

Los orígenes de la modernidad en el arte vasco: Arte Vasco y compromiso político

(The origins of the modernity in the Basque art: Basque art and political commitment)

González de Durana Isusi, Javier
Artium. Francia, 24. 01002 Vitoria/Gasteiz

BIBLID [1137-4403 (2004), 23; 15-34]

Recep.: 13.11.03

Acep.: 13.11.03

Los orígenes de la modernidad artística en el País Vasco estuvieron relacionados con el proceso industrial que vivió la región. Ligado a esto, resultaron decisivas las ideologías políticas que orientaron el trabajo de los artistas más representativos. De ese cruce entre enriquecimiento social y pugna política salieron las obras plásticas, arquitectónicas y literarias más representativas del peculiar proceso moderno vasco.

Palabras Clave: Arte. Moderno. Nacionalismo. Socialismo. Ideologías. Burguesía. Industrialización. Pintura.

Euskal Herriko modernitate artistikoaren iturburuek zerikusia izan zuten eskualde honetan bizi izandako industria prozesuarekin. Horrekin loturik, erabakigarriak gertatu ziren ideologia politikoak, zeinek artista esanguratsuenen lana orientatu zituzten. Aberaste sozialaren eta lehia politikoaren arteko bidegurutze horretatik atera ziren euskal prozesu moderno bereziaren plastika, arkitektura eta literatura obra adierazgarrienak.

Giltza-Hitzak: Arte Modernoa. Nazionalismoa. Sozialismoa. Ideologiak. Burgesia. Industrializazioa. Pintura.

Les origines de la modernité artistique dans le Pays Basque furent liées au processus industriel vécu par la région. En même temps, les idéologies politiques qui orientèrent le travail des artistes les plus importants furent décisives. De ce croisement entre enrichissement social et lutte politique naquirent les œuvres plastiques, architectoniques et littéraires les plus importantes du processus moderne basque particulier.

Mots Clés: Art. Moderne. Nationalisme. Socialisme. Idéologies. Bourgeoisie. Industrialisation. Peinture.

Me he planteado desarrollar esta ponencia sobre los orígenes de la modernidad en el País Vasco desde el punto de vista de las relaciones que se establecieron en la doble dirección que señalan los componentes de su subtítulo, esto es, los compromisos confesados o enmascarados de algunos políticos vascos con el arte, principalmente con las formas para su difusión y su manipulación, y los compromisos conscientes o inconscientes de determinados artistas vascos con la política, sobre todo con las formas en que se aproximaban o alejaban de sus propios pensamientos políticos en las pinturas y esculturas que realizaron, durante el periodo señalado, en aras de convertir en moderno, según el entendimiento de unos y otros, tanto el país como el arte.

Aunque reconozco la importancia histórica que el año 1898 supuso para España en su conjunto, como gozne crítico sobre el que empezaron a cristalizar nuevas mentalidades y actitudes, la verdad es que al referirnos al País Vasco esta fecha resulta un tanto incómoda porque obliga a dejar atrás hechos significativos, como la industrialización y los comienzos del nacionalismo y el socialismo, que precisamente fueron factores que, junto con otros, coadyuvaron a la crisis global noventayochista, la cual no fue sino la confluencia de múltiples resquebrajaduras de diferentes naturalezas en el sistema socio-económico-político español vigente hasta entonces.

La abolición de los fueros vascos en 1876, como consecuencia de la derrota del carlismo, fue el hecho político local más significativo hasta la proclamación de la II República, tanto porque significó la conclusión de un modelo secular de gobiernos locales más o menos autónomos como porque dio paso a un sistema legal que, al propiciar el desarrollo económico e industrial, generó las condiciones para el surgimiento de un nuevo paisaje ideológico, político y, naturalmente, artístico, aquel que en buena medida ha caracterizado el siglo XX en su totalidad, esto es, el escenario del conflicto nacionalista con sus tensiones culturales y del desarrollo industrial con sus tensiones sociales.

SABINO ARANA Y EL NACIONALISMO

El nacionalismo vasco surgió de la nostalgia fuerista que entre liberales y tradicionalistas vascos dejó la ley abolitoria dictada por Cánovas del Castillo. Se trataba de un sentimiento contradictorio pues afectaba tanto a los perdedores del antiguo poder rural (clero y 'aristocracia' campesina) como a los beneficiarios de la nueva situación, aquellos que rápidamente empezaron a enriquecerse con la explotación de las minas, la exportación de hierro a Inglaterra, el comercio y el capitalismo financiero. Aquella nostalgia de algo que fue real, una vez aderezada de literatura y mito, preñada de resentimiento insolidario y orgullo diferencial, dio lugar a estados melancólicos por una ficción soñada, algo inexistente a lo que la insistencia repetitiva y circular (el bucle) terminaba por convertir en real para algunas mentes.

Entre 1876 y 1890 se vivió un intenso ambiente neo-foralista, de deseable recuperación del estado anterior, sentida incluso entre los vencedores

liberales de la guerra contra el carlismo. En este contexto, la cultura artística desempeñó un papel importante de legitimación de los orígenes forales y, desde las instituciones públicas, se alentó todo lo que tuviera que ver con juras y obediencias de Reyes castellanos a los fueros vascos, todo lo que tuviera relación con los mitos locales, fueran de raíz histórica o popular, todo lo que tuviera la menor relación con hechos pasados, ciertos o no, en los que quedara establecida, de manera clara, la voluntad de independencia de los vascos y la validez del comunitarismo decisorio de la Casa de Juntas de Gernika. A impulsos de esta tendencia se escribieron novelas y poesías de sentimentalidad vibrante y se pintaron cuadros de tema heroico, y el País Vasco, así, vivió un tardío brote cultural romántico.

Sabino Arana dio una vuelta de tuerca a esta situación, partiendo de ella. Dictaminó que el arte era una cuestión de importancia secundaria en una patria oprimida y que, de hecho, el arte no podía surgir con plenitud ni ser sentido por sus habitantes en tanto la cuestión vital de la libertad patriótica no estuviese resuelta. Según él, carecer de patria libre era un tipo de amputación emocional de primer orden para el individuo sometido, de forma que tal carencia imposibilitaba la creación artística y su disfrute a toda persona emocionalmente incompleta, esto es, patrióticamente alienado.

El sentimiento patriótico, para Arana, era universal, frente al sentimiento artístico, que, según él, podía darse o no en los individuos. En consecuencia, todos los esfuerzos de los individuos conscientes de su opresión debían encaminarse a liberar su país, cada uno con los instrumentos que dominase, aunque al final fuera la política la que resolviese el problema político. En esta gran tarea colectiva el artista, opinaba Arana, debía realizar obras que auxiliaran a la política libertadora en la medida que excitasen y acrecentasen la veneración hacia la patria:

“Hágase renacer el patriotismo por la fría prosa de la política –decía–, que enseña la historia y la constitución patrias y asocia al pueblo en el amor patrio, y una vez vivo, una vez que los euzkerianos sean patriotas, entonces la poesía se levantará pujante, hermosa y resplandeciente cantando la libertad y las glorias de la patria; entonces la música, contemplando estrechos los moldes que la estrechan y mezquino el campo en que se mueve para cantar en himnos inmortales la grandeza de la Patria, remontará su vuelo por las sublimes esferas del arte puro; entonces la arquitectura, creyendo impropios los órdenes y estilos arquitectónicos que hoy existen para representar la belleza de nuestra patria, creará un estilo propio, una arquitectura euzkeriana; y entonces la literatura enriquecerá y engrandecerá nuestra patria con obras inmortales que asombren al mundo”.

El tipo de pintura que agradaba a Arana era el representado por **La Jura de los Fueros por Jaun Zuría**, de Anselmo Guinea, ejecutada 15 años antes de que Arana hiciera sus reflexiones estéticas. Guinea, a pesar de su extraña trayectoria, fue el artista que más complació a los nacionalistas en general, aunque no siguiera estrictamente los mandatos de Arana. Lo cierto es que casi ningún artista importante los siguió, afortunadamente. Ni siquiera lo hicieron los artistas nacionalistas más comprometidos políticamente, por ejemplo Adolfo Guiard, quien tuvo oportunidades claras de hacer propaganda

política con sus pinturas, aunque, como luego se verá, sí hizo política, pero no propaganda, en el mejor sentido artístico y democrático de la palabra..., a pesar de Arana.

El mensaje del fundador del nacionalismo vasco era esterilizante y por eso su prédica no tuvo ningún efecto, salvo anécdotas de pésima calidad. Su utilitarista discurso tardo-romanticista y miticista despreciaba los nuevos lenguajes plásticos, el impresionismo y el simbolismo, cargaba la importancia en lo narrativo y retórico, sobrevaloraba el detalle histórico erudito (aunque resultara incomprensible para la mayoría de la población a la que supuestamente debía dirigirse) y negaba la autonomía del arte y el artista.

MIGUEL DE UNAMUNO Y EL SOCIALISMO

Los planteamientos relativos al arte de la otra nueva fuerza política del momento, el socialismo, quedaron plasmados en las páginas de la revista *La lucha de clases*, pudiendo decirse que el único bagaje del socialismo vasco en esta cuestión fue el que difundió *La lucha...* y éste no era otro más que el que Miguel de Unamuno vertió en ella entre 1894 y 1898 aproximadamente.

Unamuno no tuvo ideas originales en este campo. Todo su “background” procedía de las lecturas de John Ruskin, William Morris y Walter Crane, de una parte, y de Leon Tolstoi, por otra, como aportaciones teóricas positivas, y de Gabrielle D’Annunzio, como aportación teórica negativa, y de los introductores de los nuevos lenguajes plásticos (impresionismo y post...), como aportaciones artísticas reales negativas. Para él, no existían aportaciones artísticas positivas, salvo las de algún oscuro pintor vasco del que valoraba su candidez y llaneza, el hecho de que pintara cuadros costumbristas con la misma naturalidad y falta de pretensiones con la que un campesino cultivaba cebollas.

El cuerpo principal del ideario socialista de Unamuno respecto al arte se basaba en la crítica al arte de la burguesía, y no en la proposición de un arte alternativo, salvo vagas alusiones morrisianas a que lo artístico se disolviera en la vida cotidiana. El arte del momento era resultado de cuatro características propias de aristócratas del espíritu: el individualismo, el formalismo, el esteticismo y el idealismo. Ello daba lugar a un arte superficial, amanerado, minoritario y narcotizante, completamente alejado de la realidad, y creaba elitistas mandarinatos de supuesta superioridad estética e intelectual que, en realidad, eran instrumentos serviles a los intereses de la burguesía, cuando no pura pose. Así lo proclamaba.

Paralelamente, el tipo de imagen artística que ofrecía *La lucha...*, como alternativa a este arte decadente, era el de pintores concienciados como Vicente Cutanda, Alexander Steinlen o Walter Crane, esto es, crudas imágenes de la vida obrera, plenas de dolor e injusticia, y maniqueas alegorías protagonizadas por el proletariado mártir, el burgués vampírico y la naciente promesa angélica de una futura liberación. Erróneamente, suponían que

estas imágenes eran una bofetada en el rostro del explotador. Lo cierto es que su efectividad solía ser nula porque a la conciencia de la burguesía ni siquiera llegaban a arañar y al obrero no le decían nada que no supiera ya por propia experiencia. A la burguesía vasca, al menos a ciertos sectores amplios y significativos de la misma, lo que de verdad molestaba no era lo que el arte contaba en imágenes, sino la manera en que lo hacía, en el lenguaje artístico que utilizaba si éste era resultado de una experimentación o innovación, le incomodaba más una vaca pastando en un prado si estaba resuelto de manera puntillista o con cromatismo “fauve” que una conspiración obrera concebida de modo naturalista, con respeto al dibujo y al buen hacer académico.

EL 98 VASCO EN EL ARTE (GUIARD, REGOYOS, ZULOAGA)

Tras el nacionalismo y el socialismo, queda por analizar las intenciones del conservadurismo y liberalismo oficiales, aquellos que durante este tiempo ocuparon los mandos de las instituciones públicas. Lo veremos un poco más adelante. Ahora lo que haré será exponer brevemente los comportamientos políticos y artísticos de las tres figuras que, a mi entender, mejor representan el “98” vasco.

Adolfo Guiard (1860-1916) fue el pionero de la modernidad y el personaje artística e intelectualmente decisivo entre 1886 y 1910. Pintor de obra no muy abundante, sin embargo, nunca se repitió a sí mismo y cada uno de sus trabajos es un hito de referencia artística e ideológica. Guiard, curiosamente, era a la vez amigo de Sabino Arana y de Miguel de Unamuno, lo que no impidió que ambos detestaran su pintura (por no-nacionalista el uno y por elitista el otro), y fue un convencido y activo militante nacionalista desde el primer momento. Sin embargo, no sólo no hizo caso a las castrantes demandas sabinianas, sino que se convirtió en el intérprete de la pujante burguesía liberal al plasmar con un lenguaje novedoso y con una mirada anti-retórica las bases de su desarrollo económico y mercantil, sus nuevos escenarios de ocio y su capacidad de innovación tecnológica.

Más tarde, dirigió su mirada hacia el mundo campesino vasco y en vez de encontrar en él héroes masculinos del trabajo o bellezas femeninas del caserío, individuos épicos de una raza diferente, observó a ancianos cansados y arrugados, gentes humildes pero dignas, sin Historia con mayúsculas pero con mucha biografía personal detrás de sí, protagonistas de un mundo en declive pero que continuaba renovándose.

Guiard fue entre 1886 y 1916 el secreto artista de referencia para cuantos jóvenes vascos empezaban su carrera: coherente con su compromiso político y, a la vez, con su compromiso artístico, sin dejar que el uno interfiriera en el otro; carente de afán de notoriedad y sin permitir que su ritmo de trabajo se supeditase a las presiones de la demanda. “Rara avis”, tras vivir de joven siete años en París con la amistad de Degas y Signac, regresó a Bilbao y no salió jamás del pequeño territorio circundante. Ello no le impidió

componer un canto universal sin dramatismos ni gestos teatrales. Como luego veremos, en la Casa de Juntas de Gernika, lugar emblemático de la política nacionalista donde los haya, dio una lección de independencia artística y respeto democrático.

Darío de Regoyos (1857-1913), siendo un republicano convencido con resabios ácratas, nunca hizo ideología política con la pintura, sino ideología estética. Al contrario de Guiard, fue trashumante, pero al igual que aquel, tampoco buscó la fama, aunque sí el reconocimiento de su trabajo.

Organizador de exposiciones “de lucha” y polemista en prensa, Regoyos fue un pintor moderno, impresionista puro en cuanto a la técnica. Sin embargo, quedaban en su imaginario personal significativas dosis de pulsiones tardo-románticas... eso sí, muy alejadas de los tópicos literarios franceses. Su gusto por el paraje pintoresco, la arquitectura curiosa e histórica, típica y rural, o incluso la funcional arquitectura moderna (puentes ferroviarios) sentida con grandiosidad, la contemplación sublime de la Naturaleza en la que buscaba tanto el silencio ascético como la imponente presencia, la palpitante fuerza interior de la proteiforme urbe moderna, la preferencia por los momentos aurales y crepusculares que –más allá de las luces que proporcionan– metaforizan sentimientos inconscientes en torno a la vida y la muerte, incluso esa primeriza obsesión por la “España negra” que se prolongó ocasionalmente (procesiones religiosas de madrugada a la luz de velas)..., constituyen una herencia decimonónica de la que nunca llegó a desprenderse.

Le fascinan las masas rocosas situadas en tierra vasca, elevándose totémicas, imperturbables, eternas y protectoras, a cuyos pies, encogidos, se agazapan los diminutos caseríos en torno a templos y las gentes arracimadas en grupos. El paisajismo de Regoyos se resuelve en cielos semicubiertos por nubes mientras la tierra se alza hacia lo espiritual. Por ello, Regoyos entonó un canto a la tierra vasca, mostrándola poderosa, sólida y firme, elevada místicamente, inatacable. No siendo Regoyos nacionalista, su repertorio de imágenes, sin pretenderlo, colaboró a configurar un imaginario de ese cariz ideológico. Del mismo modo que en Europa a principios del siglo XIX el romanticismo ayudó a la forja de los sentimientos nacionalistas en países desunidos o irredentos, a finales del XIX y principios del XX en el País Vasco esta pintura impresionista que aún conservaba dejes románticos ayudó a la excitación de un espíritu semejante, el bizkaitarrismo.

Ignacio Zuloaga (1870-1945), curiosamente, el pintor prototipo de la Generación del 98, fue el menos comprometido políticamente. De hecho, no lo estuvo en absoluto. En su abundante correspondencia y en lo que sobre él se decía entre sus conocidos, pintores y escritores, la cuestión de la ideología política de Zuloaga, no ya la partidista, sino la simplemente vinculable cualquier ciudadano interesado en los problemas de su época, no aparece siquiera levemente.

Zuloaga, cuyo trabajo se produjo en su mayor parte fuera del País Vasco, aunque aquí tuviera gran repercusión y seguimiento todo lo que hacía, fue un

artista exclusivamente interesado en el desarrollo de su carrera, estableciendo relaciones con cuantas personas e instituciones le posibilitaran un encargo, una promoción, un paso adelante en su proyección personal como artista, resultándole irrelevante las ideologías de estas personas e instituciones siempre que no se inmiscuyeran en su trabajo. Excelente pintor, Zuloaga fue todavía mucho mejor relaciones públicas de sí mismo.

El componente político de la pintura de Zuloaga, en tanto de imagen del pensamiento noventayochista, en realidad procede de las interpretaciones de sus comentaristas, de Unamuno, de Baroja, de Ortega y Gasset... Fueron estos los que dieron un contenido ideológico a la hábil escenografía pictórica de Zuloaga. Todos ellos se basaron en la relación del pintor con el ensayista y político francés Maurice Barrés para suponer un traslado del pensamiento de éste a la pintura del otro, sin embargo, en mi opinión, Zuloaga nunca lo pretendió.

Zuloaga fue un magnífico compositor de escenarios y personajes españoles, conforme a los tópicos de la literatura romántica francesa: el torero, la gitana, el enano, la florista, el cardenal..., contrapuestos a paisajes castellanos de gran espectacularidad, tenían una gran demanda en los mercados europeos. Zuloaga gustaba no por lo que de nuevo contaba acerca de España, sino por lo que de estereotipo eficazmente narrado mostraba. Zuloaga encontró una fórmula y la explotó a fondo (un poco de tradición pictórica española, unos paisajes muy teatralizados, un surtido de iconografía hispana tardo-romántica, una gestualidad tomada de la retratística de Sargent y Whistler y una resolución plástica eficaz), después vino el Unamuno post-socialista y descubrió en ello hondas raíces de hispanismo intra-histórico y humanismo telúrico. Estoy convencido de que Zuloaga se sorprendía a sí mismo al leer lo que otros escribían sobre su pintura.

Una de las acciones conjuntas de estos tres pintores fue la organización de exposiciones “de lucha”, entre 1900 y 1910, en las que artistas modernos vascos y catalanes colaboraban exclusivamente entre sí, marcando distancias con los artistas españoles, dominados por la burocracia de los concursos, los premios de las Exposiciones Nacionales, el academicismo y representado todo ello por el éxito en Madrid. El objetivo de estas exposiciones vasco-catalanas no era el resaltar cualidades diferenciales de orden antropológico-cultural, sino solamente las de tendencia estilística y orientación estética. Sin embargo, los nacionalistas, que, en general no gustaban de sus obras, sacaron provecho político de este “separatismo artístico” para resaltar las cualidades nacionalmente singulares de la cultura vasca frente a la cultura española.

LA POLÍTICA ARTÍSTICA DE LAS INSTITUCIONES LIBERALES

Palacio de la Diputación de Bizkaia y Casa de Juntas de Gernika

Como se ha visto, ni el nacionalismo ni el socialismo –tanto desde las doctrinas partidistas como desde las militancias individuales– ejercieron una influencia sobre el arte que se hacía en el País Vasco. Sin embargo, las corrien-

tes liberales más o menos teñidas de conservadurismo sí tuvieron una repercusión sobre la realidad artística, tanto porque la hicieron posible con el enriquecimiento del país como porque pudieron pagarlo desde las instituciones que gobernaban. No necesitaron ideólogos para el despliegue de sus acciones, pero Ramiro de Maeztu fue, en todo caso, su más valioso justificador.

La Diputación Foral de Bizkaia dio ocasión entre 1899 y 1904 a cuatro momentos de singular interés artístico-político. Dos de ellos se refieren a las obras de decoración del nuevo palacio, otro a un aspecto de su política de becas y el cuarto a las obras de decoración de la Casa de Juntas de Gernika.

En cuanto a la política de becas, establecida en 1903, el hecho significativo era que el ejercicio para obtener una pensión económica consistía en pintar un óleo cuyo tema obligatorio era **Un accidente de trabajo en una fábrica de Vizcaya**. Es decir, un tema habitual de la iconografía socialista era propuesto por una institución política gobernada por liberales, es decir, por los causantes de que en las fábricas de Vizcaya los accidentes de trabajo fueran un mal endémico. Prueba meridiana del poco efecto que toda la pintura propagandística de los Cutanda y demás tenía sobre la burguesía industrial.

PALACIO DE LA DIPUTACIÓN DE BIZKAIA

La primera de las acciones sobre la ornamentación del Palacio de la Diputación fue la ejecución de una gran vidriera sobre la escalera principal. El encargo se encomendó a Anselmo Guinea, artista querido por nacionalistas, tradicionalistas y carlistas, tres minorías que lo propusieron sin encontrar la oposición de los liberales, pero a Guinea no se le dejó libertad para desarrollar el tema del vitral, sino que se le dio hecho su contenido. Tras considerar diversos asuntos de carácter historicista, desestimados finalmente por pasados de moda, los propios diputados por mayoría dictaron la imagen a realizar al tiempo que reflexionaban que

“el florecimiento material engendrado por la industria se verá coronado por otro florecimiento de orden más alto, en el que brillará el sol de la ciencia y lucirán los inapagables fulgores del arte, sin que por ello pierda la noble tierra vizcaína aquel sello de sencillez austera, de honesta gravedad y de cariñoso apego a lo suyo, que ha constituido a través de los siglos el rasgo característico de su historia y ha dado origen a la entereza constante y serena con que siempre defendió su independencia y libertad y supo así conservar su personalidad colectiva”.

La primera parte de la frase es una apología del liberalismo económico, pero la segunda es un fino texto de consenso político en un organismo político muy fragmentado en tendencias diversas, encontrando todos en ese párrafo algo en lo que sentirse representados. Al año siguiente, Ramiro de Maeztu escribió algo idéntico a lo de los diputados vizcaínos:

“En la pirámide de las civilizaciones es la riqueza la base necesaria para que, sobre ella, pueda empinarse al cielo el sentimiento del artista. No nos arredre el ansia de placeres materiales. Del mismo modo que la guerra de Troya fue

un rodeo que se tomó la caprichosa Naturaleza para producir la *Ilíada*, así podemos considerar la red ferroviaria y el hormiguo de las fábricas como el pedestal sobre el que se yergue una generación de artistas. Sobre la cima de las chimeneas vibrará la lira del poeta y vibrará desde lo alto... Así se acercará el advenimiento del apogeo artístico, fase última y suprema de toda civilización”.

Resumen de la teoría liberal: no nos preocupemos por el arte ni por sus contenidos o por sus destinatarios, sino por la economía, pues conquie ésta se desarrolle y extienda sus bienes, indefectiblemente, el arte aparecerá.

La segunda acción ornamental sobre el palacio se refirió a las pinturas de los techos de los salones principales (1901-04), un conjunto de más de doce piezas, de grandes dimensiones, las cuales los diputados de la Comisión de Hacienda Foral repartieron inicial y equitativamente entre el pro-nacionalista Anselmo Guinea y el liberal José Echenagusía, respetando el equilibrio de las dos mayores fuerzas políticas representadas en la cámara provincial. Sin embargo, como la ejecución del encargo se demoró y en el intervalo se celebraron elecciones locales con el resultado de una nueva composición política en la que las fuerzas católico-monárquicas ascendieron en representatividad a costa de las otras dos, el reparto de los trabajos pictóricos se re-distribuyó de manera proporcional a la nueva composición política existente, es decir, un 44 % de los techos para Guinea, sostenido por foralistas, nacionalistas y carlistas, un 33 % para Echenagusía, apoyado por liberales y conservadores moderados, y un 23 % para Alvaro Alcalá-Galiano, en representación de los monárquicos y ultra-conservadores católicos. En suma, tanta pintura para cada artista como representatividad en escaños logrados por sus afines y, naturalmente, al objeto de que dentro de los trabajos cada artista expresase pictóricamente sus preferencias políticas y las de sus valedores institucionales; así, Guinea tiró por la exaltación de los fueros y la soberanía de Vizcaya, Echenagusía por la paz social y el desarrollo de las fuerzas económico-culturales (traductor fiel del pensamiento de Maeztu) y Alcalá-Galiano por el benéfico amparo del trono español y la positiva acción de las instituciones existentes.

Todo un esfuerzo por consensuar políticamente la decoración pictórica del palacio, unificando las diferentes autorías sobre la base del modelo de las pinturas “a lo Tiepolo” de la Opera de París (de hecho, todo el palacio provincial es una reproducción a escala reducida del edificio de Garnier). Los políticos aceptaron sin problemas la diversidad ideológica de las pinturas, alcanzada mediante consenso, porque estaban presentadas en un lenguaje plástico políticamente correcto. Sin embargo, los mismos políticos habían rechazado una oferta conjunta de Guiard-Zuloaga-Losada-Uranga para pintar los techos en estilos muy diferentes entre sí pero muy modernos. El motivo del rechazo es evidente: los políticos encontraban mayores reparos a los lenguajes plásticos modernos que a lo que se contaba con éstos; un nacionalista podía aceptar mejor sobre su cabeza la imagen del trono de España que las pinceladas (sin duda, brutales para él) de Uranga. Además, este grupo no resultaría tan políticamente acomodaticio como el seleccionado, de ahí que fuera rechazado a pesar de incluir al ya famoso Zuloaga. Finalmente, las presiones de los “historicistas” lograron colocar en 1904 un par de detestables pinturas en sendos paramentos (inicialmente no previstos para decoración pictórica) con asuntos

de violencias y pacificaciones forales, para satisfacción de los nacionalistas más radicales y obcecados en el mandato aranista.

LA CASA DE JUNTAS DE GERNIKA

Precisamente en 1904, Adolfo Guiard recibe el encargo directo de la Diputación de Bizkaia de elaborar unos temas pictóricos para trasladarlos en forma de vidrieras a los 6 vanos que iluminan el salón de reuniones de la Casa de Juntas de Gernika. Tanto por la personalidad política de este artista como por la relevancia institucional del emplazamiento, lo que elaboró Guiard posee un enorme valor testimonial.

El mismo año que todavía algunos “historicistas” lograban colocar dos lienzos de supuestas “glorias patrias” en el Palacio bilbaíno de la Diputación, Guiard dio una lección de arte, historia y democracia en Gernika. Pudiendo decirse que elaboró un retablo histórico del pueblo vasco, lo hizo de modo diametralmente opuesto al deseado por los políticos nacionalistas –lo que le granjeó sus críticas– y lo que era más complicado aún, sin desvirtuar su personal iconografía y lenguaje plástico. En el siguiente cuadro se describen y comparan las seis grandes diferencias entre el Arte y la Historia políticamente entendidas al servicio de una exaltación patriótica y el Arte y la Historia socialmente entendidas como un servicio y un resultado colectivos:

Historicistas	Guiard
1. un instante culminante y decisivo del pasado	1. todo un pasado silencioso y cotidiano
2. protagonistas son reyes, señores y personajes relevantes	2. protagonista es el pueblo anónimo
3. su acción gira en torno a un hecho relacionado con la foralidad (jura, justicia...)	3. la actuación se basa en los diferentes tipos de trabajos (ganadería, pesca...)
4. representación del tema mediante un realismo presuntamente fiel al momento histórico	4. representación a través de un conjunto alegórico de bajo nivel abstractizante y fácil interpretación sobre la base de imágenes tomadas de la realidad
5. distancia emocional del espectador hacia el tema y nulas posibilidades de identificación con lo representado	5. identificación inmediata de todo tipo de público, reconocimiento de que se habla de “uno mismo”
6. la historia y el arte, así como los lugares que la gestan y lo conservan, son de unos pocos que la hacen y comprenden	6. la historia la hace la colectividad y el arte debe ser comprensible por todos

RADICALISMO Y PRAGMATISMO SOCIO-ARTÍSTICOS (EL COITAO Y LA AAV)

Los primeros años del siglo pasaron y las promesas liberales de R. de Maeztu no se iban cumpliendo: el anhelado apogeo artístico no llegaba y, sin embargo, ya se habían producido las primeras recesiones económicas tras el clímax industrial y financiero de 1902-03.

A finales de la primera década del siglo apareció una nueva generación de artistas a la que ya no animaban los cantos de sirena liberales. El futuro se auguraba oscuro y decidieron dar un golpe de mano, presentándose ruidosamente en sociedad, digamos de una manera muy políticamente incorrecta. Los pintores Gustavo de Maeztu, José y Alberto Arrúe, Angel Larroque, el escultor Nemesio Mogrovejo, unidos al crítico de arte “Juan de la Encina”, más otro escritor y político recién venido de fundar las Juventudes Socialistas, después de haber desertado de ser el Hijo Dilecto de Sabino Arana, Tomás Meabe, y el poeta Ramón de Bastera, con una edad media de 23 años, concibieron, fundaron y dirigieron en asamblea un semanario artístico-político-cultural llamado **El Coitao** en el que se escenificó la pérdida de la inocencia cultural, la mansa espera de los encargos, las becas y los premios institucionales, de una parte, y del enriquecimiento general, por otro lado. A partir de este momento los artistas vascos fueron conscientes de que la sociedad les prestaría mayor atención si pleiteaban y negociaban con fuerza con las instituciones públicas. Invitaron a colaborar en sus páginas a un Unamuno que ya había abandonado el socialismo de cartón-piedra, a un Ramiro de Maeztu a punto de desencantarse de sus anteriores euforias economicistas, y a diferentes escritores cercanos o militantes del partido republicano. La mezcla no pudo resultar más explosiva. Entre los jóvenes artistas que, basándose en sarcasmos, pretendían llamar la atención golpeando en la mandíbula de la sociedad acomodada y las afiladas plumas de los escritores surgió un producto satírico, corrosivo y agudamente crítico que centró sus ataques en el nacionalismo vasco, la Universidad de Deusto y el jesuitismo, y la cultura mostrenca del Bilbao sólo interesado en ganar dinero. Lógicamente, sufrieron presiones intolerables que terminaron por ahogar la publicación al 8º número. El esfuerzo, con todo, no fue baldío pues ahí nació la necesidad de moderar el discurso político de los artistas, establecer relaciones pragmáticas con las instituciones, y elaborar un plan estable y autónomo para la difusión del arte y defensa de los artistas más eficaz, esto es, nació el germen de lo que tres años más tarde, en 1911, daría lugar al nacimiento de la Asociación de Artistas Vascos, fratría que durante los años 10 y parte de los 20 se estableció como puente perfecto de comunicación entre los artistas, el arte y la sociedad vasca.

Los momentos culminantes de esa comunicación se dieron durante la 1ª Guerra Mundial, al amparo del aluvión de dinero que la no-beligerancia arrojó sobre los astilleros, fábricas y mercados del Bilbao: en 1917, con la fundación de la revista *Hermes*, financiada por gentes nacionalistas, y en 1919 con la Exposición Internacional de Pintura y Escultura, patrocinada por la Diputación de Bizkaia, presidida por el nacionalista Ramón de la Sota. Ambas acciones tuvieron muchos puntos en común.

Hermes

Se han dicho y escrito demasiados lugares comunes acerca de *Hermes*, en mi opinión, sobre su presunta modernidad artística y hasta vanguardismo. ¿Qué pretendió el nacionalismo vasco al dar nacimiento a esta publicación?

Siendo la artística una sección fija más importante dentro de la publicación, cabría haber esperado referencias más ordenadas y respetuosas hacia los movimientos vanguardistas. Pues bien, a pesar de que el cubismo ya tenía 10 años de existencia y un más que notable desarrollo e impacto en el mundo del arte cuando apareció *Hermes*, en la misma no existe ni una sola mención significativa al mismo. Sucede que *Hermes* era anti-cubista, estaba poseída de un hondo espíritu anti-vanguardista, como el propio *Juan de la Encina*, quien, de hecho, tras el director Jesús de Sarría, era la persona que controlaba los contenidos artísticos de la revista. Moreno Villa en un artículo decía: *“Estamos atentos a lo nuevo que trae vigor, finura y consistencia, pero no estamos con lo nuevo por el sólo hecho de su novedad. Nos asquea más cada día esa postura frívola –índice de impotencia-, que so pretexto de abrir posibilidades al arte estancado, se ufana de lo inconcluso, lo flojo, lo baladí. Para enmascarar la impotencia suelen adornarse los modernos (el subrayado es mío) con la nota excéntrica, inclinada al humorismo”*. Picasso es objeto de chacoteo por parte de Eugenio D’Ors, otros se burlan del futurismo y de Marinetti, y así.

En *Hermes* se produjeron debates artísticos, pero también es verdad que las materias artísticas que los suscitaron fueron más bien penosas: Arturo Campión, un nacionalista, criticó el hecho de que la raza baska, siendo hermosa de facciones y naturaleza, no apareciera con este aspecto en las obras de los pintores vascos reproducidas en las páginas de la propia *Hermes*. Gregorio Balparda, un conservador, consideraba exótico al arte vasco el influjo de las tendencias internacionales contemporáneas del arte. El primero mostró su piel racista y el segundo, su talante conservador. Campión quería una apología de la raza baska, en obvia y peligrosa oposición a otras razas; Balparda deseaba la defensa de la tradición, frente a lo internacional, no por exótico, sino por contemporáneo. A ambos respondió adecuadamente, sin fiereza, *Juan de la Encina*, pero no deja de resultar lamentable que las energías no se gastaran en otras alturas intelectuales. En general se lamentaba la “nociva” influencia foránea en el arte hecho por vascos. Así, Salvador de Madariaga, refiriéndose a Antonio de Guezalza señaló que *“es un vasco que pinta a la antepenúltima moda de París. Un día se enterará de que es vasco y entonces pintará tanto mejor cuanto que no hay mayor amante de su patria que el que se fue y volvió”*.

Artísticamente, *Hermes* era una revista “noucentista”, inteligentemente tradicional, podríamos calificarla como de “moderna dentro de un orden”, sin excesos, con una fuerte valoración de aquel arte que se ligaba de algún modo con la herencia del gran arte histórico y se esforzaba por ponerla al día sin estridencias, sin rupturas. Las crónicas remitidas desde París y Londres no recogían lo importante que de verdad estaba sucediendo en ellas.

La mayor parte de los artistas reseñados por sus exposiciones en esas ciudades han caído con el tiempo en el olvido, justamente.

En mi opinión, *Hermes* fue una revista miscelánea con una atención preferente, no exclusiva, a la cultura. Las secciones financieras, sociales y mundanas, así lo revelan. Más que moderna en sí, *Hermes* modernizó al nacionalismo vasco, que hasta aquel momento se había movido en un imaginario cultural de romerías rurales, tradiciones seculares y leyendas más o menos apócrifas. Más que moderna, *Hermes* era cosmopolita para gente bien y con posibles económicos, que añoraban y deseaban el modo de vida asequible en París y Londres, pero no tan fácil de conseguir en Bilbao porque a su sociedad le faltaban varias generaciones de haber manejado dinero con costumbre para alcanzar esa naturalidad de sentir la cultura sofisticada como algo propio, interno, que no hace falta resaltar ni celebrar porque está ahí, alrededor de uno mismo, formando parte de lo cotidiano. Los abuelos de casi todos los protagonistas de la “generación de 1917” habían sido campesinos o artesanos. El enriquecimiento fue muy rápido, faltó poso. *Hermes* fue un buen producto impostado en Bilbao. Ramón y Alejandro de la Sota, Jesús de Sarría... sólo fueron unas pocas personas y hacían falta muchas más y con más arrojo. *Hermes* se apagó en 1922, todo un síntoma de la atonía que atravesó los años 20 y 30 en Bilbao.

La Exposición Internacional de Pintura y Escultura. 1919

También fue *Juan de la Encina* quien, en su mayor parte, construyó los contenidos de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de 1919, destacada muestra de arte, la más importante de las acontecidas en el ámbito institucional vasco de la preguerra, que supuso un notable esfuerzo desde la política por instalar el arte en la sociedad vasca. Que fuera la más importante y destacada, y el hecho de que *Hermes* dedicara un número doble a la misma, no quiere decir que aquella exposición fuera muy avanzada en su oferta artística. Ni muy avanzada, ni poco. Más bien nada. Eso sí, con todo, fue importante... pero, veamos qué artistas estaban representados. Entre los vascos: Zuloaga, Echevarría, Regoyos, Iturrino... los que mayor número de obras tuvieron. Regoyos, fallecido en 1914, un histórico; Iturrino con toda su trayectoria ya realizada, a dos años de fallecer; casi al igual que Echevarría; y Zuloaga cuando ya, empachado de éxito mundano, había perdido frescura, naturalidad e interés muchos años atrás. Entre los españoles, Anglada Camarasa y Gutiérrez Solana representaban dos tipos de realismo post-impresionista opuestos, pero muy enraizados en la tradición hispana, uno en la del colorismo y el otro en la del tenebrismo. Por último, entre los extranjeros, la parte más celebrada de la Exposición vista retrospectivamente, estaban Gauguin, Cassat, Monet, Pissarro... Examinemos este último grupo con detenimiento.

Gauguin llevaba muerto 16 años en 1919. Un histórico, por tanto. Además, Gauguin ya había expuesto en Bilbao obra suya en 1900 y en 1903. El

cuadro que se compró en Bilbao, **Las lavanderas de Arlés**, adquirido por el Ayuntamiento de Bilbao y por la Diputación de Bizkaia para el Museo de Bellas Artes, era una pintura realizada en 1888. Otras pinturas adquiridas por las instituciones para el Museo, como la de Mary Cassat fue realizada en torno a 1890, y otra de Henri Le Sidaner, en 1899. Las litografías de Cezanne eran de 1896-98. La pintura de Claude Monet no fue adquirida por nadie, público o privado, y eso que había sido realizada en los años 80 del siglo anterior. Es decir, se habla de modernidad en 1919 y, con ello, quien lo hace se refiere a piezas que tenían entre 20 y 30 años de antigüedad o incluso más.

Es cierto que se compró obra de Gauguin y algunos de los otros artistas extranjeros, y que ésta fue la primera ciudad española que tuvo (y que ha tenido hasta tiempos bien recientes) una pintura de aquel artista. Debe reconocerse el pionerismo de Bilbao en ese terreno, pero la verdad es que *Hermes* no festejó este hecho de un modo singular, ni siquiera mínimamente, sino que concedió toda la importancia al regalo que Ramón de la Sota hizo al Museo con la pintura de Zuloaga, **Retrato de la Condesa de Noailles**, pintura del año 1913, pero que desde el punto de vista de ideología estética era mucho más antigua que la pintura de Gauguin.

Resulta elocuente que en la Exposición de 1919 *Juan de la Encina* no viera “*por ningún lado obras de hoy, y mucho menos anuncios de obras de mañana*”. Al menos, reconocía que era, sobre todo, una exhibición de tiempos pretéritos:

“jóvenes, gente nueva con espíritu nuevo, no la hay en esta Exposición, ni entre los vascos, ni entre los otros españoles, ni tampoco entre los expositores extranjeros. Nada de porvenir. Todo presente, tal vez mucho pasado, pasado, no por calidad, sino por el tiempo. El momento es de lo más crítico (...) El arte, como la sociedad actual pasa por la más tremenda de las crisis”. No resulta fácil entender su extrañeza dado que él formó parte del Comité Organizador y tuvo la responsabilidad de gestionar “con la amplitud de poderes necesaria... el concurso de los artistas extranjeros para la próxima Exposición”.

¿Qué estaba pasando en Bilbao en torno a 1919, además de la famosa Exposición? Entre las cosas que sucedieron, verdaderamente modernas y vanguardistas, debe destacarse la presencia de Robert y Sonia Delaunay, quienes expusieron en el Salón de la Asociación de Artistas Vascos. Repercusión en *Hermes*: ninguna. Otro vanguardista, esta vez español, fue Celso Lagar, también con pinturas en la AAV en 1918, y pronunció algunas conferencias públicas. Repercusión en *Hermes*: ninguna, a pesar de realizar algunas maravillosas pinturas cubo-futuristas con motivos centrados en el dinamismo de la ría, que en 1918 pasó desapercibida para los modernos de *Hermes*. ¿Desapercibida? No tanto. Los vínculos entre *Hermes* y la AAV eran numerosos y fuertes, siendo *Juan de la Encina* el principal puente de comunicación, a su vez, puente de enlace con los políticos. Sin embargo, *Juan de la Encina* era bastante más conservador que la programación de exposiciones de la AAV y lo que ésta aceptaba como colectivo no era necesariamente asumido en su

integridad por su teórico principal. De manera que a las páginas de *Hermes* y a las instituciones y a los museos no llegaba lo que a éste no agradaba de los contenidos que aquélla programaba. Tampoco la exposición de Joaquín Torres García en 1920 tuvo mejor suerte. Repercusión en *Hermes*: ninguna. Los vanguardistas de verdad, los modernos comprometidos con búsquedas de expresiones que reflejaran el sentimiento del individuo de su tiempo, estaban vetados. El nacionalismo vasco, incluso el más ilustrado, no estaba interesado en ello y "Juan de la Encina", aunque no era nacionalista, resultó ser el crítico de arte oficial perfecto para sus gustos conservadores.

Eso sí, en numerosos ejemplares de la revista aparecen citados Zuloaga y Maeztu, así como el escultor Quintín de Torre y Aurelio Arteta. Los tres primeros, como es sabido, acabarían en las inmediaciones del franquismo o en plena colaboración con éste. Como muchos de sus colaboradores literarios: Sánchez Mazas, Mourlane Michelena, Ramón de Basterra...

Los años 20. Aurelio Arteta

La situación descrita anteriormente condujo a una década de los 20 en la que el interés artístico de Bilbao (que podríamos decir había protagonizado en exclusiva el desarrollo del arte en Euskadi hasta entonces) descendió notablemente. Un conservadurismo político y artístico asoló la ciudad, una burguesía pacata asfixió artistas e ideologías, dando paso a un progresivo protagonismo de San Sebastián, que alcanzaría su mayor plenitud ya en los años 30. Durante los 20 sólo cabe resaltar la evolución de Aurelio Arteta que tuvo una deriva equidistante entre los temas etnográficos, los obreristas y los estrictamente noucentistas. El componente "social" de la pintura de Arteta no lo veo tan claro, por el mero hecho de que ciertas pinturas suyas recojan asuntos laborales y ciudades proletarias. En cualquier caso, el suyo sería un socialismo cristiano, no chirriante ni belicoso, equidistante de sus dos amigos más próximos, el arquitecto Ricardo Bastida, de religiosidad fervorosa, y el político Indalecio Prieto, un socialista "a fuer de liberal". Por lo demás, el conjunto pictórico artetiano que recoge los temas del Trabajo y la Fuerza, en particular los frescos del Banco de Bilbao, en Madrid, no creo que tengan ninguna inspiración socialista ni socializante. En primer lugar no creo que una institución financiera como esa lo hubiera permitido y si lo permitió fue porque no vio en esas imágenes ninguna tendenciosidad política, sino más bien un tema de moda en esos años: el del titanismo humano, el de la superación de cualquier dificultad, por complicada que fuere, mediante la labor tenaz y esforzada, visible en los cuerpos atléticos y perfectos de hombres y mujeres en acción, sin dolor ni sudor, sin sufrimiento ni necesidad de redención. Un gusto por este tipo de temas en donde terminarían confluyendo las estéticas nazi y comunista.

Arteta, con todo, sí se vio implicado en un asunto artístico-político relevante, cual fue su dimisión como Director del Museo de Arte Moderno de Bilbao en 1927, desencadenante, a su vez, de la de la mayor parte de la Junta del Patronato, a raíz de las críticas vertidas contra su política de adquisicio-

nes artísticas. El consistorio bilbaíno reprobó las compras de varios Sunyer, varios Iturrino, un Evaristo Valle y pinturas de algunos artistas vascos jóvenes (Aranoa, Olasagasti, Urrutia...), y después de haber rechazado la propuesta de compra de la colección de Gauguin del escultor Francisco Durrio. Su dimisión recibió una oleada de apoyos de intelectuales vascos y españoles de forma que terminó por convertirse en una crítica a la política de la dictadura primorriverista, desde el campo del arte. Todo un síntoma del decaimiento de un Bilbao que tenía un alcalde que afirmaba no llevarse a su casa algunas de las obras compradas por Arteta... ni aunque se las regalaran.

UNIVERSALIDAD Y PARTICULARIDAD DEL ARTE EN EL PAÍS VASCO (1882-1919)

A lo largo del siglo XX, de manera creciente, se ha ido llegando a un punto en que es casi imposible que un habitante de la Tierra ignore lo que está ocurriendo en otros puntos de ella. La capacidad de los medios de comunicación para proporcionar una extraordinaria rapidez de información hace que el arte de todo el mundo esté a punto de verse reducido a una sola plataforma cultural. Del mismo modo que podemos constatar la formación de una “estratificación del gusto” de acuerdo con los diferentes niveles socio-culturales, también constatamos una generalización de la información cultural y, concretamente, de la información artística, entre todos los países de la Tierra. Ello ha conducido a la siguiente evolución: mientras que en el pasado se asistía a una universalidad del credo estético dentro de los límites de una civilización particular, aún y cuando dentro de cada civilización existiesen grandes diferencias sociales, hoy, por el contrario, asistimos a una generalización de las formas artísticas debido al aumento de la capacidad informativa y, contemporáneamente, asistimos también a una pérdida de la universalidad a causa de diferentes valores estéticos que coexisten dentro del mismo período histórico y la misma civilización, sin negarse entre sí y, por lo común, sin mezclarse tampoco¹.

Si este ha sido un fenómeno general de nuestro siglo y que ha afectado a todos los países en medida proporcionalmente idéntica a su desarrollo económico, en España podemos decir que ese fenómeno ha incidido sobre una obsesión particularmente intensa acerca de la identidad nacional. La historia del arte en España durante gran parte del siglo XX ha sido una historia del arte muy española, en el sentido de que lo español ha sido el gran tema del arte en este país. Debe esto atribuirse a dos causas: (1) por razones de crisis de España como país organizado estatalmente conforme a un modelo carente de articulación eficaz y satisfactoria, una crisis de lo español y su lugar en el mundo, una crisis que es anterior a 1898, si bien en ese momento se toma conciencia revulsiva de ello, y (2) porque, además, el mercado nacional e internacional que se interesaba por el arte de España

1. En estos términos se expresa Gillo Dorfles en su texto *Las oscilaciones del gusto. El arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*, cap. X “Los medios de comunicación de masas y la pérdida de la universalidad del arte”, pp. 113-114, Ed. Lumen, Barcelona, 1974.

demandaba una clase de temas vinculados a lo local, a lo particular y a lo específicamente vernáculo, en parte por provincianismo auto-suficiente, en parte porque lo español era visto como una reserva incontaminada de lo popular y lo romántico, un escenario propicio para lo heroico y lo trágico.

La singularidad del debate entre lo particular y lo universal en el País Vasco durante el siglo XX, en consecuencia, se desarrolla dentro del gran marco tendencial señalado por estas dos corrientes, la que con un origen económico afecta a todo el planeta, de un lado, y la que con un origen político afecta concretamente a España y a su arte, de otro.

A finales del siglo XIX y principios del XX los herederos radicalizados del carlismo vasco establecieron como estrategia propia que frente al nacionalismo español (calificado como absorbente y dominador en todos los órdenes de la vida) debía oponer un nacionalismo local que fuese alternativo no sólo en cuestiones de organización política para el pueblo vasco.

Una parte relevante de la estrategia consistía en acentuar y estimular la diferenciación de todos aquellos asuntos en los que el colectivo social pudiera manifestar su personalidad peculiar. Se trataba de que esos asuntos singulares configuraran unas razonables señas de identidad sobre las que poder justificar su programa político de acción nacionalista.

Después de haber vivido con especial intensidad en el País Vasco una fecunda Ilustración y un rico Neoclasicismo, frutos directos de los valores universales del espíritu enciclopedista, el concepto de **Volksgeist** enunciado por Herder en 1774, en su texto **Otra filosofía de la historia**, se aplicó a rajatabla con 125 años de retraso y ningún aspecto de los que conformaban la realidad vasca se libró de ser portador del “genio nacional”. Se trataba de ensayar el funcionamiento de las teorías que habían resultado operativas muchas décadas de años antes en países europeos vencidos, irredentos o disgregados.

Para Herder, y en esto sigo las reflexiones de Alain Finkielkraut², todas las naciones de la tierra –tanto las más ensalzadas como las más humildes– tienen un modo de ser único e insustituible, y nada es más importante, nada trasciende la pluralidad de las almas colectivas, no existen valores supranacionales –sean jurídicos, estéticos o morales– y, por tanto, las obras humanas no se pueden descontextualizar, no se pueden extraer del lugar donde se han producido para ser juzgadas con criterios intemporales de Bien, Verdad o Belleza, intemporales y comunes a naciones diferentes. No existe absoluto alguno, sólo hay valores regionales y principios adquiridos. Si Herder puso tanto afán en convertir los principios trascendentes en objetos históricos y locales, fue para hacerles perder el poder de intimidación que extraían de su posición preeminente. Al no ser nadie profeta fuera de su tierra, los pueblos ya sólo tienen que rendirse cuentas a sí mismos. Nada, ningún ideal inmutable y válido para todos, independientemente de su lugar de aparición, debe

2. *La derrota del pensamiento*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1987.

trascender la individualidad de los pueblos o desviarles del genio de que son portadores: “*Sigamos nuestro propio camino... —dice Herder— Dejemos que los hombres hablen bien o mal de nuestra nación, de nuestra literatura, de nuestra lengua: son nuestras, somos nosotros mismos, eso basta*”.

Existe un refrán popular en lengua vasca que asegura que todo lo que tiene nombre posee entidad real: *Izena duen guztia omen da*. La mera enunciación de algo ya implica cierta clase de existencia, cuando menos la existencia nominal. Eso es cierto, claro que otra cuestión distinta es la relación entre nombre y cosa nominada, entre lo que se desea enunciar como verdadero y lo que la naturaleza auténtica de los hechos nos muestra.

Para los forjadores iniciales del nacionalismo vasco no bastaba con que existieran unas cuantas reales particularidades (idioma, costumbres, ciertos aspectos de la historia...). Estas singularidades no eran suficientes de por sí, porque todo aquello en lo que se suponía se manifestaba el carácter de un pueblo debía ser específicamente exclusivo. Y si no lo era... se hacía que lo fuese. Esta actitud debe ser vista como muy natural, pues en el siglo XIX no se entendía el nacionalismo desligado de unas propias y distintivas señas de identidad. En otras palabras, desde la lucha política se consideraba políticamente conveniente escribir de arte y de lo que fuera preciso si con ello se lograban marcar diferencias entre lo vasco y lo español o, en términos más amplios, entre lo vasco y todo lo demás, cualquiera que fuera su origen.

En aquel contexto de búsqueda de la diferencia surgió la idea de “arte vasco” como un idóneo instrumento político en manos de quien podía obtener algún beneficio de él.

¿Cómo? Las obras de arte, singular o colectivamente, materializan la visión del mundo propia de un grupo social, más o menos amplio, que se constituye como sujeto colectivo de dichas obras artísticas. La visión del mundo sólo se percibe en las múltiples pero concretas materializaciones artísticas, en las que se plasman diversos modos de sentir, opinar y relacionarse, de modo explícito algunas veces, difusa y latentemente la mayoría de las ocasiones, y la visión del mundo se toma como sinónimo de mentalidad colectiva. Pero entre el sujeto colectivo y el artista concreto que hace la obra concreta se halla el grupo social privilegiado que transforma aquella visión del mundo en ideología, es decir vuelca en objetividad ordenada lo que es subjetivo y disperso. El artista pertenece al grupo social privilegiado, pero como creador su papel es diferente del que interpreta el ideólogo, aunque pueden llegar a coincidir en la misma persona. El artista, impregnado más o menos de una ideología (sistema relativamente estructurado de ideas) y participando de una determinada visión del mundo, produce su reflexión en el nivel de la representación. Ese fue el nivel en el que los ideólogos del nacionalismo quisieron incidir a principios de siglo³.

3. Sobre estos aspectos veáanse las obras de Jon Juaristi, *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, Ed. Taurus, Madrid, 1987, y *La tradición romántica*, Ed. Pamiela, Pamplona, 1986.

Sabino Arana intentó suscitar la exaltación patriótica por medio del género de la pintura de historia —ya fenecida— y por medio del género del costumbrismo, ensalzando la sencillez, laboriosidad y honradez de las costumbres populares vascas. Tras estos iniciales intentos de manipulación y dirigismo, la política no terminó por afectar excesivamente a la creatividad artística. Gracias a la existencia de un artista como Adolfo Guiard, que a su condición de fiel nacionalista unía una enorme autoridad moral y artística sobre creadores y políticos, y gracias al hecho de que él siempre separó netamente sus creencias políticas de sus creencias artísticas, los políticos nacionalistas desistieron pronto de condicionar con fuerza el tipo de arte que se hacía en el País Vasco.

Así, sin dirigismos ideológicos debido a que los artistas no se dejaron dirigir, todos se beneficiaron de la situación: los políticos pudieron mostrar un escarapate cultural regional de cierta calidad y cosmopolitismo debido a las estrechas relaciones establecidas con París desde 1880 y los artistas vascos pudieron hacer y vender en unas circunstancias económicas favorables debido a que, si bien lo político era importante, el enriquecerse con minas, siderurgias, astilleros y finanzas resultó prioritario entre 1876 y 1919.

En cualquier caso, antes de 1936 siempre que se habló de un “arte vasco” era un político o un ideólogo quien hablaba, ya que los artistas nunca se interesaron o hablaron de ello.

Sea como fuere, desde el primer momento en que apareció el concepto de “arte vasco” nadie supo definir a qué cosa se estaba refiriendo, cuál su contenido y base común. A la consideración iconográfica, siguió la geográfica, más tarde la social y finalmente la espiritual, todo ello en un plazo de tiempo más bien breve. Antes de 1910 ya estaban enunciadas todas las posibilidades del hecho de “ser artísticamente vasco”, sin embargo, no se alcanzó ninguna conclusión clara. Aún hasta hace muy poco tiempo, el asunto se ha considerado de “problemática definición”, “tema polémico y debatido”, “enigma” y demás. No podía ser de otro modo, pues nadie sabe cómo se perfila lo que no tiene entidad.

Durante largos años la misión fundamental del concepto “arte vasco” no ha sido agrupar unos productos culturales con características estéticas comunes entre sí. Lisa y llanamente sólo ha pretendido el objetivo de que se hablara sobre él. Al discutirse en torno al “arte vasco” ya se cumplía la tarea para la que se creó la idea: provocar conciencia de diferenciación en esa actividad de los vascos. Poco importaba el que en esa discusión unos dudaran de su existencia y otros estuvieran convencidos de ella, e incluso que entre estos últimos cada uno tuviera una idea diferente de lo que era o debería ser “arte vasco”. El objetivo político —el debate sobre la realidad del particularismo artístico— ya estaba logrado.

Por ello, tan plenos de razón o tan carente de ella estaban quienes defendían, por ejemplo, una “pintura vasca” de iconografía costumbrista, como quienes aseguraban que la imagen visual concreta carecía de importancia y sí la poseía, en cambio, la “visión artística reflejo del sentimiento

estético” de un vasco. Ambas posturas defendían caras diferentes de algo que, por no tener cuerpo, no tenía tampoco cabeza ni, en consecuencia, rostro. Así, todas las caras eran posibles y a fuerza de dar vueltas a la cuestión se iba implantando la creencia de que algo real habría tras todo ello.

Vista la independencia artística de los pintores y escultores más relevantes, al movimiento nacionalista desde muy temprano le dejó de preocupar la iconografía, aunque tuviera sus predilecciones costumbristas, y aceptaba tanto la imagen de la honrada y trabajadora aldeana de Aurelio Arteta como las gitanas y moras de Francisco Iturrino, las desnudas mujeres de Gustavo de Maeztu y las decadentosas señoritas de Antonio Guezala.

Todas estas cuestiones, que de tan relativo interés eran para el arte, sí lo eran más claramente para una política que perseguía el desarrollo de una identidad colectiva particular, con lo que esto conlleva de déficit en interés por lo universal, y en una segunda instancia todas estas cuestiones poseían interés para el auto-conocimiento de quien supiera conservar fría la cabeza, pues, como decía Novalis hablándole a la pintura, *“tus personajes son mudos, pero gracias a ellos yo hablo conmigo mismo y me interrogo”*.

El “arte vasco” no nació con la revolución industrial, como se ha dicho. Lo que nacieron fueron organizaciones políticas vertebradoras de las aspiraciones de los colectivos sociales que se vieron afectados por esa profunda transformación técnico-científica. A su vez, esas organizaciones crearon los mecanismos adecuados para facilitar la acción de sus programas (como ya se ha dicho, el concepto de “arte vasco” fue un mecanismo ideológico en la maquinaria nacionalista). En lo relativo al arte, lo que de verdad provocó la revolución industrial fue un aumento de la producción artística y una orientación hacia la modernidad moderada por parte de pintores y escultores.

Si contemplamos con detenimiento la pintura realizada en el País Vasco entre 1886 y 1919 encontraremos que muchas de las obras más relevantes realizadas por los artistas más valiosos contienen alusiones a valores universales, más allá de la presentación iconográfica con que tales alusiones se visten. Obviamente, como pintores realistas ubicados en el País Vasco sus pinturas muestran escenas de dicho país, pero quedarse en ese primer nivel visual, al interpretar las obras (“escenas de aldeanos”, “costumbrismo de pescadores”, “romerías populares”, etc.), es empobrecerlas notablemente. Más allá de la descripción y presentación visual, no pocas de esas pinturas son susceptibles de lecturas más hondas, complejas y universales, y, así, a veces, tras una aparente y sencilla sardinera de Bermeo se halla una representación de *La Nostalgia*, tras un grupo de mujeres a la espera en Ondárroa del regreso de las lanchas en las que faenan sus maridos detectamos *La Tenacidad* y *La Tensión Interior*, tras una pareja de jóvenes aldeanos de Arratia podemos vislumbrar el viejo juego de *La Ofrenda Sexual*, tras un grupo de ancianos de Busturia la evocación de *La Dignidad* y *El Ciclo de la Constante Renovación*, en un valle de Larrabasterra una alusión a *La Vida* y en una romería popular en Arrankudiaga un buen motivo para citar *La Igualdad de las Gentes*.