

Particularismos y reservas. El movimiento romántico en los artistas del País Vasco

(Particularisms and reserves. Basque artists in
the Romantic movement)

Begoña y Azcárraga, Ana de
UPV/EHU
Fac. Filología y Geografía e Historia
Pº de la Universidad, 5
01006 Vitoria-Gasteiz

BIBLID [1137-4403 (2002), 21; 113-143]

A través de la arquitectura y de las artes plásticas se buscan aquellos elementos configuradores del Romanticismo, teniendo en cuenta que, debido a unos condicionantes específicos en el País Vasco, no se advierte un hilo conductor de la corriente romántica.

Palabras Clave: Consideraciones introductorias: Romanticismo. Mitos. Viajes. Literatura. Arquitectura: Jardines. Historicismos. Pintoresquismos. Eclecticismos. Escultura: Clasicismo.

Arkitektura eta arte plastikoaren bitartez, erromantizismoari buruzko eta ezaugarri bereziak aurkitzen dira, Euskal Herriko baldintza espezifikokoak kontuan harturik. Hori dela eta, esan genezake oso ondo antzematen dela Erromantizismoa.

Giltz-Hitzak: Kontuan Hartzeko Hitzak: Erromantizismoa. Mitoak. Bidaiak. Literatura. Arkitektura: Lorategiak. Historizismoak. Xelebetasunak. Eklektizismoak. Eskultura: Klasizismoa.

C'est à travers de l'architecture et des Arts Plastiques qu'on peut chercher les éléments qui conforment le Romantisme. Au Pays Basque à cause de certains conditionnants, on ne peut pas signaler un fil conducteur du mouvement romantique.

Mots Clés: Romantisme. Mythes. Voyages. Littérature. Architecture: Jardins. Historismes. Pittoresquismes. Eclecticismes. Sculpture: Classicisme.

CONSIDERACIONES INTRODUCTORIAS

“Un día Narciso se puso a caminar por el bosque a solas. Ya entonces había provocado tantos halagos que comenzó a creerse que nadie era digno de mirarlo. En el bosque vivía una ninfa llamada Eco. Ésta había disgustado a la poderosa diosa Hera por parlotear demasiado; exasperada, Hera le había arrebatado el poder del habla excepto para responder a la voz de otro. E incluso entonces, sólo podía repetir la última palabra pronunciada. Eco hacía tiempo que se había enamorado de Narciso, y lo siguió por los bosques esperando que le dijera algo porque, de otro modo, ella no podía hablarle. Pero aquél se hallaba tan envuelto en sus propios pensamientos que no notó que ella lo seguía a todos lados. Finalmente, Narciso se detuvo al lado de una laguna, en un bosque, para apagar su sed, y ella aprovechó la ocasión para sacudir unas ramas y atraer su atención.

– ¿Quién esta ahí? – gritó él.
– ¡Ahí! – regresó la respuesta de Eco.
– ¡Ven aquí! – dijo Narciso, bastante irritado.
– ¡Aquí! – repitió ella, y corrió desde los árboles
.....
.....
.....
.....

Narciso regresó a la laguna para beber y observó el rostro más perfecto que había visto nunca. Instantáneamente se enamoró del hermoso joven que tenía delante”¹.

Y surge la inevitable pregunta: pero ¿qué tiene que ver el mito de Narciso con el tema que nos ocupa?

Y se procura una respuesta: pues sí; a mi parecer tiene mucho que ver. Hay una relación, parabólica si se quiere, acondicionada en dos planos, general y particular, entre Romanticismo, Mitos y País Vasco.

Para empezar, el término romántico, tal y como lo concibieron los alemanes en las postrimerías del siglo XVIII, se aplica a una actitud estética y espiritual de oposición hacia otras actitudes. Así, el idealismo se opone al sensismo; la imaginación a la fría razón; la conciencia de nacionalidad al universalismo. La Historia recobra su importante papel como formadora y esclarecedora y uno de sus periodos más denostados, la Edad Media, deja su mala fama de oscura para transfigurarse en evocadora de nostalgias y sueños perdidos. La Edad Media, frente y a veces junto a la antigüedad clásica, fue tomada en cuenta como cuna de la civilización cristiana moderna con sus diferencias nacionales y étnicas. Se impulsa la liberalización de las artes junto a la libertad del ser humano y se reniega de autoridades y cánones. Lo auténtico nace de lo espontáneo.

1. Liz GREENE y Juliet SHARMAN-BURKE: *El Viaje Mítico*, EDAF, Madrid, 2000. Págs. 129-132.

Así, la “Sehnsucht”, es decir, la “eterna inquietud”, se opone a la “Stille”, la “profunda quietud”, la imperturbable serenidad del espíritu. La obra de arte tiende al infinito pero esa aspiración se rompe contra la finitud y limitación de las capacidades humanas, y la obra de arte queda inconclusa y malograda aunque imprescindible como un paso en el camino de progresión.

De lo inacabado, de lo finito, surge la conciencia de la infelicidad que lleva a la melancolía y, en último extremo, a la desesperación. Se vive en enigma de la propia existencia, y el misterio produce dolor. Al dolor se abren tres alternativas. Bien se asume el papel de víctimas y mártires, bien el de rebeldes y héroes, o, tercera vía, se opta por la huida, abandonando la civilización, hacia paisajes exóticos tanto geográficos como localizados en las profundidades de uno mismo.

Los extremos se tocan. Victimismo y heroísmo se encuentran en los dos extremos de una misma línea existencial, de la misma manera que alma y naturaleza constituyen dos polos vinculados por el arte figurativo según la sistematización formulada por Friedrich W. J. Von Schelling, de tal manera que, rebasándose a sí mismo, hace visible el espíritu y, además, toma la fuerza creadora que se encuentra en la naturaleza y que se manifiesta a través de símbolos. “Como expresión de la verdad auténtica, el arte crea un mundo absoluto, sin embargo este mundo está limitado a lo particular de cada obra y alcanza su perfección justamente dentro de su finitud, porque así consigue cerrarse sobre sí mismo y definir su sentido, poniendo cotas a la desmesura, al caos informe de la pura infinitud. Las figuras de los dioses, como las obras de arte, son insondables en su profundidad pero concluidas y perfectas alcanzan ese equilibrio entre limitación y absolutidad sólo dentro del cual puede haber vida. La belleza es esa síntesis plena de lo particular y lo universal que resplandece en el límite entre el caos y la forma”².

El artista, a través de la imaginación y la sensibilidad, se convierte en intérprete de los dioses y trata de acercárnoslos con imágenes arquetípicas como pálido reflejo de una idea absoluta e inabarcable. Por esto, los Mitos constituyen el fermento de la obra de arte. Por esto, la infatigable búsqueda, el inagotable rastreo del mito, por elemental que sea, por parte de Estados, Naciones, Pueblos, irreductibles grupos étnicos y demás formaciones humanas de mayor o menor entidad. Todos se lanzan frenéticos sobre el mito que, habilidosamente reconvertido en leyenda, permitirá en ciertos casos llamar la atención sobre su irrelevante historia. Pues, como dice Novalis en los *Himnos a la Noche*, “la tierra es infinita, morada y patria de los dioses”.

Extraños tiempos tan necesitados de patrias y de dioses que cuando no de tienen o no se encuentran, se inventan.

2. Virginia LÓPEZ-DOMÍNGUEZ: *Estudio Preliminar*, en Friedrich Wilhelm Joseph Von SCHELLING: *Filosofía del Arte*, Editorial Tecnos, Madrid, 1999. Págs. XXIX y XXX.

Sin embargo, hace falta mucha fantasía y pasión para crear una buena leyenda o, mejor aún, un ciclo que permita, luego, desarrollar las más diversas manifestaciones artísticas: literatura, música, escultura, pintura... A veces hay que partir de la nada; con algo de suerte un somero cuento popular sirve de célula madre; si es preciso se toman prestados los asuntos del mundo clásico, se les proporciona un toque “bárbaro” y se dota a los personajes de rasgos y ropajes acordes con lo que se pretende conseguir. James Macpherson es, probablemente, el pionero más extraordinario mistificador de leyendas. Partiendo de fragmentos de relatos populares creó una epopeya que tituló *Cantos de Ossian*, en 1765, y la hizo pasar como originaria de un legendario bardo celta. El “ossianismo” barrió Europa con su influencia prolongando las inclinaciones románticas de una Edad Media sugestiva y gloriosa. Sólo faltaba ya el toque de la “nueva mitología” del joven Hegel y su voluntad de reconciliar a la clase intelectual razonable superior e indiferente con el pueblo, apegado a las tradiciones religiosas. Precisamente, para facilitar el tránsito de las gentes por el espinoso camino de la religión, Hegel propone vincular los mitos a los enunciados más estrictos de la religión de manera que, mediante una envoltura sensual, resulten más accesibles a la imaginación. “Se trata ahora de crear un nuevo arte simbólico y una nueva mitología de deidades naturales...”; así se llega “... a la cuestión de la conformación de una nueva epopeya, o, más precisamente: nos lleva a la pregunta de en qué condiciones se podría constituir una epopeya moderna que pudiese compararse estéticamente con la de la Antigüedad”³.

Llegados a este punto no queda más remedio, como paso previo a la circunstancia del País Vasco, que reflexionar acerca del caso de España. Parece claro que como realidad geográfica, histórica y artística, el siglo XIX le confiere, al menos, el rango de objeto de interés romántico. Europa se siente atraída por España y la descubre. Después, España se descubre a sí misma; y lo hace, entre otros acontecimientos, con la guerra de la Independencia. Partiendo de una situación de crisis que conduce a una autoafirmación se puede tener en cuenta “la existencia de un romanticismo popular anterior en su formación al romanticismo de las clases medias; el redescubrimiento del Siglo de Oro español que comporta nuestro romanticismo histórico; la existencia de un romanticismo liberal específicamente español, identificado con la corriente doceañista, y llamado a ejercer un fuerte influjo fuera de nuestras fronteras; la presencia de un romanticismo religioso que se manifiesta en una determinada vivencia del cristianismo y en unas específicas formas de piedad; la difusión de la subjetividad e identidad femeninas a través de una literatura escrita por mujeres”⁴.

3. Christoph JAMME: *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1998. Págs. 59 y 71. Así mismo puede consultarse a José M^a VALVERDE: *Vida y muerte de las ideas*, Editorial Ariel, Barcelona, 1993. Págs. 226-228.

4. José María JOVER ZAMORA, Guadalupe GÓMEZ-FERRER MORANT, Juan Pablo FUSI AIZPURA: *España: sociedad, política y civilización (siglos XIX-XX)*, Editorial Debate, Barcelona, 2000. Pág. 85.

Por lo dicho, queda abierta la larga controversia de una España romantizada frente a una España romántica. En el primer caso se trataría de una simple mímesis que, igualmente, podría circunscribirse al País Vasco; en el segundo, habría que apoyarse en unos pilares ideológicos cuya presencia es insuficiente, por no decir inexistente. A pesar de esa ausencia ideológica, Javier Hernando⁵ pone el acento en la vertiente literaria de un renacimiento y rebelión románticas, y destaca la rígida clasificación que se produce entre un romanticismo conservador con centro en Barcelona, y un romanticismo liberal con centro en Madrid.

La aparición de la publicación *El Artista*, en 1835, deja “planteados todos los temas de que hará uso la teoría del arte hasta casi finales de siglo... Por ejemplo la defensa del romanticismo centrada en la descalificación del clasicismo moderno y en el ensalzamiento de la poesía medieval española, y sobre éstos del teatro del Siglo de Oro. *El Artista* ratifica esta versión defendiendo a su vez los orígenes medievales del arte español. Componentes de ese romanticismo son también el nacionalismo, la religión y su protagonismo en la configuración del arte romántico... y otros temas derivados de la confrontación de la obra romántica con la clásica: relaciones entre arte y naturaleza, la belleza ideal, el genio, lo sublime, la moralidad, etc. Todos estos valores y algunos otros irán siendo desbrozados... en los distintos trabajos... o bien en otros muchos dedicados a la recuperación del pasado mediante la reivindicación de artistas españoles y extranjeros, sin olvidar tampoco los del presente... que desde entonces será práctica habitual en todas las revistas ilustradas, de la misma forma que hará lo propio con los monumentos arqueológicos, arquitectónicos y artísticos, lanzando a la opinión pública y al Estado el resto de la conservación y protección del patrimonio artístico... Confía en el progreso científico y en la pedagogía como instrumentos más adecuados para alcanzar niveles elevados de bienestar, lo que implica altos niveles culturales. Este optimismo aleja al romanticismo español del escepticismo propio de ese romanticismo ortodoxo y trágico”.

La polarización de las inclinaciones románticas, con sus particularismos, entre Barcelona y Madrid indica, presumiblemente, la posición de las regiones periféricas con respecto a uno u otro polo. En lo referente al País Vasco, el último cuarto del siglo XIX supuso un cambio radical en lo económico, político y social; en definitiva, en el tipo de vida llevado hasta entonces. El progreso, la industria, el comercio, la riqueza, el bienestar, la herencia del siglo XVIII, de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, contribuyen al robustecimiento de la cultura amparada por una poderosa burguesía. Ya dije en otro lugar y en otro momento⁶, que es entonces cuando el País Vasco se incorpora al mundo moderno no sin, previamente, haber escarbado denodadamente a la búsqueda de un pasado mítico que respaldara sus ensoñacio-

5. Javier HERNANDO, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Editorial Cátedra, Madrid, 1995. Págs. 21-52.

nes, ciertamente románticas, del presente. Todo es válido. Cualquier fragmento, cualquier partícula por minúscula que sea de relatos, tradiciones, costumbres, devociones, misterios, sombras, reflejos, espejismos, deseos inconfesables, sirven para redimir complejos tribales y dotar al perímetro del ombligo de medidas planetarias.

Por mucho que se quiera, y ya se ha manifestado en infinidad de ocasiones, no es posible presentar con un mínimo de rigor un “arte vasco”, sino un “arte en el País Vasco”. De la misma manera, tampoco se puede considerar un arte romántico vasco. Parece más sensato reflexionar sobre cómo el romanticismo, o los romanticismos, o sus particularidades, han afectado a las obras de los artistas en el País Vasco. Mucho me temo que, salvo las honrosas excepciones que siempre hay que tener en cuenta, no se produjo ningún tipo de inquietud unitaria de la que pudiera esperarse una corriente conceptual con una cimentación ideológica suficientemente sólida. Si en lo geográfico, en País Vasco se encuentra en la periferia como tantas otras regiones, en lo intelectual, en aquel tiempo, había motivos para pensar que el ideario de muchos era también bastante periférico y poco consistente. A las artes liberadas de cánones y reglas, se correspondía en superficie la adopción de modas, a veces de ciertos modelos, el uso de nuevas técnicas, la suma de otros temas, la ampliación de géneros... casi siempre manteniendo un difícil equilibrio entre conservadurismo e innovación. Y ese temeroso cuidado por no perder pie impidió el paso hacia delante en las cuestiones artísticas sobran reservas y escaseaban decisiones.

Las impresiones de los viajeros de la época no contribuyen precisamente a caldear la opinión. Desde diferentes puntos de Europa, visitan España por parecidas razones por las que acuden a Grecia e Italia. Huyendo del burguesismo rampante, de ese “romanticismo burgués” que diría Goethe, y que tan bien se acomoda en las naciones del norte, buscan en el sur, en el Mediterráneo, el paraíso abandonado, que no olvidado, de dioses, héroes y humanidad, donde se renuevan emociones que se creían perdidas de integración con la naturaleza, de amor, de libertad; y donde los sentidos se afinan y despiertan con los sabores, los olores, el color, la luz. Pues sí; el siglo XIX descubrió el Mediterráneo.

Y parece como si se disolviera el dolor de la soledad. O como Hölderlin pone en boca de Hiperión, “Ser uno con todo, ésa es la vida de la divinidad, ése es el cielo del hombre... un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona, y cuando el entusiasmo desaparece, ahí se queda, como un hijo pródigo...”⁷.

6. Ana DE BEGOÑA Y AZCÁRRAGA: “Contribución del País Vasco a la pintura europea entre los siglos XIX y XX”, en *Los vascos y Europa*, Fundación Sancho El Sabio, Vitoria, 2001. Págs. 282-283

7. Friedrich HÖLDERLIN: *Hiperión*, Ediciones Hiperión, Madrid, 1986. Págs. 25-26.

Pero los viajeros apenas se detienen en el País Vasco. Desde Guillermo de Humboldt hasta Pierre Loti, pasando por Thomas Roscoe, Washington Irving, Alejandro Dumas, Teófilo Gautier, Elizabeth Herbert, Hipólito Taine, Charles Davillier, Próspero Merimée, Emilio Verhaeren y un largo etcétera sólo para el siglo XIX, sus comentarios de paso están salpicados de sorpresa, curiosidad y bastante recelo ante la impermeabilidad de los vascos.

Charles Davillier en su *Viaje por España* (1874) no parece percibir nada que rebase la anécdota o la repetición de impresiones de otros. Y, naturalmente, debe recurrir a sus impresiones sobre España en general. Entre las cosas que más le llaman la atención está la pequeña balanza que el empleado de la taquilla del teatro de Vitoria utilizaba para pesar monedas, “accesorio obligado en España para todos los que tienen que manejar dinero... Y es que estamos en el país de las monedas falsas... en ninguna parte se ha llevado tan lejos el arte de falsificar, imitar y recortar las monedas. Así que toda moneda que se da es reputada como falsa a priori, sobre todo cuando se trata de una pieza de oro”. Manifiesta su admiración por el paisaje con descripciones verdaderamente pictóricas... “A la salida de Tolosa y hasta San Sebastián, se goza de un precioso paisaje. Hay momentos en que creería uno encontrarse en Suiza... El aspecto de las montañas es muy variado; a veces se suceden, formando varios planos que van perdiéndose en vapores tintas”. Y no olvida “mencionar los famosos carros del País Vasco. Estos pesados vehículos de macizas ruedas, que no han sufrido grandes cambios desde la época en que Don Pelayo reinaba en Asturias, no difieren mucho de los que hemos visto en este país y en la provincia de León... Teófilo Gautier ha descrito en un estilo pintoresco los singulares chirridos producidos por las ruedas de los carros vascos...”⁸. Teófilo Gautier también dedica expresiones admirativas al paisaje del País Vasco en su, también, *Viaje por España* (1845) y una sucinta descripción de la iglesia de Astigarraga: “Aprovechando la poca luz que restaba fuimos a visitar la iglesia que, a decir verdad, más semejaba una fortaleza que un templo; la angostura de las ventanas, abiertas como troneras, el espesor de los muros, la solidez de los contrafuertes le daban un aspecto robusto y cuadrado, más guerrero que contemplativo...”⁹. Vitoria no sale muy bien parada: “El sol se ponía cuando entramos en Vitoria. Después de atravesar toda suerte de calles de construcción medieval y de bastante mal gusto, detúvose el coche en el Parador Viejo... Revisado el equipaje y sellados los pasaportes, teníamos ya derecho a esparcirnos por las calles de la ciudad. Lo aprovechamos de inmediato y, atravesando una hermosa plaza rodeada de arcos, nos encaminamos a la iglesia... Después... se nos ocurrió ir al teatro...”. La decepción de Gautier fue importante; esperaba encontrarse como “joven francés romántico y apasionado” con lo más granado de boleros y fandangos y topó con una pareja como jamás había visto de “tan triste y lamentable”, hasta el

8. Charles DAVILLIER, Gustave DORÉ: *Viaje por España* (2 vols.), Miraguano Ediciones, Madrid, 1998. Vol. II, Págs. 424, 436 y 437.

9. Teófilo GAUTIER: *Viaje por España*, Taifa Literaria, Barcelona, 1985. Págs. 35, 40 y 43.

punto de que, el hombre, “habría podido servir de modelo para el corifeo de la danza de los muertos en el fresco de Basilea”.

De resultas de todas estas andanzas por la tierra de los vascos queda una imagen bastante limitada y folklórica basada en fogonazos de la realidad y que no contribuyeron a fomentar ningún acercamiento romántico.

Con todo es innegable la existencia de una abundante literatura oral en el País Vasco, frente a la dramática escasez de la escrita, en lo referente a elementos folklóricos y populares que, en parte, hubiera podido resolver esa debilidad de cimentación para un arte romántico. Sin embargo, como indica Koldo Mitxelena, “... una literatura de esta clase no puede ser, casi por definición, original. La diferencia principal... consiste... en el color local y en la manera de narrar los hechos... Cabría esperar, a primera vista, una gran riqueza de elementos antiguos en el folklore vasco, aunque no sea más que por tratarse de una lengua y de un pueblo de cuya antigüedad in situ no cabe dudar. Pero pronto llega la desilusión... Entre nosotros, lo mismo que en otras partes y acaso más, la memoria colectiva es débil y estrecha, y nos damos una maña especial para cubrir de herrumbre tan venerable como engañosa, novedades introducidas ayer al atardecer... La labor de separar los estratos recientes de los antiguos se ha visto dificultada por algunas mixtificaciones que sólo han tenido unas veces curso local, pero que han llegado otras a alcanzar fama mundial... en los albores del Romanticismo se forjó el tantas veces citado ‘Canto de Altabiscar’ o ‘de los Cántabros’, pieza que se supone compuesta en celebración del triunfo de Roncesvalles, obra en realidad de un imitador de Macpherson y de otros ‘descubridores’ menos conocidos de poemas antiguos. Y hay que contar sobre todo con la encendida imaginación del gnóstico suletino Chaho, quien creó por lo menos las figuras de Aitor, patriarca de los vascos, que tanta difusión ha llegado a tener...”¹⁰.

El Romanticismo es un periodo para la ficción; todas las gentes de todos los pueblos, especialmente aquéllos que sufren mayor penuria histórica, necesitan de las fábulas para satisfacción propia y autoafirmación ante rivales más ricos. Lo único, lo exclusivo, lo diferente, se convierte en un valor primordial cuando tal vez no sea más que una rareza.

“Una y otra vez Narciso se acercó a la laguna para abrazar al bello joven y en cada ocasión, como si de una burla se tratara, la imagen desaparecía... Por último, su apesadumbrado corazón dejó de latir y quedó frío e inmóvil entre los lirios acuáticos. Los dioses se conmovieron ante la visión de tan bello cadáver y le transformaron en la flor que ahora lleva su nombre”.

El Romanticismo, o la nostalgia de lo que pudo haber sido.

10. Koldo MITXELENA: *Historia de la Literatura Vasca*, Erein, Donostia, 2001. Págs. 22-23.

ARQUITECTURA

El siglo XIX es un siglo regido por el progreso como lema, en el que toda ambición se dirige hacia las innovaciones tecnológicas. Es un siglo de grandes concepciones e intuiciones en el que los acontecimientos, muchas veces inconexos y precipitados, inciden con especial crudeza en la arquitectura. Por lo tanto, la variedad y las combinaciones más ocurrentes son de gran importancia y se utilizan profusamente en la arquitectura doméstica. El conocimiento histórico y el poder económico actúan como poderosas palancas en la transformación de los ideales en arquitectura.

Las Islas Británicas e Irlanda son los lugares idóneos para el desarrollo de los neostilos medievalistas y, por excelencia, del gótico, propiciados por la narrativa histórica. Italia, por su parte, proporciona la base grecorromana muy distorsionada por los ropajes de otras latitudes y otras épocas: orientales, egipcios, bizantinos, románicos, góticos, renacentistas que conducen al eclecticismo, “verdadera seña de identidad de la arquitectura del siglo XIX”, y especialmente de la romántica.

Hasta no hace mucho tiempo, en España, la arquitectura “decimonónica” ha sido considerada como una arquitectura de mal gusto, probablemente por su proximidad en el tiempo y su complejidad. Eso no impide que los modelos medievales proporcionen la suficiente inspiración para una actitud renovadora que, en ocasiones, transmite una fuerte carga de medievalismo, como sería el caso de Alemania, por ejemplo, donde al concepto de gótico va unido el de nacionalismo. Pedro Navascués, cita las *Memorias* (1867) de Caveda, en donde se propone “una arquitectura que, nacida en nuestro país, desarrollada en nuestro suelo, en armonía con nuestro clima, instituciones y costumbres, fuese a la vez elegante, apropiada y original, y que mereciese ser llamada nuestra arquitectura”¹¹.

Pero el edificio, público o privado, la casa, el templo, la ciudad como aglutinadora, no estarán definidos por completo sin los jardines y parques. Y, ahora, frente a la racionalidad clasicista del jardín francés, se prefiere el encanto romántico de los jardines a la inglesa. Aún así, las tres capitales vascas, Vitoria, Bilbao y San Sebastián, difieren de criterio a la hora de diseñar sus parques públicos. Mientras las dos primeras optan por el modelo inglés, la tercera muestra su gusto por el francés.

En el caso de Vitoria, el parque de La Florida comienza su historia, a partir de 1820, en el ensanche decimonónico y continúa desarrollándose durante décadas hasta alcanzar su punto culminante a partir de 1855 con los trabajos de Juan de Velasco, Ramón Ortés de Velasco, Manuel Arana y Víctor Zárraga. Mediante un hábil diseño y la estratégica distribución de los conjuntos botánicos, se logró dar una sensación de amplitud que no se correspon-

11. Pedro NAVASCUÉS PALACIO: *Arquitectura española 1808-1914*, Espasa Calpe, Madrid, 1993. Pág. 30.



1. Parque de la Florida. Vitoria.

día con la realidad. Se trazan senderos serpenteantes, estanques, grutas artificiales, un salón central con un kiosco. Se traen árboles de lugares remotos que se mezclan con ejemplares locales en las irregulares praderas. En fin, una naturaleza aparentemente libre, aunque sutilmente domesticada en realidad. Además, La Florida, concebida como espacio abierto, proyecta vías de comunicación hacia el exterior. Una de ellas, muy prolongada, comunica la ciudad con el campo y ha ido generando barrios suburbanos y residenciales, hasta el lugar de Armentia. Los diferentes tramos llevan los nombres de Paseo de la Senda, Paseo de Fray Francisco de Vitoria, Paseo de Cervantes y Avenida de San Prudencio.

En los alrededores de La Florida y flanqueando el Paseo de la Senda y los sucesivos tramos, la arquitectura doméstica va tomando posiciones hasta nuestros días: historicismos, eclecticismos, pintoresquismos... todo el abanico de modelos y referencias se muestran como en un catálogo para todos los gustos, dirigido a una clientela de fuerte, y generalmente reciente, poder económico. Son manifestaciones románticas que se prolongan hasta bien entrado el siglo XX. El arquitecto Julio Saracibar construye dos residencias muy en la línea de los hoteles franceses del barroco: la Casa Zuloaga (1901) y la Casa de las Jaquecas (1901). La rotonda y la cubierta de pabellón con mansardas, para la primera, y la decoración escultórica de figuras humanas, pilastras y frontón recto, para la segunda, son los elementos más destacables. Dejando a un lado la línea del eclecticismo europeísta, Saracibar concibe Villa Sofía (1901) como un palacete neoriental donde se entre mezclan arabismos e hinduismos con elementos medievalistas más propios de la arquitectura occidental. En todo caso, el arquitecto da rienda suelta a su imaginación en una obra muy personal y poco ortodoxa, aunque

sugestiva. La combinación de materiales (piedra, ladrillo, azulejería), la presencia de pequeñas cúpulas, minaretes, arcos peraltados, celosías... nos retrotraen, salvando las grandes distancias, al arquitecto británico John Nash y a su Royal Pavillion, en Brighton (1815-1829).

Fausto Íñiguez de Betolaza se decanta por modelos internacionales al proyectar el Palacio Zulueta (1903) como una elegante residencia suburbana. Julián de Apraiz y Javier Luque se inspiran en modelos anglonormandos para Villa Vergara (1911) con su juego de volúmenes, diferentes alturas y cubierta de pronunciada vertiente vistosamente decorada con azulejos policromados como particularidad. En cambio, para el mecenas y promotor Ricardo de Augusti, los mismos arquitectos levantan un auténtico palacio (1912), cuya planta debe mucho a la simetría palladiana, aunque la riqueza ornamental de las fachadas se presta a reminiscencias barrocas. Prescindiendo de otros muchos ejemplos adecuados a estos barrios suburbanos residenciales, es preciso mencionar finalmente, un clarísimo caso de pintoresquismo regionalista, patente en Ajuria Enea (1920). Si bien se trata de un edificio tardío, el regionalismo vasco inspirado en caseríos, casas fuertes y casas señoriales urbanas de los siglos XVI y XVII, e incluso anteriores, se manifestó desde mediados del siglo XIX con la intención de materializar y extrapolar una forma de habitación ancestral a la que, sin ningún inconveniente, podían incorporarse elementos prestados de otras arquitecturas. El encargado de la ejecución de la obra fue el contratista Hilarión San Vicente, aunque no parece ajena la influencia del arquitecto suizo Alfredo Baeschlin,



2. Julio Saracibar. Villa Sofía. 1901. Vitoria.



3. Casa. Pintorequismo. Vitoria.

estudioso de los caseríos vascos. En cualquier caso, en ausencia de los planos originales, la autoría de los mismos es una incógnita.

Para 1865 ya estaba dispuesto el ensanche romántico de Francisco de Hueto. Se había completado el trazado de calles, incluida la de los Fueros, y se habían comenzado las calles de Florida y Ortiz de Zárate. Delimitando el núcleo medieval quedaban determinadas las calles de Cercas Bajas, de la Paz y Francia. Luego siguieron la calle de San Prudencio, lo que quedaba de la calle Florida y la parte norte de la calle de Manuel Iradier.

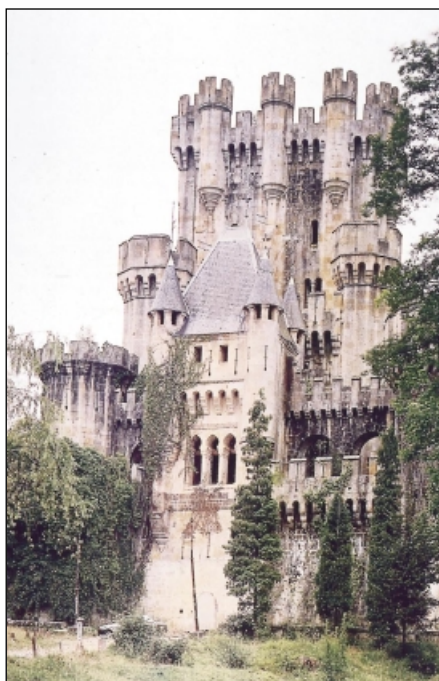
De 1887 es el plano de Dionisio Casañal: "... sus límites quedan enmarcados por las actuales calles de San Ignacio y antiguo cuartel de Santo Domingo, al Norte, línea férrea, al Sur, calles Francia, Paz y Riojas, al Este y Cercas Bajas, Vicente Goicoechea y parque de la Florida, al Oeste..."¹².

En Vizcaya, la iniciativa privada de la alta burguesía bilbaína conduce al trazado de zonas residenciales, como es el caso de Las Arenas y Algorta, en Guecho. Hacia 1860 se construyen las primeras casas con sus respectivos jardines. El municipio de Guecho esta formado por los barrios de Las Arenas, Neguri y Algorta. A finales del siglo XIX, el ingeniero Evaristo de

12. Juan Adrián BUENO: "El crecimiento urbano de Vitoria-Gasteiz y el desarrollo de la ciudad", en Javier MOZAS y Aurora FERNÁNDEZ: *Vitoria-Gasteiz guía de arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, Vitoria, 1995. Págs. 26.

Churruca consiguió liberar la Ría de Bilbao de la barra de Portugalete. Allí, en la desembocadura del Nervión, en la margen derecha, muy cerca del Puerto Viejo, se construye un Puerto Deportivo. El Puerto Viejo será el germen de Algorta. El nacimiento de Neguri se debió a una hábil operación inmobiliaria: compra a la baja de terrenos arenosos e improductivos que se revalorizan con el paso de una línea ferroviaria. El resultado fue espectacular: la nueva (y antigua) aristocracia del dinero construyó allí sus mejores residencias, incitada por la solvencia y los nombres de los promotores: Artiach, Gorbeña, Amann, dando lugar a una de las ciudades –jardín más espléndidas. Palacios como el de Lezama– Leguizamón, y el de Sangróniz; casas como Villa Eugenia, la Casa Rosada, etc. constituyen ejemplos de una arquitectura magnífica y variada. Fidel Iturria será el constructor de las primeras casas de Neguri. En muchos aspectos, las zonas residenciales de Las Arenas, Algorta y Neguri son una consecuencia del ensanche romántico. Después de una serie de obstáculos, entre los que se cuenta la tercera guerra carlista y el cerco que el general Elío puso a Bilbao, este ensanche ya se encontraba dispuesto en 1876. sus autores fueron los ingenieros Pablo de Alzola y Ernesto Hoffmeyer además del arquitecto Severino de Achúcarro. El puente del Arenal sobre el Nervión-Ibaizabal permitirá enlazar el Bilbao antiguo con al ciudad nueva. Sobre el plano, el ensanche se desarrolla en forma de triángulo con la base paralela a la Ría (en lo nuevo, Uribitarte y, al otro lado, en lo viejo, el Campo Volantín), más la Alameda de Mazarredo; los lados delineados por la Gran Vía y la Alameda Recalde confluyen en el vértice de la Plaza Moyúa. Incluso antes de que se aprobara este Plan, desde la década de los cincuenta el expansionismo bilbaíno se había trasladado hacia el ferrocarril y zonas de alrededor, levantando casas de pisos y residencias familiares en, por ejemplo, Abando, Campo Volantín y Begoña. Enrique Epalza y Federico de Ugalde continuarán la ampliación del Ensanche bilbaíno en los primeros años del siglo XX.

Allí, en el Ensanche, se encuentra el Parque de Doña Casilda, en honor de Doña Casilda de Irturiza, esposa del financiero Tomás de Epalza y protectora de diversas instituciones. Sigue el tipo de jardines “a la inglesa” con senderos tortuosos, praderas, arboledas, estanques para cisnes y patos, pérgola para conciertos al aire libre.



4. Francisco de Cubas. Castillo de Butrón. 1888. Gatica (Vizcaya).

Una de las fantasías más singulares de la arquitectura romántica en el País Vasco se debe a Francisco de Cubas, Marqués de Cubas. Hacia 1888 toma la antigua casa-torre de Butrón, en Gatica, y la transforma en una fantasía bávara. El neogótico más despreocupado se alza en un castillo inimaginable en tal lugar.

Entre 1863 y 1885, Antonio Cortázar desarrolla el Ensanche de San Sebastián entre en Boulevard, el río Urumea, la Avenida y los Jardines de Alderdi Eder. El Plan mantuvo la sencillez de la reconstrucción de la ciudad vieja después de la retirada de los franceses. Ahora, para evitar la dureza de las esquinas de los edificios, se rematan en chaflán¹³. Sus calles más importantes son la calle de Hernani, la de Garibay y la de Oquendo. Ahí, está la Plaza de Guipúzcoa. Fue construida en 1865 por José Eleuterio de Escoriaza y, el espacio central está ocupado por un jardín de tipo francés realizado por el jardinero municipal Pierre Ducasse que tuvo que atenerse a una superficie cuadrangular cerrada, y de dimensiones muy concretas.

La Playa de la Concha, el Paseo y Los Jardines de Alderdi Eder configuran un espacio unitario a tres bandas, colmado de referencias histórico-sociales. De él nace el prestigio de San Sebastián como ciudad veraniega, elegante, culta y cosmopolita, a la altura de las ciudades balnearios europeas. Su reconocimiento se inicia en 1845, cuando la Reina Isabel II acude a tomar baños de mar. La estancia de la Familia Real incidió en el futuro de la ciudad determinando su urbanismo y la planificación de barrios residenciales.

En paralelo a la Playa y al Paseo se encuentran los Jardines de Alderdi Eder, trazado según el gusto francés, como la Plaza de Guipúzcoa, por Pierre Ducasse. Como detalle de exquisitez exótica destacan los tamarindo, regalo del Emperador del Japón.

Pero, si en San Sebastián existe un lugar cargado de la más romántica atmósfera fantasmal, donde podría situarse sin ningún esfuerzo la acción de un relato gótico, ése es el Monte Urgull, o El Castillo. Allí, para protección de la bahía, los reyes navarros y castellanos levantaron una fortaleza. Ni el fuego, ni la invasión francesa, ni las carlistadas, consiguieron borrarlo. Por sus túneles, pasadizos, calabozos, discurren errantes las sombras de los soldados. El Cementerio de los Ingleses.

Aún quedan algunas precisiones sobre el Ensanche donostiarra. La primera fase proyectada por Cortázar estaría incluida en un clasicismo romántico que se prolongaría en una segunda fase ya decididamente romántica. En ambas es perceptible la influencia francesa. Así, el área romántica se desarrolla a finales del siglo XIX y se accede a ella a través de la Avenida. Comprende, entre otras, las calles de Prim, Urbietta, San Martín, además de la Plaza de Bilbao y el Paseo de los Fueros¹⁴. Casi simultáneamente, y

13. Javier SADA: *Donostia. San Sebastián*, Editorial Txertoa, San Sebastián, 1999. Págs. 136-138.

14. Javier SADA: *Donostia. San Sebastián*, Editorial Txertoa, San Sebastián, 1999. Pág. 168.

durante buena parte del siglo siguiente, los barrios suburbanos y las casas de la alta burguesía se sitúan en Miraconcha y en el Antiguo (en el entorno del Palacio de Miramar), cruzan el río y se extienden por Ategorrieta, Alza y el Alto de Miracruz. A semejanza de Vitoria y de Bilbao, San Sebastián desarrolla por la misma época un parecido concepto de ciudad-jardín.

El Palacio de Miramar debe su existencia a la Familia Real. La Reina María Cristina compró unos terrenos en Miraconcha para destinarlos a residencia veraniega y a jardines. A simple vista se advierte un aire británico en la construcción, más parecida a una gran casa de campo inglesa, “cottage”, por su pintoresquismo, que a un palacio convencional. Proyectado por el inglés Selden Wornum, fue llevado a cabo por José Goicoa y Benito Olasagasti en 1889, mientras que Pierre Ducasse se encargaba del trazado de los jardines. El edificio surge de una combinación de piedra, ladrillo y madera que se desarrolla horizontalmente bajo cubiertas de acusada vertiente.

Es en la arquitectura religiosa donde los arquitectos expresan decididamente su predilección por los historicismos y, más concretamente, su entusiasmo por el neogótico. Su práctica discurre en el último cuarto del siglo XIX y se prolonga ya entrado el siglo XX. Los arquitectos se adhieren con más o menos convicción a las formulaciones de A. W. Pugin, J. Ruskin y E. Viollet – Le Duc: “El gótico no es un estilo, es una religión... no es posible recuperar nada del pasado si no es a través de una restauración de la antigua sensibilidad y de los antiguos sentimientos. Sólo éstos pueden llevar a un ‘revival’ de la arquitectura gótica” (A. W. N. Pugin, *Contrastes...* 1836).

En Vitoria, el Monasterio de las Salesas constituye el ejemplo más antiguo de reinterpretación del gótico. Fundado por Rosario Wall, Julio Saracíbar se hizo cargo del primer proyecto que no fue aceptado. Cristóbal Lecumberri presentó un segundo proyecto y, en 1870 inició la construcción interrumpida por la muerte del arquitecto. Fausto Iñiguez de Betolaza continúa con las obras hasta su finalización en 1885. desarrollado horizontalmente sobre una superficie rectangular, la verticalidad de su única torre centra el cuerpo templario, de donde parte la distribución del conjunto, el cual retrocede ligeramente con respecto a los cuerpos laterales. Este modelo de edificio religioso con una sola torre muy esbelta a los pies del templo es bastante corriente en el gótico victoriano. Ahí tenemos las obras de William Butterfield (St. James de Baldersby, en York-Shire, de 1856; All Saints, en Londres, terminada en 1859, etc.), o las de Henry Clutton (St. Peter, en Leamington, Warwickshire, de 1865), por ejemplo, y que, a su vez, proceden de los tipos fijados por A. W. N. Pugin para la construcción de las iglesias angloamericanas (por ejemplo, la iglesia de St. Giles en Cheadle, Staffordshire, de 1846)¹⁵; y, retrocediendo varios siglos, hallamos la referencia alemana de la Catedral de Ulm (1377-1491) donde Peter Parler y su familia trabajaron en la

15. Henry-Russell HITCHCOCK: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981, Págs. 164.



5. Cristóbal Lecumberri, Fausto Íñiguez de Betolaza. Monasterio de las Salesas. 1879. Vitoria.

cabecera de la torre que, precisamente, en 1890, fue elevada hasta los 162 metros de altura, convirtiéndose en la más alta del gótico.

Pero, volviendo al Monasterio de las Salesas, mencionemos la simbólica utilización del número doce en recuerdo de los Apóstoles: doce son los patios interiores, doce las escaleras y doce las puertas de fachada.

Un proceso más dilatado acompaña a las obras de la Catedral Nueva. Por iniciativa del Obispo José Cadena y Eleta, la primera fase de la obra (1907-1914) corrió a cargo de los autores del proyecto, los arquitectos Julián de Apraiz y Javier Luque. Diversas circunstancias paralizaron la construcción que se reanuda en una segunda fase (1946-1973) con Miguel Apraiz Barreiro y Antonio Camuñas. Su tardía finalización empaña el prestigio del neogótico como el estilo más apropiado para la arquitectura templaria. El mismo anacronismo y el deseo de dejar zanjada cuanto antes una cuestión incómoda, despojaron el proyecto original de su encanto y esbeltez, resolviéndose en una espesa y desnuda masa con apreciables malformaciones, especialmente en la fachada. El proyecto primero, el de Apraiz y Luque, muestra un templo concebido según modelo de las catedrales castellanas (Burgos, Toledo, León) que, a su vez, se conforman al modelo francés "ad triangulum", caracterizado por el fuerte desnivel entre las naves. El templo tiene planta de cruz latina con cinco naves en el brazo longitudinal y tres en el transversal. La girola, de dos naves, se articula con siete capillas absidia-

les; bajo la girola se encuentra la cripta¹⁶. El desfase temporal entre el comienzo y el fin del templo ocasiona inevitablemente un desfase funcional. Concepto, espacio, tiempo, materiales, usos... han experimentado una profunda transformación de manera que se hacía ineludible la búsqueda de un destino más acorde con la actualidad. De ahí, su reconversión, sin especiales modificaciones, para Museo de Arte Sacro.

La versatilidad ofrece su catálogo de variaciones en el Palacio de Montehermoso. De palacio urbano renacentista construido por Fortún Ibáñez de Aguirre, en 1524, como residencia para sí y los suyos, fue adaptándose a las necesidades de los sucesivos propietarios e instituciones con las siguientes ampliaciones y remodelaciones. Cuando en 1887 dejó su empleo como cuartel de artillería y fue comprado por el Obispado para destinarlo a palacio episcopal, Fausto Iñiguez de Betolaza se encargó de la reforma pertinente. Mantuvo el equilibrio clásico de construcción en torno a un patio central con torres en los ángulos, superponiendo elementos decorativos del gótico. La Capilla de la Sagrada familia (1905), también de Iñiguez de Betolaza, responde a otros criterios arquitectónicos pero incluidos en el amplio espectro de los "neos", o sus combinaciones. Construida por legado de Eustaquio Fernández de Ezquerecocha, sus reducidas dimensiones se organizan en planta central sobre la que se levanta una cúpula; dos torres flanquean el acceso. Esta composición frontal más el tipo de planta puede relacionarse con ciertas parroquias de Viena, especialmente la Fünfhaus (1875) de Friedrich Von Schmidt y, en general, con algunas manifestaciones del barroco germánico a las que se añaden otras, propias del eclecticismo de la época.

En Bilbao los principios neogóticos tienen, probablemente, en José María Basterra a uno de sus escasos intérpretes. Construye la iglesia de la residencia de Jesuitas (1891), con dos torres rematadas por pináculos flanqueando el acceso principal. Lo cierto es que no parece existir demasiado interés ni por la arquitectura religiosa ni por el neogótico, reduciéndose a pocos ejemplos que siguen miméticamente el camino marcado por el gótico francés.

San Sebastián acoge brillantemente el neogótico con la Catedral del Buen Pastor (1888-1897), proyectada y dirigida por Manuel Echave. Su solitaria torre alcanza los 75 metros de altura, y todo el conjunto se aproxima a referencias alemanas.

No quedaría mucho más por decir acerca de una arquitectura específicamente romántica en el País Vasco. Sus mejores manifestaciones van a remolque, en ocasiones con excesiva parsimonia, de actitudes más firmes y expresiones más rotundas. En cualquier caso, para los muchos edificios civiles que se construyen durante el mismo periodo, se prefieren formulaciones

16. Emilio APRAIZ: "Catedral Nueva de María Inmaculada", Vol.III del *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria, 1972. Págs. 123 - 137



6. Manuel Echave. Catedral del Buen Pastor. 1897. San Sebastián



7. Gabriel Borrás. Monumento a la Batalla de Vitoria. 1917. Vitoria.

eclécticas lo que, al fin y al cabo, subraya la idea de que el eclecticismo es el fundamento de la arquitectura del siglo XIX.

Creo que muchos historiadores del arte sentimos con respecto a la arquitectura de finales del siglo XIX: “Todo el final del siglo pasado, al menos en el mundo de la cultura arquitectónica, está recorrido por un escalofrío de mala conciencia, por un fuerte sentido de culpa a causa de la falta de una nuevo estilo capaz de expresar el espíritu del tiempo”¹⁷.

ESCULTURA

Si ya resulta bastante complicado definir una escultura romántica en Europa, la dificultad aumenta progresivamente cuando el cerco se estrecha y nos circunscribimos al País Vasco. Prueba de lo que digo es la penuria bibliográfica sobre el tema y el reparo, casi instintivo, que sentimos al

17. Pablo PORTOGHESI: *El ángel de la Historia. Teorías y lenguajes de la Arquitectura*, Hermann Blume, Madrid, 1985. Págs. 11.

enfrentarnos con él. Casi siempre, cuando hacemos memoria acerca de la escultura del siglo XIX, en primer lugar no seleccionamos ni tratamos de ordenarla con el etiquetado de los diversos “ismos” que funcionan para la pintura y, en segundo lugar, nos invade una visión general de monumentos públicos más o menos de imponentes de personajes depositarios de virtudes cívicas, de glorias nacionales, de valor e intrepidez, de inteligencia y reflexión, de sagacidad y abnegación, de inspiración y creatividad. Todos ellos, espejos en los que mirarse, ejemplarizan con su elocuente silencio, desde las plazas, los parques, las avenidas de cualquiera de nuestras ciudades y cementerios, por si su presencia y sus hechos no informaran suficientemente al ciudadano, se acompañan de figuras alegóricas que los envuelven con su halo de grandeza. Ellos son militares, políticos, exploradores, literatos, artistas, médicos, financieros, filántropos... en fin, una nueva clase de héroes casi siempre procedentes del Olimpo de la burguesía decimonónica y, desde luego, la inmensa mayoría del género masculino. Sólo, de vez en cuando, alguna mujer se cuelga en tanto retablo de maravillas más por su condición de piadosa mujer, honesta y abnegada, generosa, sacrificada y fiel que por cualquier otra virtud de índole menos doméstica.

Acotando en lo posible lo más imprescindible y definitorio de esa escultura que coincide con el periodo romántico, es evidente que se prolongan los ideales y los valores estéticos del clasicismo, muy útiles para algunos escultores, que pueden seguir amortizando su formación académica sin sentirse ni ser tachados de desfasados y pasados de moda. Además en una escultura absolutamente figurativa que se apoyaba, para determinados temas, en una belleza ya probada, se recurría, con un historicismo muy romántico, a referencias clásicas, lo que, por otra parte, satisfacía el gusto conservador de la España de entonces. Carlos Reyero¹⁸ proporciona “... elementos concretos que denotan una nueva sensibilidad: el énfasis en lo expresivo y caracterizador de los rostros, la aparición de motivos y personajes procedentes de otras épocas históricas, los argumentos ejemplificadores o dramáticos contemporáneos, la vulgarización de los cánones clásicos y sobre todo la incorporación progresiva del verismo, que tiende a establecer una implicación emotiva entre la escultura y el espectador”. Todo esto puede conducirnos hacia un realismo y hacia un pintoresquismo regionalista, realista o no.

No sé qué pasa, pero qué difícil resulta, al menos para mí entre el inacabable listado de escultores del último cuarto del siglo XIX, extraer un nombre inspirador para una historia de la escultura. La escultura, tal y como se entendía en el siglo XIX, se encontraba férreamente encerrada en límites muy precisos y estrechos; no gozaba de la amplitud de sugerencias de la pintura ni de los caprichos estilísticos de la arquitectura. La escultura quedaba reducida a sí misma, al relieve, al bulto redondo, al espacio físico y mental, siempre menor que el de la arquitectura y el de la pintura.

18. Carlos REYERO y Mireia FREIXA: *Pintura y Escultura en España, 1800-1910*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995. Págs. 106.

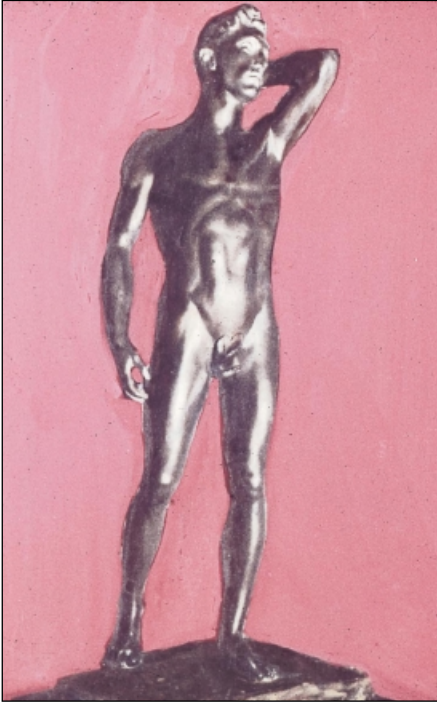
Era necesaria la aparición de alguien, de un artista, enormemente rico en ideas. Y apareció. Fue Aguste Rodin, con su principio o su prolongación malograda Camille Claudel. En los dos, cada movimiento de cada cuerpo, cada contorno, cada rostro, cada historia, nos remiten a la narración y a la conmoción; trasciende los límites de tiempo y espacio a través de claves y símbolos.

Nada de eso puede atribuirse a los escultores asentados en el País Vasco; aunque, como sucede en el resto de España las miradas se vuelven hacia París y se clavan en Rodin. En el panorama destacan las figuras de Francisco Durrio, Nemesio Mogrovejo, Mateo Iñurria¹⁹. Si nos atenemos a la obra de Durrio no parece apropiado calificarle de romántico, aunque por sus contactos con la bohemia parisina pueda ser considerado como tal. Su actividad como orfebre y joyero está muy implicada en el Modernismo, el ambiente cultural de París y su amistad con Gauguin le acercan al primitivismo, a lo orientalizante y a lo misterioso. Un largo proceso de elaboración conduce a su obra más significativa, el “Monumento al Músico Arriaga” (1907-1933), encargada por el Ayuntamiento de Bilbao en conmemoración del centenario de su nacimiento. Se trata de un monumento funerario lleno de simbolismo: una solitaria figura desnuda, la musa Melpómene, despega su esbelto cuerpo del suelo en suave arco y eleva su lamento por la muerte del músico y estrecha contra su pecho la lira que derrama sus lágrimas sobre la máscara del basamento. Al combinarse con una fuente, dos mascarones en la parte posterior dejan que el agua se derrame por su bocas, el agua que fluye y que, como la vida, abandona al músico.

Siendo Durrio probablemente el más internacional de los escultores vascos, tuvo que sufrir la incomprensión y censura de sus paisanos, quienes con su pacatismo moralizante censuraban sus desnudos. Por lo demás, el escultor abrió puertas a los movimientos de vanguardia como queda patente en la estatua de San Cosme para el Panteón Echevarrieta (1903-1923) del Cementerio de Guecho, en la que el expresionismo descarna el cuerpo hasta convertirlo en simple andamiaje del alma.

En Nemesio Mogrovejo se aúnan la influencia de Rodin con la más lejana de Miguel Angel. Se forma en París, siguiendo los pasos de Francisco Durrio, pero su temprana muerte nos priva de lo podría haber sido. Sin embargo, los relieves en plata (1907) para Horacio Echevarrieta señalan importantes maneras. La figura de *Eva* con su potente musculatura y su actitud tiene mucho, paradójicamente, del Adán de la Capilla Sixtina. Dante y la *Divina Comedia* tan inspiradores de obras plásticas, les sirven para crear el relieve de *Ugolino*. Tanto Rodin para *Las Puertas del Infierno*, como, antes, Jean-Baptiste Carpeaux, habían narrado el trágico episodio del Conde de

19. Kosme M^a DE BARAÑANO, Javier GONZALEZ DE DURANA, Jon JUARISTI, *Arte en el País Vasco*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987. Págs. 237-250



8. Nemesio Mogrovejo. Risveglio. Museo de Bellas Artes. Bilbao.

Pisa encerrado en la Torre del Hambre, devorando los cuerpos de sus hijos muertos. Lo ondulante, la adaptación de los cuerpos al óvalo le acercan al modernismo.

Mateo Iñurria, que se aproxima al realismo social, toma de Rodin hasta el título de una de sus obras, pero no así su estética. El *Idolo Eterno* (1914-1915), desnudo femenino de marcada frontalidad y hieratismo, tiene sus deudas con la estatuaria egipcia.

Lo más próximo al romanticismo que podemos encontrar en la capital alavesa, son dos grupos escultóricos: el *Monumento a la Batalla de Vitoria* (1917) de Gabriel Borrás y el *Monumento a Eduardo Dato* (1925) de Mariano Benlliure. En el primero, un eje de piedra piramidal en torno al cual se desarrollan diversas escenas bélicas, se combina la piedra con el bronce. La narración histórica, la precisión en lo elementos reales, se combinan con la alegoría

de la Victoria en la cima. El *Monumento a Eduardo Dato* adquiere su espíritu romántico más por el entorno, el Parque de la Florida, que por la escultura en sí misma. Una figura de mujer con túnica clásica personifica la Ley de Accidentes de Trabajo y protege al joven e idealizado obrero que la acompaña. Los dos grupos son manifestaciones tardías y prolongadas en el tiempo de unos gustos tan arraigados que prácticamente no dejan lugar a la originalidad. El sometimiento de la escultura a unas reglas, gustos y temores, desplaza cualquier sentimiento admirativo.

En San Sebastián, Josep Llimona hace *Monumento a José María Usandizaga* (1916), en la Plaza de Guipúzcoa. En el escultor catalán confluyen modernismo y simbolismo. Aquí, el busto del músico corona una columna jónica en cuyo fuste aparece la lira, la doliente figura femenina que se apoya en el pedestal, representa la tristeza por la pérdida del artista. En ella hay un cierto recuerdo de Antonio Canova y las plañideras que representan la Humildad y la Templanza en el *Monumento Funerario del Papa Clemente XIV* (1783-1787), en la Basílica de los Santos Apóstoles de Roma.

En definitiva, un parco y poco brillante panorama escultórico, cuyo romanticismo se diluye en formas repetitivas y sin ambiciones.

PINTURA

Ya hemos aludido en otro lugar al hecho de que la construcción de España como país romántico e origina fuera de ella. Poco a poco y no sin cierto estupor, la propia España toma conciencia de esa distinción, de su singularidad romántica, que es voceada y escrita por los que vienen en busca de nuevas luces, nuevos paisajes, otros rostros, viejas historias, distintas costumbres: la diferencia. Y si estos viajeros del norte, tan cultos, tan conocedores del mundo, lo dicen, así será. Entonces, está servido lo que Stendhal calificaría como “el efecto de Talma”, es decir, España, lo español, los españoles se ven forzados para responder a la imagen que de ellos se tiene, a interpretar, a exagerar, a incorporarse al “defecto más tedioso de nuestra civilización actual, el deseo de hacer efecto”²⁰. Una idea parecida expone Heinrich Von Kleist en su ensayo *Sobre el teatro de marionetas* (1810), acerca de los desórdenes que causaba la conciencia en la gracia del ser humano²¹.

Y así fue. De lo típico se pasa a lo tópico, a la indigestión, al hartazgo. La repetitiva exposición hasta el aburrimiento de los rasgos, que si bien al principio podían ser peculiares y originales, fueron abaratando por el abuso la verdadera personalidad de una tierra enormemente rica en recursos románticos que sólo esperaban una puesta al día por mentes capaces de rebasar el cromo, la estampita, y el cuentecillo. La despensa cultural estaba repleta: la convivencia de las tres culturas y de las Religiones del Libro, la Reconquista, la Edad Media con sus Crónicas y Cantares de Gesta, y su poesía lírica de amor y de amistad, sus Reinos y sus Cortes y, sus héroes y villanos; y ese magnífico Siglo de Oro prematuramente romántico y dolorosamente consciente:

“Vivas memorias, máquinas difuntas,
que cubre el tiempo de ceniza y hielo,
formando cuevas, donde el eco al vuelo
sólo del viento acaba las preguntas.

Basas, columnas y arquivadas juntas,
ya divididas oprimiendo el suelo;
soberbias torres que el primero cielo
osaste escalar con vuestras puntas,

si desde que en tan alto anfiteatro
representaste a Sagunto muerta,
de gran tragedia pretendéis la palma,

20. Véase el texto de Guillermo SOLANA en Valeriano BOZAL (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Madrid, 2000. Volumen I, Pág. 322.

21. Véase el texto de Heinrich VON KEIST en Javier ARNALDO (ed.): *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Technos, Madrid, 1987. Págs. 101-107.

mirad de sólo un hombre en el teatro
mayor ruina y perdición más cierta,
que en fin sois piedras, y mi historia es alma.”²²

Una vez más, Koldo Mitxelena nos avisa sobre el limitado ambiente artístico en el País Vasco: “Imperaba en el país, un trasnochado romanticismo pseudo-historicista que construía tradiciones legendarias con supuestos heroísmos de los antiguos vascos, rivales nunca vencidos de los romanos, la gesta de Roncesvalles, horrores medievales y briznas de consejos y creencias populares”²³.

Pero, si en literatura se puede contar, entre otros con libros como *Amaya*, de Navarro Villoslada; *La Dama de Amboto*, de Mantelli, y *La bella Easo*, de Campión; en lo que se refiere a la pintura, la vena creativa se apunta a dos de los caminos por los que discurre la pintura romántica española: el costumbrismo, en cuanto documento de identidad de una casta (casticismo), y la pintura de paisaje, muy vinculada por cierto a la costumbrista. Esto no quita para que algunos, influidos por el prerrafaelismo inglés, se sientan empujados hacia una representación de la historia local, bien aderezada de leyenda.

En los antecedentes de la pintura romántica en el País Vasco, podrían apuntarse los nombres de Francisco, “Pancho”, Bringas (1827-1855), Juan Barroeta (1835-1906) y Eduardo Zamacois (1841-1878) y, no en toda su obra. De Bringas es el retrato poco fiel del “bardo” Iparraguirre. El autor del Gernikako Arbola posa románticamente apoyado en la makila, la guitarra a un lado, junto a un mojón que indica la distancia a Bilbao. Los tres elementos indican su vida de juglar errante. A partir de Bringas, los tipos vascos inundan la pintura. Barroeta, por su parte, se interesa por el paisaje (*Guecho*), más cercano al realismo que al romanticismo, mientras que Zamacois prefiere el cuadro de género a lo Mariano Fortuny; la *Reverencia al Rey*, del primero, guarda muchos puntos en común con *La Vicaría*, del segundo: los ropajes dieciochescos, la anécdota, el detallismo.

No podemos olvidar a Antonio Lecuona (1831-1907), reiterado costumbrista, pintor de cuadros de historia, y paisajista. Sin embargo, a decir de Miguel de Unamuno “... no pasó de ser una medianía bienintencionada... que no se distinguía ni por el dibujo ni por el colorido: éste era frío y acromado en sus cuadros y aquél, cuando no incorrecto, vulgar”²⁴.

Entre sus cuadros de costumbres destaca *Romería en Salbatore*, cuadro formado de pequeñas figuras, bien ordenadas en grupos triangulares, en un paisaje de suaves colinas que se pierden en el horizonte, muy relacionado

22. Félix LOPE DE VEGA: *Lírica*, Selección, introducción y notas de José Manuel Bleuca, Editorial Castalia, Madrid, 2001. Págs. 105-106.

23. Koldo MITXELENA: *Historia de la Literatura vasca*, Erein, Donosti, 2001. Pág. 129.

24. Véase en Manuel LLANO GOROSTIZA: *Pintura Vasca*, Neguri Editorial, Bilbao, 1980. Págs. 17-19.

con la *Fiesta campestre* (Museo del Prado, de David Teniers). Por mi parte, considero que la representación del paisaje se asemeja a la del también costumbrista español de ascendencia flamenca José Elbo, cuya *Vacada en el campo* (Museo Romántico, en Madrid), parece una fuente de inspiración. Mucho más primitivo e ingenuo resulta *Camino del molino*, sobre todo si lo comparamos con el eficiente y ortodoxo, en cuanto a la representación de la figura humana, *Don Carlos de Borbón recibiendo en Durango a la representación de las Merindades de Vizcaya* (Museo de Arte e Historia de Durango) que, a decir de Miguel Zugaza "... demuestra deudas del sevillano Antonio María Esquíbel, del que toma el modelo de composición para retratos colectivos..."²⁵, como por ejemplo de la *Lectura de Zorrilla en el estudio de Esquíbel* (Museo del Prado).

Después de estos preámbulos con sus titubeos en los que también participa Ramón Elorriaga, Cosme Duñabeitia y Eugenio Arruti, topamos con un tipo de pintura de historia y, en ocasiones, hasta religiosa, que tiene mucho que ver con la formación romana y con el nazarenismo. El mismo Lecuona no permanece ajeno a estas tendencias, como puede apreciarse en su cuadro *San Ignacio herido en la heroica defensa del Castillo de Pamplona*, en donde la precisión documentalista de los trajes se desborda hacia el presente con la inclusión de Miguel de Unamuno en la figura del médico que restaña la herida en la pierna de San Ignacio.

Por los mismos derroteros sigue José Echenagusía (1844-1912) quien vive permanentemente en Roma, siempre fiel al nazarenismo y al academicismo (*La pacificación de los bandos Oñacino y Gamboino ante el Corregidor Gonzalo Moro*, *Don Quijote y los libros de caballerías*, por ejemplo); Anselmo Guinea (1854-1906), Mamerto Seguí (1862-1908) y Pedro Alejandrino Irureta (1854-1912).

El bilbaíno Guinea se acerca al prerrafaelismo inglés con su composición sobre el mito local del Jaun Zuria²⁶ (*Jaun Zuria jurando defender la independencia de Vizcaya*, 1882), realizado unos veinte años antes que *La pacificación...* de Echenagusía y probablemente su precedente, dadas las múltiples coincidencias entre una y otra. También de Bilbao es Seguí, cuya temática historicista pasa de los temas generales (*Las bodas de una faraón*, por ejemplo, de 1885) a recoger la mitología local, situando al Jaun Zuria como centro de la acción en *El árbol Malato*²⁷. La teatralidad que se imprime a este tipo de pintura subraya la aureola fantástica. Aún así, a pesar de los topicaos, que por otra parte abundan en el resto de España, a pesar del fuerte arraigo del academicismo romano, estos pintores se encuentran en la línea

25. Miguel ZUGAZA MIRANDA, "Géneros y tendencias en la pintura vasca del siglo XIX" en *Pintores vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros*, Bilbao, 1993. Vol. I, pág. 15.

26. Jaun Zuria es un personaje de leyenda al que se le atribuyó el hecho de ser el primer Señor de Vizcaya.

27. En esta ocasión, Zuria clava su puñal en un árbol después de la batalla de Padura, en señal de que los extranjeros no traspasen ese límite.

que mantiene a flote a esas singulares corrientes de exaltación religioso-patriótico que de vez en cuando aparecen en Europa.

Probablemente, Pedro Alejandrino Irureta se encontraría un tanto incómodo con la única compañía de los pintores anteriormente mencionados. El artista tolosano es uno de esos casos de progresión sucesiva que va superando etapa tras etapa absorbiendo e incorporando toda clase de innovaciones. Y sin embargo, su suicidio causado por una fuerte depresión, se debió en gran parte a un sentimiento de falta de reconocimiento hacia su persona y su obra. Montserrat Fornells²⁸ analiza cuidadosamente cada uno de los jalones de la evolución artística del pintor que, además, se interesa por todos los géneros. La década de los ochenta del siglo XIX corresponde a su estancia en Italia y algunas de sus composiciones, tales como las alegorías de las cuatro estaciones, especialmente la *Primavera* y el *Otoño*, o incluso *La joven romana leyendo en el jardín*, recuerdan a la pintura victoriana tardía de Laurens Alma Tadema, por ejemplo, que, casualmente, murió el mismo año que Irureta. Ambos coinciden en un cierto decadentismo estético. Es en los paisajes, tanto italianos como guipuzcoanos, donde se advierte una evolución más bien en cuestión de técnica que de sensibilidad, desde el realismo (en algunos paisajes venecianos), hasta un impresionismo ciertamente comedido (en paisajes de los alrededores de San Sebastián).

Si algo debemos tener en cuenta una vez llegados a este punto es que ninguno de los artistas que practican su arte en el País Vasco se dedica con exclusividad a un solo género. Como es natural, todos ellos practican varios aunque, aquí, nos convenga destacar el costumbrismo y la pintura paisajística. En lo que se refiere al costumbrismo, puede suponerse que es un paso lógico desde un historicismo fantástico y generalizado, a un regionalismo particularizado. En el campo, en el mar, en la ciudad, en la aldea, todo aquello que contribuye a la descripción de un pueblo, su carácter y sus formas de vida constituye el fundamento de los temas a desarrollar, eso sí, con enérgicos subrayados para que no quede ninguna duda acerca de la identidad. Pero, si el costumbrismo es una faceta más del romanticismo en el conjunto de una teoría globalizadora, no debemos destacar la experiencia de la realidad a la hora de una aproximación a lo cotidiano que, incluso, puede introducirnos a un testimonio social. Más allá se sitúan aquellos pintores que, por su formación, cultura, capacidad de asimilación y cosmopolitismos, rebasan las fronteras localistas para adentrarse en atmósferas orientalistas y exóticas relacionadas, por ejemplo, con E. Delacroix.

Anselmo Guinea, del que ya hemos hablado, se apresura en la dirección costumbrista con el cuadro de gran formato *¡Cristiano!*, que presenta en 1897 en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. El ambiente rural de la celebración doméstica de un acto religioso se desarrolla bajo el emparado del caserío. Después de su estancia en Roma, quince años antes,

28. Montserrat FORNELLS ANGELATS: *El pintor Pedro Alejandrino Irureta Artola (1851-1912)*, Fundación Kutxa, San Sebastián, 2001.

Guinea, en 1896, pasa fugazmente por París, fugacidad que no le impide adherirse al impresionismo, aclarando su paleta y prestando especial atención a la luminosidad de los paisajes, sobre todo de la Ría de Bilbao, en los que casi siempre se desarrolla alguna actividad.

El bilbaíno Manuel Losada (1865-1949) y el vitoriano Ignacio Díaz de Olano (1860-1937) mantienen una ambigüedad anclada en el conservadurismo académico, aunque, en el primero, hay que reconocer ciertos esfuerzos de adaptación que, generalmente, no trascienden de la simple anécdota como puede verse en *Sardineras* (Museo de Bellas Artes de Álava), y en *Remeros*. Díaz de Olano²⁹ se debate entre diversas maneras y concepciones de la pintura. Su estancia en París (1881-1885), tal vez prematura, en unos años en que las renovaciones hacían temblar los cimientos más incuestionables de las artes, no conmueve su estólida trayectoria; tampoco el compartir estancia parisina con Adolfo Guiard. Por mucho que los dos fueran pioneros en la aventura francesa, las consecuencias son bien distintas. Un cierto tiempo en Roma, en la década de los noventa, afianzan su ortodoxia, lo que no contribuye a su despegue de la tradición pese a sus indiscutibles cualidades técnicas. Tal vez todo hubiera sido diferente de haberse invertido el orden de los viajes. *Las sardineras*, *Las langosteras*, son repeticiones de tipos y quehaceres marineros ejercidos por mujeres. Entre el *Rezo del Ángelus en el campo* (1899. Museo de Bellas Artes de Álava) y *El arreo* (1927) median veintiocho años y las diferencias son mínimas, tan solo una pincelada más desflecada en el segundo. Aquí, son los hombres los que protagonizan las labores del campo. En estos y otros cuadros, las mujeres y los hombres del pueblo son portadores de virtudes ancestrales: religiosidad, austeridad, laboriosidad, salud, alegría, honestidad, dignidad... La moraleja, la censura encubierta, se reserva al anecdotario del costumbrismo urbano y a protagonistas más contaminados: *Murmuración y castigo*, *La descarriada*, *Consejo de madre*... Un verdadero manifiesto sobre las fiestas populares y su sana e inocente alegría se despliega en *La vuelta de la romería* (1903) que puede contrarrestar con el ocio burgués y satisfecho, menos ingenuo, del comedor urbano en *El restaurante* (1897). Pretensiones más acordes con la imaginación prerrafaelita se encuentran en la composición *Amor en el bosque*. Pero ahí se queda; en su amanerado artificio no hay sombra que lo cobije. Prácticamente, Díaz Olano había decidido su estilo, ecléctico desde luego, antes de que comenzara el siglo XX; y, hasta su muerte, no se advierten desviaciones de la línea fijada.

La senda del costumbrismo es larga y muy concurrida. Con toda facilidad y sin demasiadas alteraciones se adentra en el siglo XX. Dejando a un lado, por ahora, a Adolfo Guiard, Darío de Regoyos y Fernando de América³⁰, hay que señalar las aportaciones de Pablo Uranga (1861-1934), Francisco

29. Ana DE BEGOÑA y María Jesús BERIAIN: *Ignacio Díaz de Olano. 1870-1937*, Vitoria, 1987. Se trata de la primera monografía del pintor.

30. Paloma APELLÁNIZ y José CORREDOR MATHEOS, *El pintor Fernando de América*, Fundación América, Vitoria, 1986.



9. Ramón Zubiaurre. Autoridades de mi aldea. Museo de Bellas Artes de Álava. Vitoria.

Iturrino (1864-1924), del mayor de los Arrúe³¹, Alberto (1878-1944), de Aurelio Arteta (1879-1940), Juan Echevarría (1875-1931), Elías Salaverría (1883-1952), Gustavo de Maeztu (1887-1947), Valentín Zubiaurre (1879-1963), Ignacio Zuloaga (1870-1945), Antonio Ortiz de Echagüe (1883-1942)³².

El vitoriano Pablo Uranga, siguió el camino que le trazaba su amigo, y más internacionalizado, el guipuzcoano Ignacio Zuloaga, recogiendo tipos y paisajes por toda la geografía española. Pero es Zuloaga el que mejor representa un eclecticismo acomodaticio, desplegando un amplio abanico de géneros y temas. Los hermanos Arrúe, con Alberto a la cabeza, Aurelio Arteta y los dos Zubiaurre, insisten rotundamente en el costumbrismo vasco, cada cual con sus características y buscando, con mayor o menor decisión, la vía de las vanguardias. Francisco Iturrino y Antonio Ortiz de Echagüe sitúan en el catálogo de su obra los temas exóticos, entremezclados con costumbrismo andaluz y del Mediterráneo. No podemos abarcarlos a todos por la sencilla razón, entre otras cosas, de que el costumbrismo, en muchos casos, ha dejado de ser un componente del romanticismo para convertirse en una reiteración, aunque a veces dé pie a una nueva forma de pintar.

31. José Antonio LARRINAGA: *Los cuatro Arrúe, artistas vascos*, Bilbao, 1990.

32. Montserrat FORNELLS ANGELATS: *Antonio Ortiz de Echagüe (1883-1942)*, San Sebastián, 1984

Y nos queda la pintura de paisaje. Dos son los grandes representantes de este género en la pintura del País Vasco: Darío de Regoyos (1857-1913) y Adolfo Guiard (1860-1916). Sin embargo, anteriormente, ha sido necesaria la importación de una nueva forma de enfrentarse a la naturaleza a través de las enseñanzas e influencias del belga Carlos Haes (1826-1898). Romántico y realista, sin que, en él, resulte contradictorio, favorece los titubeantes pasos de los pintores que, a partir de la década de los setenta, se dedican a representarlo en sus cuadros. A su magisterio se une la contribución de los “iluministas” españoles, especialmente la de Joaquín Sorolla y la escuela valenciana. Regoyos aporta el impulso renovador de la vanguardia belga que se superpone al legado de Haes. Instalado en el País Vasco a partir de la década de los noventa, se sumerge en el impresionismo. Su inocencia y su “gracia infantil” según Pío Baroja, le permiten comprender y ser comprendido en esta tierra. *Peñas del Duranguesado*, *Playa de San Sebastián* (1893, Museo de Bellas Artes de Álava), *Entierro en el País Vasco*, etc. dice mucho acerca de la diversificación de su técnica y de su sensibilidad.

El pintor bilbaíno Adolfo Guiard³³ abrió el camino hacia París que, más tarde, siguieron otros artistas. Su admiración por Manet y Degas le permite usar el dibujo sin menosprecio y utilizar colores fríos. Al mismo tiempo se sentía atraído por el decadentismo y leía a Huysmans y a Beaudelaire.



10. Francisco Iturrino. Campamento gitano. Colección particular.

33. Javier GONZÁLEZ DE DURANA: *Adolfo Guiard*, Bilbao, 1984.



11. Darío de Regoyos. Playa de San Sebastián. Museo de Bellas Artes de Álava. Vitoria.



12. Adolfo Guiard. Paisaje.

Tampoco olvida el costumbrismo (*El cho*, 1886, Museo de Bellas Artes de Bilbao), ni las escenas urbanas (*Cazadores en la Estación del Norte*, en la Sociedad Bilbaína). Su pintura se adereza de los mismos ingredientes que la de los impresionistas franceses: lo próximo, los cambios atmosféricos, la fotografía.

Sin embargo, creo que no hay pintor que se entregue más denodadamente al paisaje que Fernando de América (1866-1956). Su larga vida, sus escasos desplazamientos fuera de Vitoria y sus alrededores, le permiten ensayar diferentes modos de afrontar el tema. Más que un paisajista es un retratista del paisaje. Si el romanticismo requiere una dosis de amor y penetración, no cabe duda de que América fue un romántico contumaz y el paisaje su héroe. (*Puertas de Vizcaya*, 1917; *La ciudad con sol (Vitoria)*, 1906; *La ciudad con lluvia (Vitoria)*, 1906; *Costa Vasca, Bermeo*, 1920; *Riberas del Iregua*, 1926, y muchos más, en el Museo de Bellas Artes de Álava).

“Porque aquel paisaje intimista, supuesta proyección del ‘yo’ fue casi al instante proyección también de una presumible conciencia colectiva, la tan traída y llevada conciencia nacional, y pretendió significar a través suyo, en la intencionada selección de lugares y composiciones, la verdadera personalidad de un país, que se miraba en ellos como en un espejo”³⁴.



13. Fernándo América. Espejo verde en el Ebro. Museo de Bellas Artes de Álava. Vitoria.

34. María del Carmen PENA: *Pintura del paisaje e ideología. La Generación del 98*, Taurus Ediciones, Madrid, 1998. Pág. 70

A MODO DE CONCLUSIÓN

Después de todo lo dicho y, más aún, después de todo lo callado, puede entenderse el cuidado que hemos puesto en la titulación del trabajo. El Romanticismo en el País Vasco, no es un fenómeno unitario, ni se debe a una cronología más o menos establecida. En mi opinión, consiste más bien en ciertas actitudes practicadas por los artistas que, con intermitencias, se detectan en sus obras. Hay momentos románticos, acciones románticas, e incluso objetos románticos, pero no hay Romanticismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCEDIANO, Santiago: *Ignacio Díaz de Olano*, Fundación Vital Kutxa, Vitoria, 2001.
- ARNALDO, Javier (ed.): *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Technos, Madrid, 1987.
- BEGOÑA, Ana de: *Vitoria. Aspectos de Arquitectura y urbanismo de los dos últimos siglos*, Caja Provincial de Álava, Vitoria, 1982.
- BEGOÑA, Ana de; BERIAIN, María Jesús; MARTÍNEZ DE SALINAS, Felicitas: *Museo de Bellas Artes de Álava*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1982.
- BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Madrid, 2000.
- LÓPEZ-DOMÍNGUEZ, Virginia: *Estudio Preliminar*, en SCHELLING, Friedich Wilhelm Joseph Von: *Filosofía del Arte*, Editorial Tecnos, Madrid, 1999.
- SANCRISTOVAL y MURUA, Pedro de; SAENZ DE GORBE, Xabier, KORTADI, Edorta, GONZÁLEZ DE ASPURU, Sara: *Arte vasco hasta los 50 en el Museo de Bellas Artes de Álava*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 2001.