

Luis María Íñiguez Paillole, un artista vasco de la Postguerra

(Luis María Íñiguez Paillole, a post-war Basque artist)

Paliza Monduate, Maite

Univ. de Salamanca. Fac. de Geografía e Historia. Cervantes, 3.
37009 Salamanca

BIBLID [1137-4403 (2006), 25; 355-366]

Recep.: 12.12.05

Acep.: 23.01.06

Luis María Íñiguez Paillole es uno de los artistas vascos de la Posguerra. La presente comunicación analiza su biografía y su producción artística, tanto en el campo escultórico como en el pictórico.

Palabras Clave: Luis María Íñiguez Paillole. Mariano Íñiguez Martínez. Ricardo Iñurria Arzubide. Alejandro Zubizarreta. Escultura vasca de la segunda mitad del siglo XX. Pintura vasca de la segunda mitad del siglo XX.

Luis María Íñiguez Paillole gerra ondoko euskal artistetariko bat da. Komunikazio honetan haren biografia eta arte produkzioa aztertzen dira, hala eskulturaren alorrekoa nola margo lanei dagokiena.

Giltza-Hitzak: Luis María Íñiguez Paillole, Mariano Íñiguez Martínez, Ricardo Iñurria Arzubide, Alejandro Zubizarreta. XX. mendeko bigarren erdialdeko euskal eskultura, XX. mendeko bigarren erdialdeko euskal pintura.

Luis María Íñiguez Paillole est l'un des artistes basques de l'après-guerre. Cette communication analyse sa biographie et sa production artistique, tant dans le domaine sculptural que dans le pictural.

Mots Clés: Luis María Íñiguez Paillole. Mariano Íñiguez. Martínez. Ricardo Iñurria Arzubide. Alejandro Zubizarreta. Sculpture basque de la seconde moitié du XXème siècle. Peinture basque de la seconde moitié du XXème siècle.

El fin de la Guerra Civil y el advenimiento del régimen franquista supuso un brusco cambio en el devenir de nuestra cultura. En primera instancia, trajo consigo una ruptura con todo aquello que pudiera tener alguna relación con la vanguardia y preconizó la vuelta a un arte tradicional. Por otro lado, el aislamiento político que afectó al país también condicionó a los centros de enseñanza artística, donde, a falta de expectativas novedosas y posibles influencias, básicamente primó el academicismo. Dentro de este contexto, muchos jóvenes artistas de los años cuarenta, cincuenta e incluso sesenta bebieron principalmente de las fuentes de la tradición. Éste fue el caso de Íñiguez Paillole, en cuya obra es perceptible su relación con la pintura vasca de principios del siglo XX y con las corrientes escultóricas encuadrables dentro del realismo académico, modelos a los que, por otra parte, se mantuvo fiel a lo largo de toda su carrera. Estos aspectos de su producción, que fueron del agrado de su clientela, resultan un tanto retardatarios y, como queda dicho, en buena medida, estuvieron favorecidos por la coyuntura. Sin embargo, conviven con otros, que, sin poder ser tildados de vanguardistas, sí tienen cierta voluntad de modernidad. Así, con frecuencia la factura de sus trabajos huye del detallismo y el naturalismo absolutos en pro de fórmulas a base de planos amplios o potencia los valores de lo inacabado y la simplificación de los volúmenes.

Luis María Íñiguez Paillole¹ nació el ocho de noviembre de 1935² en la casa familiar del barrio de Neguri, en Getxo. Pertenecía a una familia con inclinaciones artísticas, ya que era hijo del también escultor Mariano Íñiguez Martínez, nacido en Burgos en 1894, quien se trasladó a Azpeitia en 1913 para trabajar durante varios años en la decoración de la Casa de los Jesuitas de aquella localidad. Más tarde se afincó en Bilbao, donde contrajo matrimonio con María Paillole Urdampilleta, y trabajó al servicio del también escultor José Larrea, en cuyo taller practicó diversos géneros (funerario, religioso, etc.). En esta última época residió en Getxo, donde falleció en 1971.

Íñiguez Paillole recibió sus primeros estudios en Algorta, mientras que en el campo de las artes su primer maestro fue su progenitor y, más tarde, Ricardo Iñuria Arzubide, en cuyo taller colaboró en algún momento. De cara a consolidar su formación, en 1955 solicitó una de las becas de la fundación, creada por el escultor Bernabé de Garamendi Zaldívar (1833-1898) para favorecer las enseñanzas artísticas en Bilbao. Consiguió esta pensión que disfrutó durante tres años y que, como establecían las bases de aquella institución, fue administrada por la Santa Casa de Misericordia de la capital vizcaína³. Más tarde, a finales de la década de los años cincuenta, se trasladó a Madrid para cursar Bellas Artes, aunque no completó totalmente estos estudios. Durante esta época, con objeto de obtener alguna ayuda económica que le permitiera sufragar los gastos de su

1. Todos los datos biográficos de Luis María Íñiguez Paillole, que indiquemos a continuación, han sido amablemente aportados por D. Francisco Javier Íñiguez Paillole, a quien desde estas líneas testimonio mi gratitud.

2. Por una errata, en mi libro sobre la Iglesia de las Mercedes de Las Arenas de Getxo aparece 1936, cuando lo correcto es 1935, como aquí figura.

3. PALIZA MONDUATE, M.: *Bernabé de Garamendi un escultor bilbaíno (1833-1898)*. BBK Bilbao, 1999, pág. 11.

estancia en la capital de España, colaboró en el estudio del escultor Juan de Ávalos, quien apreciaba su pericia. Por último, vivió durante algún tiempo en París, donde asombraron sus dotes para el dibujo.

De regreso a Las Arenas a comienzos de los años sesenta, empezó a trabajar junto a su progenitor en el taller de José Larrea y poco después pasó a ejercer libremente la profesión, indistintamente como escultor y pintor; en función de los encargos que recibía. Asimismo, participó en algunos concursos con cierta fortuna, ya que por ejemplo a la edad de treinta y tres años consiguió el Primer Premio de Dibujo del Círculo de Bellas Artes.

Avanzada la década de los años sesenta, Luis María Íñiguez se afincó en Villarcayo (Burgos), donde adquirió un terreno, en el que edificó su casa y su taller. No obstante, siguió vinculado muy estrechamente a la provincia natal y muy especialmente a Getxo, municipio en el que su obra fue muy apreciada y de donde provenían la mayoría de las peticiones que llegaban a su estudio.

A partir de los años setenta, expuso con cierta regularidad en Bilbao en galerías como *Uranga*⁴, *Caledonia*⁵, *Arteta*, etc., en Vitoria, en la sala *Arte de Getxo*⁶ y en otras provincias, caso de la galería vallisoletana *Alonso Berruguete*⁷. En varias de estas muestras se anunció como Luis, nombre con el que firmó muchas de sus obras, aunque otra parte de ellas estas rubricadas haciendo uso de su apellido (Íñiguez o L. Íñiguez).

Por lo que se refiere al campo escultórico, Íñiguez trabajó en varios materiales (bronce, madera, mármol, piedra, marfil, etc.) y varios géneros (religioso, funerario, costumbrista, monumento conmemorativo, etc.), mientras que como pintor utilizó principalmente el óleo y el pastel. Dentro de este apartado, los temas preferentes de sus obras fueron los tipos populares vascos en todas sus versiones: aldeanos, arrantzales, aizkolaris, etc. No obstante, también hizo incursiones en otros géneros como el retrato, el bodegón, el religioso, etc. Por lo que respecta a sus dibujos destacan los desnudos, así como algunos retratos y ciertos asuntos religiosos.

Íñiguez Paillole se mantuvo fiel a la estética naturalista a lo largo de toda su trayectoria. No obstante, pese a haber estado completamente al margen del arte abstracto y de la mayoría de los ismos de la segunda mitad del siglo XX, en su obra, tal como anticipamos, es perceptible una voluntad de modernidad, que impide adscribirle dentro de la estricta ortodoxia académica.

Pese a que no se prodigó en el género de la escultura funeraria, una de sus obras más importantes corresponde a este apartado y a los primeros años de su

4. Exposición de pinturas y esculturas inaugurada en noviembre de 1976.

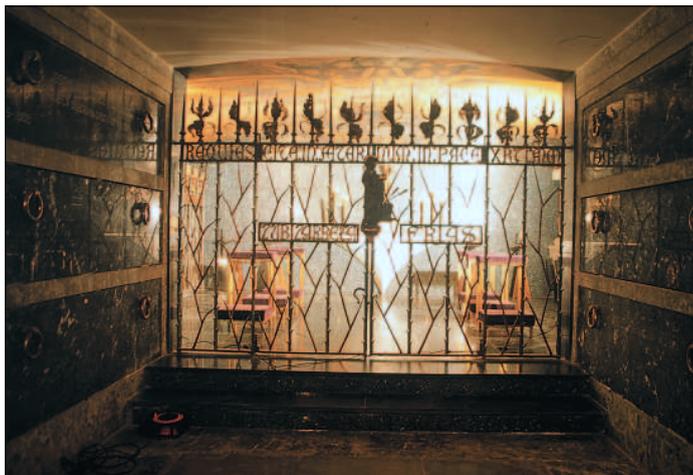
5. Exposición de pinturas, esculturas y dibujos, que tuvo lugar entre el 18 de diciembre de 1985 y el 8 de enero de 1986.

6. Exposición celebrada del 20 de diciembre de 1989 al 10 de enero de 1990.

7. Exposición celebrada entre el 4 y el 16 de enero de 1982.

trayectoria. Es la *Capilla funeraria de Zubizarreta Frías*, emplazada en la cripta de la Iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes de Las Arenas (Getxo)⁸. La fama que tempranamente había alcanzado el artista en este municipio propició que el naviero Alejandro Zubizarreta reclamara sus servicios para este cometido, cuando Íñiguez tenía poco más de veinticinco años.

Las obras de este panteón debieron comenzar en torno al año 1962 y el diseño del mismo, excepción hecha de la composición pictórica de la cubierta, firmada por Juan de Aranoa (1901-1973), fue responsabilidad exclusiva del personaje que nos ocupa. Consta de un espacio central rectangular, presidido en el testero por el altar y un crucifijo y techado con una falsa bóveda rebajada. Este recinto, al que se accede desde una de las galerías de la cripta del templo a través de una magnífica reja, está flanqueado por dos pequeños habitáculos, uno de ellos destinado a sacristía, mientras que el otro cobija el sepulcro, las figuras yacentes de los titulares y las correspondientes lápidas.



Vista general de la Capilla Zubizarreta Frías en la cripta de la Iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes, en Getxo.

A la hora de idear el programa iconográfico de esta capilla su artífice estableció una inequívoca referencia a la vinculación con el mar del titular; algo, que, por otra parte, enlazaba con un planteamiento bastante frecuente en las tumbas erigidas en memoria de marinos, navieros, etc. en los cementerios de la comarca cantábrica a finales del siglo XIX y en la primera parte del XX⁹. Por lo demás, algunos elementos de este tipo de actividades habían sido utilizados desde antiguo en el cristianismo como símbolos de la consecución de la otra vida tras la

8. Para todo lo relativo a la decoración de esta capilla funeraria vid. PALIZA MONDUATE, M.: *Arquitecturas de Posguerra. La Iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes de Las Arenas*. Ayuntamiento de Getxo. Bilbao, 2004, págs. 91-107.

9. En este sentido vid. BERMEJO LORENZO, C.: *Arte y arquitectura funeraria. Los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936)*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1998, pág. 230.

muerte. Éste es el caso del ancla, que también gozó de notable presencia en el repertorio ornamental de numerosos panteones en etapas más recientes.

Así, el altar tiene forma de proa de barco y parece contravenir las leyes naturales, dada la ligereza del punto de apoyo, lo que sin duda potencia la elegancia de la pieza. El crucifijo, que es de bronce y resalta sobre el revestimiento verdoso, que recubre la pared frontal de la habitación, es una obra de gran calidad. Es una escultura especialmente dramática y expresiva, gracias a la postura sumamente forzada adoptada, ya que Jesucristo aparece especialmente cabizbajo, con la cabellera ocultando la mitad de su rostro y con el tronco muy adelantado respecto a la cruz. Por lo demás, su estilizada efigie presenta un modelado simplificado, en línea con pautas propias de distintas corrientes del arte contemporáneo.

La reja principal combina los tonos dorados y negruzcos. Su diseño se aparta en parte de las recetas tradicionales, a base de barrotes rectilíneos o motivos curvilíneos, en pro de una solución más moderna, que teje una original retícula, que semeja un ramaje, compuesto por finos tallos. Sin embargo, el copete, que incluye grandes florones, resulta menos innovador y, en buena medida, constituye una interpretación de formas antiguas. Los apellidos del matrimonio titular destacan en las hojas de esta cancela, mientras que el coronamiento está presidido por la frase *REQUIESCITE IN AETERNUM IN PACE XPTI*, todo ello realizado en letra gótica.

Significativamente junto a la cerradura aparece la figura de San Pedro, que en parte oculta una pequeña embarcación, que surca el mar y de la que emergen unos remos, lo que sin duda constituye una referencia a su condición de pescador antes de convertirse en discípulo de Cristo.

Dentro del diseño unitario que en gran medida impera en esta capilla funeraria, la reja que cierra la pequeña sacristía de la misma armoniza con la principal e incluye la leyenda *Beati in Domino Moriuntur* también en letra gótica.

Iñiguez Paillole tuvo una actitud ecléctica a la hora de idear estas magníficas rejas, puesto que combinó el moderno diseño en retícula, que hemos resaltado,

Interior de la *Capilla Zubizarreta Frías* con el sepulcro de los titulares en la cripta de la Iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes, en Getxo.



con algunos resabios neomedievalistas en la configuración del copete, la letra de las inscripciones y el relieve del apóstol San Pedro. Respecto a esto último, hay que poner el acento en el peso del neogótico, lo que entronca con el gran protagonismo que las formas y estructuras góticas habían tenido en la arquitectura y la escultura funerarias a finales del siglo XIX y principios del XX. Sin duda, su presencia en una obra de la década de los años sesenta obedece a un planteamiento conservador que aún era deudor de aquel principio dominante en la arquitectura decimonónica, según el cual el gótico era el estilo más adecuado para las tipologías religiosa y funeraria.

El sepulcro propiamente dicho tiene forma de casco de barco y ocupa una de las cámaras adyacentes al núcleo central del recinto. Sobre la tapa aparecen las estatuas yacentes de los promotores. Respecto a estas últimas, hay que decir que por deseo expreso del escultor el matrimonio Zubizarreta-Frías posó al natural para el artista, quien, a partir de una serie de apuntes, modeló los rostros.

Finalmente, el escultor representó a los titulares de este recinto plácidamente dormidos sobre el lecho fúnebre. Ambos, fallecidos en 1963 poco después de que Íñiguez terminara los trabajos de esta capilla, visten austeros sudarios, que cubren la totalidad de sus cuerpos, excepto las cabezas. No obstante, la ligereza de la tela permite adivinar la disposición de las manos, cruzadas sobre el pecho, y los pies. La decisión de escoger la mortaja, en lugar de otra indumentaria, refuerza las referencias a la propia muerte y potencia el dramatismo, lo cual resulta bastante anómalo respecto a los parámetros al uso en la iconografía funeraria de finales del siglo XIX y principios del XX. En efecto, en esa época fue habitual la representación de la muerte a través de objetos como la calavera o el reloj de arena y, en menor medida, la guadaña, pero siempre reproducidos a pequeña escala, lo que atenuaba las alusiones y, sobre todo, el protagonismo de estos elementos en las sepulturas. Correspondía a una actitud derivada de la sensibilidad imperante al respecto, que huía de lo que de dramático había en el óbito en pro de una interpretación más dulce del final de la vida. Así las cosas, la opción de Íñiguez resulta, cuando menos, bastante original. Dentro del tratamiento sencillo de estos ropajes fúnebres, conformados a base de planos amplios y netos, destaca la capacidad para evidenciar la urdimbre del tejido, así como la minuciosidad con la que está realizada la condecoración, que luce el promotor. Respecto a esta última, cabe pensar que su preciosismo en el detalle, que contraviene la técnica empleada en gran parte de la sepultura, no debe ser casual y quizá obedezca a una imposición recibida por el artista de parte de los comitentes.

Resulta especialmente loable lo conseguido en los rostros de los efigiados, en los que el escultor dejó constancia de la edad avanzada de los mismos. No parecen idealizados, sobre todo el del naviero, que presenta unas facciones trabajadas, de manera que son visibles las ojeras o los detalles de la cabellera. Por el contrario, el de la esposa, que tiene el pelo recogido y se adorna con pendientes, es más anodino. En ambos casos las cabezas reposan sobre almohadones que, al igual que los dispuestos a los pies del sepulcro, están ribeteados por un grueso cordón de pasamanería, que, de algún modo, remite a un planteamiento muy extendido en la escultura funeraria de algunos períodos previos. No

obstante, la disposición de los últimos cojines, que aparecen dispuestos en vertical y doblados, contraviene lo habitual en los modelos tradicionales.

Las paredes laterales de la estancia, limítrofes con la sacristía y lo que podríamos llamar la cámara funeraria, están resaltadas con altorrelieves con arantxales y pescadoras, que aparte de entroncar con las actividades del titular de este recinto, coinciden, como veremos, con uno de los temas más habituales de la producción pictórica y escultórica de Íñiguez. A un lado aparecen cuatro hombres cabizbajos y con expresión abatida y compungida, cada uno de los cuales se apoya en un remo. El lado contrario está ocupado por otro friso, presidido por otros dos pescadores con semblante igualmente alicaído, que en este caso llevan boina y sujetan el remo sobre uno de los hombros. Junto a ellos aparece una pescadora de espaldas, que porta una cesta entre su mano derecha y la cintura, y un ancla. La fisonomía de las figuras masculinas, caracterizadas por facciones angulosas, narigudas y un tanto toscas, es marcadamente popular y entronca con modelos al uso en la pintura costumbrista y regionalista de la primera parte del siglo XX, circunstancia que resulta un tanto retardataria en una obra correspondiente a la segunda mitad de la centuria. Sin embargo, la ejecución de estas labores escultóricas a base de planos amplios y esquemáticos, que pese a su voluntad realista huyen de la minuciosidad y el detallismo, en pro de una factura más moderna, resulta más vanguardista. Íñiguez Paillole potenció lo inacabado e intencionadamente centró su atención en los rostros, los brazos y las manos, en detrimento del resto del cuerpo. Asimismo, la disposición especialmente forzada de las cabezas enlaza con lo hecho en el crucifijo que preside el testero y aumenta la carga dramática y expresiva.

Estas siete figuras, al menos las masculinas, actúan a modo de dolientes, que acompañan al difunto en su último viaje y que, de alguna manera, prolongan las relaciones personales del mundo terrenal en la otra vida. Estas representaciones ejemplifican la angustia, la desesperación y la tristeza provocadas por la muerte y tienen su origen en la Antigüedad clásica, época en la que en los sarcófagos y las estelas funerarias se efigiaba a familiares y amigos del finado con actitud apenada. Con distintas variaciones, tuvieron continuidad a lo largo de los siglos y finalmente gozaron de un protagonismo destacado en la iconografía funeraria de finales de la centuria decimonónica y principios del XX.

Por esos mismos años, Íñiguez Paillole diseñó muchas esculturas de pequeño tamaño en su mayoría concebidas para ser realizadas en bronce y protagonizadas por tipos populares vascos. Sirve de ejemplo la obra *Remeros* (34'5 cm, x 79 cm. x 30 cm.) (Colección particular), que reproducimos junto a estas líneas, que no pasó de la escayola y que está firmada Íñiguez. Realizada también en la década de los años sesenta¹⁰, representa a cuatro remeros en un momento de gran actividad con la tensión reflejada en sus rostros y en sus cuerpos. Destaca la capacidad para plasmar una acción conjunta en una instantánea fotográfica de gran barroquismo. Los tipos enlazan con las figuras de los dolientes de la

10. La cronología de ésta y otras obras que carecen de data han sido aportadas por Francisco Javier Íñiguez Paillole.



Remeros (Escayola) (Colección particular).

Capilla Zubizarreta que acabamos de comentar, potenciando en esta ocasión las narices, las orejas y el rictus de los labios.

Otros pequeños bronce, fundidos en los años setenta, ofrecen una imagen más amable de los tipos populares, aunque no por ello dejan de ser expresivos. Así, resulta ilustrativa una *Pareja* (Colección particular), formada por dos piezas de bulto redondo. Ambas figuras rondan los diecisiete centímetros de altura. Él está representado como un aitzkolari y repite los rasgos comentados en casos anteriores, si bien en esta ocasión no se trata de un personaje en acción, ya que aparece de pie en un momento de descanso. Ella, que viste una elegante túnica larga, resulta especialmente delicada y serena.

Aparte de los tipos populares, algunas odaliscas de pequeño formato, también realizadas en bronce, constituyen otro tema recurrente en la producción del artista getxotarra. Obedecen a un planteamiento más clasicista con la plasmación de sus rotundas formas desnudas y el gusto por las superficies suaves y patinadas. Algunas de ellas despliegan toda su camosidad al girar sobre su propio eje, mientras que otras obedecen a composiciones más compactas o aparecen tumbadas boca abajo enfatizando sus torsos, etc. En algunas de estas piezas es perceptible la tensión, mientras que en otras las protagonistas están ensimismadas y resultan más lánguidas, pese a la monumentalidad de sus cuerpos.

En otro orden de cosas, los trabajos en madera, entre los que podemos citar algunas tallas de figuras marianas, también se caracterizan en su mayor parte por el empleo de planos limpios, amplios y angulosos, que al potenciar la geometrización igualmente huyen del naturalismo minucioso.

En el campo de la pintura, sus temas preferidos fueron, como anticipamos, los tipos populares, el retrato y los asuntos religiosos. Los primeros, al igual que en la escultura, constituyen uno de los grandes filones de la producción de Íñiguez. No obstante, a la hora de trasladar estos asuntos a sus lienzos, el artista consiguió composiciones más amables que en el campo escultórico. Sirve de ejemplo, el cuadro *Pareja de aldeanos* (68 cm. x 128 cm.; óleo sobre lienzo; firmado L. Íñiguez en el ángulo inferior izquierdo) (Colección particular), que reproducimos aquí. En él aparecen dos hombres en torno a una mesa, cubierta por un mantel, sobre la que descansan una botella y dos vasos. La escena se recorta sobre una ventana, desde la que se vislumbra un pequeño brazo de mar, surcado por una sencilla embarcación, y un conjunto de edificaciones alineadas a lo largo de la ribera. Una paleta suave con abundancia de tonos pardos, una evidente placidez y el ensimismamiento de las figuras un tanto circunspectas redundan en una calma especial, mientras que la tendencia al uso de las formas planas y geométricas va en detrimento de lo estrictamente académico, pese a corresponder a una obra temprana.



Pareja de aldeanos (Óleo sobre lienzo) (Colección particular).

Dentro de esta parte de la producción del artista, abundaron los lienzos protagonizados por tipos vascos, en general *arrantzales*, caracterizados por amplias camisas y tocados con boinas, representados de medio cuerpo o de cuerpo entero, normalmente de espaldas o de tres cuartos de perfil, y dispuestos en posturas forzadas. Estas composiciones, en las que frecuentemente el artista desplegó una preferencia por las formas geométricas, pese a que, en general, corresponden a momentos de actividad y, en ocasiones, presentan algunos escorzos, resultan casi siempre menos tensas y dramáticas que las composiciones escultóricas firmadas por Íñiguez.



Retrato de Francisco Javier Íñiguez (Óleo sobre lienzo) (Colección particular).

Otros temas, sin corresponder exactamente a lo que podríamos englobar dentro de los tipos vascos, ahondan en lo popular o cuando menos en la introducción de figuras de extracción humilde. Es el caso de *Las lavanderas* (115 cm. x 73 cm.; óleo sobre lienzo; firmado en la parte inferior) (Colección particular). Ejecutado en torno a 1960, en él contemplamos una escena, en la que una mujer lava en el cauce de un pequeño arroyo salpicado de juncos, mientras que otra de espaldas abandona la zona en dirección a un poblado visible al fondo. Resuelto con una paleta suave y escueta, dominada por los tonos pardos y amarillentos, transmite cierta ensoñación, pese a la dureza del asunto y el aislamiento de las figuras que en este caso tienen un canon alargado y monumental.

Dentro del retrato, obras como *La madre del artista* (32 cm. x 27 cm.; pastel sobre lienzo, firmado en el ángulo inferior derecho) (Colección particular), o el correspondiente a su hermano *Francisco Javier Íñiguez* (103 cm. x 62'5 cm.; óleo sobre lienzo; firmado en la parte inferior central) (Colección particular), son prueba fehaciente de su habilidad en este campo. La última de estas obras, pintada en torno a 1955, huye de una imagen atildada y severa en pro de una composición más informal, lo que unido a la factura redonda en una innegable frescura.

Al final de su vida, Íñiguez recibió varios encargos de monumentos públicos por parte de los Ayuntamientos de Getxo y Santurtzi, algunos de los cuales son de tipo conmemorativo. En ellos, utilizó la piedra, el bronce o la piedra artificial en función de las disposiciones presupuestarias existentes. Los temas de los mismos, como suele ser habitual en estos casos, le vinieron impuestos, salvo en una ocasión. En estos proyectos de naturaleza escultórica el artista se mantuvo fiel a su estética realista, aunque también hay que decir que alguna de ellas entra dentro de sus obras más académicas, seguramente por las propias directrices y condicionamientos de los comitentes.

El primero de estos trabajos es el *Monumento a Miguel de Unamuno* en Santurtzi, inaugurado en 1987. Está realizado en bronce y presenta al escritor y filósofo de cuerpo entero y sedente. Se trata de un modelo que, pese a su fecha tardía, básicamente repite recetas tradicionales en este género. Lo mismo cabe decir de su intervención en el *Monumento a Cristóbal de Murrieta* de la misma localidad, que había sido realizado en 1923 por los escultores Miguel García Salazar y Manuel Moreno. A finales de los años ochenta, esta obra se encontraba muy deteriorada, por lo que Íñiguez recibió el encargo por parte de aquel consisto-

rio de que la restaurase. Sin embargo, ante el lamentable estado que presentaba el grupo principal, formado por el titular y un ángel, dentro de una solución usual a finales del siglo XIX y principios del XX a la hora de erigir monumentos en memoria de benefactores¹¹, como era este caso, el artista se vio obligado a sustituirlo por otro nuevo, también realizado en bronce. En esta ocasión, su intervención debió estar presidida por un deseo de concinitas con el grandioso pedestal pétreo del conjunto original, donde son perceptibles aún leves detalles modernistas en la parte central, concebida como un tronco de árbol. Con todo, las nuevas figuras bronceas realizadas por Íñiguez no son réplicas de las ideadas en los años veinte, ya que introdujo variaciones, especialmente en la del ángel, que en principio tenía las alas desplegadas, lo que restaba rigidez al conjunto. En contraposición, el mecenaz repite la misma disposición sedente de la obra primitiva¹².

Poco después, Íñiguez recibió un encargo de parte del consistorio de su municipio natal. Se trata del *Monumento al Pescador* en el Puerto Viejo de Algorta. Esta figura hace pareja con el *Monumento a la Sardinera*, realizado simultáneamente por José Luis F. Butrón, colocado en las inmediaciones de aquél. La erección de estas obras se enmarcó dentro del *Plan de Actuación del Puerto Viejo de Algorta*, diseñado por Gerardo Gorostiza Montero, arquitecto municipal de Getxo, en 1989, tras la declaración del mismo como Conjunto de Interés Histórico Artístico. Una vez concluidos estos trabajos a comienzos de la década de los años noventa, se procedió al amueblamiento de la zona principal, donde quedó fijada la colocación de las dos esculturas. Éstas, que son de piedra artificial, fueron encargadas de forma directa a los citados artistas en 1994¹³. De cara a esta obra, que mide dos metros de altura, Íñiguez labró una figura que no resulta estática, ya que parece avanzar con agilidad con los remos al hombro, con los pantalones remangados y la camisa desabrochada. Por el contrario, este *Monumento al Pescador* carece de la fuerza que caracteriza a la mayoría de los arantxales salidos de su taller. En este sentido, es una escultura más amable, pero también más tópica, pese al movimiento que el artista imprimió en ella.

Hacia esas mismas fechas, el artista recibió otro encargo para el mismo municipio. Se trata de la escultura que decora la plaza de Biotz Alai del barrio de Algorta. Esta última, que está construida sobre un aparcamiento subterráneo, fue proyectada en 1992 por el arquitecto Esteban J. Argarate Uría, cuya solución ya preveía la existencia de un monumento o una fuente como elemento ornamental. Finalmente, prevaleció la primera opción y, una vez más, Íñiguez volvió a recibir este encargo de forma directa, aunque en esta ocasión todo hace pensar que tuvo cierta libertad para elegir el tema del mismo. En 1994, presentó el presupuesto, que ascendía a 3.371.760 ptas. La escultura, que es de piedra y estaba instalada en 1995¹⁴, está presidida por las figuras de dos hombres que

11. Con cierta frecuencia, en los monumentos conmemorativos los filántropos aparecen representados acompañados de la figura de un ángel de la caridad en referencia a las obras que habían realizado en beneficio de la comunidad.

12. Respecto a estas obras vid. LASUEN, B.: *Monumentos a vizcaínos ilustres*. BBK Bilbao, 1995, págs. 26-28 y 58-60.

13. Archivo Municipal de Getxo: Leg. 60408003.

14. *Ibidem*: Leg. 6409003.



El artista Luis María Íñiguez Paillole trabajando en los últimos detalles del grupo escultórico de la Plaza Biotz Alai de Algorta, en Getxo.

se esfuerzan en mover un gran bloque de piedra. Así las cosas, el artista retomó los temas, tipos y actitudes más habituales en sus esculturas con un asunto de indudable raigambre vasca, en el que desplegó una magnífica representación del esfuerzo y la tensión física, al enfatizar las manos, los cuerpos contorsionados y los rostros, pese a que en algunas partes las figuras no están totalmente desgajadas del bloque. Se trata de un motivo sobre el que ya había explorado años atrás para la ejecución de pequeños bronce.

De 1995, también data el *Monumento a Pedro Bilbao Encera* (1909-1992) en la Playa de Ereaga de Getxo. Poco después del fallecimiento de este destacado médico, natural del getxotarra barrio de Algorta, una comisión formada por ciudadanos particulares inició las gestiones para erigir un monumento en su memoria y recaudar los fondos necesarios para el mismo. Por tanto, en este caso, no se trató de un encargo municipal, pese a que finalmente el Ayuntamiento de Getxo también se involucró en el homenaje¹⁵. En esta ocasión, la solución ideada por Íñiguez presenta al galeno de pie, emergiendo a modo de gran altorreleve de un bloque de piedra, que en parte está labrado con despiece de sillería, mientras que en otras zonas exhibe un aspecto inacabado e irregular; lo que redonda en una configuración más moderna. El protagonista, que porta un libro en la mano derecha y tiene la izquierda oculta dentro del bolsillo del pantalón, presenta un modelado somero y suave, hasta el extremo de que las piernas apenas si están trabajadas. Todo ello dista mucho del academicismo de las obras de Santurtzi y del propio *Monumento al Pescador* de Getxo.

Poco después de concluir esta obra, tras una breve, pero contundente y fatal enfermedad, Luis María Íñiguez falleció en su casa de Villarcayo el doce de julio de 1995.

15. *Ibidem*: Leg. 2517-11.