

Costumbrismo, impresionismo y “art nouveau” en la pintura vasca

(Traditionalism, impressionism and "art nouveau" in
Basque painting)

Rodríguez-Escudero Sánchez, Paloma
UPV/EHU. Fac. de Bellas Artes. Dpto. de Historia del arte y
música. Sarriena, s/n. 48940 Leioa

BIBLID [1137-4403 (2004), 23; 139-162]

Recep.: 22.01.04

Acep.: 22.01.04

El trabajo analiza el alcance de las tendencias y movimientos denominados costumbrismo, impresionismo y “art nouveau”, en la pintura realizada en el País Vasco en las últimas décadas del siglo XIX y los comienzos del XX, planteando un “estado de la cuestión” sobre este período esencial para la configuración del arte vasco.

Palabras Clave: Pintura siglos XIX-XX. Costumbrismo. Impresionismo. Modernismo.

Kostunbrismo, inpresionismo eta "art nouveau" izeneko joera eta mugimenduen garrantzia aztertzen du lan honek, Euskal Herrian XIX. mendearen azken hamarkadetan eta XX.aren hasieran egindako pinturari dagokionez, euskal artearen funtsezko garaia den horri buruz "gaia zertan den" planteatuz.

Giltza-Hitzak: XIX.-XX. mendeetako pintura. Kostunbrismoa. Inpresionismoa. Modernismoa.

Ce travail analyse la portée des tendances et des mouvements appelés peinture de mœurs, impressionnisme et "art nouveau", dans la peinture réalisée dans le Pays Basque au cours des dernières décennies du XIXème siècle et au début du XXème, établissant un "état de la question" sur cette période essentielle pour la configuration de l'art basque.

Mots Clés: Peinture XIX-XXème siècle. Peinture de mœurs. Impressionnisme. Modernisme.

INTRODUCCIÓN

El destino de la pintura, y en general, de las artes se presenta particularmente ligado en este período temporal al de la política y la economía y las transformaciones de tipo sociológico e ideológico que la evolución de ambas provocan en la sociedad vasca de la época. El acento que los distintos autores ponen en uno u otro marca el punto de partida de los análisis sobre el arte de esta época y, de alguna manera, tiñe la visión y las valoraciones que se presentan tanto sobre esta etapa en su conjunto como sobre las trayectorias y realizaciones de los artistas individualmente considerados.

Por otra parte, existe una casi total unanimidad, particularmente entre quienes han estudiado más recientemente el arte de esta época, a la hora de considerar que es en ella, precisamente, cuando puede situarse el verdadero punto de arranque de la pintura en el País Vasco o, dicho de otro modo, cuando la pintura que se hace en él empieza a tener una entidad diferenciada y a adquirir un mayor protagonismo cultural tanto en la propia sociedad vasca como en la española.

Es, asimismo, común el acuerdo en resaltar lo que supone el fin de la última guerra carlista (1876) en cuanto pérdida y posibilidad. Pérdida de los Fueros que genera sentimientos de agravio y nostalgia, de miedo a la disolución de lo propio y deseos de mantenerlo, de inseguridad ante el futuro... Y de posibilidad en cuanto que la paz y la abolición de las particularidades forales facilitan el desarrollo económico con los cambios de todo tipo antes mencionados.

El origen de las transformaciones estaría en las nuevas posibilidades de comercialización del hierro a la que se liga, directa o indirectamente, el proceso de expansión económica. El crecimiento de las compañías mineras fundadas antes y de las nuevas que surgen para la exportación de este metal desde inicios de la década de los setenta, es extraordinariamente significativo. Son en su mayoría compañías extranjeras, británicas especialmente, que cuentan con importante participación también del capital español y, específicamente, del capital vizcaíno, las que canalizan entre el 80 y el 90% de las exportaciones del hierro que, a través del puerto de Bilbao, se destinan fundamentalmente a Inglaterra. La intensa actividad exportadora viene a potenciar la de las industrias ya establecidas en décadas anteriores, pero cuyo crecimiento no se consolida hasta la época de la Restauración (1874-1902)¹, y provoca el nacimiento de las nuevas que surgen en esta coyuntura favorable.

Son estas actividades las que contribuyen a la consolidación de una burguesía de industriales y comerciantes de alto poder adquisitivo, a la que,

1. Véase Gabriel TORTELLA CASARES: “La economía española, 1830-1900”. En: *Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo (1834-1923)*, T. VIII de la *Historia de España*, dirigida por Manuel TUNÓN DE LARA. 2ª Ed. Barcelona: Editorial Labor, 1981, pp. 67-88.

casi todos los autores, consideran factor imprescindible para el desarrollo y difusión de las distintas formas culturales y, de manera específica, para el desarrollo de la pintura. A la burguesía correspondería la estimulación de las artes, bien por un sincero interés cultural, bien por el mero deseo de emulación de los comportamientos de las clases burguesas europeas, bien por el simple deseo de ostentación económica y cultural. Sin embargo, no parece que la burguesía vasca acertara a representar, de una forma consciente y continuada, el papel estimulador que le hubiera correspondido, al menos hasta comienzos del nuevo siglo.

Menor es la incidencia que suele otorgarse al hecho de que la expansión económica determina el desarrollo de los centros urbanos y provoca, poco a poco, la transformación de las viejas ciudades en modernas urbes, proceso que se produce casi en paralelo. Ello supone quizá olvidar, o infravalorar, el que la cultura, en todas sus manifestaciones, necesita el caldo de cultivo de la ciudad con cuanto de pluralidad ésta puede ofrecer. Sin el desarrollo de una sociedad urbana, sin la complejidad que la ciudad posibilita, las manifestaciones culturales existentes se ven abocadas a una vida lánguida, en la que se reproducen modelos pero, pocas veces, se asimilan y, menos aún, se crean. Quizá la falta de pujanza de las ciudades, y de lo que éstas representan socialmente, pueda explicar la pobreza del panorama pictórico anterior a la época que nos ocupa y el hecho de que la modernidad no se asiente hasta que las ciudades se consoliden.

PINTURA DE COSTUMBRES Y PINTURA DE HISTORIA

Ya se ha indicado antes la importancia que se otorga a la abolición de los Fueros –21 de julio de 1876– en cuanto factor de pérdida de una tradición sólidamente establecida que las viejas leyes habían venido consagrando. A los sentimientos que genera se atribuyen el renovado interés por los temas costumbristas de una parte y la mayor atención a la temática histórica de otra, como una forma de recordar el valor de lo arrebatado y de contribuir a restaurar la peculiar identidad que se siente amenazada.

En cuanto a la primera, sin embargo, habría que resaltar la influencia de otro fenómeno ligado al desarrollo industrial como es la masiva llegada de nueva población, de los nuevos trabajadores que la industria requería. El fenómeno, iniciado décadas antes, se intensifica particularmente a partir de la Restauración y ello significa la incorporación de nuevos ciudadanos que traen tradiciones, costumbres y formas de vida diferentes, en un proceso que se caracteriza en el caso del País Vasco, y especialmente en Vizcaya, por su singular rapidez. No resulta difícil entender que este proceso generara inquietud, prevención y recelo, ante el temor de que se diluyeran las señas de identidad propias de la comunidad receptora, por lo que, en un movimiento que parece repetirse históricamente, surge con fuerza el deseo de preservar y reivindicar lo propio, que se idealiza y magnifica. Y, junto a ello, o como su consecuencia, se aprecia un cierto desprecio de lo foráneo, visto como extraño y contrario.

Será la conjunción de estos sentimientos de pérdida, los derivados de la abolición de los Fueros y los que se producen como consecuencia de la expansión de las ciudades y de la llegada de nueva población, los que cristalicen en el pensamiento del incipiente nacionalismo que, más tarde, ya en las primeras décadas del XX, fomentará precisamente la temática denominada costumbrista como medio de crear un arte específicamente vasco².

Sin embargo, es preciso no olvidar que la temática costumbrista hunde sus raíces en la visión romántica que, entre otros aspectos, presta una especial atención a aquellas costumbres tradicionales, populares o típicas, que reflejan la que se entiende como genuina forma de ser y vivir de las gentes del pueblo, de sus tradiciones y valores, y lo hace, además, desde una perspectiva mitificada e idealizada en la que las clases populares, especialmente las del entorno rural, son siempre contrapuestas al modelo que personifica la ciudad creciente y crecida al calor de la industrialización. Este modelo de costumbrismo asumido en el Romanticismo pervive largamente en la cultura pictórica europea del siglo XIX, ya que el Realismo posterior, aunque introduzca en ocasiones una visión más objetiva y desapasionada y fije su atención en la dureza del trabajo, continúa difundiendo las imágenes de los campesinos y sus tareas, los usos rurales, los oficios tradicionales, en definitiva, mucho de lo que se temía que desapareciera en pocas décadas. Por ello, no resulta extraño que la tradición de escenas de este tipo perviva igualmente en la pintura española y tenga arraigo en la del País Vasco, cuando, además, el tema seguía resultando del gusto de la burguesía que tenía una especial predilección por los cuadros de pequeño formato con retazos de la vida campesina.

Sin embargo, las pinturas de costumbres del último cuarto del siglo XIX y de comienzos del XX presentan en cierta manera un aspecto diferente. La óptica se centra en los tipos, las formas de vida, los pueblos y los paisajes de una determinada zona pero con el propósito, ahora, de resaltar lo diferencial y lo específico, aquello que es únicamente propio de una comunidad o región. Quizá por ello, aunque se siga utilizando el término *costumbrismo* podría ser preferible emplear el de *regionalismo*³ reservando el primero para la pintura de raíz romántica, la del costumbrismo andaluz de los Bécquer o del madrileño de Alenza, por ejemplo. O denominarla *castiza* ya que en ella subyacen muchos de los rasgos del espíritu que Unamuno analizaba en su ensayo *En torno al casticismo*. Con ello quizá se alcanzara mejor a comprender las distancias y diferencias entre una visión y otra y los objetivos de quienes decidían promoverla y cultivarla.

2. Carlos REYERO y Mireia FREIXA: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 296.

3. Valeriano BOZAL, emplea, a mi parecer, en este sentido el término *regionalismo* en su excelente libro *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*. Madrid: Espasa Calpe, 1995, p. 125.

No cabe duda de que la temática popular debía ser considerada muy adecuada por el nacionalismo, empeñado en recrear la tradición cultural vasca en clara contraposición con otras identidades nacionales. No obstante, si bien este tipo de escenas fueron también cultivadas en ocasiones en el País Vasco por los pintores de la generación anterior a 1876, o anterior a la modernidad, éstos nunca lo hacen en exclusiva, es decir, también representan esas escenas con protagonistas de otros lugares –como harán algunos de los representantes de las generaciones posteriores, es cierto–, pero, sobre todo, lo harán en una situación diferente, fuera del marco del debate y los intereses artísticos del nacionalismo. En las décadas siguientes y, especialmente, en las primeras del siglo XX, las demandas y los objetivos serán mucho más explícitos y concretos en su formulación que lo que fueron al principio. Ismael Manterola, en su tesis doctoral *Hermes y los pintores vascos de su tiempo*⁴, menciona un artículo de Ramón de Belausteguigotia⁵ publicado en dicha revista en 1919, que resulta bastante clarificador al respecto. Belausteguigotia, de ideología nacionalista, señala –en palabras de Manterola– que lo popular es la base del nacionalismo. “*Propone recuperar el ‘espíritu de la aldea’, alertando de los peligros de recuperar sólo lo folklórico y dejar a un lado el espíritu que sustenta lo aldeano. No se debe recuperar sólo lo superficial, las costumbres externas que aparecen ante nosotros en el campo (o por lo menos no sólo eso), sino un estado de espíritu...*”. Forma de pensar que fue bastante común al nacionalismo no sólo en el País Vasco sino en todos los nacionalismos europeos, los cronológicamente anteriores y los contemporáneos.

Por ello, resulta poco comprensible que, en una época marcada por estos debates político-culturales, en la que tantas lecturas subliminales se extraían de las obras artísticas, pueda considerarse que algunos pintores cultivaban este tipo de escenas de una forma totalmente natural e inconsciente, ajena y completamente al margen de las demandas del nacionalismo, o bien, que sólo las recreaban por cuestiones de supervivencia, por adecuarse a las exigencias del exiguo mercado⁶. Lejos de favorecer una valoración positiva de los artistas, este planteamiento contribuye a deformar su imagen al presentarlos como “*angélicos seres dedicados a sublimidades*”

4. Trabajo inédito todavía aunque es de esperar su pronta publicación porque ofrece una exhaustiva, documentada y muy interesante visión sobre el tema, aportando la revisión crítica de muchos de los pintores que se tratan aquí. Agradezco aquí la generosidad de su autor en permitirme consultarlo y citarlo.

5. Ramón BELAUSTEGUIGOTIA: “Del País Vasco Aldea y Ciudad”, *Hermes*, nº 39, 1919. Citado por Ismael MANTEROLA: *Hermes y los pintores vascos de su tiempo*. Tesis Doctoral. UPV/EHU, 2003, p. 26.

6. Tal es la tesis que sostenía Javier GONZÁLEZ DE DURANA en su artículo “Arte, imagen y propaganda política. (Entre la nostalgia fuerista y el pragmatismo autonomista)”, *Kobie* (Serie Bellas Artes), Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Vizcaya, nº 2, 1984, que se recoge más tarde en su libro *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y política de la modernidad*. Bilbao: Ekin, 1992. Antes de esta fecha igualmente se mantenía el mismo criterio en el capítulo V del libro de Kosme M^a DE BARAÑANO, Javier GONZÁLEZ DE DURANA y Jon JUARISTI, *Arte en el País Vasco*. Madrid: Cátedra, 1987.

*estéticas y con los cables de contacto con el mundo exterior completamente cortados durante el proceso de creación..."*⁷.

Aunque no existiera una voluntad explícita de hacer un arte al servicio de la política, esta demanda estaba en la calle, el debate sobre la eficacia de las imágenes sobre la conciencia colectiva estaba en pleno auge y, dentro de él, un sector, importante e influyente, reclamaba precisamente ese tipo de escenas con personajes, costumbres, formas de vida y entorno propios de un lugar concreto, el País Vasco, con el fin de que contribuyeran a reforzar una determinada identidad ofreciendo de ella una imagen diferenciada. El papel desempeñado, consciente o inconscientemente, por los pintores fue tan efectivo como reconoce Pedro Manterola cuando escribe:

"Casi todos los artistas del momento cooperaron a lo que se ha llamado pintura etnológica vasca, pero los Zubiaurre, los Arrue, Tellaeché o Arteta, por citar sólo algunos de los más distinguidos, son un buen testimonio del compromiso de nuestra pintura con los intereses psicológicos, sociológicos y políticos de la comunidad vasca recién nacida a las formas de las sociedades modernas. Este trabajo, no solo coopera activamente a la construcción de un modelo social, a la instauración de un mito, a la potenciación de una creencia sobre una sociedad perdida, un mundo feliz adornado de todos los datos que construyen las utopías románticas: natural, sencillo, armónico y hermoso, sino que es el principal responsable de la configuración de un biotipo de hombre vasco con unos rasgos morfológicos tan definidos, que ni los estudios de Aranzadi o Barandiarán hubieran hecho prosperar sin la presencia y el éxito alcanzado por cuadros como el que representan los "Layadores" de Arteta o el poderoso y solemne dios del mar, "El marinero vasco Santhi Andia" de Ramón de Zubiaurre"⁸.

El que la cooperación fuera absolutamente voluntaria o se produjera de forma indirecta es un dato difícil de verificar en el caso de cada uno de los pintores individualmente considerados. Ello no obsta, salvo que se quiera mantener a los artistas al margen de 'su' realidad cotidiana, para que su contribución fuera efectiva ya que los mensajes inconscientes, al presentarse semiocultos "*calan subliminalmente en el espectador de manera mucho más efectiva que los mensajes explícitos, los cuales por su evidencia suelen ser objeto de aprobación o rechazo desde el primer momento en que son contemplados, lo que, a su vez, suele impedir una posterior valoración exclusivamente estética*"⁹.

Y es que las valoraciones exclusivamente estéticas pocas veces se han producido en el ámbito de las artes, particularmente en las literarias, plásticas o arquitectónicas. Las obras artísticas son realidades llenas de significados e implicaciones, conscientes o inconscientes, que cualquier crítica suele escudriñar con particular cuidado, sobre todo, cuando puede intuirse

7. En palabras de Javier GONZÁLEZ DE DURANA: op. cit. 1984, p. 44.

8. Pedro MANTEROLA en la Introducción al libro de Ana María GUASCH: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Madrid: Akal, 1985, p. 8.

9. Javier GONZÁLEZ DE DURANA: op. cit. 1984, p. 44.

que, directa o indirectamente, prestan su contribución a otros intereses. Como indica Linda Nochlin¹⁰ hablando de la temática de Courbet y de la opinión de muchos de sus contemporáneos sobre su compromiso político, no es preciso que los mensajes sean claros e inequívocos, las obras y los autores, pueden ser valorados también por aquello que no dicen, por su desvinculación de las corrientes imperantes, por su visión alternativa y contraria a la dominante, es decir, por no reflejar aquello que se espera de ellos adecuándose a los gustos y modos establecidos.

De otra parte, si los artistas son sujetos en la historia, tampoco pueden obviarse –por parte de ellos y por quien analice su obra– los cambios de mentalidad y las propuestas que sobre la actividad artística se hayan realizado. Los artistas de fines de siglo, también los siguientes, son herederos de una tradición que desde el Romanticismo había incorporado a su ideario sobre arte, junto a otros, conceptos como el de creación, libertad e independencia, a los que el Realismo había añadido el de sinceridad a la hora de representar exactamente lo que se ve, sin idealizaciones ni sublimaciones. Por ello, sin negar los intentos de dirigismo político o estético por parte de cualquier tipo de poder y su influencia, sin minusvalorar tampoco las necesidades materiales de los artistas y su lucha por sobrevivir, no siempre puede recurrirse a unos y otras para explicar el cultivo de una determinada temática o forma de hacer, especialmente cuando éstas se prolongan en el tiempo. La conciencia de los artistas en cuanto tales y su situación si no habían cambiado radicalmente sí lo habían hecho de forma sustancial como para que pueda ser posible no considerar, al menos en cierta medida, que el trabajo que realizaban no fuera fruto de una elección personal, reflexiva y voluntaria. Y más en quienes estaban dispuestos a afrontar críticas, polémicas y desaires por adoptar vías de modernidad artística.

Por consiguiente, cuando en los temas se proyecta una visión de la realidad un tanto idealizada, o cuando se decide representar un tipo de tema resaltando sus aspectos más duros o menos agradables, cuando se elige un protagonista u otro, e incluso cuando se decide la forma y el color, la pincelada y la textura... hay siempre una elección voluntaria que tampoco puede ser ajena al efecto que la obra va a causar en el espectador. Por ello, cabe suponer que quienes al tratar campesinos, marineros, tipos populares o paisajes tiñen las escenas de un sentimiento poético y nostálgico, o engrandecen y embellecen personajes y ambientes, o los dotan de un cierto sentido épico, buscan precisamente esos rasgos y características y son conscientes de que, muy probablemente, tendrán que causar en quienes contemplen sus obras algo de las sensaciones experimentadas y recreadas por ellos mismos.

Por otra parte, los estudios sobre la situación del arte a fines del siglo XIX y comienzos del XX en España vienen insistiendo en la relación de los artistas del País Vasco, especialmente con los catalanes. En la época que

10. Linda NOCHLIN: *El realismo*. Madrid: Alianza Ed., 1991, p. 40.

Bozal denomina *fin de siglo* uno de los objetivos que se persiguen en Cataluña “cuando se abordan y configuran los rasgos de la modernidad” es “la búsqueda de una identidad nacional catalana que afirma sus diferencias respecto de Madrid, acentuando el cosmopolitismo y la existencia de una tradición propia, además de una realidad social y económica claramente diversa”¹¹. Dada la similitud de situaciones políticas, económico-sociales y, en menor medida, culturales entre el País Vasco y Cataluña, este rasgo, al igual que otros que expone, podría hacerse extensible, a mi juicio, al caso vasco lo que corroboraría la idea de que el cultivo de temas protagonizados y ambientados en una cultura específica, como la vasca, persigan explícitamente, o contribuyan indirectamente, a ese objetivo de buscar una identidad nacional, aunque se pretenda, y a veces se consiga, no caer en regionalismos folklóricos.

Igualmente, podría entenderse que el espíritu ambivalente y ecléctico que anima *El Cercle de San Lluc* (1893) que, en palabras de Bozal, –“por una parte, es antimodernista, conservador y tradicionalista, vuelve su mirada al pasado, a la Edad Media y los valores cristianos en ella dominantes; por otra, enlaza con el modernismo en su afán de trascender la anécdota..., en su espiritualismo, que mira al simbolismo...”¹²– no era tampoco lejano a los artistas del País Vasco, venía ya impregnando muchas de las obras anteriores a la constitución del *Cercle* y continuaría manifestándose en algunas de las posteriores.

La pintura de historia, como se sabe, tiene una larga trayectoria en el siglo XIX al ser el género preferido y más considerado por las instituciones, el que mayor valoración y reconocimiento tenía en los certámenes oficiales y el que permitía la consagración definitiva de los pintores. Su tratamiento, no obstante, experimenta también variaciones en cuanto al tema, en función de los cambios en la situación política y de las tendencias ideológicas y sociológicas. Desde el punto de vista estilístico, se irán acusando, en distinta medida y con diferencias en su resultado, las influencias de las principales tendencias aún vigentes tanto en Madrid y Barcelona como en Europa, particularmente las existentes en el foco romano¹³ –todavía principal destino de la mayoría de los pintores–, también de París, a donde, poco a poco, se van orientando los intereses formativos de los vascos¹⁴ e incluso las de influencia alemana, como las del romanticismo nazareno, o las inglesas, significativamente las prerrafaelistas.

11. Valeriano BOZAL: op. cit. 1995, p. 26.

12. Valeriano BOZAL: op. cit. 1995, p. 45.

13. Véase el Catálogo de la Exposición: *Artistas vascos en Roma (1865-1915)*. Donostia-San Sebastián: Kutxa Fundazioa-Fundación Kutxa, 1995.

14. Véase el texto de Mikel LERTXUNDI GALIANA: “Purismo y nazarenismo en los pintores vascos”. En: “Revisión del arte neoclásico y romántico” *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*. Nº 21. Donostia; Eusko Ikaskuntza, 2002, pp. 389-397.

En el caso del País Vasco, la abolición de los Fueros, marca un punto de inflexión en la pintura de historia. No se abandonan totalmente los temas sobre personajes reales y de leyenda del pasado español, pero comienzan a proliferar los pertenecientes a la tradición vasca, a veces histórica y a veces mítica, tomando como fuente de inspiración, sobre todo en el último caso, las novelas ambientadas en el Medievo, que tanto influyeron en la pintura decimonónica. La reclamación de estos asuntos será muy frecuente pues, a través de ellos, se quiere fundamentar la existencia de la identidad nacional y de las tradiciones, especialmente las jurídicas y políticas, que la ley abolicionista había venido a interrumpir.

Aunque Reyero¹⁵ interpreta la existencia de este tipo de temas fuera de Cataluña y, en menor medida de Valencia, como una mera “manifestación del orgullo local” en la que sólo tangencialmente podría verse una exaltación nacionalista, González de Durana, en su artículo ya citado¹⁶, expone detalladamente el temprano intento de convocar un concurso para premiar cuadros sobre la historia del Señorío de Vizcaya –octubre de 1876–, como un claro ejemplo del interés por promover una temática que recordara la larga tradición de autonomía política. Es decir, existía un contenido político y un fin pedagógico-propagandístico concretos en los objetivos que animaban a los promotores del concurso¹⁷. Será en la Exposición Provincial de Vizcaya de 1882 cuando los cuadros presentados logren dar forma pictórica a los objetivos perseguidos por el fuerismo y así, pese a las críticas, se reconocerán también los valores ideológicos que, principalmente, contenían el *Jaun Zuria jurando defender la independencia de Vizcaya* de Guinea y *El árbol malo* de Seguí.

El éxito de los cuadros de historia y su efectividad como medio de adoc-trinamiento determinará, por tanto, que también en los años posteriores se sigan sucediendo los encargos realizados por distintas instituciones para la decoración de sus edificios más representativos. A este propósito, por ejemplo, se orientarán los trabajos de José Echenagusía tanto para la Diputación Foral de Guipúzcoa –*La jura de los Fueros Guipuzcoanos por el Rey Alfonso VIII de Castilla, el año 1200* en 1890–, como para la de Vizcaya –*La apoteosis de Vizcaya, La jura de los Fueros por Fernando el Católico en Santa María de Guernica el año 1476*, y *La Constitución de las hermandades de Vizcaya, por el Corregidor Gonzalo Moro, en 1394*, (también conocida como *La pacificación de los bandos oñacino y gamboino ante el Corregidor Gonzalo Moro, en 1394*) realizadas en 1901–, o los de Marcoartu, *Catad ahí a vuestro Señor que os lo demandaba* y *La jura de los Fueros por la Reina Isabel la Católica en un portal de la calle Tendería*.

15. Carlos REYERO: *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1989, pp. 124-125.

16. Javier GONZÁLEZ DE DURANA, (1984).

17. Así lo entiende también Iñaki MORENO RUIZ DE EGUINO en: *Artistas Vascos en Roma (1865-1915)*, Donostia-San Sebastián: Kutxa Fundazioa-Fundación Kutxa, 1995, p. 63.

A medida de que el pensamiento nacionalista vaya definiendo sus posiciones y alcance mayor grado de protagonismo político, los fines y la función que se pretende cumplan los cuadros serían expuestos de forma mucho más clara, planteando la utilización de imágenes y símbolos que posibiliten una lectura inequívoca y sugerentemente reivindicativa.

Al igual que la pintura de historia, los cuadros de tema religioso de las décadas de los ochenta y los noventa se inspiraban todavía en modelos que remiten a la tradición romántica neomedievalista del siglo XIX. La pervivencia de este tipo de asuntos sobre personajes y episodios bíblicos o las figuras de santos, denotan la importancia del componente religioso en la sociedad vasca de la época, componente que también el nacionalismo asumiría como una de las señas de identidad de lo genuinamente vasco como señalaría el propio Sabino Arana: “*El amor a la Patria, es y será siempre, después de la fe cristiana, la fuente inagotable en donde beban inspiración para sus inmortales concepciones todos los que sigan la brillante senda del arte*”¹⁸. Junto a obras de claro contenido religioso como la famosa *Llegada al Calvario* de Echenagusía de 1884 o la muy posterior *La proclamación de la Virgen de Aránzazu como Patrona de Guipúzcoa* (1925) de Salaverría, hay todo un abanico de cuadros en los que se expresa el sentimiento religioso en escenas populares y en ceremonias tradicionales de carácter litúrgico. Parece en ellos que las gentes del campo fueran depositarias de las antiguas virtudes y mantuvieran incólume la fe de sus antepasados, conservando un sentido espiritual de la vida que en los ambientes urbanos estaba en retroceso. Este tipo de representaciones, en las que no son infrecuentes los rasgos alegóricos y simbólicos, están cercanas a las que se realizaban en la Escuela de Olot y poseen un carácter evocativo próximo al de los catalanes del *Cercle*, según ya se ha apuntado.

PINTURA Y PINTORES ENTRE DOS SIGLOS

Como se indicaba al principio la pintura carecía de una sólida tradición en el País Vasco hasta estos años del último tercio del siglo, pese a la existencia de un grupo de “precursores”¹⁹, entre los que sobresalen Francisco “Pancho” Bringas y Eduardo Zamacois, Juan de Barroeta²⁰ o Antonio M^a de Lecuona, entre una nómina de pintores de orientaciones, realizaciones y relevancia dispares.

Las referencias efectuadas hasta aquí a las influencias estilísticas y temáticas nazarenas, puristas o prerrafaelistas, muestran que los modelos pictóricos que se adoptan provienen del extranjero, aunque contaran ya con

18. Citado por Pedro MANTEROLA: *Sobre la relación entre arte y sacrificio en la pintura y escultura vasca*. Tesis Doctoral inédita. UPV/EHU, 1997, p. 201.

19. Así los denominó Juan de la ENCINA: *La Trama del Arte Vasco*. Bilbao: —, 1919, p. 3.

20. Próximamente se procederá a la defensa de la Tesis Doctoral realizada por José Antonio LARRÍNAGA BERNÁRDEZ sobre Barroeta con el título *Juan Barroeta Anguisolea (1835-1906). Retratista de Bilbao del siglo XIX*.

el respaldo de los círculos académicos más conservadores, y que es, en un primer momento, mediante ellos como se pretende conseguir el formalizar una tradición pictórica propia. A estas influencias se sumarán, paulatinamente, las del arte barroco español y Goya, así como otros planteamientos novedosos que, en este caso, provienen del que París como que irá sustituyendo a Roma como centro de referencia y formación para los artistas.

El proceso de formalización de una tradición pictórica propia no iba a ser ni corto ni lineal por lo que, en la transición entre un siglo y otro, será el eclecticismo el rasgo que mejor defina la situación de la pintura en el País Vasco. Un eclecticismo derivado de la convivencia de propuestas que, como las citadas, suponen la pervivencia de modelos consagrados con otras consideradas modernas que, como el naturalismo de Manet, el simbolismo, o el impresionismo, van a ir determinando, no sin resistencias ni controversias, el cambio. Hay, por tanto, una mezcla de tradición y renovación que, al igual que ocurre en otros ámbitos europeos y españoles, es el rasgo más sobresaliente de este período de fin de siglo, ambiguo, ambivalente y plural en el que se gesta la modernidad, concepto un tanto impreciso y heterogéneo que, como plantea Bozal²¹, se presta a diferentes enfoques y valoraciones.

No resulta fácil precisar en qué momento exacto se produce la llegada de la modernidad al País Vasco ya que, como en otros casos, es aventurado fijarle una fecha de nacimiento y dependería de la conjunción de diversos factores, tanto culturales y puramente artísticos como socio-económicos. Sin embargo, los estudios sobre la pintura de este período vinculan en general la introducción de la modernidad a la vuelta de París de Adolfo Guiard en 1886 y a la venida de Bruselas de Darío de Regoyos, en 1890, vinculación ya reconocida incluso por la crítica contemporánea y posterior²².

Quizá por ello, llama la atención que Bozal, quien dedica un amplio análisis a la obra de Regoyos, resuma la figura de Guiard en muy pocas líneas y, probablemente, por considerarle todavía un pintor más vinculado al siglo XIX que al XX²³, no llegue a apreciar el carácter pionero de sus realizaciones y su influencia en el desarrollo posterior de la pintura en el País Vasco. Sin embargo, dicho carácter quedaba ya claramente precisado en la primera investigación sobre la trayectoria vital y artística de Adolfo Guiard (1860-1916) –realizada hace ya veinte años por González de Durana²⁴–, en la que, junto a un exhaustivo estudio de su obra, se aportaban los datos que fundamentan la valoración de este pintor como una figura innovadora que destacaría en contraste con el panorama, un tanto lánguido, existente en Bilbao y en el conjunto del País Vasco.

21. Remito aquí al interesante planteamiento que efectúa Valeriano BOZAL en el comienzo del capítulo 1 –“La época del Modernismo”–, de la obra citada.

22. Véase el capítulo: “Los primeros pintores modernos: Adolfo Guiard y Darío de Regoyos” en: Ismael MANTEROLA: op. cit. pp. 120-189.

23. Véase BOZAL, op. cit. p. 136-137.

24. Javier GONZÁLEZ DE DURANA: *Adolfo Guiard. Estudio biográfico, Análisis Estético. Catalogación de su Obra*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao-Caja de Ahorros Vizcaína, 1984.

Todos los estudios sobre Guiard coinciden en señalar su formación inicial con Antonio M^a de Lecuona²⁵, su elección de Barcelona frente a Madrid para profundizar en su aprendizaje de la mano de Martí Alsina y, sobre todo, la transcendencia de su decisión de orientar sus pasos hacia París donde se acentuaría su interés por el realismo –ya naturalismo– y entraría en contacto con el reciente Impresionismo que, a su vuelta, él mismo mostraría en Bilbao a través de *El aldeano de Baquio*. Obra que expuso en 1888 y con la que se origina el primer debate de importancia sobre el arte moderno y la modernidad en el País Vasco.

Sin embargo, a mi juicio, aceptando que el Impresionismo no fue un movimiento homogéneo, no sería nunca Guiard un impresionista en la estela directa de Monet, Pissarro o Sisley, es decir, de quienes centraban toda su atención en las sensaciones ópticas²⁶. Guiard se situaría más bien en la estela de Degas, a quien conoció y cuya influencia –directa o indirecta– es patente en la preocupación por los valores del dibujo, en su concepción de la línea, en el sentido del color y, especialmente, en esa capacidad de mirada sobre los personajes de la vida cotidiana, intimista, psicológica y subjetiva.

Guiard ofrece del impresionismo una visión ecléctica. Partiendo de las influencias anteriores, intensifica, a través del impresionismo, su interés por la representación de escenas en el exterior de la vida en la ciudad y de las diversiones y ambientes ligados a ella, de paisajes habitados o deshabitados por trabajadores rurales o industriales, reflejando la diversidad de formas de vida existentes en su entorno.

En sus cuadros se aprecia la preocupación por la atmósfera y la luz, pero no parece que su objetivo fuera la captación directa e inmediata de éstas cuando la “realización de un cuadro de pequeñas dimensiones podía durar, para hacerlo bien, hasta un mes”²⁷. No obstante, cuando cultiva el paisaje campesino fuera de la ciudad –en Baquio o en la ría de Guernica–, en contacto directo con la naturaleza y en formatos reducidos –*Manzano en flor* (1890-91), *Manzano joven sobre la era* (1891) (Foto 1), *Aldeanita en las labores del campo*, *Paisaje con aldeana* (ambos de 1892), o *Busturia* (1893)–, es cuando más se identifica con el impresionismo óptico y más estricto, al que parece volver en algunas obras de los últimos años de su vida, como *Camino rural* (1912-1915), o *Murguía* (1914). En otras, tanto previas como contemporáneas a las citadas –*El Cho* (1887), *La vuelta del trabajo* (1889), *La siega* (1890), *De promesa* (1894), *El atorrante* o *Las viejas* (ambos de 1910)–, por el contrario, está presente su voluntad de definir y delimitar las figuras y de darles mayor consistencia formal y visual. Por el tema y por la forma de tratarlo, Guiard se revela aquí cercano a la visión y a interpretación de Millet, quien

25. El papel de Lecuona como maestro de algunos de los pintores más significativos de este momento parece reclamar el que se realice un estudio sobre su obra.

26. Todavía siguen siendo válidas, a pesar del tiempo transcurrido, las consideraciones sobre los tipos de Impresionismo que efectuara Pierre FRANCASTEL en su estudio sobre este movimiento. Véase la edición en castellano: *El Impresionismo*. Barcelona: Ed. Bruguera, 1983.

27. Javier GONZÁLEZ DE DURANA: op. cit. p. 67.



1. Adolfo Guiard. *Manzano joven sobre la era* (1891).

también había dotado a sus representaciones de un sentimiento espiritual y había dignificado la figura de los campesinos, ofreciendo de ellos una imagen mucho más idealizada de la que podía apreciarse en los cuadros de Courbet.

La insistencia en los temas rurales y en sus personajes característicos, el sentido de permanencia y la emoción contenida con que los representa, tan cercanos a las interpretaciones de los catalanes, aunque no llegaran a satisfacer plenamente las exigencias del nacionalismo –y por ello fuera criticado–, sí traslucen su voluntad de contribuir, temáticamente al menos, a la configuración de una pintura que habría de servir de base para la creación de la pretendida personalidad pictórica vasca. A mi juicio y tal como exponía más arriba, es difícil separar la mentalidad

nacionalista de Guiard y su compromiso con ella, claramente demostrado, de su obra y del sentido de la misma. No es preciso que el artista manifieste claramente ese compromiso, que haga sus obras al dictado directo de una ideología, para que sea menos efectiva su contribución a los postulados de la misma.

Con todo la contribución de Guiard a la modernización de la pintura en el País Vasco es indudable. No sólo será quien introduzca el Impresionismo sino que, en línea consecuente con su voluntad de que la pintura refleje hechos e ideas, también incorporará el lenguaje alegórico y evocativo presente en los cuadros de Gauguin y, en cierta medida, cercanos al Simbolismo y al Modernismo. Creo que en los bocetos para las vidrieras de la Casa de Juntas de Guernica, si bien Guiard no podría ser calificado de estricto simbolista, si late un espíritu épico, un sentido de dignificación de la realidad más allá de la realidad misma –que se traduce en la composición y en el tratamiento de las formas–, que pretende trascender la mera representación documental, en perfecta consonancia con la visión que manifestaban sus cuadros sobre campesinos²⁸.

28. Javier GONZÁLEZ DE DURANA en su monografía sobre Guiard negaba la consideración del pintor como simbolista sostenida antes por Juan de la Encina en 1917 y después refrendada por otros autores como Javier de BENGOCHEA y Xavier SAÉNZ DE GORBEA, en el catálogo de la exposición: *Homenaje a Guiard y Guinea*, Bilbao, 1980. Ismael MANTEROLA, no obstante, en la obra ya citada –pp. 175-186–, considera posible aplicar matizadamente dicho calificativo tanto a las vidrieras de la Casa de Juntas de Guernica como a *La Vida* de 1902-03.

Aunque Darío de Regoyos (1857-1913) es considerado por Bozal como una personalidad “cuya proyección va más allá de los límites peninsulares y que, dentro de la Península, no podemos adscribir a un foco regional”²⁹, tradicionalmente se le ha venido incluyendo en todos los estudios sobre el arte en el País Vasco como una forma de reconocer su contribución a la modernización de la pintura y su activo papel en la vida artística vasca en esta época entre dos siglos.

Dicha vinculación parece corresponderse, por otra parte, con los sentimientos del propio pintor que, si bien había nacido en Ribadesella (Asturias) y había conocido los planteamientos modernos de los círculos de Bruselas –en los que participó activamente– y de París, desde joven mantendría un estrecho contacto con el País Vasco con cuyo paisaje y luz se sentía identificado ya que, según se desprende de algunos de sus escritos, los juzgaba más adecuados para dar cuenta de sus sensaciones sobre las armonías y los contrastes lumínicos y cromáticos. De cualquier forma, es preciso reconocer que, dada su personalidad inquieta y su continuo afán viajero, Regoyos también da forma e interpreta otros muchos de los ambientes y paisajes de la España de la época, constituyendo un referente indudable tanto para comprenderla como para valorar algunos de los caminos que la pintura posterior habría de explorar.

La obra de Regoyos, en efecto, es una de las que más claramente muestra el interés por explorar las distintas vías que se abrían a la pintura en esta época entre dos siglos. Buen conocedor de Goya y la pintura barroca española, cultivador temprano de un naturalismo expresionista –*Alrededores de Bruselas*, *La diligencia de Segovia* (1882) (Foto 2)–, parece aproximarse al Simbolismo –*La dama ante el espejo* (1885), *La noche de los difuntos* (1886)–, pero es, sobre todo, quien más decididamente apuesta por la visión y la técnica del Impresionismo –*Tendido de sombra* (1882), *El baño en Rentería* (1899), *El arco iris*, *El tren de las 16 horas, noviembre. San Sebastián* (ambos de 1900), *El maíz, deshielo* (1901)–, que experimenta también con el Puntillismo –*El retrato de Dolores Otaño* (1892), *Las redes* (1893), *El paseo de Alderdi Eder* (1894)–, y se interesa por la pintura ingenua y primitiva, es, igualmente, un pintor que no descuida los contenidos temáticos, aproximándose tanto a las concepciones expresionistas como a las simbólicas en una notable variedad de asuntos, escenarios, personajes y ambientes, tanto de la vida urbana y los trabajos industriales, como del entorno rural y costero³⁰.

A través de cualquiera de ellos, Regoyos parece proyectar en sus cuadros el resultado de su mirada, mostrar de qué forma su sensibilidad le ha hecho experimentar la realidad con la finalidad, probablemente, de que el espectador experimente parecidas sensaciones. Es esa atención a la transmisión

29. Valeriano BOZAL: op. cit. p. 63.

30. Mercedes PRADO VADILLO: *Darío de Regoyos. Vida y obra*. Tesis Doctoral inédita. Universidad de Deusto, 1999.



2. Darío de Regoyos. *La diligencia de Segovia* (1882).

inmediata y a la proyección subjetiva de lo que ve –y sobre lo que no parece efectuar ninguna selección–, el factor que determina lo que, a veces se juzga, como descuido técnico de alguna de sus obras y la razón probable de su aparente primitivismo, a través del que se aproxima a su admirado Gauguin.

Pero, será sobre todo “*su manera de sentir el paisaje por medio de la pintura, estar abierto a la naturaleza, más que la idea clásica de consultar la naturaleza, [...] lo que asimilaron los pintores vascos de las siguientes generaciones*” –en palabras de Manterola³¹– entre quienes no se encontrará, por consiguiente, una influencia inmediata de los planteamientos técnicos de Regoyos, pese a que sus cuadros consiguieran proporcionar una imagen típica del paisaje vasco que ha perdurado largamente.

En los dos pintores anteriores se ha podido observar cómo se solapan y entrecruzan distintas orientaciones y formas de hacer que han sido valoradas de forma muy distinta cuando se analizan en el caso del bilbaíno Anselmo Guinea (1854-1906), a quien, en algunos estudios, se ha llegado a definir como un “*artista desorientado, aturdido por las múltiples tendencias*” que “*se incorporó a las nuevas orientaciones de la pintura, olvidado hasta cierto punto lo hecho con anterioridad y recorriendo en diez años lo que la pintura europea había hecho en cincuenta*”³².

31. Ismael MANTEROLA: op. cit. p. 143.

32. Véase Kosme M^a DE BARAÑANO, Javier GONZÁLEZ DE DURANA y Jon JUARISTI: op. cit. p. 220.

Es, precisamente, la multiplicidad de tendencias y la no siempre evitable necesidad de adecuarse al mercado para sobrevivir, lo que podía provocar como resultado el eclecticismo de muchos de los pintores de la época, tanto de los que trabajaban en el País Vasco como de los que lo hacían en otras latitudes y contextos. Pero, también, el eclecticismo, o el carácter sincrético de las trayectorias pictóricas de muchos artistas, puede entenderse como un empeño consciente por explorar las nuevas posibilidades y planteamientos, como una actitud por superar las limitaciones de lo conocido y consolidado, como un paso adelante, aunque este paso no tenga por qué ser siempre revolucionario. Son, por otra parte, frecuentes en la historia del arte moderno, los ejemplos de trayectorias zigzagueantes y suele señalarse esta característica, precisamente, como uno de los rasgos de la modernidad frente a otros períodos que parecen poseer una mayor unidad estilística y temática. Desde esa óptica, no sólo Guinea sino otros pintores del momento, merecerían una revisión más detallada que enjuiciara sus vidas y obras, sobre las que no existen siempre datos absolutamente fiables y contrastados lo que puede propiciar la supervivencia de criterios que se aplican como clichés fijos y se repiten una y otra vez³³.

Anselmo Guinea era un artista formado en Roma que ya había alcanzado cierto prestigio desde el temprano concurso de 1882 en el que presentó su famosa versión de la leyenda de Jaun Zuria, ya mencionada. Su formación académica determina la consiguiente importancia del dibujo que en su obra será un elemento fundamental sin que ello suponga merma en la riqueza y luminosidad del color, características constantes en toda su pintura. De su atención a las tendencias imperantes en la época es buen testimonio su preocupación, entre realista y naturalista, por la vida cotidiana, personajes, paisajes y costumbres, tanto de Italia del País Vasco, que representa con el detalle y minuciosidad, a veces un tanto preciosista, en diversos momentos de su vida –*Aldeana* (1875), *Idilio en Arratia* (1889)–. Dentro de estas escenas sobre la vida cotidiana experimentará también con los efectos de la luz sobre la atmósfera ambiental y sobre las formas y el color, dando lugar a obras tan distintas como *La sirga* (1892), *A la sirga en el muelle* (1893) (Foto 3), *Salladores* (1893), *Paisaje en Zorrozaurre* (1896), *Cristiano* (1897), o *Gente. Puente de Roma* (1904), que demuestra su conocimiento de las técnicas y de las preocupaciones de los impresionistas, la atención a Manet y las derivaciones del naturalismo, que pudo conocer de primera mano en su estancia París. Pero, también, “introduce en la pintura vasca un cierto espíritu simbolista”³⁴, palpable en los frescos que pinta para el Palacio de la Diputación de Vizcaya, y que matiza el realismo costumbrista de las vidrieras para el Palacio de Ibaigane. Y todo ello, aunque mantenga los encargos de tipo convencional.

33. En esta línea, el trabajo de investigación que, sobre Guinea, está realizando Mikel LERTXUNDI GALIANA podrá permitir precisar los datos sobre su personalidad y obra, facilitando una relectura de todo ello que ofrezca una nueva imagen del pintor, de sus conexiones y de su papel en este momento histórico.

34. Véase Ana M^a GUASCH: op. cit. p. 32.



3. Anselmo Guinea. *A la sirga en el muelle* (1893).

Probablemente, no pueda considerarse a Guinea un precursor, ni tan siquiera un genuino renovador de la pintura de su época, pero tampoco fue un pintor estático, anclado en modelo periclitados, ni ajeno a los movimientos que impulsarían el cambio en la pintura vasca, como demuestra su apoyo y participación en las primeras Exposiciones de Arte Moderno que, organizadas por los propios pintores y sin participación institucional, se celebraron a partir de 1900, y el hecho de que suscribiera el manifiesto contra Mariano Benlliure por sus descalificaciones del Impresionismo³⁵. Quizá, por ello, resulte más justa su consideración como “modelo de artista regional, quien consumió la mayor parte de su tiempo y talento en dignificar

35. Publicado en la revista *Juventud* en noviembre de 1901. Véase Javier GONZÁLEZ DE DURANA: op. cit. nota 47, p. 70.

la práctica artística local, sin que su obra llegara a proyectar excesivamente fuera de ella”³⁶.

La estela realista se prolonga en la obra de otros pintores que también podrían ser calificados como regionales, dada su escasa significación para el resto de la Península o el extranjero, –donde ocasionalmente pueden cosechar algún éxito–, así como al hecho de que tampoco se involucren activamente en la renovación del arte local –salvo excepciones, como Berrueta o Ugarte– sobre el que ejercen una influencia no demasiado significativa. En sus obras pueden encontrarse algunos ecos de las novedades técnicas en circulación mezcladas con un realismo académico del que no supieron, o quisieron, desprenderse totalmente y que les vincula a las tendencias más conservadoras que existían en el arte español.

Algunos de ellos, como José Echenagusía (1844-1912) o Pedro Alejandrino Irureta (1851-1912)³⁷, Macario Marcoartu (1858-1905) o Vicente Berrueta (1867-1909), desarrollan la mayor parte de su obra en el siglo XIX y la que realizan a principios del XX sigue idénticos derroteros pues, aunque traten de asimilar las innovaciones, su espíritu y sensibilidad se mantendrán fieles al siglo anterior.

Un caso similar podría ser Ignacio Ugarte (1858-1914), que estudió en Madrid y en Roma donde entraría en contacto con la vertiente “luminista” del realismo practicada por su amigo Sorolla, que, sin embargo, nunca llegó a seguir estrictamente, si bien, en algunas de sus composiciones se percibe cómo aflora un sentido del color más vivo y alegre y una mayor atención a los efectos lumínicos, como muestra en *Las sardineras* (1892), *Las planchadoras* (Foto 4), o *Retrato de familia*, en las que se aprecia que su técnica no es nunca estrictamente impresionista.

El conjunto de la obra de Ugarte refleja la obsesión por el verismo propia del Realismo que, en las décadas finales del XIX, se muestra interesado por prestar su atención a algunos temas de tipo social con una cierta carga sentimental y moralizante, a veces, dotada incluso de un cierto sentido crítico. Esta vertiente del Realismo tendría bastante aceptación entre la burguesía y en los certámenes oficiales precisamente porque, al potenciar los valores narrativos, podía entroncar en cierta medida con los planteamientos de la pintura de historia, sugiriendo un tipo de lectura intelectual y sentimental, alejada de la comprensión del arte como evasión, pero al margen de los aparatosos temas propios de las representaciones históricas.

36. Miguel ZUGAZA MIRANDA: “Géneros y tendencias en la pintura vasca del siglo XIX”. En: Cat. de la Exposición, *Pintores Vascos en las Colecciones de las Cajas de Ahorro*. Vitoria-San Sebastián-Bilbao, 1993, p. 27.

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



4. Ignacio Ugarte. *Las planchadoras*.

Ugarte cultivaría esta vertiente quizá más comprometida en obras en las que retrata ambientes de marginación –*Casa de Misericordia en San Sebastián* (1895)–, o las condiciones del trabajo en la época –*Sardineras donostiaras* (1892), *Limpiando las redes* (1894), *La vuelta de la pesca* (1897), *Esperando la pesca* (1913)–. Sin embargo, esta temática –con la que parece sintonizar con el Sorolla de *¡Aún dicen que el pescado es caro!* (1895)–, convive en Ugarte con las amables representaciones, llenas de tipismo y sin ningún afán crítico, de los personajes populares entre los que representa tanto a los tipos vascos como a aquellos otros que formaban parte de la imaginería habitual en la España de entonces: gitanas, manolas, floreras...

La convivencia entre tradición y modernidad en la pintura del País Vasco, por consiguiente, es un hecho cierto que no parece alterarse tampoco en las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, es precisamente con el nuevo siglo cuando los impulsos renovadores de los pioneros parecen, por fin, cuajar en la importante iniciativa que supone la organización de las Exposiciones de Arte Moderno, que se celebrarían en Bilbao.

Las exposiciones, que serían seis y se celebrarían en 1900, 1901, 1903, 1905, 1906 y 1910, marcan un hito en la evolución y el desarrollo del arte en el País Vasco porque constituyen la primera manifestación de la voluntad de los artistas modernos de incidir directa y activamente en la vida cultural introduciendo un elemento que propiciara el debate e impulsara, decisivamente, la ansiada modernización que no terminaba de producirse. Su historia y su significado ya han sido puestos de manifiesto en los estu-

dios de González de Durana –quien en su obra sobre Guiard trazaba un completo estudio de las mismas³⁸– y en las obras generales posteriores³⁹, por lo que no voy a detenerme en analizar lo que en ellas está claramente expuesto.

Sin embargo, la agitación cultural y los impulsos renovadores que podrían derivarse de las exposiciones, de publicaciones como *El Coitao* (1908) e, incluso, de las nuevas propuestas vanguardistas europeas que empezaban a darse a conocer, no parecen variar el rumbo de muchos pintores cuya vida, aunque iniciada en el XIX, se prolonga a lo largo de las tres o cuatro primeras décadas del siglo XX.

Un caso paradigmático puede ser el de Ignacio Díaz de Olano (1860-1936)⁴⁰, que nunca renunciaría a su formación académica y al realismo ecléctico asimilado desde su juventud. Las poéticas representaciones que ofrece del mundo rural vasco contrapuesto a la ciudad, –*Familia* (1899), *Cogiendo helechos* (Foto 5), *El rebaño* o *La vuelta de la romería* (1903)–, junto a su tendencia a la anécdota costumbrista, cargada a veces de tintes moralizantes, significan la pervivencia, bien dentro del siglo XX, de un tipo de pintura que ya parecería superada. Y que, sin embargo, continuaría siendo del gusto de las mentalidades burguesas y conservadoras.

En la misma línea de continuidad con la tradición podría situarse al vitoriano Fernando de Amárica (1866-1956)⁴¹, que es el pintor de dedicación más constante, y casi exclusiva, al tema del paisaje. Sin embargo, su estancia en el taller de Sorolla en 1898 reorienta su inicial formación hacia el iluminismo del levantino. A través de su experiencia y del conocimiento directo de la obra de los impresionistas, sus paisajes muestran una constante preocupación por reflejar con precisión los datos visuales obtenidos directamente, atendiendo a los efectos lumínicos mediante una técnica derivada del impresionismo.

La influencia de Guiard sobre Ignacio Zuloaga (1870-1945)⁴², Pablo Uranga (1861-1934) y Manuel Losada (1865-1949)⁴³, no impide que la obra de estos fluctúe entre la tradición y la modernidad y que no sea vinculada netamente a las posiciones más innovadoras de la primera mitad de siglo. Y

38. Véase Javier GONZÁLEZ DE DURANA: op. cit. pp. 76-77, 84-87 y 94-106.

39. Véase: Kosme M^o DE BARAÑANO, Javier GONZÁLEZ DE DURANA y Jon JUARISTI: op. cit. pp. 222-225. También, Carlos REYERO y Mireia FREIXA: op. cit. pp. 433-436.

40. Ana DE BEGOÑA y María Jesús BERIAIN: *Ignacio Díaz de Olano. 1870-1937*. Vitoria, 1987.

41. Paloma APELLÁNIZ y José CORREDOR MATHEOS. *El pintor Fernando de Amárica*. Vitoria: Fundación Amárica, 1986.

42. Enrique LAFUENTE FERRARI: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. San Sebastián: Editora Internacional, 1950.

43. Manuel LLANO GOROSTIZA: *Losada*. Bilbao: Espasa-Calpe, 1975.



5. Ignacio Díaz de Olano. *Cogiendo helechos*.

ello, pese a la fama internacional del primero y sus relaciones con muchos de los protagonistas de la vanguardia del País, a la participación de Uranga en las Exposiciones de Arte Moderno y en la de París de 1902, y al decisivo papel de Losada como promotor de las citadas exposiciones y del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Sin embargo, los tres siempre aparecen más vinculados a los intentos de regeneración histórica, social y cultural planteados por la Generación del 98, movimiento que tradicionalmente se ha entendido contrapuesto a la verdadera modernidad⁴⁴.

Entre los argumentos que se han venido esgrimiendo para la fundamentar la relación de estos pintores con la Generación del 98, un factor esencial sería el interés que demuestran por el pasado artístico español, –personificado especialmente en El Greco, Velázquez, Ribera y Goya–, cuyas aportaciones habían sido tan revalorizadas en Francia durante todo el siglo XIX. El otro, la constante representación en su obra de los tipos y paisajes que actúan como emblema de una Castilla convertida en encarnación de la identidad de España, en cuya recuperación parecen empeñados los intelectuales de la Generación del 98.

En la obra de Zuloaga las interpretaciones sobre de temas propios de lo español –a través de lo castellano, preferente pero no exclusivamente–, se

44. Mireia FREIXA efectúa una síntesis en torno a la polémica sobre las relaciones y diferencias entre los planteamientos de la Generación del 98 y las actitudes modernistas. Véase el capítulo XI de: Carlos REYERO y Mireia FREIXA: op. cit. pp. 326-327.

expresarán en cuadros de gran formato tratando de situar el género, a la manera del Realismo, a la misma altura que la gran pintura de historia, porque, en definitiva, con estas escenas que pretende despojar de contenido folclórico, trata de alcanzar la representación del alma, de la esencia, de lo español –*El reparto del vino* (1900) (Foto 6), *El garrochista* (1901)–. De esta forma pretendía dotar a su pintura de un sentido de trascendencia que la engarzara con la tradición de espiritualidad que había existido en la pintura española y en quien él tanto admiraba El Greco. Espiritualidad y trascendencia que impregnan muchas de sus obras pero especialmente las de contenido religioso como *Los Flagelantes (Los Penitentes)* (1908) o *El Cristo de la sangre* (1911). Por ello, su pintura no es exactamente reflejo de una realidad vista sino de una realidad sentida; por ello, permanece ajena a las sugerencias visuales y a las experiencias mudables que habían determinado la pintura impresionista y, también por ello, su pintura acusa una gran falta de naturalidad que va más allá del empleo de recursos expresionistas.

El peso del tema es tan destacado en Zuloaga, su protagonismo es tan evidente, que ha dejado en un segundo plano cuantos planteamientos novedosos pudieran existir en el conjunto de su obra. Tanto en la composición –*Las dos amigas, Sevilla o Amigas* (1896)– como en el empleo del color –*Estudio en grises* (1896)–, como por la presencia de elementos simbolistas y expresionistas –*Retrato de la Condesa Mathieu de Noailles* (1913), *Retrato de Doña Rosita Gutiérrez* (1915), que él siempre reinterpreta y amalgama de una manera un tanto desordenada y confusa. Así parecía reconocerlo Ortega y Gasset cuando, en uno de sus frecuentes artículos sobre el pintor recogidos en *La Pintura Vasca*, escribía: “*La pintura de Zuloaga, como tal pintura, carece de unidad, es ecléctica. Métodos, tradiciones, intenciones en parte antagónicas coexisten en esos cuadros, sin que por sí mismos puedan llegar a la unidad. O mejor dicho: la unidad de la pintura de Zuloaga es una presión violenta a la que la voluntad del artista somete los elementos y tendencias dispares*”.

Ese eclecticismo, en el que fluctúa a lo largo de su vida, es lo que produce la sensación de que su obra obedece y da continuidad más a la tradición del XIX que a cualquier planteamiento de la modernidad del XX. Que podría ser un buen ejemplo de la pervivencia del espíritu del fin de siglo, con toda su carga de ambivalencia, una pervivencia que también se apreciará en otros artistas que, bien entrado el siglo XX, continúan cultivando la pintura regionalista.

A ella, dentro de los intentos por crear la tradición de un arte específicamente vasco y en el contexto de los primeros debates serios sobre su existencia, pertenece la obra de algunos pintores como los hermanos Zubiaurre: Valentín (1879-1963) y Ramón (1882-1969)⁴⁵, los Arrúe, especialmente, Alberto (1878-1944), José (1885-1977) y Ricardo (1890-1978)⁴⁶, y el

45. Xavier SÁENZ DE GORBEA: *Los hermanos Zubiaurre*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1982.

46. José Antonio LARRÍNAGA: *Los cuatro Arrúe. Artistas vascos*. Bilbao: s. ed., 1990.



6. Ignacio Zuloaga. *El reparo del vino* (1900).

recientemente recordado, Ángel Larroque (1874-1961)⁴⁷. Serán ellos, entre otros, los que, sin renunciar a la herencia de la pintura española, se empeñarán en dar forma a un arte moderno que, sin embargo, pudiera ser reconocido inequívocamente como vasco. Por ello, tratan en su pintura, preferente pero no exclusivamente, las costumbres, los paisajes, los ambientes y los tipos populares vascos, reflejándolos de manera realista, aunque en ocasiones con un cierto tinte nostálgico o épico, o con alusiones simbólicas. En consecuencia, su pintura puede enmarcarse dentro de aquel regionalismo que tan ampliamente se estaba desarrollando en el arte español. Por otra parte y, a veces a su pesar, ese apego a lo propio, a lo vivido y conocido, sería utilizado por el pensamiento nacionalista, ya más formalizado y consolidado políticamente, que intentará convertir sus pinturas en icono representativo de su ideología.

47. Javier GONZÁLEZ DE DURANA: *Ángel Larroque. Un pintor, el olvido y la memoria*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

En todo el período encerrado en los límites cronológicos propuestos, puede deducirse, por lo expuesto hasta aquí, que la única tendencia que parece afianzada en la pintura del País Vasco es la que se suele designar como costumbrismo, denominación que, más arriba, proponía sustituir por regionalismo. Una tendencia cuya continuidad se basa, sobre todo, en la consideración del asunto del que se ocupan las pinturas. De Impresionismo sólo podría hablarse con propiedad, a mi juicio, en relación con Regoyos y Guiard que son quienes parecen asumir con más continuidad y consciencia el alcance de este movimiento. No creo que sea posible encontrar en la pintura que se hace en esta época en el País Vasco ningún ejemplo del "Art Nouveau", entendido éste como estilo con una configuración más o menos concreta. Hay sí tendencias modernistas si se valoran los elementos que aparecen de forma discontinua y desigual en muchos pintores, o si se entiende éste como una actitud propia de una época, el fin de siglo, que parece en este caso prolongarse hasta un tiempo que ya no habría de ser el suyo.

No quisiera concluir sin recordar que cualquier revisión sobre la pintura de esta época permite constatar que son muchos los artistas a la espera de un estudio que recupere su memoria y su pintura, como único medio de poder terminar de comprender un período complejo y crucial para el arte del País Vasco.