



MANTEROLA ISPIZUA, Ismael

Hermes y los pintores vascos de su tiempo

Bilbao : Diputación Foral de Bizkaia, 2006. - 520 p. : il.
; 29 cm. - ISBN: 84-7752-410-6

La obra que comentamos es el resultado de una larga investigación presentada en su momento como tesis doctoral y ahora reelaborada para su publicación. Adelina Moya, directora de la misma, comenta en la presentación el origen de la idea inicial, centrada en Aurelio Arteta, y el posterior planteamiento de búsqueda de relaciones entre este artista y los otros vascos de su época con el Novecentismo. El autor nos informa por su parte de cómo en el transcurso del estudio pronto se percató del fundamental papel del crítico Juan de la Encina y de la revista *Hermes* en la formación de una cierta manera de entender el arte en general y el vasco en particular.

Es cierto que tal idea no es nueva, puesto que la importancia del crítico ya ha sido señalada con anterioridad, como igualmente lo ha sido la relevancia de la mencionada revista, y así lo reconoce Manterola. Sin embargo consideramos que, partiendo de este presupuesto conocido, el enfoque del planteamiento y la seriedad y profundidad con que se ha abordado el proyecto permiten que a partir de ahora nuestro conocimiento de los artistas estudiados sea no sólo más completo en lo que respecta a cada uno de ellos, sino sobre todo en lo concerniente a la época y circunstancias en las que trabajaron.

En efecto, se aborda en primer lugar el contexto histórico con toda la amplitud posible –aspectos económicos, sociales o culturales, sin eludir implicaciones ideológicas y políticas– y no únicamente, como suele ser frecuente, a modo de un casi obligado ejercicio para enmarcar el estudio en cuestión, sino para comprobar sus verdaderas implicaciones en el devenir de una concreta sensibilidad hacia unas formas de entender y hacer arte y, lo que parece más notable, de sus posibilidades en la estrategia de crear una determinada conciencia de país, ligada a un concepto de modernidad entroncada con la tradición. Ese mismo concepto será el que se promoverá desde *Hermes* también para el arte, un arte que deberá ser la imagen que se quiere proyectar tanto de cara al exterior como hacia los propios vascos.

Se realiza un exhaustivo análisis de la actividad de *Hermes*, si bien Ismael Manterola encuadra su investigación entre 1910 y 1930. A pesar de que la revista inició su andadura en 1917, parecía preciso remontarse hasta los momentos inmediatamente anteriores para mejor comprender el ambiente en que surge la publicación y se va gestando su rumbo y las tendencias que protagonizará. De la misma manera, aunque la revista desapareció en 1922 se considera conveniente poner el límite en la segunda fecha porque hasta ese momento se puede rastrear con claridad su influencia y la pervivencia de la concepción del arte y la cultura que pretendió impulsar.

A través de su estudio se manifiesta el contenido ideológico de la revista y su optimismo hacia el papel de la cultura y el arte como factores de modernidad. Esos

motores estratégicos servirían para involucrar a la ciudadanía en los proyectos de la burguesía de formar una identidad que se distanciase del ruralismo del primer nacionalismo, adaptándose a los tiempos. No podemos dejar de pensar en la semejanza con la actual situación de Bilbao.

En esta dirección, Manterola se hace eco de la polémica en torno a la misma idea de “arte vasco”. En la confrontación intervienen desde Gregorio Balparda, que mantiene que la llamada pintura vasca no sería sino pintura francesa con temas vascos, a Juan de la Encina, quien en sus respuestas justifica el recurso a influencias externas –y no sólo francesas, sino también inglesas y españolas, en cuya estela se inscribe la producción artística vasca– en el reconocimiento de la falta de tradición artística autóctona y en la consideración de que esos influjos son vivificadores referentes, modelos asimilados e incorporados, no simplemente utilizados. Y más allá, en el polo opuesto a Balparda, Arturo Campión criticaba el arte propuesto desde *Hermes* por considerar que no reflejaba de forma adecuada la belleza de la raza vasca.

Por otro lado, otros críticos no tan involucrados personalmente en la polémica, como es el caso de Margarita Nelken, mantienen posturas más en consonancia con los análisis de Juan de la Encina. Nelken considera, como éste, que entre los artistas vascos no hay una homogeneidad que permita considerarlos como grupo con características específicas; sin embargo reconoce en ellos “un único fondo, y hasta un mismo aspecto”.

En el sentir de la revista, el dinamismo de la economía vasca, y muy especialmente de Bilbao, se veía en estrecha relación con el del arte vasco, al que se llega a considerar superior respecto a la mediocridad que en ese momento reinaba en España, y equiparable, si no superior, al catalán, igualmente focalizado en una ciudad industrial, Barcelona.

A continuación Manterola pasa a centrarse en los artistas que tuvieron relación con *Hermes*. Se establece una lógica secuencia de generaciones, subrayando el papel de cada una de ellas: la primera, con la importación de las tendencias modernizadoras por Guiard y Regoyos; la segunda, impulsada por la intención de reunir modernidad y tradición española, está encabezada por Losada y Zuloaga; antes de pasar a la siguiente se incluye la figura de “un pintor vasco” fuera del País Vasco: Francisco Iturrino; la tercera generación supondría una síntesis y la cristalización, según se vislumbraba en el planteamiento de la investigación, en la corriente ligada al Novecentismo, personalizada en Ángel Larroque, Alberto Arrúe, Valentín y Ramón Zubiaurre, Gustavo de Maeztu y Juan Echevarría; para finalizar con la generación joven de los artistas *hermesitas*: Jenaro Urrutia, José María Ucelay y José Benito Bikandi.

El estudio pormenorizado de los artistas y sus obras constituye el eje fundamental de la obra (páginas 85 a 481). Uno de los aspectos de mayor interés es el planteamiento hecho de estudiarlos *en su tiempo y desde nuestro tiempo*. Es decir, una aproximación rigurosa al momento en el que un artista trabaja, con todos los condicionantes que ello implica, pero sin eludir una revisión que evalúe, desde la perspectiva que permite el transcurrir del tiempo, su verdadera dimensión. La catalogación de la obra de cualquier artista –tarea que no es aquí objetivo del autor– es básica para cualquier análisis posterior, pero la valoración crítica supone un paso más en el conocimiento y una más ajustada apreciación del artista y sus obras, sin las mediaciones o interferencias normales que se producen en su propio tiempo. En su análisis el autor demuestra su sólida formación, que le permite buscar analogías estilísticas o temáticas entre los artistas vascos y sus posibles referencias, relacionándolas con las tendencias contemporáneas.

Para ello se fundamenta tanto en las opiniones vertidas por los artistas en sus escritos, cuando los hay, y en la documentación de la época, como en el estudio crítico de la bibliografía más actualizada, sin dejar de lado su propia experiencia ante las obras.

El capítulo 5 indaga el fenómeno del Novecentismo, concebido como planteamiento de una modernidad que no pretende una ruptura con la tradición sino, por el contrario, que se arraiga en ella y en ella busca su anclaje, postura bien diferente a la que mantendrán los movimientos de vanguardia, con su esencial reivindicación precisamente de la ruptura con el pasado.

Así fue sentida esa corriente, innovadora pero en cierta manera continuista, en Europa y en Cataluña, donde se practicó y teorizó la relectura y reinterpretación de las formas del pasado con un espíritu que nada tiene que ver con la mera copia –producto de la falta de inspiración–, lo cual poco tendría de moderno. Por el contrario, se trata, en cierta manera, de una reinención de las formas artísticas desde una mirada contemporánea, un espíritu de renovación presente a lo largo de toda la historia y que está en el origen de momentos tan extraordinarios como el Renacimiento.

El autor comprueba la influencia real de la corriente en el País Vasco, con sus particularidades respecto a Cataluña, lo que le devuelve a Juan de la Encina, que es quien subraya los tres componentes esenciales, a su entender, de la pintura vasca: modernidad, tradición y atención hacia lo local, precisamente las características definitorias del Novecentismo. Pero, como siempre, las características comunes que permiten el encuadramiento en una tendencia o movimiento artístico no excluyen las posibilidades de diferenciación. Diríamos que afortunadamente. Como sentía Juan de la Encina y asume Ismael Manterola, “los artistas vascos están lejos de constituir un grupo homogéneo que revele un estilo determinado”.

Nos parece muy interesante su análisis sobre cómo se incardinan los intereses de una burguesía con ambiciones de modernidad y cuál es su ideología, que por un lado busca sus raíces en lo rural y el folklore pero al tiempo comprende el ya imparable binomio modernidad-ciudad y las consecuencias que esa concepción tendrá para el arte. Esas consecuencias no se refieren exclusivamente a cómo afectarán a los artistas y a sus obras desde un punto estrictamente formal, sino también, como apuntábamos más arriba, al propio papel social del arte: desde la educación a su función de embellecimiento de la ciudad, algo que en la propia época se siente como emulación de la clasicidad greco-romana.

No es mera coincidencia que en esos momentos Bilbao, la “Atenas del Norte” que en buena medida liderará el proceso modernizador, viva la inauguración del Museo de Bellas Artes (con proyectos desde 1908 pero concretado en 1914), la fundación de los Museos Arqueológico y Etnográfico (en 1919 y luego fusionados), del de Reproducciones Artísticas (en 1927, aunque ya el año 1922 un grupo de intelectuales y artistas había presentado una moción a la Junta de Cultura de la Diputación solicitando la creación de este museo) y los largos debates sobre la necesidad de un Museo de Arte Moderno, finalmente fundado en 1924, aunque igualmente tuvo una larga gestación. Todos estos datos nos hablan de la ebullición cultural que se vivía en Bilbao, y que será el caldo de cultivo que nutrirá a los artistas relacionados con *Hermes*.

No pensamos que sea necesario encomendar al tiempo determinar la importancia de la investigación de Ismael Manterola. No dudamos de ella, y desde este mismo momento consideramos que contribuye al mejor conocimiento de esta época que casi podríamos definir como “fundacional” del arte en el País Vasco.

Jaione Velilla Iriondo