetako agertu, Menchu Gal gaztea; bi obra eraman zituen erakusketara, bere ondorengo generoen aitzindari: Irungo paisaia bat eta natura hil bat³⁹ eta Euskal Artisten Elkarteak 1933an Bartzelonan egin zuen erakusketan ere hartu zuen parte hiru obrarekin; erakusketako emakume bakarra izan zen Helene Elizagarekin batera.

Asuncion Garcia Asartaren arrastorik ez da 1926ko erakusketatik 1986an hil zen arte.

Arte handitik kanpo: Antonio Gezala

Gaur egun artearen historiak duen beste arazo handietako bat da “arte nagusi” deitzen zaien horien inguruan historiografia gehiegi fokalizatu dela. Alde batera utzi dira arte txikiagotzat jotzen zirenak, eta banaketa horrek ez du zerikusirik akademiak sortu aurreko artearekin eta banaketa hori XX. mendeko abangoardia artistiko ugari suntsitu nahi izan zuten.

XIX. mendeko herentzia horren ondorioz, aztertu dugun aldian Euskal Herrian egin zen praktika artistikoaren zati bat sistematikoki baztertu da, arte tradizionaleri besterik ez baitzaie begiratu, baita pinturan ere; nahikoa dugu Juan de la Encinak eta beste zenbaitek kritiketan eta, batez ere, saiakera sakonagoetan zer esaten zuten ikustea; esaterako eskultura oso gutxitan aipatzen zuten pinturarekin alderatuz gero.

Hortaz, askotan euskal artea aipatzen zenean edo gaur egun ere aipatzen denean, euskal pinturaz gara, eta alde batera uzten dira bere garaian onarpen handia izan zuten beste arte batzuk, bigarren mailako obratzat hartu izan baitira.

Salbuespenetako bat Frantzisko Durrio da; eskultore honek material eta teknika desberdinak erabili zituen eta bere garaian maisu artelan txikitat hartu ziren obrak egin zituen, nahiz eta eskultura izena egiaz merezi zuten eskulturak egingo zituela espero izan beti; adibidez, Arriagari eskainitako monumentua egin zuen eta arrazoi horregatik eskultore handia zela aipatu zen, eta Etxebarrieta familiaren Getxoko hilerriko mausoleoa ere berak egin zuen. Dena dela, *La Trama del Arte Vasco* lanean ez da artista honen aipamen berezirik egiten, haren jardueraren ardatza zeramika edo bitxigintza izan baitziren, XIX. mende amaierako frantziar sinbolismoarekin bat.

Ricardo eta Ramiro Arrue anaiek ere ez zituzten erabili “arte nagusiaren” teknikak eta formatuak, arreta esmaltean jarri zuten-eta. Gaiei eta aurkezteko moduei dagokionez, elkarteko gainerako artisten obrekin aldera daitezke eta bere garaiko kritikaren arreta ere erakarri zuten⁴⁰; era berean, elkarteko artisten erakusketen paraleloan egin zituzten eurenak, baina inoiz ez zituzten kontuan izan euskal arteari buruzko osoko azterketa egitean.

39 Erakusketa honetan geroago arrasto askorik utzi ez zuten beste emakume batzuek ere hartu zuten parte; hona hemen: Karle Garmendia, Maria Teresa Gaztelu, Resurreccion Gogenola eta Maria Paz Larrea.

40 Garai hartan arte txiki edo industrial esaten zitzairen haien inguruan kritikak zuen interes faltaren salbuespena da Juan de la Encinak Ricardo eta Ramiro Arrueri 1928ko uztailaren 11ko *España* aldizkarian (170. zk.) eskainitako artikulua; Espainiako arte industrialen egokeri buruz zuen ikuspegiaren berri eman zuen.

podemos decir que no atrajeran la atención de la crítica de su tiempo⁴⁰, al mismo tiempo que su actividad expositiva fue paralela a los mencionados artistas de la Asociación, pero nunca pasaron a ser tenidos en cuenta a la hora de realizar los estudios de conjunto sobre el arte vasco.

Es interesante constatar que este vacío quizá haya sido consecuencia de las investigaciones posteriores que se han centrado en la pintura dejando a un lado otros medios de expresión, ya que una de las características de la época que va de 1910 a 1930 es precisamente una actitud novecentista que fomentó el interés hacia las artes aplicadas a la ciudad y a la sociedad, abandonando conscientemente la primacía de la pintura que había impuesto en cierta manera el impresionismo (podemos poner como ejemplo el problema de la escultura por encontrar vías de modernidad durante los años finales del siglo XIX).

Es posible que otro de los puntos débiles de esta exposición, junto a la falta de representación de las mujeres artistas, sea precisamente la marginalización de las prácticas artísticas que no son la pintura, ya que la selección de la escultura sigue planteando problemas, y no digamos ya la elección de objetos realizados en formatos y técnicas diferentes a los tradicionalmente considerados artísticos, como podrían ser los antes mencionados esmaltes de los hermanos Arrúe o los ex libris, caricaturas, diseños de libros, y carteles de Antonio Guezala. En este sentido la marginalización del dibujo y la obra gráfica de la exposición puede ser ampliamente criticable, ya que sería posible realizar una exposición sobre el arte vasco de esta época con dibujos y grabados de calidad de muchos de los artistas representados en esta exposición pertenecientes tanto al Reina Sofía como al Museo de Bellas Artes de Álava: Regoyos, Zuloaga, los Zubiaurre, Iturrino, Baroja, Maeztu, Echevarría, Arteta, José Arrúe, Sáenz de Tejada, etc.

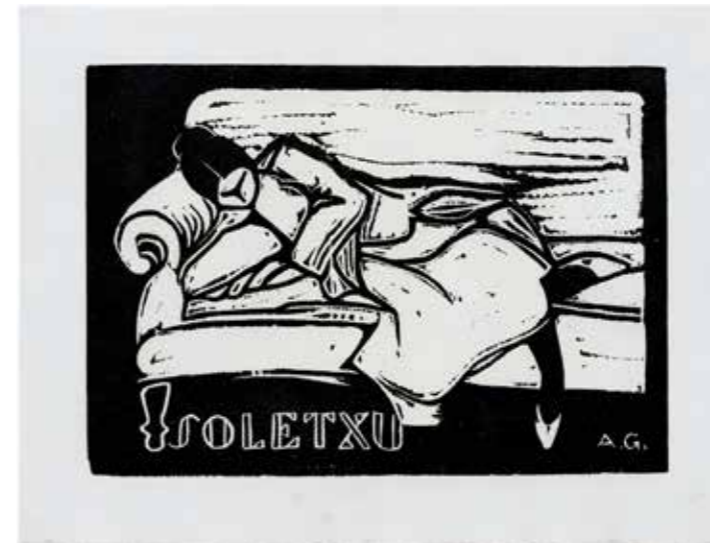
Pero quizá el caso de Antonio Guezala es uno de los mejor estudiados para poder ver hasta qué punto se ha priorizado la pintura sobre las otras artes⁴¹. A pesar de ser uno de los miembros más activos de la Asociación de Artistas Vascos, de la que llegó a ser presidente entre 1917 y 1921 y 1930 y 1937, es pocas veces mencionado en las críticas sobre el arte de la época y no aparece entre los nombres que Juan de la Encina menciona en *La Trama del Arte Vasco*⁴².

Su actividad no exclusivamente enfocada hacia la pintura, en la que sin embargo desempeñó un papel importante en la asimilación de tendencias más arriesgadas, hizo que fuera considerado como un pintor menor en comparación con otros compañeros y amigos del momento. Su dedicación a las artes gráficas, con diseños de carteles, ex libris, diseños de libros, dibujos de caricaturas, etc. hace de Guezala un artista muy en consonancia con el auge de un tipo de diseño gráfico que proveniente de la Secesión vienesa derivó hacia el *art déco*, con la fusión de algunas formas derivadas de las vanguardias, unidas a una elegancia formal decorativa proveniente del modernismo. La vida elegante y moderna de Bilbao de los años 10 y 20 del siglo XX tuvo su representante más productivo y original en Guezala, a pesar de

40 Una excepción al desinterés de la crítica por las artes llamadas entonces menores o industriales, es precisamente un artículo que dedicó Juan de la Encina a Ricardo y Ramiro Arrúe en el número 170 de la revista *España* el 11 de julio de 1928, donde expone sus puntos de vista sobre la situación de las artes industriales en España.

41 Mur, P.: *Antonio Guezala (1889-1956)*. Museo de Bellas Artes, Bilbao, 1991.

42 Uno de los pocos comentarios que Juan de la Encina dedicó a la obra de Guezala se produjo con ocasión de la Exposición de Artistas Ibéricos: “Es un artista de múltiples estilos, muy inquieto y constantemente cambiante. Asimila fácilmente y sigue con fidelidad los rumbos del momento. Por lo demás, artista fino y buen decorador. Expone cinco obras de tipo decorativo. Llevan por tema principalmente paisajes de la costa vasca, que Guezala sabe interpretar con sentido moderno. Es la suya una pintura más graciosa y delicada que sólida.” *La Voz*, Madrid 4-VII-1925.



Antonio Gezala (1889-1956)
Soletxu, 1917-1922 aldera
Arabako Arte Ederren Museoa

Antonio de Guezala (1889-1956)
Soletxu, hacia 1917-1922
Museo de Bellas Artes de Álava

erabiltzen ez dituzten objektuak aukeratzeko are arazo handiagoak daude, hala nola, lehen aipaturiko Arrue anaien esmalteak edo Antonio Gezalaren ex librisak, karikaturak, liburuen diseinuak eta kartelak. Zentzu honetan erakusketak marrazkia eta obra grafikoa alde batera utzi izana oso kritikagarria izan daiteke, garai horretako euskal arteaz erakusketa bat egin baitaiteke Reina Sofian eta Arabako Arte Ederren Museoan dau-den erakusketa honetako artisten kalitatezko marrazki eta grabatuekin: Regoyos, Zuloaga, Zubiaurretarrak, Iturrino, Baroja, Maeztu, Etxebarria, Arteta, Jose Arrue, Saenz Tejada, etab.

Baina beharbada Antonio Gezalaren kasua da gehien aztertu dena eta hemen ikus daiteke pintura nola gailendu zitzaizen beste arteei⁴¹. Euskal Artisten Elkarteko kiderik aktiboenetako bat izan arren eta 1917tik 1921era eta 1930etik 1937ra bitartean elkarteko burua ere izan arren, gutxitan aipatu izan da garai hartako arteari buruzko kritiketan eta ez da ageri Juan de la Encinaren *La Trama del Arte Vasco*⁴² lanean.

Ez zen soilik pinturara mugatu, nahiz eta lan handia egin zuen joera arriskutsuagoak asimilatzeke; horregatik uste izaten zuten une hartako beste kide eta adiskide batzuk baino margolari txikiagoa zela. Arte grafikoetan aritu zen, kartelak diseinatu zituen, ex librisak, liburuak, karikaturak, etab. Gezala bat zetorren

41 Mur, P.: *Antonio Guezala (1889-1956)*. Arte Ederren Museoa, Bilbo, 1991.

42 Juan de la Encinak Gezalaren obra gutxitan aipatu zuen, Artista Iberikoen Erakusketa zela-eta egin zuen behin: “Estilo ugariko artista da, kezka ugari du eta etengabe aldatzen ari da. Lana erraz asimilatzen du eta leial jarraitzen die uneko joerei. Beraz, artista fina eta dekoratzaile ona. Bost lan dekoratibo ditu erakusgai. Euskal kostaldeko gaiak dira nagusi, Gezalak zentzu modernoarekin interpretatzen dakienak. Graziaz betetako pintura fina bezain irmoa da. *La Voz*, Madril, 1925-VII-4.



Antonio Gezala (1889-1956) B. Sigales i Ponsa Ex librisa, 1919 Arabako Arte Ederren Museoa

Antonio de Guezala (1889-1956) Ex libris B. Sigales i Ponsa, 1919 Museo de Bellas Artes de Álava

que las diferencias impuestas sobre las categorías de las artes y su faceta de activista cultural dejaron un tanto en el olvido al artista. A ello debemos añadir el total abandono de la pintura y del diseño gráfico por parte de Guezala una vez terminada la Guerra Civil, debido en gran medida a su pertenencia al bando perdedor. La enorme frustración que debió suponer la disolución de la Asociación de Artistas Vascos de la que era presidente cuando estalló la guerra y, en general del ambiente artístico de preguerra, unido a sus vivencias personales con la represión franquista del nacionalismo vasco al que pertenecía, sumieron, al parecer, a Guezala en un estado de depresión del que casi no se recuperó nunca.

Solo en los últimos años con la tesis y consecuente publicación de una monografía sobre el autor por parte de Pilar Mur y la puesta en circulación de algunas de sus pinturas y obras de todo tipo⁴³, hemos podido valorar la actividad creativa de Guezala en su justa medida.

¿Vasco? ¿de dónde?

Cuando hablamos de arte vasco, nos estamos refiriendo normalmente al arte realizado en lo que podemos denominar País Vasco español, dejando fuera la actividad artística y la trayectoria del arte en el País Vasco francés durante las primeras décadas del siglo XX, sobre todo por su carácter más conserva-

dor debido al peso que tuvo el magisterio y el ascendente de un pintor académico de éxito en París como fue el baionés León Bonnat⁴⁴. La debilidad en la aceptación de la modernidad tanto económica como cultural en el País Vasco francés, parecida a lo que podía ocurrir al otro lado de la frontera en lugares fuera de Bilbao, hizo que el arte moderno no cuajara en grupos de artistas, ni en un interés por parte de la capa social que podía ser sensible a este tipo de cambios. Por lo tanto, la dinámica del arte en torno a Baiona (única ciudad que podía haber acogido un arte moderadamente moderno) continuó ligada a posturas académicas hasta bien entrado el siglo XX, y quizá posteriormente debido a la folklorización de todo lo vasco desde un punto de vista turístico (pensemos en la trayectoria de la pintura de Ramiro Arrúe).

Es difícil construir una historia de las relaciones entre el arte del País Vasco de los dos lados de la fron-

Vienako Sezesiotik zetorren diseinu grafiko mota batekin, art decó-rantz egin zuen diseinuarekin; gainera, abangoardietatik zetozen forma batzuk hartu eta horiek modernismotik zetorren apaindurazko dotorezia formalarekin bateratu zituen. XX. mendeko 10eko eta 20ko hamarkadetako Bilbo dotore eta modernoko bizimoduaren ordezkaririk emankor eta originalena Gezala izan zen, nahiz eta artista hau ahaztu arteen kategoriei buruz ezarritako bereizketengatik eta kultura arloko aktibista izanagatik. Gainera, Gerra Zibila amaitu zenean, Gezalak pintura eta diseinu grafikoa erabat utzi zituen, neurri handi batean galtzaileen taldean egon zelako. Gerra hasi zenean Euskal Artisten Elkartea desegin zen eta horrek nahigabe handia eragin zion, elkarteko burua izateaz gain, gerra aurreko giro artistikoa erabat desagertu zelako; gainera, errepresio frankistarekin zenbait bizipen izan zituen euskal nazionalista zelako, eta badirudi horiek guztiek depresioak jota utzi zutela Gezala eta sekula ez zuela egoera hori erabat gainditu.

Soilik azken urteetan baloratu ahal izan dugu Gezalaren jarduera behar bezala, Pilar Murrek egindako tesiaren eta ondorengo argitalpen monografikoaren ondorioz eta haren pintura batzuk eta mota guztietako obrak zirkulazioan jarri izanaren ondorioz⁴³.

Euskal Herrikoa? Nongoa?

Euskal arteaz hitz egiten dugunean, Hego Euskal Herrian egiten den arteaz ari gara gehienetan, eta hortik kanpo geratzen da XX. mendeko lehen hamarkadan Iparraldean egin zena, batez ere, kontserbadoreagoa izan zelako, neurri batean Parisen arrakasta lortu zuen Leon Bonnat baionar margolari akademikoak ezarritako magisterioaren eta eraginaren ondorioz⁴⁴. Iparraldean modernitate ekonomikoa eta kulturala onartzeko zailtasunak izan ziren (Hegoaldean ere halakoak izan ziren Bilbon izan ezik); hori zela eta, arte modernoa ez zen mamitu artista taldeetan eta aldaketa horiek onar zitzakeen gizarte mailak ere ez zuen interes handirik erakutsi. Horregatik, Baiona inguruko artearen dinamikak (arte modernoa bere egin zezakeen hiri bakarra) jarrera akademikoei lotuta jarraitu zuen XX. mendean ondo sartu arte eta beharbada geroago ere bai, ikuspegi turistikotik euskal kutsua zuen oro folklorizatu baitzen (gogoan izan Ramiro Arrueren pinturaren ibilbidea).

Zaila da Hegoaldearen eta Iparraldearen arteko harremanen historia egitea, baina aztarna batzuk badi-tugu; batez ere, erakusketei esker. Badirudi Euskal Artisten Elkarteak antolatu zituen Euskal Artearen erakus-ketetara Iparraldeko artistak gonbidatzeko saio batzuk egon zirela, handiak izan ez arren. Marie Garai margo-laria Bonnaten inguruan sortutako taldeko artistetako bat zen eta 1913ko Arte Modernoaren 2. Erakusketan hiru margolan erakutsi zituen, eta izenburuari begiratzuz gero (*Tomate bilketa Ziburun, Ziburuko elizako gizonezkoen tribuna eta Ziburuko elizako bazterra*), artista horiek Euskal Herrian egin zuten pintura islatzen dela dirudi: gai

^[1] Un bonito lote de ex-libris fue adquirido por el Museo de Bellas Artes de Álava en 2003.

^[2] El gran panel triptico del Museo Bonnat de Baiona, pintado por Henri Zo muestra a los amigos y alumnos de Bonnat, grupo que se llamó en París “l’école bayonnaise”, compuesto entre otros por: Achille Zo, Georges Bergès, Denis Etcheverry, Daniel Saubès, Eugène Pascau, Henri Zo y Marie Garay. Por otra parte, en uno de los lienzos de Marie Garay que conserva el Museo Bonnat de Baiona se representa también al grupo de pintores que se reunió en Baiona en torno a León Bonnat en el taller de Garay: Denis Etcheverry, Henri Zo, Georges Bergés, Pascau, Saubes, Gabriel Roby, Caro-Delvaile y Marie Garay delante del lienzo que está pintando.

^[3] Ex-libris sorta polita erosi zuen Arabako Arte Ederren Museoa 2003an.

^[4] Baionako Bonnat Museoko panel triptiko handia Henri Zok margotu zuen eta Bonnaten adiskideak eta ikasleak ageri dira; talde horri “l’école bayonnaise” esaten zioten Parisen eta kide hauek zituen, besteak beste: Achille Zo, Georges Bergès, Denis Etcheberri, Daniel Saubès, Eugène Pascau, Henri Zo eta Marie Garai. Bestalde, Baionako Bonnat Museoa Marie Garaien oihal batean Garaien tailerrean Leon Bonnaten inguruan elkartu zen margolari taldea ageri da: Denis Etcheberri, Henri Zo, Georges Bergés, Pascau, Saubes, Gabriel Roby, Caro-Delvaile eta Marie Garai, margotzen ari den oihalaren aurrean.



Jean Paul Tillac (1880-1969)
Bas Cambo Kalea
 Arabako Arte Ederren Museoa

Jean Paul Tillac (1880-1969)
Calle de Bas Cambo
 Museo de Bellas Artes de Álava

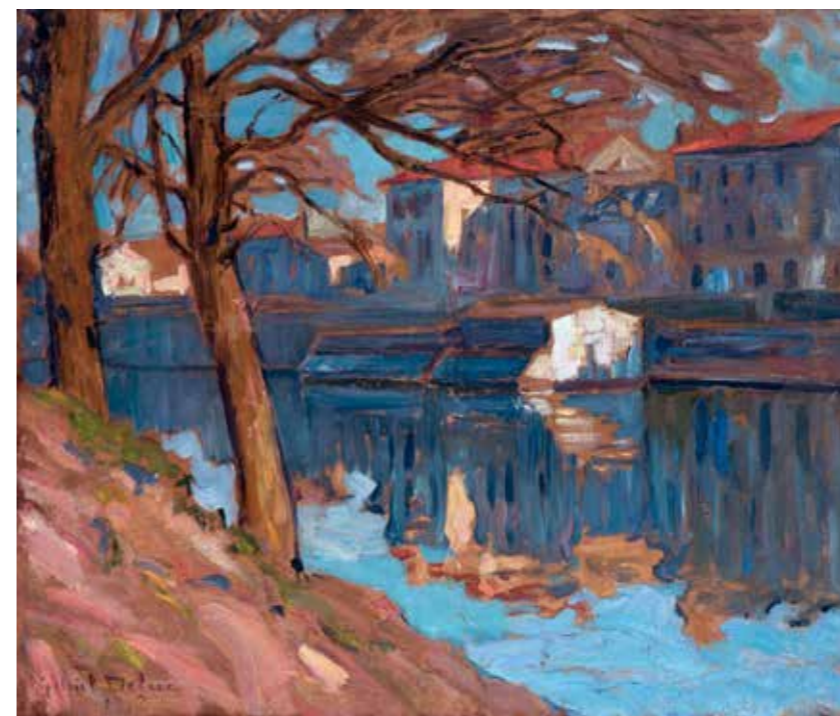
tera, pero podemos rastrear algunos indicios por medio de las exposiciones, sobre todo. Parece haber algunos tímidos intentos de invitar a exponer a artistas de Iparralde (nombre que recibe el País Vasco francés para los vascoparlantes en los últimos años) en las exposiciones llamadas de Arte Vasco que organizó la Asociación de Artistas Vascos. Como ejemplo podemos poner la participación de Marie Garay, una pintora perteneciente al grupo en torno a Bonnat, que expuso en la 2ª Exposición de Arte Moderno en 1913 tres cuadros, que, por el título (*La recolección de tomates en Ciboure*, *La tribuna de los hombres en la iglesia de Ciboure* y *Rincón de Iglesia en Ciboure*), parecen reflejar el tipo de pintura que normalmente estos artistas realizaron en el País Vasco: unos temas costumbristas, donde se reflejan las tareas del campo y las fiestas en torno a ello, poniendo énfasis en los tipos vascos y su especificidad en cuanto a indumentaria y costumbres típicas.

Años más tarde, algunos artistas del País Vasco francés, participaron en la Exposición de Artistas Vascos de San Sebastián de 1928. En ella tomó parte, por ejemplo, un artista conocido hoy en día, como es Pablo Tillac, con dos pasteles y un gouache y pastel.

Por fin durante los años 30, la Asociación de Artistas Vascos organizó una exposición en Barcelona,

concretamente el año 1933, donde vemos la presencia de Hélène Elizaga (cuyo nombre completo era Hélène Marie Lucie Elissague) con tres cuadros de tema costumbrista y un paisaje de Aragón. Uno de estos cuadros, el titulado *Lavandera*, volverá a exponerse en la III Exposición de Artistas Vascongados celebrada al año siguiente en Bilbao.

Por todo ello es normal que este tipo de pintura, aunque de calidad, quedara al margen de los comentarios de Juan de la Encina y los demás críticos del entorno bilbaíno o guipuzcoano, por no considerarlos pintura moderna, al estar aún en la estela de la academia, no tanto en factura, ya que en ocasiones se atreve con la pincelada suelta del impresionismo y algunos estudios de armonías de luz y color, pero sin salir de su acercamiento a los lugares y a la gente desde un punto de vista costumbrista, es decir desde un punto de vista superficial del folclore o de los trabajos del campo, como motivo para la pintura, pero no como estudio de los lugares y tipos depositarios de unas esencias y valores que podían interesar a la visión ciudadana que tenían determinados artistas, mecenas y público en ciudades como París, Bilbao o Barcelona.



Gabriel Deluc (1883-1916)
Paisaia ibai ertzean, 1912
 Arabako Arte Ederren Museoa

Gabriel Deluc (1883-1916)
Paisaje al borde del río, 1912
 Museo de Bellas Artes de Álava

kostunbristak, landako lanak eta horren inguruko jaiak, euskal ereduak azpimarratuaz eta berezitasun hori nabarmenduaz jantziei eta ohiturei zegokienez.

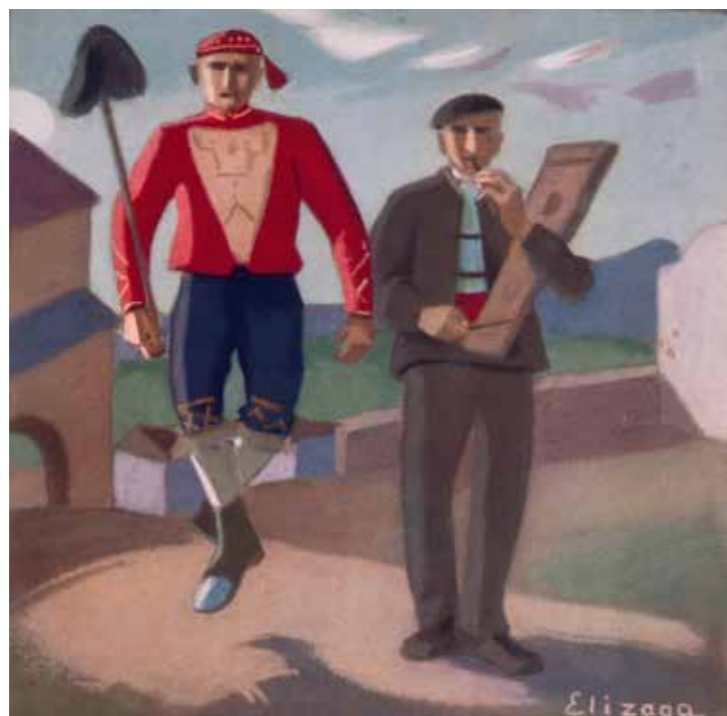
Handik urte batzuetara 1928an Donostian egin zen Euskal Artisten Erakusketan hartu zuten parte Iparraldeko artista batzuek. Horietako bat Pablo Tillac izan zen, artista ezaguna gaur egun, eta bi pastel eta gouache eta pastel bat aurkeztu zituen.

Euskal Artisten Elkarteak erakusketa bat antolatu zuen Bartzelonan 30eko hamarkadan, zehatz esateko 1933an, eta erakusketa horretan Helene Elizaga (haren izen osoa Helene Marie Lucie Elissague zen) izan zen gai kostunbristako hiru margolanekin eta

Aragoiko paisaia batekin. Margolan horietako bat, *Ikuzlea*, hurrengo urtean Bilbon egin zen Euskal Artisten III. Erakusketan egon zen erakusgai.

Hori dela eta, normala da pintura hau kalitatezkoa izan arren Juan de la Encinak eta Bilbo eta Gipuzkoako gainerako kritikariek ez aipatzea, haien iritziz ez baitzen pintura modernoa, akademiaren bidetik irten gabea zelako, nahiz eta egikera ez izan hain akademizista, inpresionismoko pintzeladura librea erabili baitzuten zenbaitetan eta argi eta kolore harmonien azterketa batzuk ere bai; nolana ere, tokiei eta jendeari begiratzeko ikuspegi kostunbrista zuten, hau da, folkloeari edo baserriko lanei begiratzen zieten eta horiexek ziren margotzen zituzten gaiak. Jakina, gaiok ez ziren Paris, Bilbo edo Bartzelonako artista, mezenas eta pertsona batzuen hiri ikuskerari interesatzeko moduko ezaugarri eta balioak zituzten toki eta pertsonen azterketak.

Dena dela, mota honetako pintura egin zen eta zenbaitetan kontuan izateko adinako kalitatea izan zuen; hori dela eta, erakunde batzuek, esaterako Arabako Arte Ederren Museoa, Iparraldean ga-



Helene Elizaga (1896-1981)
Dantzaria eta txistularia, 1930 aldera
Arabako Arte Ederren Museoa

Hélène Elizaga (1896-1981)
Dantzari y txistulari, hacia 1930
Museo de Bellas Artes de Álava

De todas maneras, este tipo de pintura existió y en algunas ocasiones llegó a alcanzar una calidad suficiente como para poder tomarla en cuenta, por lo que algunas instituciones, como el Museo de Bellas Artes de Álava han mostrado interés en coleccionar y documentar el arte realizado en el País Vasco francés durante esta época⁴⁵. Además, algunas excepciones pueden dar visiones un tanto diferentes de la dominante, con aproximaciones más profundas al mundo rural vasco, que se alejan del tópico folclórico para adentrarse en un estudio casi antropológico o etnológico de los tipos. Es lo que ocurre con la pintura, pero sobre todo con los dibujos y grabados de Pablo Tillac, un pintor nacido en Angoulême, que desde su establecimiento en Kanbo en 1919 comenzó a interesarse por las gentes y las costumbres sobre todo del mundo rural vascos, desde una perspectiva antropológica, con una técnica muy alejada ya del magisterio académico de Bonnat, basada en la expresividad de la línea en

el dibujo y el grabado y la utilización de colores planos delimitadas por contornos de líneas oscuras gruesas en pinturas e ilustraciones realizadas sobre todo en técnicas como el pastel y el gouache.

Tillac destacó como dibujante e ilustrador, campo éste donde realizó sus obras más interesantes. Trabajó para diversas editoriales del País Vasco y de París, pero entre sus ilustraciones sobresalen las publicadas en el libro de Pierre Lothi *Ramuntcho* y *Legendes Basques* de Jean Barbier.

Durante los años 30 su vinculación con San Sebastián se hizo más estrecha y llegó a colaborar con algunos de los proyectos que durante aquellos años impulsaron algunos intelectuales vascos, como el llamado *Libro de oro de la patria* recopilación de escritos y de imágenes de artistas vascos impulsada por José Aristimuño "Aitzol", al que Tillac aportó una serie de sus trabajos.

45 En los últimos años han ingresado en el Museo obras del mismo Bonnat, de los baioneses Charles Jean Aguerregaray (1859-1936), Henri Achille Zo (1873-1933), Denis Etcheverry (1876-1952) y Ernest Georges Bergés (1870-1935), de Gabriel Jean Marie Deluc (1883-1916), Hélène Elizaga (1896-1981), así como de otros pintores franceses residentes en el País Vasco y que realizaron obras de paisajes y temas vascos.



Helene Elizaga (1896-1981)
Sare eta La Rhune
Arabako Arte Ederren Museoa

Hélène Elizaga (1896-1981)
Sare y La Rhune
Museo de Bellas Artes de Álava

rai hartan egindako artearen bilduma egin eta dokumentatu nahi dute⁴⁵. Gainera, badira ikuspegi orokorraren salbuespen batzuk, lan batzuek beste ikuspegi bat ematen baitzuten; izan ere, landa mundura sakonago gerturatu ziren, topiko folklorikoetatik aldentuz eta tipoen azterketa ia antropológicoa edo etnológicoa eginez. Horren adibide dira Pablo Tillac-en pintura, eta batez ere haren marrazkiak eta grabatuak; Tillac Angoulême-n jaio zen baina 1919an Kanbon kokatu zenetik, Euskal Herriko landa munduko jendea eta ohiturak interesatu zitzaizkion ikuspegi antropológikotik, Bonnat-en magisterio akademikotik oso urrun zegoen haren teknika, marrazkiak eta grabatuak lerroaren adierazkortasunean oinarritu ziren eta pastela eta gouachea bezalako teknikekin egindako pintura

eta irudietan kolore planoak erabili zituen, lerro lodi ilunek mugatuta.

Tillac marrazkilaria eta irudigile bezala nabarmendu zen, alor honetan egin zituen bere obrarik interesgarrienak. Euskal Herriko eta Parisko hainbat argitaletxerentzat egin zuen lan, baina haren irudien artean Pierre Lothi-ren *Ramuntcho* libururako eta Jean Barbier-ren *Legendes Basques* lanerako egin zituenak nabarmentzen dira.

30eko hamarkadan Donostiarekin are lotura estuagoa izan zuen eta urte haietan euskal intelektual batzuek sustatu zituzten proiektu batzuetan hartu zuen parte, esaterako, Jose Ariztimuño "Aitzolek" sustatuta euskal artisten irudiekin eta testuekin egindako *Libro de oro de la patria* lanean Tillac-en lan batzuk daude.

45 Azken urteetan Bonnat-en lanak sartu dira Museoan, baita Charles Jean Aguerregarai (1859-1936), Henri Achille Zo (1873-1933), Denis Etxeberri (1876-1952) eta Ernest Georges Bergés (1870-1935) baionarrenak ere eta Gabriel Jean Marie Deluc (1883-1916) eta Helene Elizagarenak (1896-1981), bai eta frantziarrak izan arren Iparraldean bizi eta euskal paisaiak eta gaiak landu zituzten frantziar margolari batzuenak ere.

Katalogoa

Catálogo

Ignazio Díaz Olano
(Gasteiz, 1860 - 1937)
Carmen Morales Yaqueroren erretratu, 1891
Mihise gaineko olio pintura. 220 x 110 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Ignacio Díaz Olano
(Vitoria-Gasteiz, 1860 - 1937)
Retrato de Carmen Morales Yaquero, 1891
Óleo sobre lienzo. 220 x 110 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



Ignacio Díaz Olano

Retrato de Carmen Morales

El Retrato de Carmen Morales pintado por Ignacio Díaz Olano, se ajusta bien al retrato de fórmula académico en el que se representa a la modelo con todo el lujo de detalles que su posición social requiere: vestidos suntuosos, peinado cuidado y recatado, joyas y una pose a medio camino entre la dignidad de una posición alta y una naturalidad que requeriría todo retrato que pretenda ajustarse al parecido físico.

La figura de la persona retratada está dispuesta para que la silueta que forman sus vestidos dibuje unos ritmos curvos en consonancia con el decorativismo de los años finales del siglo XIX, sin por ello arriesgarse a las experiencias plásticas del simbolismo gauguineano o de los pintores de la *Bande noire* como podemos observar en algunos de los retratos de Zuloaga de este momento, por ejemplo de el de su esposa de 1894-95. El retrato de Olano se completa con unos fondos neutros para destacar la figura de la retratada. Estos fondos que dividen el segundo plano en dos partes, tienen la función de continuar con la tendencia hacia lo suntuoso de los ropajes del personaje del primer plano. Por ello Olano utiliza un color oro para la pared y un suelo recubierto con una supuesta alfombra que parece imitar la piel blanca de algún animal. Tanto el fondo dorado de la pared como el suelo blanco se convierten en focos de luz que sirven muy bien para destacar la silueta del cuerpo negro que forma Carmen Morales por medio de sus vestidos, al mismo tiempo que equilibra la figura desplazada hacia la derecha de la mujer por medio del manto que sostiene en su

brazo derecho y en el que se detiene en la descripción virtuosa de la textura y los brillos.

Es interesante la comparación que en esta exposición puede plantearse entre el retrato de Carmen Morales y el realizado por Zuloaga en París al violinista Larrapidi (pág. 134) en el que intenta romper con el retrato de fórmula académico para acercarse de otra forma a la persona retratada. Incluso es posible comparar el retrato de Carmen Morales con el de Carmen Arconada (pág.135) pintado por Zuloaga al final de su carrera, donde se siente atrapado por una nueva fórmula del retrato que desarrolló para los retratos de mujeres, sobre todo de cara a una clientela adinerada que solicitaba del pintor unos retratos de gran parecido, con ostentación de brillos y texturas en las telas.

Desde el retrato de fórmula académica de Olano hasta el retrato de Carmen Arconada de Zuloaga, también de fórmula, pasando por el retrato de Larrapidi, podemos estudiar la evolución del retrato desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, de forma que se cierra el círculo en torno a un tema decimonónico del que intentó salir la pintura moderna, para volver, en el caso de pintores como Zuloaga, a unas fórmulas que encerraban la pintura en sus aspectos más conservadores, aduladores y decorativos.

Todos ellos también pueden ponerse en relación con los retratos de Unamuno de Juan de Echevarría y de Vázquez Díaz, o con el retrato de Angel Apraiz de Ucelay, presentes en esta exposición.

Ignazio Diaz Olano

Carmen Moralesen erretratua

Ignazio Diaz Olanok margotutako Carmen Moralesen erretratua formula akademikoari ondo egokitzen zaio. Modeloa bere gizarte mailak merezi dituen xehetasun guztiakin irudikatuta dago: luxuzko jantziak, orrazkera zaindu eta zuhurra, eta bitxiak. Jarrera, posizio handiko pertsona batek izan behar duenaren eta antzekotasun fisikoa bilatzen duen erretratu batek behar duen naturaltasunaren artekoa. Bere jantziek osatzen duten siluetak erritmo kurbatuak irudika ditzan jarrita dago erretratutako pertsona, XIX. mendearen amaierako dekoratibismoaren ildoan. Halere, artista ez da arriskatzen gauguindar sinbolismoaren edo *Bande noire*-ko margolarien esperientzia plastikoekin, Zuloagak orduko erretratu batzuetan egiten zuenez (adibidez, bere emazteari 1894-95 urteetan egindakoan).

Olanoren erretratua atzealde neutroekin osatzen da, erretratutako pertsonaren figura nabarmentzeko. Atzealde horiek bigarren planoan bitan zatitzen dute, eta lehenengo planoan dagoen pertsonaiaren jantzien bikaintasuna nabarmentzen jarraitzeko eginkizuna dute. Horretarako, Olanok urre kolorea erabiltzen du hormarako. Zorua balizko alfombra batez, animaliaren baten larruazal zuriaren imitazioa omen denaz, estaltzen du. Hormaren urre koloreko atzealdea eta zoru zuria argiaren foku bihurtzen dira, eta oso ondo nabarmentzen dute gorputz beltzaren silueta, Carmen Moralesek bere jantziekin osatzen duena. Era berean, emakumearen figura, eskuinean dagoena, eskuineko besoan daukan mantuaren bidez orekatzen da.

Mantuan lan handia egin du artistak, ehunduren eta distiren deskribapen trebea eginez.

Interesgarria da erakusketa honetan planteatu daitekeen konparazioa, Carmen Moralesen erretratua eta Zuloagak Parisen Larrapidi biolin-jotzaileari egindakoaren artekoa (134 or.), azken honetan, formulako erretratu akademikoa gainditu nahi baitu eta erretratutako pertsonarengana beste modu batean hurbildu. Baita ere, alderatu daiteke Carmen Moralesen erretratua (135 or.) Zuloagak bere azken urteetan Carmen Arconadari egindakoarekin: urte horietan, harrapatu aurkitzen zen emakume erretratuarentzat garatu zuen erretratu formula berri batean, batez ere dirudun bezeroei begira, antz handia zuten erretratuak, distira eta testura arranditsuekin oihaletan, eskatzen baitzizkion pintoreari.

Olanoren formulako erretratu akademikotik Zuloagak Carmen Arconadari egindako erretraturaino (hau ere formulakoa), tartean Larrapidirena dagoela, azter dezakegu XIX. mende bukaeratik XX. mendearen erdialdera arte erretratuak jasan zuen bilakaera. Horrela, osatu egiten da pintura modernoak utzi nahi izan zuen hemeretzigarren mendeko gai baten inguruko buelta, pintura bere alderdi kontserbadore, losintxari eta apaindura hutsekoetan ixten zuten formulatara itzuliz, Zuloaga bezalako pintoreengan. Horiek guztiak lotu daitezke, baita ere, Juan Etxebarriak eta Vazquez Diaz-ek egindako Unamunoren erretratuekin, edo Uzelaik Angel Apraizi egindakoarekin, hirurak erakusketa honetan baitaude.

Ignazio Díaz Olano
(Gasteiz, 1860 – 1937)
Kalbarioko erromeriako itzulera, 1903
Mihise gaineko olio pintura. 208 x 308 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Ignacio Díaz Olano
(Vitoria-Gasteiz, 1860 – 1937)
Vuelta de la romería del Calvario, 1903
Óleo sobre lienzo. 208 x 308 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



Ignacio Díaz Olano

Vuelta de la romería del Calvario

Pintado en grandes dimensiones, *Vuelta de la romería* es un cuadro costumbrista al modo como se entendía a finales del siglo XIX en un contexto de pintura académica. Como sabemos, Díaz Olano tuvo una formación convencional por lo que sus viajes al extranjero se orientaron a Italia, lugar donde asimiló algunas novedades temáticas, pero no excesivas influencias plásticas modernas. Continuó con un tipo de pintura que fluctuaba entre la factura académica para lo que se consideraban temas mayores en la época y limitadas libertades plásticas para otros tipos de cuadros, más liberados del control de la Academia. De todas maneras, su enorme capacidad técnica para la pintura le convierten en un pintor desigual en su interés desde un punto de vista moderno; siempre correcto y de gran calidad, pero demasiado ligado a las convenciones artísticas decimonónicas.

Cultivó todo tipo de géneros y, como hemos mencionado anteriormente, el costumbrismo de tema vasco aparece en algunos de sus cuadros como este de la romería y en otros como el titulado *Hierba* de 1915. La vuelta de la romería es un cuadro alegre como los que

podieron pintar los artistas vascos residentes en Roma al tratar los temas de tarantelas o fiestas italianas. La descripción de ropas y bailes introducen de lleno esta pintura en el costumbrismo. También lo anecdótico del tema, al retratar las mujeres y los hombres que vuelven de la romería en un momento concreto, le alejan de otros artistas vascos posteriores que trataron el tema y de algún artista de su generación como Regoyos que recurrió al tema desde un punto de vista completamente diferente.

Es por ello que podemos comparar este cuadro con otros presentes en esta exposición que representan el tema de la romería, un tema que los pintores vascos contemporáneos y de la generación siguiente a Olano trataron en muchas ocasiones, como podemos observar en las obras tituladas *Sardineras* de Losada (pág. 133), *Aurreku* de Guinea (pág. 127), *Autoridades de mi aldea* de Ramón Zubiaurre (pág. 164) y, sobre todo, en el panel decorativo del salón de la casa de la marquesa de Zuia en Murgia (pág. 181) que Aurelio Arteta pintó 10 años después de *Vuelta de la romería del Calvario* de Olano.

Ignazio Diaz Olano

Kalbarioko erromeriako itzulera

Erromeriako itzulera koadro handia da, kostunbrista, XIX. mendearen amaieran egiten zirenen ereduakoa, pintura akademikoaren testuinguruan. Badakigu Diaz Olanok prestakuntza akademikoa jaso zuela. Horregatik, atzerrira egin zituen bidaiak Italiara egin zituen batez ere. Han zenbait nobedade tematiko barneratu zituen, baina ez eragin plastiko moderno gehiegi. Haren margotzeko modua bi ereduren artean mugitzen zen: batetik pintura akademikoari lotzen zitzaion, orduko gai garrantzitsuak lantzeko, eta bestetik nolabaiteko askatasun plastikoa zeukan (mugatua halere), beste koadro batzuk egiteko, Akademiaren kontroletik libreago.

Nolanahi ere, pinturarako zeukan gaitasun tekniko izugarria dela-eta ez dauka interes handiegirikikuspegi modernotik: beti zuzena eta kalitate handikoa, baina hemeretzigarren mendeko konbentzio artistikoei lotuegi.

Mota guztietako generoak jorratu zituen. Arestian esan dugunez, euskal kostunbrismoa zenbait koadrotan islatu zuen, hala nola, erromeriaren lan honetan edo 1915eko *Belarra* lanean. Erromeriaren

itzulera koadro alai da, Erroman bizi ziren euskal artistek tarantelak edo italiar jaiak margotzean egiten zituztenak bezala. Arropen eta dantzen deskribapenak lan hau kostunbrismoan sailkatzera garamatza. Gaiaren arintasunak ere, erromeriatik datozen gizon-emakumeak une jakin batean erretratatu baitzituen, gai bera landu zuten beranduagoko beste euskal artista batzuegandik urruntzen du. Regoyosek, belaunaldi bereko artistak, gaiari kutsu erabat ezberdina eman zion halaber.

Horregatik, konparatu dezakegu pintura hau erakusketa honetan dauden eta erromeriaren gaia lantzen duten beste batzuekin. Olanoren garaikideko eta hurrengo belaunaldiko euskal pintoreek askotan landu zuten gai bat da, lan hauetan ikus dezakegun bezala: Losadaren *Sardina-saltzaileak* (133 or.), Ginearen *Aurreku*a (127 or.), Ramon Zubiaurreren *Auzoko agintariak* (164 or.) eta, batez ere, Zuiako markesaren Murgiako etxeko aretoa apaintzen duen panela (181 or.), Aurelio Artetak Olanoren *Kalbarioko erromeriako itzulera* baino 10 urte geroago pintatu zuena.

Ignazio Díaz Olano
(Gasteiz, 1860 – 1937)
Maitasuna basoan, 1912 aldera
Mihise gaineko olio pintura. 204 x 255,5 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Ignacio Díaz Olano
(Vitoria-Gasteiz, 1860 – 1937)
Amor en el bosque, hacia 1912
Óleo sobre lienzo. 204 x 255,5 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



Fernando Amárika
(Gasteiz, 1866 - 1956)
Gipuzkoako mendi eta baserriak (Leintz), 1918
Mihise gaineko olio pintura. 75 x 100 cm
Amárika Fundazioa
Arabako Arte Ederren Museoan gordailutua

Fernando de Amárika
(Vitoria-Gasteiz, 1866 - 1956)
Montañas y caseríos guipuzcoanos (Leniz), 1918
Óleo sobre lienzo. 75 x 100 cm
Fundación Amárika
Depositado en el Museo de Bellas Artes de Álava



Fernando Amárika
(Gasteiz, 1866 – 1956)
Euskal kostaldea, 1920
Mihise gaineko olio pintura. 98 x 131 cm
Amárika Fundazioa
Arabako Arte Ederren Museoan gordailutua

Fernando de Amárika
(Vitoria-Gasteiz, 1866 – 1956)
Costa vasca, 1920
Óleo sobre lienzo. 98 x 131 cm
Fundación Amárika
Depositado en el Museo de Bellas Artes de Álava



Fernando Amárika
(Gasteiz, 1866 – 1956)
Ispilu berdea Ebro ibaian (Montejo de Cebas), 1926-40
Mihise gaineko olio pintura. 83 x 110 cm
Amárika Fundazioa
Arabako Arte Ederren Museoan gordailutua

Fernando de Amárika
(Vitoria-Gasteiz, 1866 – 1956)
Espejo verde en el Ebro (Montejo de Cebas), 1926-40
Óleo sobre lienzo. 83 x 110 cm
Fundación Amárika
Depositado en el Museo de Bellas Artes de Álava



Adolfo Guiard
(Bilbo, 1860 - 1916)
Andre zaharra, 1910
Taula gaineko olio pintura. 34 x 26 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Adolfo Guiard
(Bilbao, 1860 - 1916)
Vieja, 1910
Óleo sobre tabla. 34 x 26 cm
Museo de Bellas Artes de Álava





Dario Regoyos
 (Ribadesella, Asturias, 1857 – Barcelona, 1913)
Irun goizez, 1900 aldera
 Mihise gaineko olio pintura. 65 x 54 cm
 Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Dario de Regoyos
 (Ribadesella, Asturias, 1857 – Barcelona, 1913)
Irún por la mañana, hacia 1900
 Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia



Dario Regoyos
 (Ribadesella, Asturias, 1857 – Barcelona, 1913)
Anboto mendia, 1906-1907 aldera
 Taula gaineko olio pintura. 30,5 x 39 cm
 Arabako Arte Ederren Museoa

Dario de Regoyos
 (Ribadesella, Asturias, 1857 – Barcelona, 1913)
Monte Amboto, hacia 1906-1907
 Óleo sobre tabla. 30,5 x 39 cm
 Museo de Bellas Artes de Álava

Darío de Regoyos

Irún por la mañana • Monte Amboto

En estos dos cuadros se puede apreciar el placer de Regoyos por pintar paisajes del País Vasco. Son dos paisajes similares, aunque de diferente tamaño: en uno aparece el pueblo guipuzcoano de Irún y en el otro el monte Amboto. La organización del paisaje es similar en ambos: huertas y prados cultivados en la parte delantera, primeros planos horizontales de vivos colores, un plano horizontal robusto en el centro del cuadro (más o menos a la altura de los ojos y sugiriendo el horizonte), y, finalmente, grandes montañas contra un cielo repleto de nubes.

Estas similitudes nos muestran la forma de pintar de Regoyos. Utilizaba el paisaje para realizar estudios de luz, por ello, el color es muy diferente en las dos obras. El paisaje de Irún tiene una luz tenue, mañanera; es un cuadro en el que el color no tiene mucha fuerza. Otro cuadro de Regoyos pintado en ese mismo sitio nos muestra la diferencia de la luz a diferentes horas del día; se titula *Irún al amanecer* y, aunque se trata de la misma vista, la ciudad está retratada en otro momento del día, por lo que la luz es totalmente distinta. En ese cuadro se representa un amanecer luminoso, donde Regoyos ha reflejado muy bien esa sensación de despertar cuando la luz incide en las cosas, casas, tierra y plantas. Pero en el cuadro que se

muestra en esta exposición la luz es más tenue, es la luz natural que acompaña en los quehaceres diarios, sin ningún efecto ni característica especial. Este cuadro parece una respuesta a la luminosidad y efectismo que tantas veces criticó a Sorolla, ya que pintó un cuadro modesto, sencillo, sin gran vistosidad. En *Irún por la mañana* quiso trabajar la infinidad de matices que la luz produce en los colores; su objetivo era transmitir las sensaciones que se sienten al observar un paisaje. En cambio, el paisaje de Amboto parece ser un estudio de una luz poco habitual. Al igual que en el amanecer antes mencionado, el paisaje es luminoso, tal vez demasiado para ser un paisaje vasco. Pero las nubes rosas del fondo nos sugieren que tal vez quisiera pintar uno de esos días de viento sur del País Vasco en los que se crea una atmósfera especial. Por eso los colores son más vivos, el aire más nítido, la nitidez que transmite el viento sur envuelve todas las cosas y el paisaje. Desaparece la degradación que la atmósfera produce en las cosas y una luz diferente transforma completamente el paisaje. Así es como consigue Regoyos pintar la peculiar luz que tantas veces mencionó, ya que en su estancia en Bruselas y en los años posteriores le gustaba pintar la luz artificial, o esa luz particular que transmite la blancura de la nieve.

Dario Regoyos

Irun goizez • Anboto mendia

Bi koadro hauetan Euskal Herriko paisaia pintatzeko Regoyosek zuen gogoa ikusten dugu. Antz handiko paisaiak dira, nahiz eta batek Irun irudikatzen duen eta besteak Anboto mendia, eta neurriak ere ezberdinak diren. Hala ere, paisaia antolatzeke modua bi koadroetan berdintsua da: aurre planoko landutako baratzak eta larreak, kolore biziz pintatutako lehen plano horizontalak, plano horizontal indartsua koadroaren erdialdean (gutxi gora behera begien altueran eta sakontasunaren erdialdea ere iradokitzen duena), eta, azkenik, mendi handiak zeru hodeitsuaren kontra.

Antzekotasun horietan ikusten dugu Regoyosen pintatzeko modua. Paisaia argiaren eta kolorearen arteko elkar harremana ikertzeko erabiltzen zuen. Horregatik bi koadroetan kolorea oso ezberdina da. Irungo bista, goizez pintatutakoa da, argi apala duen paisaia; koloreak indar handirik ez duen koadroa. Regoyosek badu toki horretatik bertatik pintatutako beste koadro bat behintzat; *Irun egunsentian* izenburua du eta eguneko beste momentu batean harrapatutako bista bera da, eta horregatik argiaren ariketa zeharo ezberdina da. Egunsenti argitsu baten irudikapena da aipatutako beste koadroa; horren ondorioz, argiak gauzetan, etxeetan, lurrian eta landareetan jotzen duenean, esnatzearen sentsazioa oso ondo jasotzen du.

Erakusketako koadro honetan berriz, argia lasaiagoa da, eguneroko lanei laguntzen dien argi mota arrunta, berezitasun eta efektu berezirik gabekoa. Horretan, behin baino gehiagotan Sorollaren kontra egindako adierazpenak jarraitzen dituela ematen du, koadro umila, arrunta eta ikusgarritasun handirik gabekoa pintatzen duelako. Argiak gauzen koloreetan eragindako ñabardura kontaezinak landu nahi zituen, paisaiaren aurrean jartzeak eragiten zuen sentsazioak transmititzea zen bere asmoa.

Anboto mendiaren paisaiak berriz, argi berezi xamar baten ikerketa duela ematen du. Lehen aipatutako Irungo egunsentian bezala, paisaia argitsua da, agian argitsuegia Euskal Herrikoa izateko. Baina, atzeko hodeietan pintatutako kolore arrosak agian Euskal Herriko hego haizeko egoera berezia pintatzeko asmoa azalduko luke. Horregatik koloreak ere biziagoak dira, airea garbiagoa, hego haizeak ematen duen garbitasunak inguratutako aire barruan sartutako gauzak eta paisaia. Atmosferaren eragina desagertzen da eta argi berezi batek zeharo aldarazten du paisaia. Horrela, Regoyosek sarritan eskatzen zuen argiaren berezitasuna pintatzea lortuko luke, argi artifiziala pintatzea gustatu baitzitzaion Bruselako garaian eta gerora ere, edo elurraren zuritasunak eragiten zuen argitasun bitxia.

Francisco Durrio
(Valladolid, 1868 – Paris, 1940)
Paparreko orratza (Cleopatra), 1895-1896 aldera
Zilar zizelkatua. 4,5 x 12 x 1,5 cm
Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala



Francisco Durrio
(Valladolid, 1868 – Paris, 1940)
Broche (Cleopatra), hacia 1895-1896
Plata cincelada. 4,5 x 12 x 1,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Francisco Durrio
(Valladolid, 1868 – Paris, 1940)
Adán eta Eva (Belarria), 1895-1896 aldera
Zilar zizelkatua. 8 x 8 x 1 cm
Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala



Francisco Durrio
(Valladolid, 1868 – Paris, 1940)
Adán y Eva (Hebilla), hacia 1895-1896
Plata cincelada. 8 x 8 x 1 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia



Francisco Durrio
(Valladolid, 1868 – Paris, 1940)
Eraztuna IV (Aurpegia albo batetik), 1895-1896 aldera
Zilar zizelkatua. 1,5 x 2 x 2,5 cm
Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Francisco Durrio
(Valladolid, 1868 – Paris, 1940)
Sortija IV (Rostro de perfil), hacia 1895-1896
Plata cincelada. 1,5 x 2 x 2,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia



Francisco Durrio
(Valladolid, 1868 – Paris, 1940)
Eraztuna II (Cleopatra), 1895-1896 aldera
Zilar zizelkatua. 2,1 x 3 x 3 cm
Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Francisco Durrio
(Valladolid, 1868 – Paris, 1940)
Sortija II (Cleopatra), hacia 1895-1896
Plata cincelada. 2,1 x 3 x 3 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Anselmo Guinea
(Bilbo, 1855 - 1906)
Aurresku, 1901 aldera
Paper gaineko urmargoa. 45 x 30 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Anselmo Guinea
(Bilbao, 1855 - 1906)
Aurresku, hacia 1901
Acuarela sobre papel. 45 x 30 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



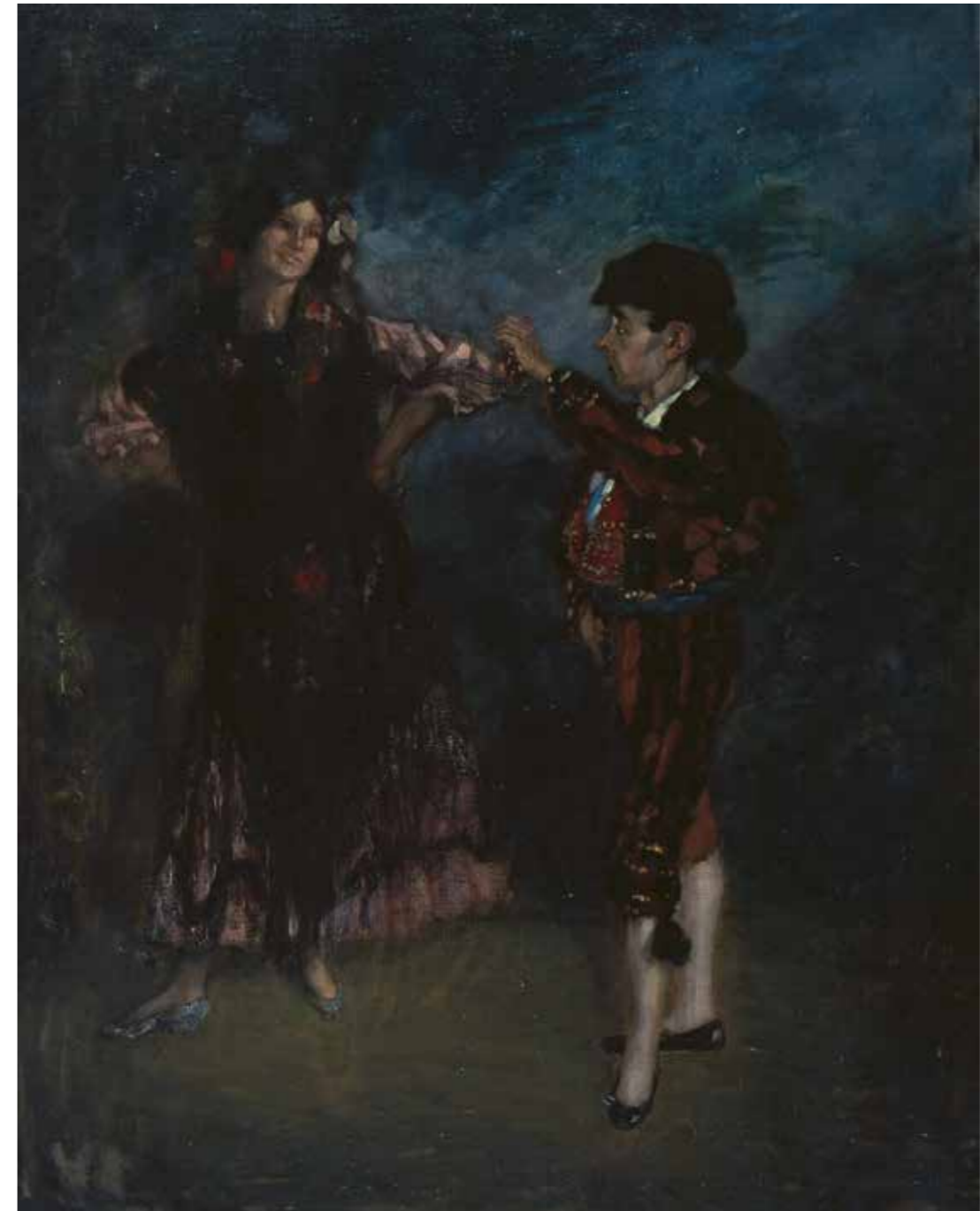
Nemesio Mogrobejo
(Bilbo, 1875 - Graz, Austria, 1910)
Dolores Ibañez de Aldecoaren bustoa, 1897
Eskaiola igeltsua. 72 x 47 x 30 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Nemesio Mogrobejo
(Bilbao, 1875 - Graz, Austria, 1910)
Busto de Dolores Ibañez de Aldecoa, 1897
Escayola patinada. 72 x 47 x 30 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



Manuel Losada
(Bilbo, 1865 - 1949)
Tonadillera kantaria eta zezenketaria, 1902-1905 aldera
Mihise gaineko olio pintura. 82 x 66 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Manuel Losada
(Bilbao, 1865 - 1949)
Tonadillera y torero, hacia 1902-1905
Óleo sobre lienzo. 82 x 66 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



Manuel Losada
(Bilbo, 1865 - 1949)
Sardina saltzaileak
Kartoi gaineko pastel pintura. 48,5 x 70 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Manuel Losada
(Bilbao, 1865 - 1949)
Sardineras
Pastel sobre cartón. 48,5 x 70 cm
Museo de Bellas Artes de Álava





Ignazio Zuloaga
(Eibar, Gipuzkoa, 1870 – Madril, 1945)
Larrapidi biolin-jotzailearen erretratua, 1910
Mihise gaineko olio pintura. 184 x 111 cm
Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Ignacio Zuloaga
(Eibar, Gipuzkoa, 1870 – Madrid, 1945)
Retrato del violinista Larrapidi, 1910
Óleo sobre lienzo. 184 x 111 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia



Ignazio Zuloaga
(Eibar, Gipuzkoa, 1870 – Madril, 1945)
Carmen Arconada andrearen erretratua, 1940 aldera
Mihise gaineko olio pintura. 197 x 148 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Ignacio Zuloaga
(Eibar, Gipuzkoa, 1870 – Madrid, 1945)
Retrato de Doña Carmen Arconada, hacia 1940
Óleo sobre lienzo. 197 x 148 cm
Museo de Bellas Artes de Álava

Ignazio Zuloaga
(Eibar, Gipuzkoa, 1870 – Madril, 1945)
Celestina edo Matilderen apopiloak, 1906
Mihise gaineko olio pintura. 151,5 x 180,5 cm
Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Ignacio Zuloaga
(Eibar, Gipuzkoa, 1870 – Madrid, 1945)
Celestina o Las pupilas de Matilde, 1906
Óleo sobre lienzo. 151,5 x 180,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia



Ignacio Zuloaga

Retrato del violinista Larrapidi • *Retrato de Doña Carmen Arconada* • *Celestina o Las pupilas de Matilde*

Estos dos retratos de Zuloaga son muy distintos, tanto cronológicamente como en la forma de entender el retrato. Zuloaga pintó el retrato del violinista Larrapidi en París, en 1910, aunque más tarde cambió el fondo. Según parece en un principio Larrapidi aparecía sobre un fondo blanco, pero más tarde añadió el fondo verde-amarillento tan especial y que tan bien envuelve la imagen. El retrato de Larrapidi se puede clasificar entre los hermosos retratos que pintó en aquella época; fueron retratos que no estaban aún sujetos a una fórmula concreta: el retrato de Lucienne Breval (1909), el de Adela Quintana (1910), que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el de La Rusa (1912), que se encuentra en el Reina Sofía, etc. De todas maneras, el retrato de Larrapidi resulta sorprendente porque la postura es un tanto extraña. Para ser una pose, y seguramente lo será, es un poco forzada: la posición de las piernas no es cómoda y aparece como si estuviera apoyado en la pared. Por tanto, es un retrato bastante sencillo al que le falta el pretencioso escenario que más tarde tantas veces emplearía Zuloaga como marco para sus retratos. Debido a ello nos sentimos cercanos al personaje, el mismo gesto del rostro resulta natural; en vez de adentrarse en la personalidad del retratado, Zuloaga centra el cuadro en sus manos, que es donde radica la habilidad del violinista. La inseguridad que muestran las piernas en la pose sigue la dirección del arco del violín, indicando la dirección fuera del cuadro como si quisiera marcharse.

El retrato de Carmen Arconada, en cambio, lo pintó hacia el final de su vida, en 1940, y en este caso siguió la fórmula de retrato que elaboró durante años. Este retrato sigue más o menos el modelo de figura femenina de pie que elaboró para sus clientas americanas en la década de los años 20: con la excusa de mostrar la habilidad que tenía para pintar la apariencia física y las texturas, Zuloaga, en vez de fondos neutros, utilizaba paisajes o escenarios llenos de parafernalia, dando lugar a retratos basados en el lujo de los brillos que crea la luz en las vestimentas. De todas maneras, en este caso el paisaje de fondo no es el habitual en los cuadros Zuloaga. Los fondos más característicos que utilizó en sus retratos fueron una especie de telones teatrales y los cielos agitados.

En este retrato, en cambio, Carmen Arconada se encuentra en un jardín y el plano en el que aparece la figura y el del fondo, aunque se aprecia claramente una diferencia en la luz, están bastante integrados en comparación con otros retratos.

Por otra parte, el cuadro titulado *Celestina* lo pintó en 1906 en Segovia, al mismo tiempo que el titulado *Torerillos del pueblo*. A su vuelta de París buscó lugares donde pintar intensos temas castellanos, lo que le llevó a abrir un taller en Segovia. Tal y como podemos apreciar en estos cuadros de gran tamaño, Zuloaga siempre representó de forma diferente el mundo de las mujeres y el de los hombres. Mientras mostraba la valentía de los hombres a través de toreros, buscó el mundo femenino en la prostitución. Una mujer que se está arreglando espera a un cliente y, mientras tanto, detrás de la puerta de la habitación vemos a otra mujer (Celestina) que le busca clientes. No era un tema muy habitual en la pintura española de aquella época y tampoco lo es la forma de representarlo. Teniendo en cuenta la *Nana* de Manet, nos arriesgamos a pensar que pueda ser la versión hispana del tema. Por un lado, presenta una composición original en la que, como en el caso de algunos pintores franceses, la figura principal está desplazada a un lado del cuadro y en la parte central, al estar vacía, podemos apreciar mejor las figuras del fondo. Por otro lado, cobra importancia el vestido que tapa a la mujer semidesnuda; el ritmo de los pliegues y de los adornos tienen una finalidad decorativa. Los demás componentes del cuadro se han formado mediante pinceladas rápidas y esquemáticas, como si se tratara de un boceto, a pesar de que, en general, las figuras se basan en la pincelada pastosa y firme que utilizaba Zuloaga en aquella época, pero sin la precisión que adquirió algo más tarde.

Trató el tema de la sensualidad femenina durante toda su vida, sobre todo a través de los desnudos y las *manolas* que pintó en años posteriores. Zuloaga relacionó la fuerza, la tragedia, la profundidad de los temas vinculados con la tierra y la rudeza con el mundo masculino; por contra, la belleza, los juegos de seducción, el gusto por los adornos y los ritmos elegantes los reservó para la representación de temas femeninos.

Ignazio Zuloaga

Larrapidi biolin jotzailearen erretratua • *Carmen Arkonada andrearen erretratua* • *Zelestina edo Matildereren apopiloak*

Zuloagaren bi erretratu hauen artean alde handia dago, bai kronologian, bai erretratua ulertzeko moduan. Larrapidi biolin jolearen erretratua Parisen pintatu zuen 1910ean, nahiz eta beranduago koadroaren hondoa aldatu zuen. Itxuraz, hasieran Larrapidi hondo zuri baten kontra irudikatuta zegoen eta beranduago eman zion Zuloagak hain berezia den eta irudia hain ondo inguratzen duen gaur egun ikus dezakegun hondo berde horixka. Larrapidiren erretratua Zuloagak garai hartan pintatu zituen erretratu ederren artean sailka dezakegu, oraindik formula zehatz bati lotu gabeko erretratuak izan ziren: Lucienne Brevalena (1909), Bilboko Museoko Adela Quintanarena (1910), Reina Sofiako La Rusa delakoarena (1912), e.a. Hain zuzen, Larrapidiren erretratua egiteko moduak harritzen gaitu, jarrera arraroa duelako. Posea izateko, eta hala izango da, behartu xamarra da, hanken arteko jarrera ez da erosoa eta hormaren kontra bultzatuta dagoela azaltzen zaigu. Beraz, erretratu soil xamarra da, gero Zuloagak erabili zituen handinahikeriz betetako eskenatokirik gabe. Horregatik, pertsonaia hurre sumatzen dugu, aurpegian duen keinua ere naturala da; pertsonaiaren izaeran sartu beharrean. Zuloaga eskuak hartu ditu erretratuaren zentrotzat, bertan baitago biolin jotzailearen trebetasuna. Posean hankek adierazten duten ziurtasun ezak, biolinaren arkuaren norabideari jarraitzen dio, alde egiteko gogoia izango balu bezala.

1940an, bere bizitzaren bukaera aldera, pintatu zuen Arkonada anderearen erretratuak aldiz, Zuloagak urtetan landu zuen erretratuaren formulari jarraitzen dio. Gutxi gora behera 20ko hamarkadan bezero amerikarrentzat asmatutako emakumeen zutikako irudia; antza fisikoa eta ehundurak pintatzeko Zuloagak zuen trebetasuna erakusteko aitzakiarekin, hondo neutroen ordez paisaia edo parafernaliazko eskenatokiak jarri zituen, baina batez ere, argi garbi batek jantzie-tan eragiten dituen distiren luxuan oinarritutako erretratuak izaten ziren. Hala ere, koadro honetan hondoko paisaia da Zuloagaren koadrotan ohikoa ez dena. Erretratuen hondotzat teloi antzekoak jartzea izan zen Zuloagaren ezaugarririk nabarmenena edo

bestela zeru nahasiak. Arkonada anderearen erretra-tua, ordea, lorategi moduko baten erdian dago, eta bi planoen arteko argiaren ezberdintasuna nabarmena bada ere, beste erretratu batzuekin alderatuta integra-tu xamarra dago.

Zelestina izenburuko koadroa *Herriko toreatzailetxoak* delakoarekin batera, 1906an pintatu zituen Zuloagak Segovian. Paristik Espainiara egin zuen bueltan, Gaztelako gai indartsuak aukeratu zituen pintatzeko, hain zuzen horregatik erabaki zuen Segovian lantokia zabaltzea. Neurri handiko koadro horietan ikus dezakegunez, emakumea eta gizasemearen munduak modu ezberdinean irudikatu zituen beti Zuloagak. Gizontasunaren balentriak toreroen bidez erakusten dizkigun bitartean, emakumearen munduak prostituzioan bilatzen ditu. Bere burua apaintzen ari den emakumea bezeroen zain dago, gelako ate atzean bezeroak bilatzen dizkion emakumea (Zelestina) ikusten dugun bitartean. Gaia ez da oso ohikoa garai hartako Espainiako pinturan, ezta aurkezteko modua ere. Maneten *Nana* akordarazten duenez, gaiaren bertsio hispaniarra izan ote daitekeen pentsatzera ausartzen gara. Alde batetik konposaketa berezia du, Frantziako pintore batzuen modura irudi nagusia alde batera baztertuta dagoelako eta erdialdea hutsik azaltzean hondoko irudiak hobeto ikus ditzakegulako. Bestalde, emakumearen irudi erdi biluzia estaltzen duen oihalak garrantzia hartzen du, tolesduren erritmoak eta apaindurenak asmo dekoratiboa osatzen dute. Koadroaren gainontzeko zatiak pintzelada azkar eta zirriborrotsuen bidez osatuta daude, nahiz eta orokorrean irudiak ere garai hartan Zuloagak erabiltzen zituen pintzelada oretsu eta indartsutan oinarrituta egon, gero hartu zuen zehaztasuna izan gabe. Emakumearen sentsualtasunaren gaiari bizitza guztian eutsi zion, hurrengo urtetan pintatu zituen biluzien eta *manolen* bidez batez ere. Indarra, tragikotasuna, lurrari lotutako irudien sakontasuna eta zakartasuna gizonen munduarekin lotu zuen bitartean, edertasuna, sedukzioaren jolasa, apaingarrien aldeko joera eta erritmo dotoreak emakumeak pintatzen zituenerako gorde zituen Zuloagak.



Francisco Iturrino
 (Santander, 1864 - Cagnes-sur-Mer, Frantzia, 1924)
Emakume biluziak paisaian, 1906-1918 aldera
 Mihise gaineko olio pintura. 127 x 142 cm
 Reina Sofía Arte Zentroa Museo Nazionala

Francisco Iturrino
 (Santander, 1864 - Cagnes-sur-Mer, Francia, 1924)
Desnudos en un paisaje, hacia 1906-1918
 Óleo sobre lienzo. 127 x 142 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Francisco Iturrino
 (Santander, 1864 - Cagnes-sur-Mer, Frantzia, 1924)
Zaldiak, 1913-1914 aldera
 Mihise gaineko olio pintura. 130 x 148 cm
 Arabako Arte Ederren Museoa

Francisco Iturrino
 (Santander, 1864 - Cagnes-sur-Mer, Francia, 1924)
Caballos, hacia 1913-1914
 Óleo sobre lienzo. 130 x 148 cm
 Museo de Bellas Artes de Álava

Francisco Iturrino

Desnudos en un paisaje • Caballos

En su obra Iturrino transmite el placer de pintar, sea cual sea el tema. El acto de pintar se funde con el tema a través de sus cuadros para mostrar la experiencia estética de los sentidos. Colores libres y temas libres, tanto cuando las mujeres desnudas aparecen jugando en el campo, como a la hora de pintar la naturaleza salvaje de los animales, sobre todo en sus conocidos cuadros de grupos de perros y caballos.

El tema del desnudo lo tomó principalmente de Renoir y de algunos movimientos posteriores al Impresionismo. En aquel momento se continuó con la idea del desnudo femenino como signo de belleza y sensualidad; la desnudez como símbolo de la opulencia y la alegría. El escenario, a su vez, es fértil: la abundancia de la naturaleza se representa mediante la vegetación y los árboles, y se refleja por medio de colores vivos. Puede que se trate del jardín de la casa que Rafael Echevarría tenía en Málaga y que tantas veces pintó Iturrino. Utilizó un amplio catálogo de posturas anatómicas de cuatro mujeres para crear ritmos entre ellas, tal y como tantas veces hizo su amigo Matisse. Las relaciones entre las distintas partes del cuerpo humano conforman una especie de danza que Iturrino utilizó para expresar la alegría de vivir y el placer para la vista. Esta idea se acentúa con la libertad de los colores, sobre todo al utilizar contrastes y colores disonantes: relaciones de amarillos y verdes, por ejemplo. Además, en este cuadro podemos apreciar

muy bien la particular forma de pintar de Iturrino: utilizaba la pincelada modular diagonal para formar pequeños fragmentos, gracias a la cual aumentaba su capacidad de crear claroscuros. Cézanne pasó toda su vida en búsqueda de un módulo concreto que pudiera conferir unidad al cuadro, e Iturrino siguió su ejemplo con ese mismo objetivo.

De la misma manera, cuando elegía como tema los animales, les daba preferencia sobre todo lo demás. En el cuadro que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Álava se aprecia claramente que lo que interesa a Iturrino son los caballos, no la escena que los rodea. El hecho de que la figura humana aparezca escondida detrás del caballo que está en primer plano muestra claramente el poco interés por la escena en sí. A Iturrino no le interesa la presencia de los animales, ni su hermosura; su intención es convertirlos en una mera excusa para pintar y fusionarse con la pintura. La figura del perro que aparece a la derecha potencia aún más esta idea. Frecuentemente, convierte los temas relacionados con las corridas de toros en pura pintura mediante el color, la pincelada y el escenario planos. Aunque las sombras de la derecha tratan de dar perspectiva, ésta desaparece en la difícil conjunción de las patas de los animales y piernas de la persona y el fondo que hay a la izquierda del cuadro. El resultado final es un ejercicio pictórico basado en la implicación personal del pintor con los colores y el tema.

Francisco Iturrino

Emakume biluziak paisaian • Zaldiak

Iturrinok pintatzearen plazera adierazten du. Pintatzearen gozamina bera gaiarekin elkartzen da artearen bidez lortzen den zentzuen esperientzia estetikoaren erakusteko. Kolore askeak, gai askeak, bai emakumeen biluziak jostalari azaltzen direlako landa eremuan, baita animaliek duten izaera basatia pintatzea gustatzen zaiolako, txakur eta zaldi taldeak batez ere.

Biluziaren gaia, Renoirren eta impresionismoaren ondorengo mugimendu batzuegandik jaso zuen. Garai hartan emakumearen biluzia edertasunaren ikur bihurtu zuten; oparotasunaren eta alaitasunaren ikur, alegia. Eszenatokia ere emankorra da; naturak erakusten duen ugaritasuna landaretzaren eta zuhaitzen bidez irudikatuta dago eta kolore bizien bidez osatuta; baliteke sarritan pintatu zuen lorategia izatea, Rafael Etxebarriak Malagan zuen etxearena. Iturrinok lau emakumeren jarrera anatomikoen katalogoa elkarren arteko erritmoak osatzeko erabili zuen, bere lagun Matissek sarritan egin zuen moduan. Giza gorputzaren atalen arteko harremanek dantza modukoa osatzen dute eta bizi poza adierazteko gai bihurtu zituen Iturrinok. Horri kolorearen askatasunak laguntzen dio, batez ere kontrastez edo elkarren artean oso ondo lotzen ez diren koloreen bidez: horia eta berdea. Gainera, Iturrinok pintatzeko zuen

modu berezia ondo ikus dezakegu koadro honetan: norabide diagonalan zuen pintzelada modularra erabiltzen zuen zati txikiak osatuz eta horrek itzalak eta argiak emateko ahalmena indartzen du. Cézanne bizitza guztia bila ibili zen koadroari batasuna emateko gai izango litzatekeen modulu zehatz horren atzetik ibili zen Iturrino ere.

Animalien gaia aukeratu zuenean ere, animaliak beraiek beste ezerean gainetik jarri zituen. Arabako Arte Ederren Museoan gordetzen den koadroan ondo ikusten dugu zaldiak direla Iturrinoren interesa eta ez zaldien inguruan azaltzen den eszena. Giza irudia lehen planoko zaldiaren atzean ezkutatuta geratzeak eszena beraren hutsaltasuna adierazten du. Iturrinori interesatzen zaiona ez da animalien presentzia eta dotoretasuna, animalia pintatzeko aitzakia bihurtzea eta pinturarekin berarekin bat egitea da Iturrinoren asmoa. Eskuinaldean azaltzen den txakurraren irudiak ere ideia hori indartuko luke. Zezenketen testuinguruan sarritan azaltzen ziren gaiak pintura huts bihurtzen ditu kolorearen, pintzeladaren eta eszenatokiaren planotasunaren bidez. Eskuinaldeko itzalek perspektiba ematen saiatu arren, desagertu egiten da ezker aldeko hanken eta hondoaren arteko elkarketa zailean. Koloreen eta gaiaren inplikazioan oinarritutako ariketa piktorikoa da azken emaitza.

Francisco Iturrino
(Santander, 1864 - Cagnes-sur-Mer, Francia, 1924)
Harema, 1912 aldera
Mihise gaineko olio pintura. 73 x 90 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Francisco Iturrino
(Santander, 1864 - Cagnes-sur-Mer, Francia, 1924)
Harén, hacia 1912
Óleo sobre lienzo. 73 x 90 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



Pablo Uranga
(Gasteiz, 1861 – Donostia, 1934)
Prozesioa Elgetan, 1905 aldera
Mihise gaineko olio pintura. 79,5 x 119 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Pablo Uranga
(Vitoria-Gasteiz, 1861 – Donostia-San Sebastián, 1934)
Procesión en Elgeta, hacia 1905
Óleo sobre lienzo. 79,5 x 119 cm
Museo de Bellas Artes de Álava





Elias Salaberria
 (Lezo, Gipuzkoa, 1883 – Madril, 1952)
Korpuseko prozesioa Lezon, 1912 aldera
 Mihise gaineko olio pintura. 177 x 344 cm
 Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala
 Arabako Arte Ederren Museoan gordailutua

Elías Salaverría
 (Lezo, Gipuzkoa, 1883 – Madrid, 1952)
Procesión del Corpus en Lezo, hacia 1912
 Óleo sobre lienzo. 177 x 344 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia
 Depositado en el Museo de Bellas Artes de Álava



Elias Salaberria
 (Lezo, Gipuzkoa, 1883 – Madril, 1952)
Meategiko txanda aldaketa, 1919 aldera
 Mihise gaineko olio pintura. 136 x 266 cm
 Arabako Arte Ederren Museoa

Elías Salaverría
 (Lezo, Gipuzkoa, 1883 – Madrid, 1952)
Cambio de turno en la mina, hacia 1919
 Óleo sobre lienzo. 136 x 266 cm
 Museo de Bellas Artes de Álava

Elías Salaverría

Procesión del Corpus en Lezo • *Cambio de turno en la mina*

En estos dos cuadros de gran tamaño el artista guipuzcoano trató dos temas muy diferentes.

Elías Salaverría tuvo una formación bastante académica, ya que estudió en Madrid antes de emprender viaje a París. Gracias a esa trayectoria adquirió gran fama siendo aún muy joven, cuando en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912 celebrada en Madrid, logró la primera medalla con *La procesión del Corpus en Lezo*. Este éxito le mantuvo siempre en un lenguaje plástico bastante convencional. En cuanto a los temas se refiere, en estos dos cuadros aborda dos géneros muy comunes en la pintura académica de su tiempo: la pintura social y la pintura religiosa, que venían cultivándose desde finales del siglo XIX.

No sabemos muy bien qué influencias recibió en París, pero parece que el joven Salaverría se fijó en Courbet y otros pintores realistas¹. En la procesión se aprecia la intención de mostrar la religiosidad vasca mediante la robusta fila de hombres en primer plano y el grupo de mujeres que les sigue. En esta pintura, basada en el dibujo académico, utilizó la luz para remarcar los retratos y demostrar sus habilidades de pintor. No muestra ningún interés por el ambiente impresionista, tampoco por la pincelada libre, aunque fuera un tipo de pincelada utilizado por la pintura realista. Detrás del ropaje oscuro de la gente sencilla se aprecia un paisaje luminoso, aunque nuestra mirada se dirija al ropaje claro y elegante de los curas que están a la derecha. Precisamente, el otro punto en el que Salaverría

demuestra sus habilidades de pintor son las capas y las vestimentas de los dos curas, en las que muestra una gran maestría para elaborar texturas y juegos de luz brillantes. El cuadro en su conjunto es contundente; observamos la misma monumentalidad de la gente corriente y la apariencia de retrato colectivo que en el *Entierro de Ornans* de Courbet, aunque en el cuadro que representa la procesión de Lezo la religiosidad sea el tema principal.

En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se conserva una versión más pequeña de esta obra (74,5 x 105,5 cm.) que tal vez utilizó como boceto para la gran composición que aquí nos ocupa.

El *Cambio de turno en la mina* del Museo de Álava, por su parte, es también un gran retrato colectivo de gente corriente. Esta vez nos muestra, como indica su título, un cambio de turno en una mina en el que mientras unos mineros salen otros entran.

Este cuadro es posterior al de Lezo, por lo que se aprecia cierta tendencia a la simplificación de las formas, aunque Salaverría siga mostrando sus habilidades técnicas de siempre. Los personajes representados son rostros corrientes, de gente de la calle, pero queda lejos de hacer ninguna crítica social. Por otra parte, el gran tamaño de la obra nos recuerda a los cuadros que se pintaron sobre temas sociales a principios del siglo XX, como el *Accidente de trabajo* de Arteta y Larroque, de 1902, obras presentadas al concurso organizado por la Diputación Foral de Bizkaia para optar a la bolsa de viaje de París.

Elias Salaberria

Korpuseko prozesioa Lezon • *Meategiko txanda aldaketa*

Tamaina handiko bi koadro hauetan gai oso desberdinak pintatu zituen Elias Salaberria artista gipuzkoarrak.

Heziketa akademiko xamarra izan zuen artistak, Madrilen ikasteko aukera izan baitzuen Parisera joan baino lehenago. Ibilbide horrek eragin zuen arrakasta handia izatea oraindik gazte zela, Madrileko 1912ko Arte Ederren Erakusketa Nazionalean *Lezoko Korpuseko prozesioak* lehenbiziko domina jaso zuenean. Arrakasta horrek beti mantendu zuen Salaberria hizkuntza plastiko nahiko konbentzionalean. Gaietan ere, XIX. mendearen bukaeratik zetorren pintura sozial eta erlijiosoan tematuta ikus dezakegu bi koadro hauetan.

Ez dakigu oso ondo zeintzuk izan ziren Parisen jasotako eraginak, baina badirudi Courbeten eta errealismoaren beste pintoreek jaso zutela Salaberria gaztearen arreta¹. Prozesioan euskal erlijiotasunaren lekukotza emateko gogoa azaltzen zaigu aurre planoko gizon ilara indartsuaren eta atzetik datozen emakume multzoaren bidez. Marrazki akademikoan oinarritutako pinturan argi zehatza erabiltzen du erretratuak azpimarratzeko eta pintorearen trebetasuna erakusteko. Ez dago inpresionismoaren giroaren gaineko arretarik, ezta pintzeladaren askatasunik, nahiz eta pintura errealistak sarritan erabili zuen mota horretako pintzelada. Jende arruntaren arropa beltzen atzetik paisaia argitsua ikusten dugu, nahiz eta koadroaren eskuinaldera nabarmen egiten duen norabideak

apaizen jantzi argitsu eta dotoreetara bideratu gure begirada. Hain zuzen, pintorearen trebetasuna erakusteko beste gunea da bi apaizek daramatzaten kapa eta jantziak; ehundurak eta distirak egiteko gaitasun handia erakusten digu Salaberria gazteak. Hala ere, koadroa osotasunean, indar handikoa da, Courbeten Ornanseko lurperatzean sumatzen dugun jende arruntaren monumentaltasuna eta erretratu kolektiboaren itxura hartzen du hemen ere, nahiz eta erlijiotasun handiz beteta egon Lezokoa.

Koadro honen beste bertsio txikiagoa (74,5 x 120,5 cm.), agian zirriborro moduan erabili zuena handiagoa egiteko, Bilboko Arte Ederren Museoan dago ikusgai gaur egun.

Arabako Museoko koadroan ere jende arruntaren erretratua ikus dezakegu. Oraingo honetan meategitik irtendakoak eta sartzera doazenak gurutzatzen diren unean harrapatuta daude; erlijio testuingurutik lan testuingurura pasatzen gara, beraz.

Beranduago pintatutako koadroan, sinplifikazioaren aldeko joera sumatzen dugu, nahiz eta Salaberria betiko trebetasun teknikoa erakusteko gai den. Aurpegietan kaleko jendearen ereduak suma ditzakegu. Hala ere, ez dago kritika sozialerako asmo handirik eta koadroaren tamaina handiak XX. mendearen hasierako gai sozialak zituzten koadroen oroimena ekartzen digu, adibidez 1902. urtean, Artetak eta Larroquek pintatutako lan istripua izeneko koadroak, Parisko dirulaguntza jasotzeko Bizkaiko Foru Aldundiak jarritako ariketa.

^[1] En el caso de este cuadro Mikel Lertxundi menciona la Procesi3n a Penmarc'h, que Lucien Simon pint3 en 1900. Gu3a de artistas vascos. Museo de Bellas Artes, Bilbao, 2008.



Ricardo Baroja
(Minas de Riotinto, Huelva, 1871 – Bera, Nafarroa, 1953)
Sirga kanta, 1928
Olio pintura kartoian. 71,5 x 102 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Ricardo Baroja
(Minas de Riotinto, Huelva, 1871 – Vera de Bidasoa, Navarra, 1953)
Canción de sirga, 1928
Óleo sobre cartón. 71,5 x 102 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



Ricardo Baroja
(Minas de Riotinto, Huelva, 1871 – Bera, Nafarroa, 1953)
Kea, 1928
Olio pintura kartoian. 75 x 104 cm
Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Ricardo Baroja
(Minas de Riotinto, Huelva, 1871 – Vera de Bidasoa, Navarra, 1953)
Humo, 1928
Óleo sobre cartón. 75 x 104 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Ricardo Baroja

Canción de sirga • *Humo*

Estamos ante dos cuadros fechados en 1928. Seguramente las dos obras fueron expuestas en la muestra que Baroja organizó ese año en el Museo de Arte Moderno de Madrid, puesto que utilizó la misma técnica en ambas (óleo sobre cartón) y son de un tamaño similar.

Los personajes transmiten muy bien la crudeza del trabajo de sirga. A Baroja siempre le interesó reflejar las condiciones de trabajo y el sufrimiento de los trabajadores. Se dice que tomó la representación de la pobreza de las pinturas de Goya; por ejemplo, Juan de la Encina en una crítica de una exposición de Baroja de 1925 escribió que era el último pintor de la escuela del costumbrismo madrileño que comenzó con Goya. Pero si analizamos el tema de la sirga junto con el paisaje del cuadro del Reina Sofía encontramos características parecidas, sobre todo la tendencia a usar el gris para expresar tristeza. El cielo oscuro muestra una ciudad extraña, un entorno difícil para la vida humana. La forma de pintar libre no suaviza en modo alguno el cuadro; al contrario, muestra escenas desfiguradas, trabajadores con las ropas desgarradas que semejan esclavos atados a la soga, robots sin atisbos de humanidad a punto de derrumbarse y que arrastran el cuerpo, todos ellos bajo la mirada de mujeres sin rostro. Las mujeres que están en primer plano aparecen desconsoladas o sumidas en la desesperanza, como si no pudieran soportar la visión del esfuerzo de los hombres.

Baroja utilizó frecuentemente el grabado para plasmar su voluntad de mostrar el trabajo duro o la pobreza, sirviéndose de la falta de color o del contraste entre el blanco y el negro y de los matices grises para representar la dureza o el drama. Se puede decir que en esto coincide con los seguidores de ciertas corrientes europeas, por ejemplo muchos artistas que supieron plasmar la dureza de la vida y el sencillo modo de vida de los pobres mediante el dibujo, como Théophile Steilen, por ejemplo, y tantos otros dibujantes que representaron la tragedia de la Primera Guerra Mundial, como es el caso de Jean Louis Forain y Louis Raemakers, por mencionar algunos de ellos.

Una de las características de las obras de Baroja de esta época es la tristeza gris que hemos mencionado anteriormente. Representa sin piedad el lado más oscuro de las ciudades y los barrios pobres. Por ejemplo el paisaje del Reina Sofía se titula *Humo*, una ciudad que despierta y vive entre humo. A Baroja no le interesa representar una ciudad luminosa; el objetivo de su pintura es mostrar el lado marginal de una gran ciudad como Madrid. Personas marginadas que viven en una ciudad triste, gente sin trabajo, aquellos que realizan trabajos duros, ciudadanos que viven lejos de los *boulevards* elegantes de la ciudad. Todo ello en un ambiente gris o desdibujado por el humo, vistas ordinarias que a nadie importan mucho, demasiado ordinarias para ser protagonistas del arte.

Ricardo Baroja

Sirga kanta • *Kea*

1928ko bi koadroen aurrean gaude. Seguru asko biak urte hartan Barojak Madrilgo Arte Modernoko Museoan egindako erakusketan egon ziren, teknika berdinekoak direlako (olioa kartoi gainean) eta neurri berdintsukoak.

Sirgan ari diren pertsonaiek lan horren gordintasuna ondo adierazten dute. Barojak beti izan zuen lanaren aurreko arreta eta sufrimenduen testuingurua irudikatzeko interesa. Pobreziaren irudikapena Goyaren pinturatik hartu zuela esan ohi da, horregatik Juan de la Encina berak 1925eko Barojaren erakusketa baten kritikan, Goyak hasitako madrildar kostunbrismoaren eskolako azken pintorea zela esan zuen. Hala ere, Sirgaren gaia Reina Sofiatik ekarritako paisaiarekin batera aztertzen badugu Barojaren pinturaren ezaugarri antzekoak topatutako ditugu, batez ere, gris kolorearen aldeko joera, koadrotan tristura adierazteko. Zeruaren giro ilunak hiri arrotza erakusten du, gizakiaren bizimoduarentzat gogorra den ingurua. Pintatzeko era askeak ez dio gozotasun handirik ematen koadroari, aldiz, desitxuratutako eszenak azaltzen ditu, urratutako arropak daramatzaten langileak, sokari lotuta esklaboen itxura hartzen dutena, gorputz zatiak arrastaka daramatzaten erortzear dauden gizatasunik gabeko robotak, aurpegirik gabeko emakumeen begiradapean. Lehen planoan azaltzen diren azken horiek negarrari eutsi ezinik edo beraien buruak

etsipenez abandonatuta sumatzen ditugu, gizonen nekea ikusteko gauza ez balira bezala.

Lan gogorra edo txirotasuna irudikatzeko gogo hori sarritan grabatuaren bidez azaldu zuen, kolore ezak edo zuri beltzeko kontrasteak eta grisen ñabardurak duen gaitasunaz baliatuta drama edo gogortasuna adierazteko. Horretan, Europako joera batzuen jarraitzaileekin bat egiten duela esan daiteke. Marrazkiaren bidez bizitzaren gogortasuna edo txiroen bizitza arrunta irudietan jartzeko gaitasuna izan zuten artista askoren antzera: Théophile Steilen adibidez, edo Lehen Mundu Gerrako tragedia irudikatu zuten hainbat eta hainbat marrazkilari, Jean Louis Forain edo Louis Raemakers, adibidez.

Barojaren garai honetako koadroen ezaugarria da lehen aipatutako tristura gris hori. Hiriaren alderdi ilunena eta auzo txiroen irudikapen errukirik gabekoa. *Kea* da Reina Sofiako paisaiaren izenburua. Ke artean esnatzen den eta eguna pasako duen hiria. Ez du Madril argitsua irudikatu nahi, hiri handiaren alderdi baztertzaillea erakustea da bere pinturaren helburua. Alaitasunik gabeko hirian bizi diren baztertuak, lanik gabekoak, lan gogorra egiten dutenak, hiriko *boulevard* dotoretik urruti bizi diren hiritarrak. Guztia, hodei gris edo ke arteko giroan, inori gehiegi axola ez zaizkion bista arruntak, arruntegiak artearen protagonista izateko.

Gustavo Maeztu
(Gasteiz, 1887 - Lizarra, Nafarroa, 1947)
Bilboko ibaia
Mihise gaineko olio pintura. 60 x 85 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Gustavo de Maeztu
(Vitoria-Gasteiz, 1887 - Estella, Navarra, 1947)
Ría de Bilbao
Óleo sobre lienzo. 60 x 85 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



Gustavo Maeztu
(Gasteiz, 1887 - Lizarra, Nafarroa, 1947)
Emakume dantzaria, 1914 aldera
Mihise gaineko olio pintura. 150 x 112 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Gustavo de Maeztu
(Vitoria-Gasteiz, 1887 - Lizarra, Nafarroa, 1947)
Bailarina, hacia 1914
Óleo sobre lienzo. 150 x 112 cm
Museo de Bellas Artes de Álava





Valentin Zubiaurre
 (Madril, 1879 - 1963)
Bertsolariak edo Nire herrikideetarikoz batzuk, 1913
 Mihise gaineko olio pintura. 165 x 237 cm
 Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Valentín de Zubiaurre
 (Madrid, 1879 - 1963)
Versolaris o Algunos de mis paisanos, 1913
 Óleo sobre lienzo. 165 x 237 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia



Valentin Zubiaurre
 (Madril, 1879 - 1963)
Txalupen irteera
 Mihise gaineko olio pintura. 95 x 140,5 cm
 Arabako Arte Ederren Museoa

Valentín de Zubiaurre
 (Madrid, 1879 - 1963)
Salida de las lanchas
 Óleo sobre lienzo. 95 x 140,5 cm
 Museo de Bellas Artes de Álava

Valentín Zubiaurre

Versolaris o Algunos de mis paisanos • Salida de las lanchas

Aunque de distintas épocas y temáticas, estas dos obras de Valentín Zubiaurre son composiciones de gran tamaño. El cuadro titulado *Versolaris* ganó la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes que se celebró en Madrid en 1917. Parece que no tuvo grandes problemas, a pesar de que las exposiciones de Bellas Artes solían premiar obras más conservadoras; la situación, de todas maneras, había cambiado un poco aquel mismo año, ya que el propio Valentín participó en la organización de dicha exposición. El hecho de practicar en algunos aspectos un modo convencional de pintura y que fueran alumnos de la Academia de Madrid dio a los hermanos Zubiaurre la oportunidad de introducirse en el mundo de la pintura académica de su tiempo. Ahora bien, no estamos ante un cuadro de corte costumbrista. Aunque las figuras de primer plano y la naturaleza muerta están pintados siguiendo criterios académicos, el modo de organizar la escena es totalmente moderno; llaman la atención el deseo de simplificar las figuras propio del simbolismo y la capacidad de las formas de expresar cierto primitivismo. Todo ello se fusiona con detalles de los rostros de los ancianos (podemos hablar incluso de hiperrealismo) y la capacidad de pintar la calidad y las texturas de los objetos (el jarrón, las manzanas, el vaso, el recipiente de cobre).

Esta es la característica más importante de la pintura de Valentín Zubiaurre: busca prototipos de la raza o profundiza en ellos como si de un estudio antropológico se tratara, aunque luego los incluya

en un escenario que parece primitivo o salido de un cuento. Muchas veces la referencia al escenario es muy literal, ya que los planos que coloca al fondo se asemejan a los telones decorativos que se usan en el teatro. Casas blancas y simples, con paredes torcidas y ventanas pequeñas, simbolizan a la perfección los caseríos vascos y el ambiente de los pueblecitos de pescadores. Además, el oscuro paisaje marítimo nos sugiere peligro y la dureza de la forma de vida de estos hombres y mujeres ancianos; la continuidad de las viejas costumbres y los valores está asegurada gracias a los jóvenes que aparecen tras ellos; el cuadro titulado *Versolaris* muestra la continuidad en la transmisión de los valores que tanto preocupó al *novecentismo*.

El cuadro titulado *Salida de las lanchas* parece de una época posterior, ya que utilizó unos colores más vivos y volúmenes más geométricos, seguramente debido a la influencia de la pintura de Arteta. El mayor toque épico indica también la influencia de Arteta. Las figuras monumentales del primer plano expresan la despedida a los hombres que salen a la mar. La imagen de la madre con el niño del lado derecho del cuadro representa el tema de la maternidad, que tantas veces se utilizó en el *novecentismo*: ambos están en primer plano, mientras los hombres (los maridos) salen al mar al amanecer. Con cierto aire melancólico se deduce que éstos se van a adentrar en el peligro y nadie sabe si volverán. Los protagonistas del cuadro no son los rostros arrugados y duros de antaño, sino los profundos valores del pueblo.

Valentin Zubiaurre

Bertsolariak edo Nire Herrikideetariko • Txalupen irteera

Nahiz eta gai eta garai desberdinetaoak izan, konposaketa handiak dira Valentin Zubiaurrek pintatu zituenak bi koadroetan. *Bertsolariak* izenekoak lehendabiziko domina irabazi zuen Madrilgo Arte Ederren Erakusketa Nazionalen 1917ko ekitaldian. Badirudi alde horretatik ez zuela arazorik izan kontserbatzaileak ziren erakusketa mota horretan, nahiz eta urte hartan bertan zerbait aldatu ziren, Valentin bera antolaketa lanetan ibili baitzen. Hain zuzen, Zubiaurretar anaiek itxuraz duten pintatzeko era konbentzionalak eta Madrilgo Akademiako ikasle izateak garaiko pinturaren ibilbide arruntean txertatzeko aukera eman zien. Hala ere, ez da hau ohitura pinturaren koadro tipikoa. Lehen planoko irudiak eta natura hila irizpide akademikoaren arabera pintatuta egon arren, modernoa da guztiz eszenatokia antolatze modua, eta pintatzen dituen irudietan adierazgarria egiten zaigu sinbolismoaren sinplifikazio gogoa eta formen gaitasuna primitibotasuna adierazteko; hori guztia gizon-emakume zaharren aurpegi zehaztasunekin (hiperrealismoa esan dezakegu) eta objektuen kalitateak eta ehundurak (pitxarrak, sagarrak, edalontzia, kobrezko ontzia) pintatzeko gaitasunarekin lotzen da.

Hain zuzen, hauxe da Valentin Zubiaurreren pinturaren ezaugarririk inportanteena: arrazaren tipoak bilatzea, edo bilaketan sakontzea, ikerketa antropologikoaren antzera, nahiz eta gero ipuinetako itxura duen

eszenatokian jarri. Sarritan, eszenatokiaren aipamena oso literala da, hondoan jartzen dituzten planoek antzerkietan erabiltzen diren teloi dekoratiboen itxura hartzen baitituzte. Etxe zuri sinpleak, horma okerrek eta leiho txikiekin ondo baino hobeto sinbolizatzen dituzte euskal baserri eta arrantza giroko herrixkak. Horrekin batera, itsasoko paisaia ilunak arriskuaren zantzuak iradokitzen dizkigu eta gizon-emakume zahar hauen bizitza gogor eta indartsua. Ohitura zaharren eta balore sakonen jarraipena ziurtatuta dago atzean azaltzen diren neska-mutil gazteen irudien bidez; *Novacentismoak* hainbesteko kezka izan zuen baloreen jarraipena adierazten du *Bertsolariak* izeneko koadroan.

Bestalde, *Txalupen irteera* izeneko koadroak, beranduagokoa dirudi, kolore argiagoak eta bolumen geometrikoagoak erabiltzen dituelako, Artetaren pinturaren eraginez segurua asko. Epikotasun itxura handiagoak ere, Artetaren eragina izan dezakeela adierazten du. Lehen planoko irudi monumentalek agurra garbi azaltzen dute; amaren eta haurraren irudi handiak ere, *novecentismoan* hain erabilia izan zen amatasunaren gaia lehen planora ekarrita daude, gizonak (senarrak) itsasora irteten ari diren bitartean egunsentiarekin. Arriskuan barneratzera doaz eta ezin da jakin bueltatuko diren. Herriko balore sakonak koadroaren protagonista dira, garai bateko aurpegi gogor eta ximurren orde.



Ramon Zubiaurre
 (Garai, Bizkaia, 1882 - Madril, 1969)
Auzoko agintariak, 1909 - 1910 aldera
 Mihise gaineko olio pintura. 151 x 201 cm
 Arabako Arte Ederren Museoa

Ramón de Zubiaurre
 (Garai, Bizkaia, 1882 - Madrid, 1969)
Autoridades de mi aldea, hacia 1909 - 1910
 Óleo sobre lienzo. 151 x 201 cm
 Museo de Bellas Artes de Álava



Ramon Zubiaurre
 (Garai, Bizkaia, 1882 - Madril, 1969)
Xanti Andia euskal marinel ausartegia, 1924 aldera
 Mihise gaineko olio pintura. 202 x 153 cm
 Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Ramón de Zubiaurre
 (Garai, Bizkaia, 1882 - Madrid, 1969)
El marino vasco Shanti Andia, el Temerario, hacia 1924
 Óleo sobre lienzo. 202 x 153 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Ramón Zubiaurre

Autoridades de mi aldea • El marino vasco Shanti Andia, el Temerario

El cuadro de Ramón Zubiaurre titulado *Autoridades de mi aldea* lo podemos relacionar con uno de parecido título y tema que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, *Intelectuales de mi aldea*.

Los personajes del cuadro de Bilbao aparecen conversando entre ellos, pero en nuestro caso son figuras inmóviles, con la excepción del personaje que está partiendo el pan. Es una especie de pose teatral: dos hombres con chistera sentados en la mesa mirando al frente, al fondo un hombre que sostiene una lanza, y, a un lado, una joven que eleva un pollo en una bandeja. Lo mismo se puede decir de los planos del fondo. Parecen telones decorativos como los que se usan en el teatro; éstos escenifican un día de fiesta: txistularis, una romería, la iglesia, caseríos, montes y nubes.

Es un cuadro lleno de contrastes entre el primer plano y el fondo. Los personajes del primer plano son fundamentalmente hieráticos; tanto los personajes como los objetos que aparecen en este plano están representados con mucho detalle. La vajilla, las telas y la frutas representadas a la manera de la pintura flamenca del siglo XVI muestran el interés del artista por pintar calidades o texturas, y eso satisfaría el deseo de realidad de la pintura académica española. Por otra parte, en los planos del fondo se imponen el movimiento y la irrealidad. Frente al silencio de los que están sentados a la mesa, la música de los

txistularis; frente al brillo y nitidez del jarro, un pueblo encantador, imaginario, como sacado de un cuento.

La imagen de Shanti Andia quiere simbolizar el retrato del marino vasco. Las manos y la cara pretenden transmitir serenidad frente al peligro, pero Zubiaurre va más allá de la realidad y lo convierte en el retrato de un arquetipo tomado de la literatura. Shanti Andia es el personaje de una novela de Pío Baroja que fue ilustrada en 1924 por Ramón Zubiaurre y Ricardo Baroja. ¿Cómo representar al marino aventurero descrito por Baroja? Ramón Zubiaurre lo consiguió utilizando la imagen de un hombre anciano pero vigoroso, lleno de sabiduría. Al igual que en la escultura griega del siglo V se modeló el *tipo* del atleta, se puede decir que Zubiaurre creó con este cuadro de Shanti Andía el *tipo* de marino vasco. El anciano lleno de arrugas adquiere la monumentalidad de la escultura, por lo que es el único del cuadro que muestra serenidad, ante los esfuerzos de los demás tripulantes para hacer frente a la galerna que golpea la embarcación. La diagonal que forman las cuerdas y la que forma el pueblo que se vislumbra al fondo, junto con el barco que se está hundiendo, subrayan la falta de equilibrio y la angustia que provoca la galerna. Zubiaurre ha contrapuesto la camisa roja de Shanti al remolino azul que amenaza con tragárselo todo, el color de la vida frente al frío color de la muerte.

Ramon Zubiaurre

Auzoko agintariak • Xanti Andia euskal marinel ausartegia

Ramon Zubiaurrek *Auzoko agintariak* izeneko gaia duen koadroa, Bilboko Museoko antzeko izenburua duenarekin lotu dezakegu; *Auzoko intelektualak* izenburua darama Bilbokoak.

Bilboko museokoak pertsonaiak elkarrizketan azaltzen baditu ere, honako honetan irudi ez mugikorak aurkezten zaizkigu eskulturak balira bezala, ogia moztzen ari denaren salbuespenarekin. Dena antzerki pose baten antzekoa da: mahaira jarrita txisteradun eta aurrez-aurre begira dauden bi gizonak, atzean lantza sostengatzen ari den gizona eta albo batean dagoen neska gaztea bandejan oilaskoa ekartzen. Gauza bera gertatzen da atzeko planoekin. Antzokietako oholza gainean jartzen diren dekorazio teloiien antzekoak jai eguneko eszenatokia irudikatzen du: txistulariak, erromeria, eliza, baserriak, mendiak eta hodeiak.

Lehen planoaren eta hondoaren arteko kontrastez betetako koadroa da. Hieratikotasuna da nagusi lehen planoko pertsonaietan eta xehetasun handiz irudikatuta daude bertan azaltzen zaizkigun pertsonak zein objektuak. XVI. mendeko Herbeheretako pinturaren antzera irudikatutako ontziak, oihalak edo frutak, kalitateak edo ehundurak pintatzeko interesa erakusten dute, eta horrek Espainiako akademiaren errealtasun asmoa asebeteko luke. Bestalde, mugimendua eta errealtasun eza daude atzera ihes egiten duten hondoko planoetan. Mahaian jarrita daudenen mututasunaren aurrean, txistularien musika, eta pitxarren

distira eta garbitasunaren aurrean, asmatutako edo ipuinetako herri xarmangarria.

Xanti Andiaren irudiak euskal marinelaren erretratua sinbolizatu nahi du. Eskuak eta aurpegiak baretasuna kutsatu nahi dute egoera arriskutsuaren aurrean. Erreala baino gehiago literaturatik ateratako irudi-tipo baten erretratua bihurtzen da. Hain zuzen, Xanti Andia Pio Barojaren eleberri baten pertsonaia da eta liburuaren irudia marrazteko enkargua jaso zuen Ramon Zubiaurrek 1924an, Ricardo Barojarekin batera. Nola eman forma, Barojak deskribatutako marinel abenturazaleari? Jakinduriaz betetako gizon zahar baina indartsu baten bidez lortu zuen Ramon Zubiaurrek. V. mendeko eskulturak kirolari greziarraren tipoa lortu zuen bezalaxe, Zubiaurrek euskal marinelarena lortu zuela esan dezakegu Xanti Andiaren koadroaren bidez. Eskulturaren monumentaltasuna hartzen duen gizon zahar zimurtua koadroan baretasunaren jarrera hartzen duen bakarra da, beste marinelaren ahaleginen aurrean enbatak erasotako ontziaren okerdura zuzentzeko. Sokek egiten duten diagonalak eta hondoan sumatzen dugun herriarenak, aldamenean hondoratzen ari den itsasontziarekin batera, oreka falta azpimarratzen dute eta denboralearen larritasuna. Guztiak irentsi nahi duen zurrumbilo azularen kontra Xantiren alkandora gorria kontrajarri du Zubiaurrek, biziaren kolorea heriotzaren kolore hotzaren aurrean.

Angel Larroque
(Bilbo, 1874 - 1961)
Sardina saltzailea

Mihise gaineko olio pintura. 87,5 x 68 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Ángel Larroque
(Bilbao, 1874 - 1961)
Sardinera

Óleo sobre lienzo. 87,5 x 68 cm
Museo de Bellas Artes de Álava





Quintín Torre
(Bilbo, 1877 - 1966)
Olagizona, 1901
Brontze urtua. 52 x 23,5 x 28 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Quintín de Torre
(Bilbao, 1877 - 1966)
Ferrero, 1901
Bronce fundido. 52 x 23,5 x 28 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



Quintín Torre
(Bilbo, 1877 - 1966)
Bilbotar emakume zamalaria, 1917 aldera
Marmol polikromatua. 62 x 52 x 28 cm
Reina Sofía Arte Zentroa Museo Nazionala

Quintín de Torre
(Bilbao, 1877 - 1966)
Cargadora bilbaina, hacia 1917
Mármol policromado. 62 x 52 x 28 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Quintín Torre

Ferrero • *Cargadora bilbaína*

Estamos ante dos obras de épocas muy diferentes. La titulada *Ferrero* pertenece al Museo de Bellas Artes de Álava y fue realizada en París en 1901; la *Cargadora bilbaina* perteneciente al Reina Sofía es de 1917. Además la técnica utilizada en cada una de ellas es muy diferente de la otra, debido a que el material es distinto: la primera de bronce y la segunda de piedra. Sin embargo, tienen una característica común, el tema del trabajo, uno de los que Quintín de Torre más cultivó a lo largo de su carrera, junto con el retrato y las imágenes religiosas.

El ferrón se representa trabajando, tiene una pala en la mano y un carro a su lado. Tiene un gran parecido a las esculturas de Constantin Meunier que, seguramente, Torre conoció en París. Este escultor belga tuvo mucha influencia sobre los artistas vascos, tal vez por ser conocido de Regoyos.

De todas maneras, muchos artistas de su tiempo quedaron impresionados por la facilidad con la que Meunier dio el salto del realismo al simbolismo. Le interesaba el mundo del trabajo y puede que sea esa la razón por la que esté relacionado con el realismo de Courbet, a pesar de que el aspecto heroico de las figuras desborde la sencillez del realismo. Los artistas vascos encontraron en las esculturas de Meunier la monumentalidad del trabajador o el elogio de la grandeza de la gente humilde que tantas veces buscaron, por lo que no es de extrañar la influencia que recibió Torre en sus años parisienses. Es más, cabe la posibilidad de que esta escultura de un ferrón esté relacionada con dos famosas esculturas de Meunier, *Le marteleur* y *Le debardeur*, sobre todo por la postura general del cuerpo.

Los temas que utilizó Meunier aparecen en muchas esculturas de Torre. La cargadora antes mencionada es una figura humana recurrente en la obra de Torre, ya que cuando volvió al País Vasco hizo muchas esculturas de cargadores del puerto de Bilbao. También de cargadoras, tema que, por otra parte, cultivaron muchos artistas vascos.

El busto de la cargadora que se conserva en el museo

de Madrid es un trabajo típico de la época madura de Torre, tanto por el tema tratado, que ya hemos mencionado anteriormente, como por la técnica utilizada. En sus obras se valió de modelos anónimos del mundo del trabajo, y en casi todas eligió el mármol o alguna otra piedra dura para labrar el cuerpo, sobre todo la cabeza y el tronco, del que subrayaba el gesto duro y las huellas que el trabajo marca en el rostro. Para acentuar todo ello utilizó la pintura sobre la piedra, sin hacer caso a los cánones académicos tradicionales que exigían no modificar la blancura del mármol. Por contra, Torre acudió a la tradición de la escultura española de los siglos XVII y XVIII para estudiar la escultura policromada de la época barroca. Aunque se haya hablado mucho de esta influencia, en el Barroco español no era habitual esculpir en piedra, y menos aún policromarla; por tanto, pudiera ser que Torre recibiera varias influencias de la tradición escultórica europea anterior al Renacimiento.

Generalmente Quintín de Torre utilizó las formas tradicionales para estimular la escultura moderna, para abrir nuevas vías a la escultura, que se encontraba un tanto estancada con respecto a la pintura. Torre, valiéndose de su gran habilidad para la talla, desarrolló una forma de hacer personal respecto de las técnicas y temas tradicionales y, sobre todo, en relación con la modernidad de París.

La escultura de la cargadora bilbaína formó parte de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917, donde fue adquirida para el Museo de Arte Moderno, seguramente debido a la carta de apoyo que publicaron en la prensa madrileña algunos intelectuales progresistas de la época. Debemos recordar que a principios de siglo las trayectorias de la escultura y de la pintura fueron distintas. Aunque ambas disciplinas habían tomado el camino de la modernidad, a la escultura le resultó más difícil encontrar vías nuevas y originales, a pesar de que las instituciones oficiales tuvieran menos reparos en aceptarla, debido a su escasez y a que los aspectos técnicos y de habilidad manual eran más decisivos que en la pintura.

Quintin Torre

Olagizona • *Bilbotar emakume zamalaria*

Garai oso desberdineko bi lanen aurrean gaude. Arabako Arte Ederren Museoarena den *Olagizona* Parisen 1901an egindakoa da eta *Bilbotar emakume zamalaria* berriz 1917koa. Teknikan ere desberdinak dira lehenbizikoa brontzekoa delako eta bigarrena, berriz, harrizkoa. Hala ere, bi eskulturen ezaugarria lanaren gaia da, Quintin de Torrek bere ibilbidean gehien landu zuen gaia, erretratua eta erlijio irudiekin batera.

Olagizona lanean ari dela irudikatuta dago, eskuan pala eta aldamenean gurditxoa dituela. Parisen Torrek ezagutu zituen Constantin Meunierren eskulturen antza handia du, eskultore belgikar horrek eragin handia izan baitzuen euskal artisten artean, agian Regoyosen ezaguna izateagatik.

Hala ere, eskultore honek errealismotik sinbolismora salto egiteko erraztasunak erakarri zituen garaiko artista asko. Lanaren mundua interesatzen zaio eta horregatik Courbeten errealismoari lotuta egon daitekeela iruditzen zaigu, nahiz eta langileen irudiek hartu zuten heroikotasun itxurak errealismoaren xumetasuna gainditu. Euskal artistek sarritan bilatzen zuten lanaren goraipamena edo gizaki xumeetan zegoen handitasuna Meunierren eskulturatan topatu zuten, horregatik ez da arraroa Torrek Parisko garaietan jasotako eragina. Hain zuzen, olagizonaren eskultura hau Meunierren *Le marteleur* eta *Le debardeur* ezagunarekin lotura izan dezake, batez ere gorputzaren jarrera orokorrean.

Torrek erabili zituen gaiak ere sarritan daude Meunierren eskulturetan. Lehen aipatutako zamalaria, Torrek asko erabili zuen giza irudia da. Euskal Herrira ekarrita Bilboko portuan lan egiten zuten zamarien eskultura asko egin zituen, baita emakume zamalariak ere, euskal artista askoren lanetan ikus daitekeen gaia, bestalde.

Madrilgomuseoangordetzendenzamariemakumearen bustoa Torren heldutasuneko lan tipikoa da, bai lehen aipatutako gaia kontuan hartzen badugu, bai

erabili duen teknikari erreparatzen badiogu ere. Lan mundutik hartutako eredu anonimoak erabili zituen bere eskulturak ontzeko eta ia beti marmola edo beste harri gogorrak aukeratu zituen gorputzaren, batez ere burua eta bular aldea egiteko; keinu gogor eta lanak aurpegietan lagatzen duen aztarna azpimarratuta. Horretarako pintura erabili zuen marmolaren gainean, irizpide akademikoei muzin eginez, tradizio horrek marmola bere zurtasunean lagatzea eskatzen baitzuen. Horren ordez, Torrek XVII. eta XVIII. mendeko espainiar eskulturaren tradizioari begira jarri zen garai barrokoan landutako eskultura polikromatua ikertzeko. Eragin hori asko aipatu bada ere, ez da ohikoa barrokoan harrizko eskultura lantzea eta gutxiago eskultura polikromatua, beraz, agian errenazimendu aurreko tradizio europar orokorretara jo zuen eragin desberdinak jasotzeko. Tradizioaren bide horiek, eskultura modernoarentzat akuilu moduan erabili zituen, pinturarekin alderatuta zertxobait geldirik zegon eskulturari bide berriak zabaltzeko. Teknika eta gai tradizionalei eta, batez ere, Parisko modernitateari begira Torrek egiteko era pertsonala garatu zuen, berezko zuen tailarako trebetasun handiaz baliatuz.

Bilbotar zamari emakumearen eskulturak 1917ko Arte Ederren Erakusketa Nazionalean parte hartu zuen eta bertan erosi zuten Arte Modernoko Museorako, garaiko intelektual aurrerazale batzuek prentsan argitaratutako babes gutunaren eraginez seguru asko. Kontuan izan behar dugu eskulturaren ibilbidea eta pinturarenak desberdinak izan zirela mendearen hasieran. Nahiz eta biak modernitatearen bideak hartu, eskulturan zailago izan zen bide berriak eta orijinalak bilatzea, nahiz eta erakunde ofizialentzat onarpen maila errazago izan, ez zegoelako aukera gehiegirik, alderdi teknikoak edo trebetasunezkoak eragin handiago zutelako eta akademiaren irizpideak puskatzeko gogoa ez zelako pinturan bezain bortitza.

Alberto Arrue
(Bilbo, 1878 - 1944)
Arrain saltzailea
Mihise gaineko olio pintura. 60,5 x 45 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Alberto Arrue
(Bilbao, 1878 - 1944)
Pescadora
Óleo sobre lienzo. 60,5 x 45 cm
Museo de Bellas Artes de Álava





Aurelio Arteta
 (Bilbo, 1879 – Mexiko, 1940)
Arrantzalea portuan edo Alarguna, 1915 aldera
 Teknika mistoa kartoi gainean. 75 x 54, 5 cm
 Arabako Arte Ederren Museoa

Aurelio Arteta
 (Bilbao, 1879 – México, 1940)
Pescadora en el puerto o La viuda, hacia 1915
 Técnica mixta sobre cartón. 75 x 54,5 cm
 Museo de Bellas Artes de Álava



Aurelio Arteta
 (Bilbo, 1879 – Mexiko, 1940)
Bañulariak, 1930
 Mihise gaineko olio pintura. 100 x 98 cm
 Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Aurelio Arteta
 (Bilbao, 1879 – México, 1940)
Bañistas, 1930
 Óleo sobre lienzo. 100 x 98 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Aurelio Arteta

Pescadora en el puerto o La viuda • Bañistas

Estos dos cuadros, de muy distintas épocas y técnicas de Arteta, están vinculados por el tema que tratan: la mujer. El que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Álava es oscuro y melancólico; el que se encuentra en el Reina Sofía, en cambio, transmite la belleza y la alegría de los desnudos femeninos en una situación distendida.

La viuda que pintó Arteta puede considerarse como la versión femenina del personaje central que aparece en la obra *Pescador pobre* del pintor francés Puvis de Chavannes. El ropaje oscuro transmite la tragedia vivida en el mar; podemos relacionar esta obra con el conocido cuadro del mismo autor titulada *Mirentxu o María*, un tema vinculado a la mujer en un entorno marinero que pudo pintarse en la misma época.

Los críticos de arte coetáneos decían que Arteta era capaz de transmitir conceptos universales a través de imágenes extraídas del entorno vasco. En este cuadro podemos apreciar a una mujer que se ha quedado sola; contemplamos la melancolía de una mujer a la que el mar ha arrebatado su marido mientras, al fondo, la vida del puerto sigue adelante. Podría tratarse de una escena recogida en cualquier pueblo de la costa vasca, al mismo tiempo que podría extrapolarse a cualquier población costera del mundo.

La protagonista del cuadro es la mancha negra que componen las líneas onduladas del dibujo. Las manos blancas que sostienen el cuerpo y el hermoso rostro aún joven contrastan con la total oscuridad del vestido de la mujer. Las líneas de la calle y la mancha roja de la camisa del hombre apoyado en el pretil conducen la mirada del espectador hacia el fondo.

La figura de la viuda estaría entre la melancolía del Simbolismo y las emociones que los temas vascos producen al pintor. Del Simbolismo toma también muchos recursos formales en su obra: la capacidad del tema para ir más allá de la inmediata realidad, la

conjunción de manchas de color, los ritmos ondulados y la manera en que construye los planos. Sin embargo, la anatomía poderosa, que a Arteta le resultó muy atractiva durante toda su trayectoria, se opone a los ritmos ligeros y a las manchas planas. Es una tensión que reaparece en la década de los 30 cuando quiso pintar en el cuadro *Náufragos* la versión masculina de una figura parecida a la que vemos en la pescadora, tanto en su postura como en su tema trágico.

Precisamente de 1930, es el cuadro titulado *Bañistas* perteneciente al Reina Sofía. Arteta comenzó a interesarse por el tema del desnudo femenino en la década de los años 20, de acuerdo con las tendencias artísticas de la época. A partir de esa década se pudo apreciar en toda Europa un deseo de vuelta al orden (*retour a l'ordre*), por lo tanto después de los ejercicios experimentales de las vanguardias, muchos artistas quisieron recuperar algunos valores del arte clásico. Arteta y otros muchos artistas, sin haber abandonado el orden, aceptaron con agrado las influencias del retorno al orden europeo ya que algunas de sus características coincidían con su trayectoria pictórica. Así, el tema de la mujer desnuda les sirvió para trabajar la forma con más libertad. Muchos artistas vascos y españoles quisieron trabajar libres del peso que el Simbolismo había impuesto al tema, tomando el desnudo como excusa meramente formal; además, pudieron unirse a la actitud del *Noucentisme* catalán, que ya tenía cierto recorrido en el momento en que algunas de las propuestas del retorno al orden llegaron al País Vasco: el tema del desnudo, que era uno de los fundamentos de la cultura clásica que se configuró y desarrolló en torno al Mediterráneo, podía ser utilizado para reflexionar sobre la forma. Por otra parte, Arteta siempre se interesó por estudiar la anatomía a través de un dibujo enérgico, y el tema del desnudo le dio una oportunidad única para llevarlo a cabo.

Aurelio Arteta

Arrantzalea portuan edo Alarguna • Bainulariak

Artetaren garai eta teknika oso ezberdinetako koadroak izan arren, emakumearen gaiak lotzen ditu bi koadro horiek. Arabako Arte Ederretako Museoan gordetzen dena, iluna eta malenkoniatsua; Reina Sofía Museokoa, emakumearen edertasuna eta alaitasuna adierazten duen koadroa.

Puvis de Chavannes pintore frantziarraren *Arrantzale txiroa* izeneko koadroan irudikatzen den arrantzalearen bertsio femeninoa ematen du Artetak pintatu zuen alargunak. Jantzien belztasunak itsasoaren tragediaz hitz egiten digu, horregatik oso ezaguna den *Mirentxu* edo *María* izeneko lanaren antzekotasun handia duela pentsa daiteke, batez ere, antzeko garai batean pintatu zuelako.

Artetaren garaiko kritikoeek euskal irudiekien kontzeptu unibertsalak adierazteko gaitasuna zuela esaten zuten bere lanak aztertzen zituztenean. Koadro honetan bakarrik geratu den emakume baten irudia ikus dezakegu; itsasoak senarra kendu dion emakumearen tristura, atzeko planoetan portuko bizitzak aurrera segitzen duen bitartean. Euskal kostako edozein herritako irudia izan daiteke.

Marraziaren lerro uhintsuek osatzen duten orban beltzaren forma koadroaren protagonista da. Gorputzari eutsi nahi dioten esku zuriak eta oraindik gaztea den aurpegi ederrak emakumearen soinekoaren belztasun erabatekotik irteten dute. Kalearen lerroek eta petrilaren gainean dagoen alkandora gorriko gizonaren orbain dirdiratsuak sakontasunean bideratzen dituzte begiak.

Emakume alargunaren irudia, beraz, Sinbolismoaren malenkoniaren eta euskal gaiak Artetari sorrarazi-

tako emozioaren artean egongo litzateke. Formalki ere sinbolismoaren baliabide asko hartzen ditu irudiak osatzeko: gaiak errealitate zuzena gainditzeko duen ahalmena, kolore orbanen arteko elkarketak, erritmo uhintsuak eta planoen eraikuntza. Hala ere, Arteta-erentzat oso erakargarria den anatomia indartsuak erritmo arinei eta orban lauei aurre egiten die. Antzeko irudiaren bertsio maskulinoa pintatu nahi izan zuen *Naufragoak* izeneko koadroan 30eko hamar-kadan.

Hain zuzen, 1930. urtekoa da *Bainulariak* izeneko koadroa. 20ko hamarkadan hasi zen Arteta emakume biluziaren gaia aztertzen, garaiko arte joerekin bat eginda. *Retour a l'ordre* delakoa Europa guztian 20ko hamarkadatik aurrera suma dezakegun asmoa da. Abangoardien ariketa esperimentalen ondoren, arte klasikoaren balore batzuk berreskuratzeko gogoa egon zen artista askoren artean. Artetak, eta beste artista askok, ordena utzi gabe, buelta horrekin topo egin zuten beraien pinturaren ibilbidearekin bat zetorrelako. Horrela, emakume biluziaren gaiak aukera eman zien formaren gaia modu askeago batean lantzeko. Euskal eta Espainiako artista askok Sinbolismoak gaiari eman zion zamaz askatuta lan egin nahi izan zuten, biluzia gaitzat hartuta; gainera, Katalunian aspalditik zetorren *Noucentismearen* jarrerarekin bat egiteko aukera eman zien: Mediterraneo itsasoaren inguruan sortutako eta garatutako kultura klasikoaren oinarrian zegoen biluziaren gaia formaren hausnarketarako erabili zezaketen. Bestalde, Artetaren betiko interesa marrazki indartsu baten bidez anatomia ikertzea zenez, biluziaren gaiak aukera paregabea eman zion.

Aurelio Arteta,
(Bilbo, 1879 - Mexiko, 1940)
Jaira bidean, 1913
Mihise gaineko olio pintura. 102 x 200 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Aurelio Arteta,
(Bilbao, 1879 - México, 1940)
Camino de la fiesta, 1913
Óleo sobre lienzo. 102 x 200 cm
Museo de Bellas Artes de Álava





Julian Tellaetxe
(Bergara, Gipuzkoa, 1884 – Lima, 1957)
Euskal kostaldeko emakumeak, 1922-1923 aldera
Olio pintura kartoian. 50 x 73 cm
Reina Sofía Arte Zentroa Museo Nazionale

Julián de Tellaetxe
(Bergara, Gipuzkoa, 1884 – Lima, 1957)
Mujeres de la costa vasca, hacia 1922-1923
Óleo sobre cartón. 50 x 73 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Julian Tellaetxe
(Bergara, Gipuzkoa, 1884 – Lima, 1957)
Amatasuna, 1922-1923 aldera
Taula gaineko olio pintura. 53 x 75,5 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Julián de Tellaetxe
(Bergara, Gipuzkoa, 1884 – Lima, 1957)
Maternidad, hacia 1922-1923
Óleo sobre tabla. 53 x 75,5 cm
Museo de Bellas Artes de Álava

Julián Tellaeche

Mujeres de la costa vasca • Maternidad

La maternidad fue un tema recurrente en Tellaeche¹. Es conocida la afición que tenía el pintor por profundizar constantemente en los mismos temas: retratos de marineros con remos, composiciones complicadas con velas de barcos, mástiles y cuerdas, reflejos de barcos o casas en el agua, etc.

En la mayoría de los cuadros utilizó una técnica similar: óleo sobre cartón o tabla, donde dejaba el soporte a la vista para poder jugar con el color y convertirlo en parte del cuadro. Los dos cuadros presentes en esta exposición son casi del mismo tamaño, además la realización es también muy parecida: pinceladas pastosas en una misma dirección para componer las formas y darles volumen, de forma parecida a como apreciamos en muchos cuadros de Iturrino. Tellaeche, durante su estancia en París a partir de 1902, tomó como modelo a Cézanne, quien trabajó en torno al módulo de la pincelada.

Fue allí donde conoció a muchos otros pintores expresionistas que luego se agruparon bajo el nombre de *fauvismo*. Debió de tomar de ellos la fuerza del color y de la pincelada, para luego aplicarla a temas vascos. Las composiciones de los cuadros sobre la maternidad suelen ser siempre bastante similares: en un primer plano mujeres de perfil, a la izquierda una mujer con un niño en brazos y a la derecha otra madre con un niño (como en el caso del Museo de Álava) o una mujer trabajando (en el caso del Reina Sofía). En estos cuadros delimitados por grandes cuerpos colocados a izquierda y derecha, hay un vacío en la parte central, desde donde se puede observar la profundidad del mar. Además de las grandes figuras

de las mujeres que dominan casi todo el espacio del lienzo, su monumentalidad se acentúa cortando parte de la cabeza con la parte superior del cuadro, como si rebasara el marco.

La maternidad es un tema recurrente de esta época, sobre todo en los cuadros de Arteta, y es común a distintos lugares, como bien sabemos por las obras del *Noucentisme* catalán y los cuadros de muchos autores franceses.

En una sociedad que quería recalcar los valores fundamentales, no es de extrañar que presentara a la mujer en su rol de madre. La madre que amamanta a su niño representaría la transmisión de los valores. Los intelectuales de aquella época querían paliar los efectos de una sociedad degradada por el materialismo de la modernidad, por lo que deseaban y anhelaban que los valores fundamentales conservados en entornos tradicionales fueran transmitidos de madres a hijos. Uno de estos valores podría ser la valentía cotidiana de las mujeres de la costa vasca que criaban a sus hijos prácticamente solas mientras esperaban que sus maridos volvieran del mar. Por eso, Tellaeche representa a las mujeres amamantando a sus hijos frente al horizonte que dibujan el mar y el cielo, ancladas a las rocas, esperando la vuelta de sus maridos.

Son mujeres silenciosas, sin apenas rostro; nada que ver con los marineros y grumetes que con tanto detalle retrató. Mientras en aquellas obras se pueden preciar el paso del tiempo y poses heroicas, en los cuadros que representan la maternidad las mujeres son casi anónimas, eslabones de la cadena de transmisión.

Julian Tellaetxe

Euskal kostaldeko emakumeak • Amatasuna

Tellaetxek behin eta berriz errepikatu zuen gaia da amatasuna¹. Ezaguna da gai beraietan sakontzeko pintorearen ohitura: marinelen erretratuak arrauna-ekin, itsasontzien belak, mastek eta sokek sortutako konposaketa korapilatsuak, uretan itsasontziek edo etxeek egindako errainuak, eta abar.

Gehienetan teknika berdintsuaren bidez pintatutakoak izaten dira koadro horiek: kartoi edo ohol gaineko olio pintura; euskarriaren kolorearekin jokatzeko bistan laga eta koadroaren parte egiten ditu. Aztergai ditugun bi koadroak, gainera, ia tamaina berekoak dira. Kolorea emateko era ere beti antzekoa da: ore handiko norabide bereko pintzeladaren bidez osatzen ditu formak eta formen bolumenak, Iturrinoren koadro askotan ikusten dugun modura. Cézannek pintzeladaren moduluaren inguruan lana egin zuen eta, hain zuen, Cézanne da Tellaetxek eredutzat hartu zuena Parisen egon zenean, 1902tik aurrea.

Bertan ezagutu zituen beste pintore espresionista asko ere, gero *fauvismoa* izenaren bidez sailkatu zituztenak. Horiengandik, kolorearen eta pintzeladaren indarra hartu zuela ematen du, gero euskal gaiei aplikatzeko. Amatasuna gaitzat duten koadroetan konposaketa ere berdintsua izaten da; lehen planoan emakumeak perfilez, *ezkerraldean* haurra eskutan duela emakume bat eta eskuinaldean beste ama bat haurrarekin (Arabako Museoaren adibidea), edo beste emakumeren bat lanean (Reina Sofiakoaren adibidea). Ezker-eskuinetik emakumeen gorputz handien bidez mugatuta dauden koadro hauek erdialdea hutsik lagatzen dute itsasoaren sakontasuna ikus ahal izateko. Bestalde, emakumearen irudien monumentaltasuna koadroaren goiko

Tellaetxek 1902an pintatu zuen emakumeak eta haurra.

Tellaetxek 1902an pintatu zuen emakumeak eta haurra.

¹ 20 koadro baino gehiago ezagutzen dira gai horrekin. Arabako Museoak gordetzen duenaren antzekoak beste lau ezagutzen ditugu eta Reina Sofiakorean antzekoak beste bi, bat Bilboko Arte Ederren Museokoa.

ertzak buruak moztearekin lortzen da, markoan kabituko ez balira bezala.

Amatasunaren gaia sarritan ikusten dugu garai honetako lanetan, batez ere Artetaren koadroetan. Baina gaia toki guztietan lantzen ari zela garbi ikusten dugu Kataluniako *Noucentismeko* pintoreen lanak aztertzen ditugunean eta Frantziako hainbat eta hainbat koadrotan erreparatzen dugunean. Oinarrizko baloreak azpimarratu nahian dabilen gizartean ez da harritzekoa emakumeari amaren rola ematea. Baloreen transmisioaren modukoa izango litzateke bularra ematen ari den amaren irudia. Sakon-sakonetik datorren oinarrizko baloreak amarengandik seme-alabengana pasatzeko gogoa edo itxaropena zuten hiri modernoak usteldu zuen gizartea zuzendu nahi zuten garaiko intelektualek. Horretarako euskal kostaldean ohikoa zen emakumearen adorea erakargarria egiten zitzaien. Ia bakarrik seme-alabak aurrera atera nahi dituzten emakumeak topatu zituzten; senarrak itsasotik noiz bueltatuko zain zeuden emakumeak, gainera. Horregatik Tellaetxeren konposaketan bularra ematen azaltzen diren emakumeak, itsasoak eta zeruak egiten duten hodeiertzaren aurrean daude, haitzetara edo lurrari iltzatuta, senarren buelta itxaroten duten bitartean. Emakume isilak dira, ia ez dute aurpegirik, horretan Tellaetxek askotan pintatu zituen xehetasunez betetako marinelen edo txoen erretratuekin alderatuta, oso ezberdinak dira. Haietan lanak lagatako aztarnak eta pose ia heroikoak ikusten ditugun bitartean, amatasunetan emakume ia anonimoak dira, transmisio katearen urratsak.

^[1] Pintó más de 20 cuadros sobre este tema. Conocemos otras cuatro obras similares a la del Museo de Álava y dos similares a la del Reina Sofía, una de ellas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Julian Tellaetxe
(Bergara, Gipuzkoa, 1884 – Lima, 1957)
Euskal marinela, 1919 aldera
Tablex gaineko olio pintura. 52,4 x 74,8 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Julián de Tellaetxe
(Bergara, Gipuzkoa, 1884 – Lima, 1957)
Marino vasco, hacia 1919
Óleo sobre táblax. 52,4 x 74,8 cm
Museo de Bellas Artes de Álava





Juan Etxebarria
 (Bilbo, 1875 – Madril, 1931)
Emakume mestizoa edo Gauguinen omenez, 1923
 Mihise gaineko olio pintura. 111 x 162 cm
 Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Juan de Echevarría
 (Bilbao, 1875 – Madrid, 1931)
Mestiza desnuda o Homenaje a Gauguin, 1923
 Óleo sobre lienzo. 111 x 162 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia



Juan Etxebarria
 (Bilbo, 1875 – Madril, 1931)
Miguel Unamunoren erretratua, 1930
 Mihise gaineko olio pintura. 227 x 133 cm
 Arabako Arte Ederren Museoa

Juan de Echevarría
 (Bilbao, 1875 – Madrid, 1931)
Retrato Miguel Unamuno, 1930
 Óleo sobre lienzo. 227 x 133 cm
 Museo de Bellas Artes de Álava

Juan Echevarría

Mestiza desnuda o Homenaje a Gauguin • Retrato de Unamuno

Se pueden establecer muchos vínculos entre las obras de Echevarría conservadas en el Museo de Bellas Artes de Álava y las conservados en el Reina Sofia. En ambos museos hay un autorretrato, así como retratos de Valle Inclán, Pío Baroja y Unamuno, un paisaje de Pampliega, uno de Ondarroa y uno de Ávila, respectivamente, y bodegones de flores. Todo lo cual dificulta la elección de las obras a exponer conjuntamente.

Al fin, se ha decidido exponer dos obras completamente distintas: por un lado un tema poco recurrente en la trayectoria de Echevarría: un desnudo, y por otro, uno de sus numerosos retratos de intelectuales de su época. En el cuadro *Mestiza desnuda* podemos observar a una mujer tumbada y a su sirvienta. Este cuadro se puede entender como un homenaje a los artistas que Echevarria admiraba, sobre todo a tres pintores muy renombrados cuyas obras toma como referencia: Goya, Manet y Gauguin. Sentía una admiración vehemente por Goya, e investigó su trabajo de forma tan meticulosa que llegaron a solicitar su concurso en calidad de experto en labores de restauración de obras del pintor aragonés. Pero el desnudo también tiene cierto aire a la *Olimpia* de Manet, como muchos de los cuadros en los que aparecen una mujer desnuda sin muestras de pudor y una sirvienta en el interior de una habitación; pero en el cuadro de Echevarría hay elementos que hacen referencia directa a la obra de Manet, como por ejemplo, el papel floreado de la pared del fondo, los ramos de flores y las telas. Por último, para Echevarría Gauguin fue el ejemplo a seguir de la modernidad parisiense; las obras del francés siempre tuvieron una influencia notoria en su pintura, sobre todo en el uso del color. Parece que los desnudos exóticos de mujeres que Gauguin pintó en Tahití atrajeron la atención de Echevarría, pero hasta 1923 no se atrevió a pintar un desnudo de ese tipo.

Todo el cuadro es una combinación de color y decoración: el biombo pintado, que hace referencia al arte popular, y el papel pintado de la pared, la tela sobre la cama, los almohadones, el cuenco de cerámica con frutas, etc. Este cuadro de una mujer mestiza parece la síntesis de otras muchas obras del pintor, ya que el florero y la naturaleza muerta con limones los pintó frecuentemente. No hay que olvidar, además, la referencia de la estampa japonesa que aparece en primer plano, un arte que admiraban tanto Gauguin como otros muchos artistas parisienses.

En cuanto al otro cuadro, Echevarría pintó muchos retratos de Unamuno; dos de ellos se conservan en el Reina Sofia, uno de los cuales se parece al que pertenece al Museo de Álava, ya que es de cuerpo entero. Echevarría hizo retratos de cuerpo entero en pie de Valle Inclán y de Ramiro Maeztu, pero prefería pintar sólo la parte superior del cuerpo, tal y como hizo en los retratos de Baroja, Azorín, Durrio y otros.

Pintó a Unamuno en 1930, cuando todavía estaba en el exilio. Aparece viejo y con una hoja de papel blanca entre las manos, como si el pintor lo hubiera interrumpido en el trabajo e invitado a posar. En la mesa del fondo hay libros y una imagen del famoso Cristo de Velázquez, haciendo referencia a la obra poética más conocida de Unamuno. La figura del escritor está en el centro del escenario, que forma un ángulo recto perpendicular al fondo; mediante los ángulos de la mesa y la silla da profundidad a una perspectiva sin aspiraciones de gran corrección. Las pinceladas son intensas y esbozan la madera del suelo y los adornos del papel de la pared; en mitad del torbellino de pintura aparece el luminoso rostro de Unamuno mirándonos con ojos incisivos; más abajo, entre las oscuras ropas, sus fuertes manos sostienen la hoja blanca. El rostro y las manos están diferenciados por un contorno negro, hasta convertirlos en elementos autónomos del cuadro.

Juan Etxebarria

Emakume mestizoa edo Gauguinen omenez • Unamunoren erretratua

Elkarketa ugari egin ditzakegu Arabako Museoko eta Reina Sofia Museoko Etxebarriaren lanen artean. Autorretratu bana dute bi museoek; Valle Inclan, Pio Baroja eta Unamunoren erretratuak dituzte; Pampliegako, Ondarroako eta Avilako paisai bana dute; lorontziak dituzte... Beraz, zaila izan da lanak aukeratzea elkarrekin erakusteko.

Azken erabakia bi lan oso ezberdin elkartzea izan da. Alde batetik Etxebarriaren ibilbidean oso ohikoa izan ez zen gaia, biluziarena, eta bestalde asko pintatu zituen bere garaiko intelektualen erretratuetakoa bat.

Emakume mestizoa izeneko koadroak biluzi dagoen emakume baten irudi etzana azaltzen du zerbitzariarekin batera. Koadroa miresten zituen artisten omenaldi moduan ulertu daiteke; batez ere hiru pintore nagusien lanak aipatu nahi dituela dirudi: Goya, Manet eta Gauguin. Lehendabizikoaren miresle sutua zen; Goyaren lana asko ikertu zuenez zaharberritze lanetan jakintsu moduan deitzeko mailaraino. Maneten *Olympia* delakoaren aztarna nabarmena da biluzi lotsagabea eta zerbitzaria barnealdean azaltzen duen edozein koadrotan, baina Etxebarriaren koadroan azaltzen diren elementuak, adibidez, atzeko hormako paper loredunak, lore sortak edo oihalek, erreferentzia zuzena egiten diote. Azkenik, Gauguin zen Etxebarriak eredu moduan hartu zuen modernitate paristarra eta pintorearen lanak beti izan zuten eragin nabarmena bere lanetan, batez ere kolorearen erabilpenean. Badirudi Gauguinek Tahitin pintatu zituen emakumeen biluzi exotikoak erakargarriak egin zitzaizkiola Etxebarriari, nahiz eta inoiz ez ausartu horrelako biluzi lotsagabea pintatzen 1923ra arte.

Koadro osoa kolore eta dekorazio konbinaketa da: arte herrikoitari aipamena egiten dion bionboa

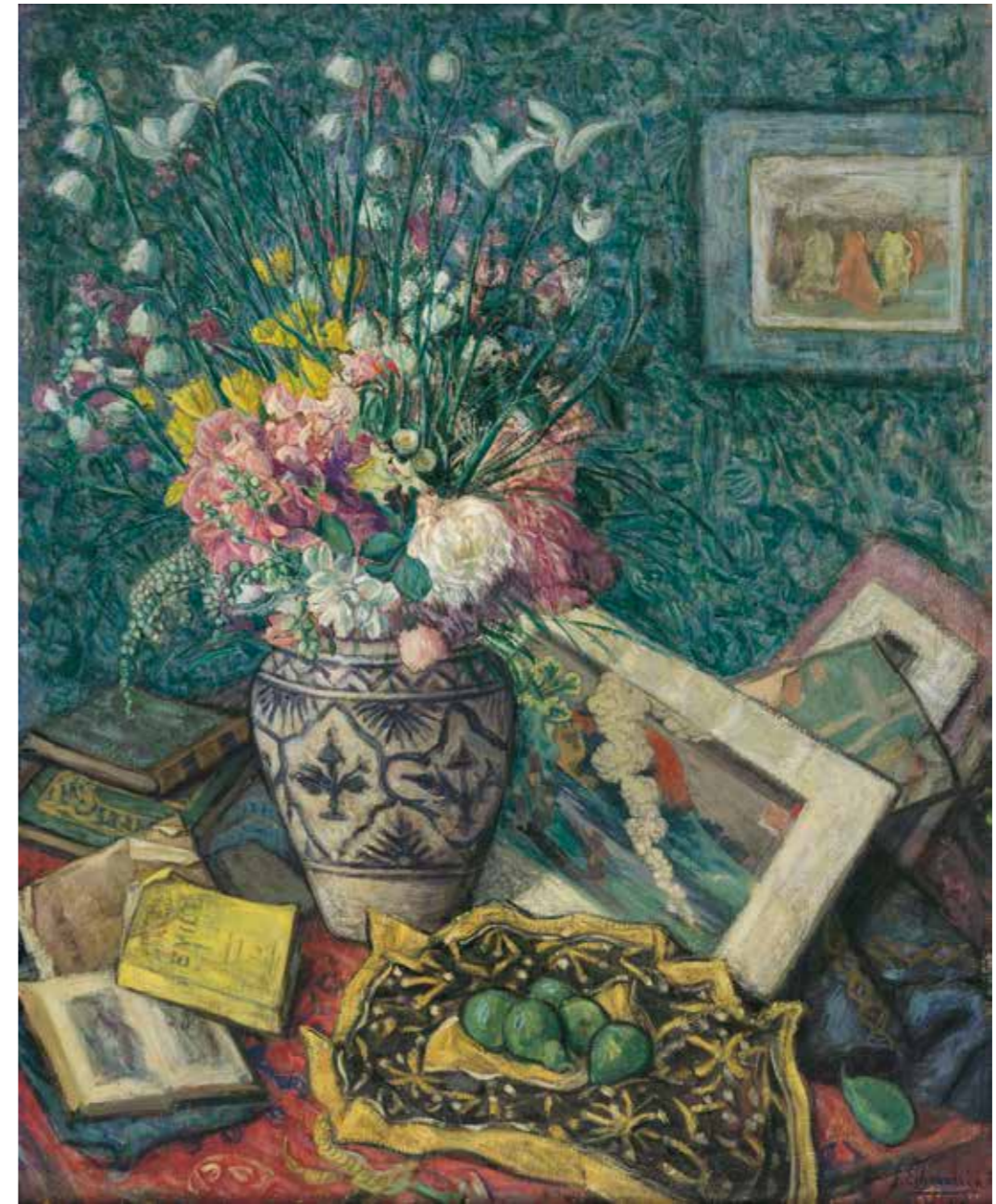
eta hormako paper pintatua, ohe gaineko oihala, burukoak, zeramikazko fruta ontzia, e.a. Hain zuzen, beste koadro askoren laburpena ematen du *Emakume mestizoa* izeneko hau, hain zuzen lorontzia eta natura hila limoiekin askotan pintatu baitzituen aparteko koadro moduan. Ahaztu gabe, lehen planoan azaltzen den japoniar estanparen aipamena, Gauguin eta Parisko beste artista askok miresten zuten artea.

Unamunoren erretratu asko pintatu zituen Etxebarriak, Reina Sofia museoak pare bat ditu eta horietako batek Arabako Museoa dagoenaren antza du, gorputz osokoa delako. Valle Inclán eta Ramiro Maeztu pintatu zituen Etxebarriak gorputz osoko erretratuetan, bestela nahiago izan zuen goi parteko irudiak pintatzea, Iturrino, Baroja, Azorin, Durrio eta abarren irudietan ikus dezakegun moduan.

Unamuno 1930. urtean pintatu zuen oraindik atzerriratuta zegoen bitartean. Zahar azaltzen zaigu eta horri zuria esku artean duela, lanetik zutitu eta posatzera gonbidatu balu bezala. Atzeko mahaian liburuak eta Velazquezen Kristo famatuaren irudi bat daude, Unamunoren poesia lan esanguratsuenari erreferentzia egin nahian. Unamunoren irudia erdian dago, angeluzuzena egiten duen eskenatokiaren erdian, mahaiaren eta aulkiaren angeluen bidez sakontasuna ematen dio oso zuzena izateko asmo handirik ez duen perspektibari. Pintzelada biziek egurrezko lurra eta hormetako paperaren apaingarriak zirriborratzen dituzte; pintura zurrunbiloaren erdian Unamunoren aurpegi argia azaltzen da begirada zorrotzarekin guri zezenduta; beheago, arropa beltzen erdian esku sendoak horri zuriari eusten. Aurpegia eta eskuak ingerada beltzaren bidez bereiztuta daude koadroaren elementu autonomo bihurtu arte.

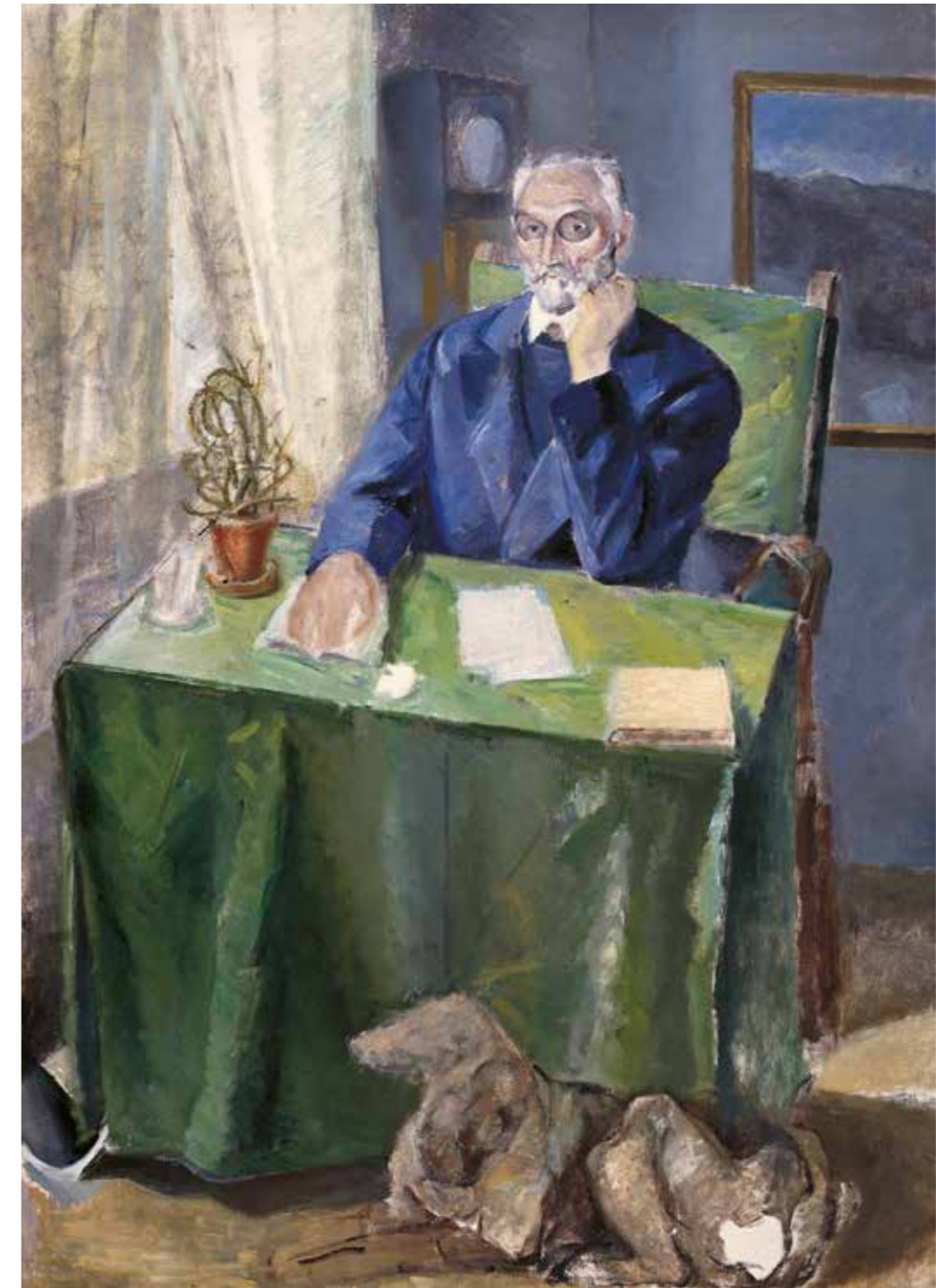
Juan Etxebarria
(Bilbo, 1875 - Madril, 1931)
Loreontzia, liburuak, irudiak eta madari berdeak, 1925
Mihise gaineko olio pintura. 106 x 86 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Juan de Echevarría
(Bilbao, 1875 - Madrid, 1931)
Florero, libro, estampas y peras verdes, 1925
Óleo sobre lienzo. 106 x 86 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



Daniel Vazquez Diaz
(Nerva, Huelva, 1882 – Madril, 1969)
Unamuno bere lan-mahian, 1930-1936 aldera
Mihise gaineko olio pintura. 169 x 120,5 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Daniel Vázquez Díaz
(Nerva, Huelva, 1882 – Madrid, 1969)
Unamuno en su mesa de trabajo, hacia 1930 - 1936
Óleo sobre lienzo. 169 x 120,5 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



Daniel Vazquez Diaz
(Nerva, Huelva, 1882 – Madrid, 1969)
Ávila, 1935 aldera
Olio pintura kartoian. 53 x 75 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Daniel Vázquez Díaz
(Nerva, Huelva, 1882 – Madrid, 1969)
Ávila, hacia 1935
Óleo sobre cartón. 53 x 75 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



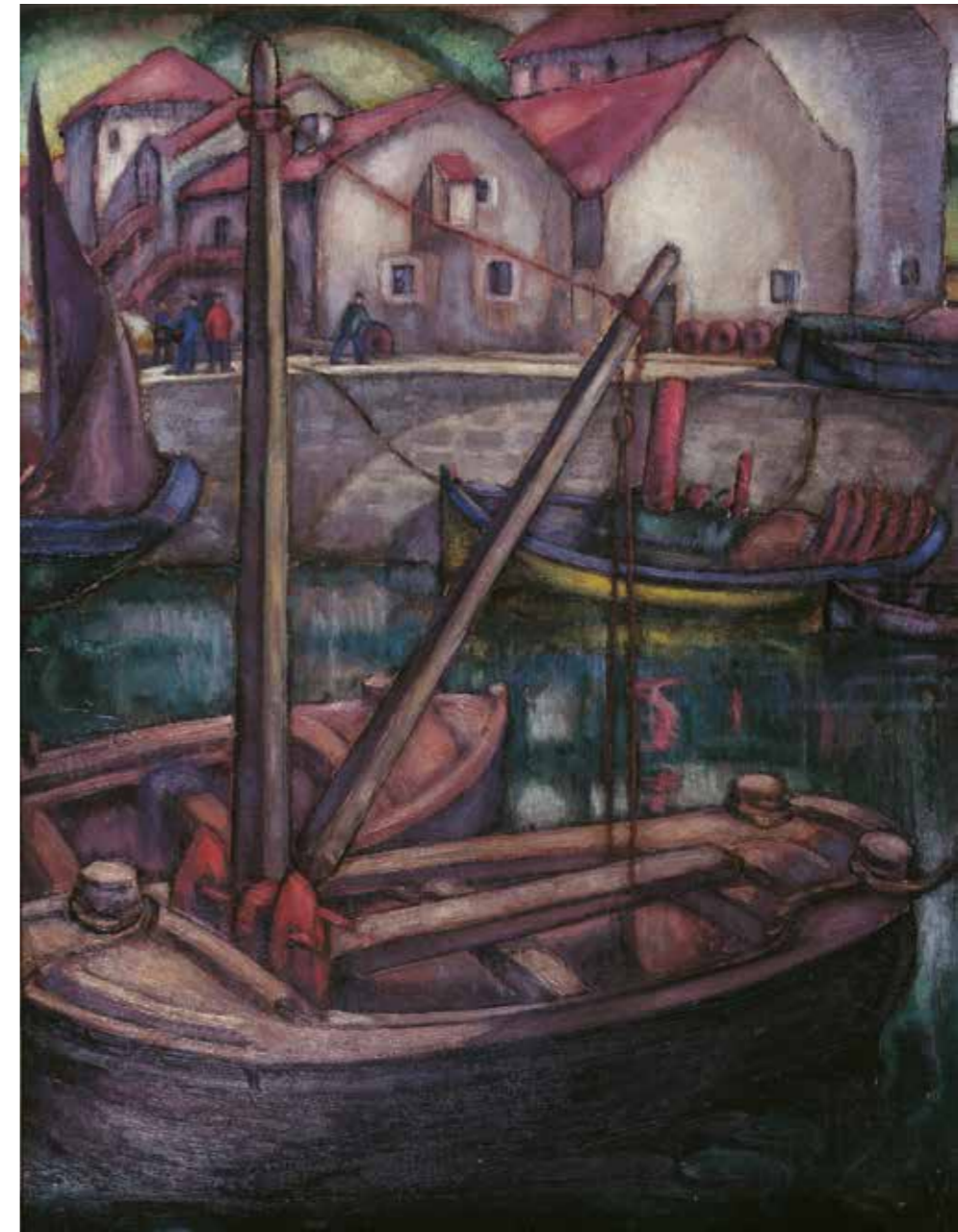
Antonio Gezala
(Bilbo, 1889 - 1956)
Bakio
Olio pintura kartoian. 45 x 45,5 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Antonio de Guezala
(Bilbao, 1889 - 1956)
Bakio
Óleo sobre cartón. 45 x 45,5 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



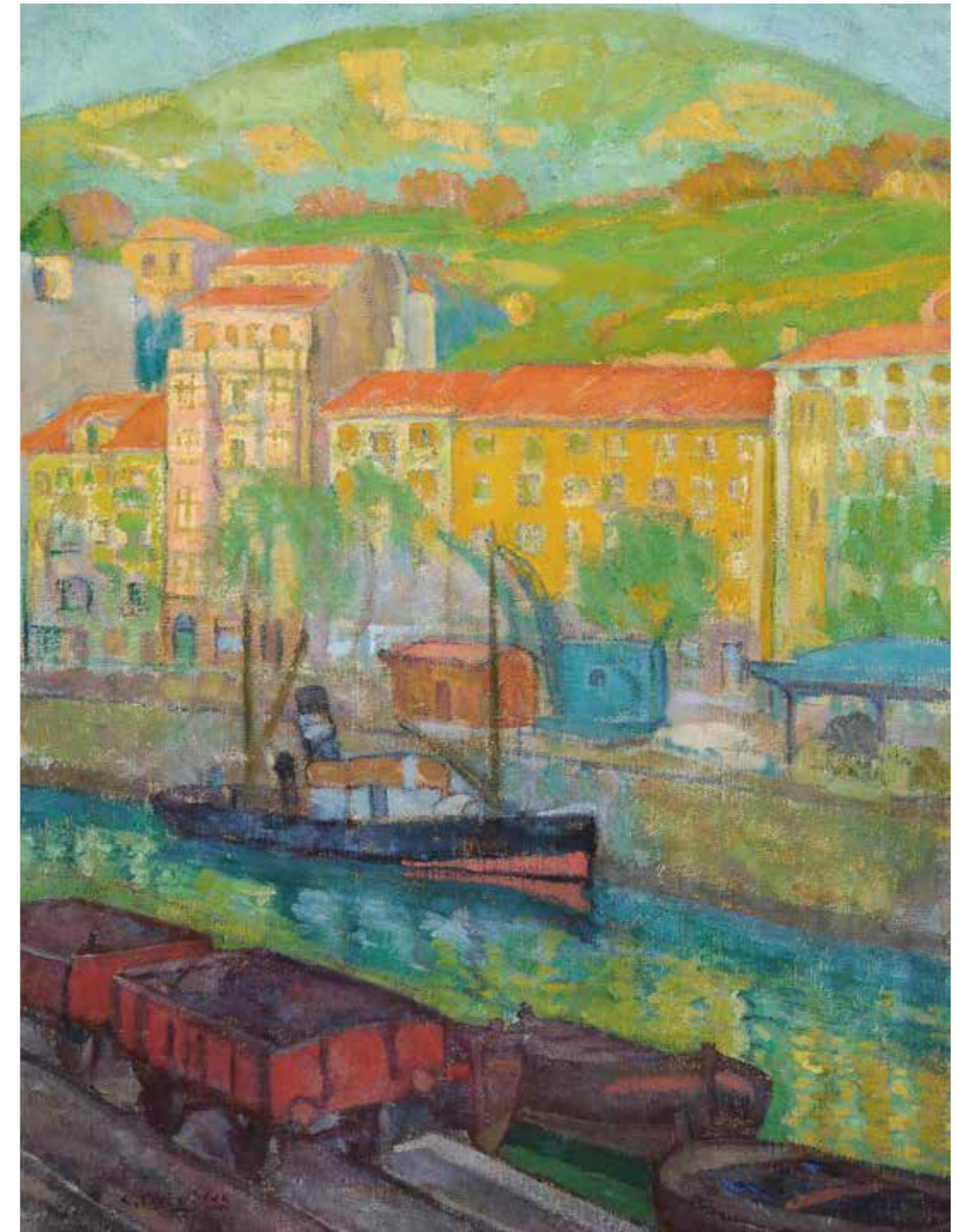
Jenaro Urrutia
(Plentzia, Bizkaia, 1893 – Bilbo, 1965)
Armintzako portua, 1920-1930 aldera
Zur gaineko olio pintura. 66 x 51 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Jenaro Urrutia
(Plentzia, Bizkaia, 1893 – Bilbao, 1965)
Puerto de Arminza, hacia 1920-1930
Óleo sobre madera. 66 x 51 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



Ernesto Pérez Orue
(Bilbo, 1898 – Iruña, 1957)
Zidorra. Erripatik ikusita, 1920 aldera
Mihise gaineko olio pintura. 80 x 60 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Ernesto Pérez Orue
(Bilbao, 1898 – Pamplona, 1957)
La senda desde Ripa, hacia 1920
Óleo sobre lienzo. 80 x 60 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



Juan Aranoa
(Bilbo, 1901 – Buenos Aires, 1973)
Anticoli Corradoko paisaia, 1922
Mihise gaineko olio pintura. 70 x 76,5 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Juan de Aranoa
(Bilbao, 1901 – Buenos Aires, 1973)
Paisaje de Anticoli Corrado, 1922
Óleo sobre lienzo. 70 x 76,5 cm
Museo de Bellas Artes de Álava





Carlos Saenz de Tejada
 (Tanger, Maroko, 1897 – Madril, 1958)
Ondarroako arraunlariak, 1917 aldera
 Mihise gaineko olio pintura. 117,5 x 175 cm
 Arabako Arte Ederren Museoa

Carlos Sáenz de Tejada
 (Tánger, Marruecos, 1897 – Madrid, 1958)
Remeros de Ondarroa, hacia 1917
 Óleo sobre lienzo. 117,5 x 175 cm
 Museo de Bellas Artes de Álava



Carlos Saenz de Tejada
 (Tanger, Maroko, 1897 – Madril, 1958)
Berbena goiza edo Pim, Pam, Pum, 1924
 Mihise gaineko olio pintura eta ikatz-ziria. 190 x 192 cm
 Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Carlos Sáenz de Tejada
 (Tánger, Marruecos, 1897 – Madrid, 1958)
Mañana de verbena o El Pim, Pam, Pum, 1924
 Óleo y carboncillo sobre lienzo. 190 x 192 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Carlos Sáenz de Tejada

Remeros de Ondarroa • Mañana de Verbena o El Pim, Pam, Pum

Aunque este par de cuadros funciona por contraste, el primero de ellos, que es el más antiguo, cuenta ya con las características que pueden observarse en el segundo. El cuadro de los remeros de Ondarroa es un boceto para una pintura mural, tal y como indica una inscripción realizada en el mismo cuadro. Por tanto, la afición de Sáenz de Tejada por la pintura mural, que se plasmó sobre todo después de la Guerra Civil (por ejemplo, la sala de Radio Vitoria), estaba ya presente en alguno de sus cuadros más tempranos.

La composición esta basada en las líneas que forman los remos, de manera que mientras las diagonales dan dinamismo, las figuras humanas constituyen las líneas verticales. De todas maneras, todos los elementos, incluidas las figuras humanas, están dispuestos de modo que dirigen la composición hacia el lado izquierdo del cuadro.

A excepción de los rostros de los remeros, la obra tiende al formalismo para resaltar el juego compositivo. Esa intención se refleja en los elementos del fondo: formas y líneas sirven de relleno sin conferir ningún sentido espacial al cuadro.

Todo lo cual se completa con un color intenso. Sáenz de Tejada acentuó e hizo más plano el color utilizado en trabajos anteriores, en un ejercicio de simplificación adecuado a la pintura mural. Sea como fuera, parece que recibió influencias de algunos artistas vascos, y no sería de extrañar que los colores vivos y la fuerza de la anatomía de los trabajos de Arteta influyeran en el joven Tejada, aunque es también posible que en la elección de los colores siguiera más de cerca la estela

de Vázquez Díaz. Pero es la luz la que aleja a Sáenz de Tejada de estos dos artistas, una luz un poco artificial, parecida a la que utilizó en trabajos anteriores, aunque el carácter de boceto de este cuadro no nos permite afirmar nada de un modo definitivo.

En la obra titulada *Mañana de Verbena o El Pim, Pam, Pum*, a pesar de no ser una pintura mural, se aprecia la misma tendencia hacia el ejercicio de composición formal que en la obra anterior. Este cuadro fue presentado en la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925; en él se aprecia la enorme evolución que sufrió la pintura de Sáenz de Tejada en contacto con la pintura renovadora madrileña de aquellos años, en especial con la obra de Francisco Bores y el círculo de pintores españoles en París. En la década de los años 20 abandonó unos temas más ligados al costumbrismo para dedicarse a la temática urbana. Asumió los modos de hacer del cubismo y del ultraísmo para tratar tanto temas alegres como melancólicos. Los temas festivos atrajeron la atención de muchos artistas de la época, al igual que hizo el circo con las vanguardias. A pesar de todo, la composición basada en líneas y formas geométricas también las cultivó en el cuadro anterior, aunque en este de una manera menos ligada a la realidad. Lo mismo se puede decir del color. Los colores, que en el anterior cuadro eran vivos y alegres, pierden fuerza y aparecen planos, casi sin masa. Aún así, la preocupación por el color no desaparece y se convierte en el fundamento para la organización (en este caso tendríamos que decir desorganización) del espacio en el cuadro.

Carlos Saenz de Tejada

Ondarroako arraunlariak • Berbena goiza edo Pim pam pum

Koadro bikote honek kontrastez funtzionatzen badu ere, badaude zaharragoa den lehendabiziko koadroan bigarreanean ikus ditzakegun ezaugarriak.

Badirudi, Ondarroako arraunlariak izeneko koadroa horma pintura baterako zirriborroa dela, bertan idatzita azaltzen den modura, beraz, aspalditik zeto- rren Saenz de Tejadaren horman pintatzeko gogoia, gerora, batez ere Gerra Zibilaren ondoren egin zituen proiektuetan ikusten dugun bezala (Radio Vitoriako aretoa, adibidez).

Bestalde, konposaketa arraunek egiten dituzten lerroz osatuta dago: dinamikotasuna emateko, diagonalak sartzen ditu, giza irudiek bertikalak egiten dituzten bitartean. Hala ere, elementu guztiek, giza gorputzak barne, ezkeralderako norabidea azpimarratzeko intenzioa dute.

Arraunlarien aurpegiak izan ezik, lanak alderdi formalera jotzen du, konposaketa jokoaz azpimarratu nahian. Asmo hori atzeko elementuetan ondo ikusten da: formak eta lerroek bete lana egiten dute espazioaren zentzu zehatza eman gabe.

Guzti hau, kolore indartsu baten bidez lagunduta dago. Saenz de Tejadak aurreko lanetan erabilitako kolorea bizitzen du eta lauagoa bilakatzen du, horma pinturak eskatzen duen sinplifikazio ariketa egokian. Hala ere, badirudi une horretan Euskal Herriko artista batzuen eragina jaso zuela eta ez litzateke arraroa izango Artetak berak erabilitako kolorearen bizitasunak eta anatomiaren indarrak Tejada gaztearengan eragina

izatea, nahiz eta agian, Vázquez Díazen kolorearen aldeko hautuak garrantzi handiagoa izan.

Argia da Saenz de Tejada bi artista hauengatik aldentzen duena, argi artifizial xamarra, aurreko lanetan erabiltzen ari zenaren antzekoa, zirriborro izae- rak ezer definitiborik esateko aukera ematen ez digun arren.

Berbena goiza edo Pim, pam, pum izeneko koadroan, aurrekoan ikusi dugun konposaketaren aldeko joera ikusten dugu, nahiz eta oraingo hau horma irudirik ez izan. 1925eko Artista Iberiarren Erakusketan erakutsitako koadro honetan Saenz de Tejadaren pinturaren bilakaera izugarria sumatzen dugu. 20ko hamarkadan toki bati lotutako gaiak baztertu zituen hiriko gaia aukeratzeko. Gainera kubismoaren eta ultraismoaren egiteko erak bereganatu zituen gai alai bezain malenkoniatsua irudikatzeko. Jai giroak garai honetako artista askoren arreta jaso zuen, zirkoak abangoardiana jaso zuen adina. Hala ere, konposaketa desitxuratuak lehen aipatutako koadroan ere landu zituen, nahiz eta oraingoan errealtatearen euskarriari gutxiago lotu. Gauza bera gertatzen da kolorearekin. Aurreko koadroan erabilitako kolore alaiak eta biziak hemen indarra galtzen du, kolore plano lau eta ia kolore orerik gabe eman arte. Baina kolorearen gaineko kezka bizirik jarraitzen du eta espazioa egituratzeko (desegituratzeko esan behar-ko genuke kasu honetan), koadroaren oinarria bihurtzen da.



Daniel Gonzalez
(Cervera del Río Alhama, Errioxa, 1893 – Logroño, 1969)
Emakumea biluzik eserita, 1928 aldera
Brontze urtua. 20 x 11 x 12,5 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Daniel González
(Cervera del Río Alhama, La Rioja, 1893 – Logroño, 1969)
Desnudo de mujer sentada, hacia 1928
Bronce fundido. 20 x 11 x 12,5 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



Daniel Gonzalez
(Cervera del Río Alhama, Errioxa, 1893 – Logroño, 1969)
Autorretratu, 1926
Argizari galduzko galdaketa brontzean. 32 x 18 x 24 cm
Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Daniel González
(Cervera del Río Alhama, La Rioja, 1893 – Logroño, 1969)
Autorretrato, 1926
Fundición a la cera perdida en bronce. 32 x 18 x 24 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Daniel González

Desnudo de mujer sentada • Autorretrato

A pesar de no haber nacido en el País Vasco (nació en la localidad riojana de Cervera del Río Alhama en 1893), su trayectoria quedará ligada a la ciudad de Vitoria donde se trasladó su familia cuando Daniel era un niño y debido a sus estudios realizados en la Escuela de Artes y Oficios, desde donde pasará a trabajar en los talleres de la Catedral nueva de Vitoria. En 1914, cuando se suspendieron las obras de la catedral, Daniel González decidió viajar a París, lugar que debe abandonar al estallar la Primera Guerra Mundial. Durante los años que duró la guerra mundial trabajó en Madrid, Bilbao y Biarritz, pero González volvió a París al terminar la guerra, donde residió hasta 1931. En la capital francesa estuvo en contacto con Francisco Durrio, quien pudo influir en la asimilación de algunas formas inspiradas en las primeras civilizaciones históricas como podemos observar en la obra *Autorretrato* del Reina Sofía fechado en 1926, con unas formas simplificadas, unas superficies pulidas que recuerdan las esculturas egipcias realizadas en piedras duras, una gravedad propia de las leyes de la frontalidad de las artes antiguas, y unos planos delimitados que hacen resbalar la luz de manera que alejan la forma integrándola en un espacio fuera de la realidad inmediata.

Esta obra es quizá su realización más interesante de estos años, donde culminan una serie de influencias que comienzan con su aprendizaje de la escultura clásica en los talleres de la catedral de Vitoria, continúan con las aportaciones del *Noucentisme*

catalán que llegan unidas a la escultura de Maillol, las influencias de Julio Antonio y su mediterraneísmo, la tradición y modernidad de la escultura de Quintín de Torre, y las novedades que descubre en su estancia en París a partir de 1918 (la escultura de Durrio, la de Matisse y la de Manolo Hugué, quizá por encima de cualquier otro). Pero tampoco podemos descartar las influencias del Art Déco que estaban en pleno auge con la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, sobre todo en cierta estilización elegante y decorativa de las formas.

Por el contrario, en el *Desnudo de mujer sentada* del Museo de Bellas Artes de Álava, fechada hacia 1928, vemos un cambio en los intereses del escultor, aunque también puede suponer una vía paralela a la mencionada anteriormente, en que busca trabajar una superficie más rugosa que cambia completamente la relación con la luz, dejando a un lado los planos delimitados inspirados en las tallas antiguas, para introducir una calidez que dan los rastros del modelado. Es interesante observar que unas formas tan influidas por la escultura de Maillol y Hugué (en las posturas y su tendencia hacia la concentración de las formas) se introduzcan recursos como los que utilizó Degas en sus esculturas de bailarinas.

Por desgracia, no podremos conocer nunca la evolución de la escultura de Daniel González, ya que la enfermedad del parkinson truncó su trayectoria a mediados de los años 30.

Daniel Gonzalez

Emakumea biluzik eserita • Autorretratu

Euskal Herrian jaioa ez izan arren (Errioxako Cervera del Río Alhaman jaio zen 1893an), Gasteizen egin zituen txikitako urteak eta eskultura ikasketak. Hain zuzen Gasteizko katedral berrirako antolatu zituzten eskultura apaingarriak tailatzeko tailerretan hasi zen lanean Arte eta Ogibide eskola urte bitartean eta ikasketak bukatu ondoren.

Bertan eskultura teknikak ikasteaz gainera, beste eskultoreekin harremanak egin zituen, katedraleko lanak 1914an eten arte. Orduan Parisera bidaiatzea erabaki zuen, nahiz eta Gerra handiaren hasierak berriz ere Euskal Herrira bueltatzera behartu. Hala ere, gerra bukatu bezain laster bueltatzeko erabakia hartu zuen, Frantziako hiriburuan bilatu nahi baitzuen eskultura modernoaren bidea.

Parisen Durrioren tailerlean egon zela dakigu eta agian bertatik hartu zituen lehen zibilizazio historikoen formen eraginak, Reina Sofiako 1926ko *Autorretratuan* ikus dezakegun moduan. Formen sintetizazioa, aurrekotasun legearen zurruntasunak, gainazal leunen aldeko joerak harri gogorreko tailak ematen duen zehaztasuna imitatuz, eta abar. Lan hau, garai hartako lanik interesgarriena da, bertan biltzen baitira Gasteizko katedraleko tailerretan hasierako urtetan ikasitako arte klasikoaren aldeko joerak, Kataluniatik zabaldutako *Noucentismearen* ezaugarriak Maillolen eraginekin elkartuta, Julio Antonioren mediterraneanar klasikotasuna, Euskal

Herrian lantzen ari zen eskulturaren eraginak, Quintin Torreren tradizio berrituaren ideiak batez ere, eta Parisen ezagututako berrikuntzak formen sinplifikazioaren aldekoak ia guztiak (Matisse eta Manolo Huguéren eskultura, adibidez). Hala ere, Daniel Gonzalezen erretratuan Parisko beste eragin batzuek ere suma ditzakegu, 20ko hamarkadan hirian indartsu zeuden Déco motako formen dotoretasuna, alegia.

Gasteizko Museoko eserita dagoen emakume biluziaren irudiak, aldiz, aldaketak erakusten ditu eskultura ulertzeko orduan. 1928a aldera sortutako irudi horretan, argiarekin harreman oso ezberdina sumatzen dugu. Autorretratuko gainazal leunak desagertu eta latza den azala azaltzen digu emakume biluziak. Modelaketak aztarnak lagatzen duen eskulturak aurre hartu dio antzinako tailen itxura zuten eskultura leunei. Beraz, Daniel Gonzalezen ibilbidearen beste urrats baten hasiera dirudi, nahiz eta forma itxi eta tinkoekin lanean jarraitzen duen. Interesgarria da ikustea Maillolen formen jarraitzailea izan zen Manolo Huguéren eragina hain nabarmena duen eskulturak nola bereganatzen duen Degasen eskulturen modelaketaren aldeko joera. Zoritxarrez, parkinson gaixotasunak Gonzalezen eskultura ibilbidea moztu zion 30eko hamarkadaren erdialdean eta horregatik ez dakigu oso ondo nolako jarraipena eman nahi zion bere eskultura lanari.



Joaquin Lucarini
 (Fontetxa, Araba, 1905 – Burgos, 1969)
Amatasuna, 1934
 Brontze urtua. 100 x 124 x 5 cm
 Arabako Arte Ederren Museoa

Joaquín Lucarini
 (Fontecha, Álava, 1905 – Burgos, 1969)
Maternidad, 1934
 Bronce fundido. 100 x 124 x 5 cm
 Museo de Bellas Artes de Álava



Joaquin Lucarini
 (Fontetxa, Araba, 1905 – Burgos, 1969)
Justitia edo Equitas, 1936
 Modelatua / patinadun igeltsua. 126 x 51 x 36 cm
 Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Joaquín Lucarini
 (Fontecha, Álava, 1905 – Burgos, 1969)
La justicia o Equitas, 1936
 Modelado / escayola patinada. 126 x 51 x 36 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Joaquín Lucarini

Maternidad • La Justicia o Equitas

Este escultor alavés, que estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, creó sus obras más interesantes en la década de los años 30.

En su época de estudiante fue seguidor de la generación anterior de artistas vascos que se esforzó por fusionar la tradición y la modernidad. Más tarde, en 1929, tuvo la oportunidad de estudiar en París y en otros países europeos; por ejemplo en 1931 estuvo residiendo en Italia. Con lo que vio y aprendió en Europa, siguió trabajando en una escultura ligada a cierto tipo de modernidad durante los años de la República. Sus trabajos más interesantes corresponden a esos años, y muchos de ellos están ligados a la arquitectura.

En la década de los años 30 se llegó a materializar una idea anterior que, siguiendo propuestas del novecentismo, pretendía la unión entre las artes, por lo que las colaboraciones entre pintores, arquitectos, escultores y otras artes no fueron extrañas.

La *Maternidad* de Lucarini es un relieve seguramente relacionado con algún proyecto arquitectónico. Es el mismo tema que utilizaron varios pintores años antes: Tellaeche, Arteta, Urrutia (con cuyo cuadro de la maternidad se puede relacionar esta obra)... Aunque está claro que es una mujer del País Vasco, por el pañuelo que lleva en la cabeza, el niño que está a su lado nos recuerda a los que acompañan a las madonnas italianas, sobre todo en los tondos tallados por Michelangelo.

De todas maneras, ese aire renacentista italiano es más severo debido a la geometría y a la sintetización

de líneas. El rostro de la madre y, en general, los pliegues de las ropas han sido simplificados mediante líneas geométricas; esto vincula el relieve con las vanguardias.

Debido a estas aportaciones las aspiraciones artísticas de Lucarini se situarían entre la actitud novecentista recibida y la vuelta al orden de la década de los años 20. Algo similar se puede decir sobre el boceto en escayola titulado *Equitas*. La escultura, una imagen alegórica de la justicia, fue diseñada para ser colocada en la fachada de estilo racionalista del edificio de la compañía de seguros “La Equitativa”, que Manuel Ignacio Galíndez construyó en 1934 en Bilbao, lugar donde hoy se puede ver la escultura definitiva labrada en granito negro. Esta obra de 1935 mide 2 metros y medio y está en sintonía con los decorados de estilo decó que Galíndez proyectó para el edificio. Llamamos art decó al estilo decorativo que se sirve de la síntesis formal geométrica proveniente de las vanguardias; es un estilo que influyó en muchas obras de Lucarini.

Lucarini presentó el boceto realizado el año anterior en la Exposición de Bellas Artes de Madrid de 1936 con el título “Equitas” y de esa Exposición pasó al Museo de Arte Moderno. La mujer sentada sostiene una balanza en una de sus manos y en la otra algo que más parece una vara de mando que una espada. En esta escultura romboidal de elementos sintéticos se pueden apreciar espigas de trigo a los pies de la Justicia.

Joaquín Lucarini

Amatasuna • Justizia edo Equitas

Bilboko Arte eta Ogibide Eskolan ikasitako eskultore arabarrak lan interesgarrienak 30eko hamarkadan egin zituen.

Tradizioa eta modernitatea uztartzen ahaleginak egin zituen belaunaldiaren jarraitzailea izan zen ikasketa garaian. Beranduago, 1929an Parisen eta Europako beste herrialde batzuetan ikasteko aukera izan zuen eta 1931n Italian egon zen. Europan ikusi eta ikasi zuenarekin modernitate mota bateko eskultura egiten jarraitu zuen errepublikaren urteetan. Hain zuzen, urte horietan egin zituen lan interesgarrienak, sarritan arkitekturari lotuta.

Arteen arteko batasuna edo elkartasuna 30eko hamarkadako ideia zabaldua zen eta pintore, arkitekto, eskultore eta beste artisten arteko elkarlanak ohikoak izan ziren urte haietan, aurreko urtetako novencentismoaren joeretan oinarrituta.

Lucariniren *Amatasuna* izeneko lanak arkitekturari lotutako erliebea da. Aurreko urteetan hainbat pintorek landutako gaiari jarraitzen dio: Tellaetxe, Arteta, Urrutia (azken honen amatasunarekin harreman formal handia du),... Euskal Herriko emakumea dela garbi azaltzen da emakumeak buruan daraman zapian, eta aldamenean zutik dagoen umetxoak italiar madonnak gogorarazten dizkigu, batez ere Michelangelok arbastutako tondoak.

Italiar errenazimenduko kutsua, hala ere, geometriaren eta lerroen sintetizazioaren bidez gogortuta dago. Amaren aurpegiak eta, orokorrean, jantzien tolesdurek sinplifikazio ariketa handia jasan dute lerro geometrikoen bidez eta horrek erliebea abangoardiekin harremanetan jartzen dute.

Ekarpen horien ondorioz, aurretik datorren jarrera novecentistaren eta 20eko hamarkadako ordenara bueltaren artean kokatzen dira Lucariniren asmo artistikoak.

Antzeko zerbait esan dezakegu justizia irudikatzen duen eskaiolazko zirriborroari buruz ere. Bilboko “La Equitativa” izeneko eraikuntzarako egindako eskulturaren zirriborroa da. Beraz, eraikin baten fatxadan kokatzeko pentsatua, behin betiko eskulturan ikus dezakegun bezala. Manuel Ignazio Galindezek 1934an eraikitako “La Equitativa” aseguru etxearen aurrealde arrazionalistan kokatzeko pentsatutako eskultura granito beltzez eginda dago eta Justiziaren irudi alegorikoa da. 1935ean egindako 2 metro eta erdiko eskulturak bat egiten du Galindezek eraikuntzarentzat proiektatu zituen deco estiloko ukitua duten apaingarriekin. Hain zuzen, abangoardietatik zetorren sintesi formal geometrikoak dituen estilo apaingarriari deitzen diogu deco artea, Lucariniren lan askotan suma dezakegun egiteko era. 1936. urteko Madrilgo Arte Ederren Erakusketan aurkeztu zuen Lucarinik aurreko urtean egindako eskulturaren eskaiolazko zirriborroa, “Equitas” izenburuarekin; bertatik pasa zen Arte Modernoaren Museora. Eserita dagoen emakumeak balantza du esku batean eta ezpataren antza baino gehiago aginte makilaren itxura duen zerbait bestean. Osagai oso sintetikoak dituen erronbo formako eskulturak oinetan gari buruak ditu.

Ramiro Arrue
(Bilbo, 1892 – Donibane Lohizune, Frantzia, 1971)
Natura hila Larun mendiaren aurrean, 1930 aldera
Mihise gaineko olio pintura. 73 x 92 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

Ramiro Arrue
(Bilbao, 1892 – San Juan de Luz, Francia, 1971)
Bodegón ante el monte La Rhune, hacia 1930
Óleo sobre lienzo. 73 x 92 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



Jose Maria Uzelai
(Bermeo, Bizkaia, 1903 - 1979)
Angel Apraiz katedradunaren erretratua, 1954 aldera
Tablex gaineko olio pintura. 99 x 99 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

José María de Ucelay
(Bermeo, Bizkaia, 1903 - 1979)
Retrato del catedrático don Ángel de Apraiz, hacia 1954
Óleo sobre táblax. 99 x 99 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



Jose Maria Uzelai
(Bermeo, Bizkaia, 1903 – 1979)
Kapela, 1957
Zur gaineko olio pintura. 67,5 x 65 cm
Arabako Arte Ederren Museoa

José María de Ucelay
(Bermeo, Bizkaia, 1903 – 1979)
Sombrero, 1957
Óleo sobre madera. 67,5 x 65 cm
Museo de Bellas Artes de Álava



Artelanen zerrenda

Relación de obras

103 or.

Ignazio Diaz Olano

(Gasteiz, 1860 – 1937)

Carmen Morales

Yaqueroren erretratua, 1891

Mihise gaineko olio pintura. 220 x 110 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

107 or.

Ignazio Diaz Olano

(Gasteiz, 1860 – 1937)

Kalbarioko erromeriako itzulera, 1903

Mihise gaineko olio pintura. 208 x 308 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

111 or.

Ignazio Diaz Olano

(Gasteiz, 1860 – 1937)

Maitasuna basoan, 1912 aldera

Mihise gaineko olio pintura. 204 x 255,5 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

113 or.

Fernando Amarika

(Gasteiz, 1866 – 1956)

Gipuzkoako mendi eta baserriak (Leintz), 1918

Mihise gaineko olio pintura. 75 x 100 cm

Amarika Fundazioa

Arabako Arte Ederren Museoan gordailutua

115 or.

Fernando Amarika

(Gasteiz, 1866 – 1956)

Euskal kostaldea, 1920

Mihise gaineko olio pintura. 98 x 131 cm

Amarika Fundazioa

Arabako Arte Ederren Museoan gordailutua

117 or.

Fernando Amarika

(Gasteiz, 1866 – 1956)

Ispilu berdea Ebro ibaian (Montejo de Cebas), 1926-40

Mihise gaineko olio pintura. 83 x 110 cm

Amarika Fundazioa

Arabako Arte Ederren Museoan gordailutua

119 or.

Adolfo Guiard

(Bilbo, 1860 – 1916)

Andre zaharra, 1910

Taula gaineko olio pintura. 34 x 26 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

120 or.

Dario Regoyos

(Ribadesella, Asturias, 1857 – Bartzelona, 1913)

Irun goizez, 1900 aldera

Mihise gaineko olio pintura. 65x 54 cm

Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

121 or.

Dario Regoyos

(Ribadesella, Asturias, 1857 – Bartzelona, 1913)

Anboto mendia, 1906-1907 aldera

Taula gaineko olio pintura. 30,5 x 39 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

124 or.

Francisco Durrio

(Valladolid, 1868 – Paris, 1940)

Paparreko orratza (Kleopatra),

1895-1896 aldera

Zilar zizelkatua. 4,5 x 12 x 1,5 cm

Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Francisco Durrio

(Valladolid, 1868 – Paris, 1940)

Adan eta Eva (Belarria),

1895-1896 aldera

Zilar zizelkatua. 8 x 8 x 1 cm

Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

125 or.

Francisco Durrio

(Valladolid, 1868 – Paris, 1940)

Eratzuna IV (Aurpegia albo batetik),

1895-1896 aldera

Zilar zizelkatua. 1,5 x 2 x 2,5 cm

Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Francisco Durrio

(Valladolid, 1868 – Paris, 1940)

Eratzuna II (Kleopatra), 1895-1896 aldera

Zilar zizelkatua. 2,1 x 3 x 3 cm

Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

127 or.

Anselmo Ginea

(Bilbo, 1855 – 1906)

Aurresku, 1901 aldera

Paper gaineko urmargoa. 45 x 30 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

129 or.

Nemesio Mogrobejo

(Bilbo, 1875 – Graz, Austria, 1910)

Dolores Ibañez de Aldecoaren bustoa, 1897

Eskaiola igeltsua. 72 x 47 x 30 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

131 or.

Manuel Losada

(Bilbo, 1865 - 1949)

Tonadillera kantaria eta zezenketaria,

1902-1905 aldera

Mihise gaineko olio pintura. 82 x 66 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

133 or.

Manuel Losada

(Bilbo, 1865 – 1949)

Sardina saltzaileak

Kartoi gaineko pastel pintura. 48,5 x 70 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

134 or.

Ignazio Zuloaga

(Eibar, Gipuzkoa, 1870 – Madril, 1945)

Larrapidi biolin-jotzailearen

erretratua, 1910

Mihise gaineko olio pintura. 184 x 111 cm

Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

135 or.

Ignazio Zuloaga

(Eibar, Gipuzkoa, 1870 – Madril, 1945)

Carmen Arkonada andrearen

erretratua, 1940 aldera

Mihise gaineko olio pintura. 197 x 148 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

137 or.

Ignazio Zuloaga

(Eibar, Gipuzkoa, 1870 – Madril, 1945)

Zelestina edo Matilderen apopiloak, 1906

Mihise gaineko olio pintura. 151,5 x 180,5 cm

Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

140 or.

Francisco Iturrino

(Santander, 1864 – Cagnes-sur-Mer,

Frantzia, 1924)

Emakume biluziak paisaian,

1906-1918 aldera

Mihise gaineko olio pintura. 127 x 142 cm

Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

141 or.

Francisco Iturrino

(Santander, 1864 – Cagnes-sur-Mer,

Frantzia, 1924)

Zaldiak, 1913-1914 aldera

Mihise gaineko olio pintura. 130 x 148 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

145 or.

Francisco Iturrino

(Santander, 1864 – Cagnes-sur-Mer,

Frantzia, 1924)

Harema, 1912 aldera

Mihise gaineko olio pintura. 73 x 90 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

147 or.

Pablo Uranga

(Gasteiz, 1861 – Donostia, 1934)

Prozesioa Elgetan, 1905 aldera

Mihise gaineko olio pintura. 79,5 x 119 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

148 or.

Elias Salaberria

(Lezo, Gipuzkoa, 1883 – Madril, 1952)

Korpuseko prozesioa Lezon, 1912 aldera

Mihise gaineko olio pintura. 177 x 344 cm

Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

Arabako Arte Ederren Museoan gordailutua

149 or.

Elias Salaberria

(Lezo, Gipuzkoa, 1883 – Madril, 1952)

Meategiko txanda aldaketa, 1919 aldera

Mihise gaineko olio pintura. 136 x 266 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

152 or.

Ricardo Baroja

(Minas de Riotinto, Huelva, 1871 – Bera,

Nafarroa, 1953)

Sirga kanta, 1928

Olio pintura kartoian. 71,5 x 102 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

153 or.

Ricardo Baroja

(Minas de Riotinto, Huelva, 1871 – Bera,

Nafarroa, 1953)

Kea, 1928

Olio pintura kartoian. 75 x 104 cm

Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

157 or.

Gustavo Maeztu

(Gasteiz, 1887 – Lizarra, Nafarroa, 1947)

Bilboko ibaia

Mihise gaineko olio pintura. 60 x 85 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

159 or.

Gustavo Maeztu

(Gasteiz, 1887 – Lizarra, Nafarroa, 1947)

Emakume dantzaria, 1914 aldera

Mihise gaineko olio pintura. 150 x 112 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

160 or.

Valentin Zubiaurre

(Madril, 1879 – 1963)

Bertsolariak edo Nire herrikideetariko

batzuk, 1913

Mihise gaineko olio pintura. 165 x 237 cm

Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

161 or.

Valentin Zubiaurre

(Madril, 1879 – 1963)

Txalupen irteera

Mihise gaineko olio pintura. 95 x 140,5 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

164 or.

Ramon Zubiaurre

(Garai, Bizkaia, 1882 – Madril, 1969)

Auzoko agintariak, 1909 - 1910 aldera

Mihise gaineko olio pintura. 151 x 201 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

165 or.

Ramon Zubiaurre

(Garai, Bizkaia, 1882 – Madril, 1969)

Xanti Andia euskal marinela

ausartegia, 1924 aldera

Mihise gaineko olio pintura. 202 x 153 cm

Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

169 or.

Angel Larroque

(Bilbo, 1874 – 1961)

Sardina saltzailea

Mihise gaineko olio pintura. 87,5 x 68 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

170 or.

Quintin Torre

(Bilbo, 1877 – 1966)

Olagizona, 1901

Brontze urtua. 52 x 23,5 x 28 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

171 or.

Quintin Torre

(Bilbo, 1877 – 1966)

Bilbotar emakume zamalaria,

1917 aldera

Marmol polikromatua. 62 x 52 x 28 cm

Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

175 or.

Alberto Arrue

(Bilbo, 1878 – 1944)

Arrain saltzailea

Mihise gaineko olio pintura. 60,5 x 45 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

176 or.

Aurelio Arteta

(Bilbo, 1879 – Mexiko, 1940)

Arrantzalea portuan edo Alarguna, 1915

aldera

Teknika mistoa kartoi gainean. 75 x 54, 5 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

177 or.

Aurelio Arteta

195 or.

Daniel Vazquez Diaz

(Nerva, Huelva, 1882 – Madril, 1969)

Unamuno bere lan-mahian,

1930-1936 aldera

Mihise gaineko olio pintura. 169 x 120,5 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

197 or.

Daniel Vazquez Diaz

(Nerva, Huelva, 1882 – Madril, 1969)

Avila, 1935 aldera

Olio pintura kartoian. 53 x 75 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

199 or.

Antonio Gezala

(Bilbo, 1889 – 1956)

Bakio

Olio pintura kartoian. 45 x 45,5 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

201 or.

Jenaro Urrutia

(Plentzia, Bizkaia, 1893 – Bilbo, 1965)

Armintzako portua, 1920-1930 aldera

Zur gaineko olio pintura. 66 x 51 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

203 or.

Ernesto Perez Orue

(Bilbo, 1898 – Iruña, 1957)

Zidorra. Erripatik ikusita, 1920 aldera

Mihise gaineko olio pintura. 80 x 60 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

205 or.

Juan Aranoa

(Bilbo, 1901 - Buenos Aires, 1973)

Anticoli Corradoko paisaia, 1922

Mihise gaineko olio pintura. 70 x 76,5 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

206 or.

Carlos Saenz de Tejada

(Tanger, Maroko, 1897 – Madril, 1958)

Ondarroako arraunlariak, 1917 aldera

Mihise gaineko olio pintura. 117,5 x 175 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

207 or.

Carlos Saenz de Tejada

(Tanger, Maroko, 1897 – Madril, 1958)

Berbena goiza edo Pim, Pam, Pum, 1924

Mihise gaineko olio pintura eta ikatz-ziria.

190 x 192 cm

Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

210 or.

Daniel Gonzalez

(Cervera del Río Alhama, Errioxa, 1893 –

Logroño, 1969)

Emakumea biluzik eserita, 1928 aldera

Brontze urtua. 20 x 11 x 12,5 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

211 or.

Daniel Gonzalez

(Cervera del Río Alhama, Errioxa, 1893 –

Logroño, 1969)

Autorretratu, 1926

Argizari galduzko galdaketa brontzean.

32 x 18 x 24 cm

Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

214 or.

Joaquin Lucarini

(Fontetxa, Araba, 1905 – Burgos, 1969)

Amatasuna, 1934

Brontze urtua. 100 x 124 x 5 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

215 or.

Joaquin Lucarini

(Fontetxa, Araba, 1905 – Burgos, 1969)

Justizia edo Equitas, 1936

Modelatua / patinadun igeltsua.

126 x 51 x 36 cm

Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionala

219 or.

Ramiro Arrue

(Bilbo, 1892 – Donibane Lohizune, Frantzia, 1971)

Natura hila Larun mendiaren aurrean,

1930 aldera

Mihise gaineko olio pintura. 73 x 92 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

221 or.

Jose Maria Uzelai

(Bermeo, Bizkaia, 1903 – 1979)

Angel Apraiz katedradunaren erretratu,

1954 aldera

Tablex gaineko olio pintura. 99 x 99 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

223 or.

Jose Maria Uzelai

(Bermeo, Bizkaia, 1903 – 1979)

Kapela, 1957

Zur gaineko olio pintura. 67,5 x 65 cm

Arabako Arte Ederren Museoa

Pág. 103

Ignacio Díaz Olano

(Vitoria-Gasteiz, 1860 – 1937)

Retrato de Carmen Morales

Yaquero, 1891

Óleo sobre lienzo. 220 x 110 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 107

Ignacio Díaz Olano

(Vitoria-Gasteiz, 1860 – 1937)

Vuelta de la romería del Calvario, 1903

Óleo sobre lienzo. 208 x 308 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 111

Ignacio Díaz Olano

(Vitoria-Gasteiz, 1860 – 1937)

Amor en el bosque, hacia 1912

Óleo sobre lienzo. 204 x 255,5 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 113

Fernando de América

(Vitoria-Gasteiz, 1866 – 1956)

Montañas y caseríos guipuzcoanos (Leniz),

1918

Óleo sobre lienzo. 75 x 100 cm

Fundación América

Depositado en el Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 115

Fernando de América

(Vitoria-Gasteiz, 1866 – 1956)

Costa vasca, 1920

Óleo sobre lienzo. 98 x 131 cm

Fundación América

Depositado en el Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 117

Fernando de América

(Vitoria-Gasteiz, 1866 – 1956)

Espejo verde en el Ebro (Montejo de Cebas), 1926-40

Óleo sobre lienzo. 83 x 110 cm

Fundación América

Depositado en el Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 119

Adolfo Guiard

(Bilbao, 1860 – 1916)

Vieja, 1910

Óleo sobre tabla. 34 x 26 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 120

Darío de Regoyos

(Ribadesella, Asturias, 1857 – Barcelona, 1913)

Irún por la mañana, hacia 1900

Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Pág. 121

Darío de Regoyos

(Ribadesella, Asturias, 1857 – Barcelona, 1913)

Monte Amboto, hacia 1906-1907

Óleo sobre tabla. 30,5 x 39 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 124

Francisco Durrio

(Valladolid, 1868 – París, 1940)

Broche (Cleopatra), hacia 1895-1896

Plata cincelada. 4,5 x 12 x 1,5 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Francisco Durrio

(Valladolid, 1868 – París, 1940)

Adán y Eva (Hebilla), hacia 1895-1896

Plata cincelada. 8 x 8 x 1 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Pág. 125

Francisco Durrio

(Valladolid, 1868 – París, 1940)

Sortija IV (Rostro de perfil), hacia 1895-1896

Plata cincelada. 1,5 x 2 x 2,5 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Francisco Durrio

(Valladolid, 1868 – París, 1940)

Sortija II (Cleopatra), hacia 1895-1896

Plata cincelada. 2,1 x 3 x 3 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Pág. 127

Anselmo Guinea

(Bilbao, 1855 – 1906)

Aurresku, hacia 1901

Acuarela sobre papel. 45 x 30 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 129

Nemesio Mogrobejo

(Bilbao, 1875 – Graz, Austria, 1910)

Busto de Dolores Ibañez de Aldecoa, 1897

Escayola patinada. 72 x 47 x 30 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 131

Manuel Losada

(Bilbao, 1865 - 1949)

Tonadillera y torero, hacia 1902-1905

Óleo sobre lienzo. 82 x 66 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 133

Manuel Losada

(Bilbao, 1865 – 1949)

Sardineras

Pastel sobre cartón. 48,5 x 70 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 134

Ignacio Zuloaga

(Eibar, Gipuzkoa, 1870 – Madrid, 1945)

Retrato del violinista Larrapidi, 1910

Óleo sobre lienzo. 184 x 111 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Pág. 135

Ignacio Zuloaga

(Eibar, Gipuzkoa, 1870 – Madrid, 1945)

Retrato de Doña Carmen Arconada,

hacia 1940

Óleo sobre lienzo. 197 x 148 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 137

Ignacio Zuloaga

(Eibar, Gipuzkoa, 1870 – Madrid, 1945)

Celestina o Las pupilas de Matilde, 1906

Óleo sobre lienzo. 151,5 x 180,5 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Pág. 140

Francisco Iturrino

(Santander, 1864 – Cagnes-sur-Mer, Francia, 1924)

Desnudos en un paisaje, hacia 1906-1918

Óleo sobre lienzo. 127 x 142 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Pág. 141

Francisco Iturrino

(Santander, 1864 – Cagnes-sur-Mer, Francia, 1924)

Caballos, hacia 1913-1914

Óleo sobre lienzo. 130 x 148 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 145

Francisco Iturrino

(Santander, 1864 – Cagnes-sur-Mer, Francia, 1924)

Harén, hacia 1912

Óleo sobre lienzo. 73 x 90 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 147

Pablo Uranga

(Vitoria-Gasteiz, 1861 – Donostia-San Sebastián, 1934)

Procesión en Elgeta, hacia 1905

Óleo sobre lienzo. 79,5 x 119 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 148

Elías Salaverría

(Lezo, Gipuzkoa, 1883 – Madrid, 1952)

Procesión del Corpus en Lezo, hacia 1912

Óleo sobre lienzo. 177 x 344 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Depositado en el Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 149

Elías Salaverría

(Lezo, Gipuzkoa, 1883 – Madrid, 1952)

Cambio de turno en la mina, hacia 1919

Óleo sobre lienzo. 136 x 266 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 152

Ricardo Baroja

(Minas de Riotinto, Huelva, 1871 –

Vera de Bidasoa, Navarra, 1953)

Canción de sirga, 1928

Óleo sobre cartón. 71,5 x 102 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 153

Ricardo Baroja

(Minas de Riotinto, Huelva, 1871 –

Vera de Bidasoa, Navarra, 1953)

Humo, 1928

Óleo sobre cartón. 75 x 104 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Pág. 157

Gustavo de Maeztu

(Vitoria-Gasteiz, 1887 – Estella, Navarra, 1947)

Ría de Bilbao

Óleo sobre lienzo. 60 x 85 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 159

Gustavo de Maeztu

(Vitoria-Gasteiz, 1887 – Lizarra, Nafarroa, 1947)

Bailarina, hacia 1914

Óleo sobre lienzo. 150 x 112 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 160

Valentín de Zubiaurre

(Madrid, 1879 – 1963)

Versolaris o Algunos de mis paisanos, 1913

Óleo sobre lienzo. 165 x 237 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Pág. 161

Valentín de Zubiaurre

(Madril, 1879 – 1963)

Salida de las lanchas

Óleo sobre lienzo. 95 x 140,5 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 164

Ramón de Zubiaurre

(Garai, Bizkaia, 1882 – Madrid, 1969)

Autoridades de mi aldea, hacia 1909 - 1910

Óleo sobre lienzo. 151 x 201 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 165

Ramón de Zubiaurre

(Garai, Bizkaia, 1882 – Madrid, 1969)

El marino vasco Shanti Andía,

el Temerario, hacia 1924

Óleo sobre lienzo. 202 x 153 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Pág. 169

Ángel Larroque

(Bilbao, 1874 – 1961)

Sardinera

Óleo sobre lienzo. 87,5 x 68 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 170

Quintín de Torre

(Bilbao, 1877 – 1966)

Ferrero, 1901

Bronce fundido. 52 x 23,5 x 28 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 171

Quintín de Torre

(Bilbao, 1877 – 1966)

Cargadora bilbaína, hacia 1917

Mármol policromado. 62 x 52 x 28 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Pág. 175

Alberto Arrue

(Bilbao, 1878 – 1944)

Pescadora

Óleo sobre lienzo. 60,5 x 45 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 176

Aurelio Arteta

(Bilbao, 1879 – México, 1940)

Pescadora en el puerto o La viuda, hacia 1915

Técnica mixta sobre cartón. 75 x 54,5 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 177

Aurelio Arteta

(Bilbao, 1879 – México, 1940)

Bañistas, 1930

Óleo sobre lienzo. 100 x 98 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Pág. 181

Aurelio Arteta

(Bilbao, 1879 – México, 1940)

Camino de la fiesta, 1913

Óleo sobre lienzo. 102 x 200 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 182

Julián de Tellaeche

(Bergara, Gipuzkoa, 1884 – Lima, 1957)

Mujeres de la costa vasca,

hacia 1922-1923

Óleo sobre cartón. 50 x 73 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Pág. 183

Julián de Tellaeche

(Bergara, Gipuzkoa, 1884 – Lima, 1957)

Maternidad, hacia 1922-1923

Óleo sobre tabla. 53 x 75,5 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 187

Julián de Tellaeche

(Bergara, Gipuzkoa, 1884 – Lima, 1957)

Marino vasco, hacia 1919

Óleo sobre táblex. 52,4 x 74,8 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 188

Juan de Echevarría

(Bilbao, 1875 – Madrid, 1931)

Mestiza desnuda o

Homenaje a Gauguin, 1923

Óleo sobre lienzo. 111 x 162 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Pág. 189

Juan de Echevarría

(Bilbao, 1875 – Madrid, 1931)

Retrato Miguel Unamuno, 1930

Óleo sobre lienzo. 227 x 133 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 193

Juan de Echevarría

(Bilbao, 1875 – Madrid, 1931)

Florero, libro, estampas

y peras verdes, 1925

Óleo sobre lienzo. 106 x 86 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 195

Daniel Vázquez Díaz

(Nerva, Huelva, 1882 – Madrid, 1969)

Unamuno en su mesa de trabajo,

hacia 1930 - 1936

Óleo sobre lienzo. 169 x 120,5 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 197

Daniel Vázquez Díaz

(Nerva, Huelva, 1882 – Madrid, 1969)

Ávila, hacia 1935

Óleo sobre cartón. 53 x 75 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 199

Antonio de Guezala

(Bilbao, 1889 – 1956)

Bakio

Óleo sobre cartón. 45 x 45,5 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 201

Jenaro Urrutia

(Plentzia, Bizkaia, 1893 – Bilbao, 1965)

Puerto de Arminza, hacia 1920-1930

Óleo sobre madera. 66 x 51 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 203

Ernesto Pérez Orue

(Bilbao, 1898 – Pamplona, 1957)

La senda desde Ripa, hacia 1920

Óleo sobre lienzo. 80 x 60 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 205

Juan de Aranoa

(Bilbao, 1901 – Buenos Aires, 1973)

Paisaje de Anticoli Corrado, 1922

Óleo sobre lienzo. 70 x 76,5 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 206

Carlos Sáenz de Tejada

(Tánger, Marruecos, 1897 – Madrid, 1958)

Remeros de Ondarroa, hacia 1917

Óleo sobre lienzo. 117,5 x 175 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 207

Carlos Sáenz de Tejada

(Tánger, Marruecos, 1897 – Madrid, 1958)

Mañana de verbena o

El Pim, Pam, Pum, 1924

Óleo y carboncillo sobre lienzo. 190 x 192 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Pág. 210

Daniel González

(Cervera del Río Alhama, La Rioja, 1893 –

Logroño, 1969)

Desnudo de mujer sentada, hacia 1928

Bronce fundido. 20 x 11 x 12,5 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 211

Daniel González

(Cervera del Río Alhama, La Rioja, 1893 –

Logroño, 1969)

Autorretrato, 1926

Fundición a la cera perdida en bronce.

32 x 18 x 24 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Pág. 214

Joaquín Lucarini

(Fontecha, Álava, 1905 – Burgos, 1969)

Maternidad, 1934

Bronce fundido. 100 x 124 x 5 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 215

Joaquín Lucarini

(Fontecha, Álava, 1905 – Burgos, 1969)

La justicia o Equitas, 1936

Modelado / escayola patinada.

126 x 51 x 36 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Pág. 219

Ramiro Arrue

(Bilbao, 1892 – San Juan de Luz,

Francia, 1971)

Bodegón ante el monte La Rhune,

hacia 1930

Óleo sobre lienzo. 73 x 92 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 221

José María de Ucelay

(Bermeo, Bizkaia, 1903 – 1979)

Retrato del catedrático

don Ángel de Apraiz, hacia 1954

Óleo sobre táblex. 99 x 99 cm

Museo de Bellas Artes de Álava

Pág. 223

José María de Ucelay

(Bermeo, Bizkaia, 1903 – 1979)

Sombrero, 1957

Óleo sobre madera. 67,5 x 65 cm

Museo de Bellas Artes de Álava



Arabako Arte Ederren Museoa
Museo de Bellas Artes de Álava



▶ Arabako Foru Aldundia
▶ Diputación Foral de Álava

▶ www.alava.net