

RICARDO GUTIÉRREZ ABASCAL

Lección de Ingreso en la R.S.B.A.P.

por

ANTONIO DE URQUIDI

Esta Lección de Ingreso fue presentada
el día 31 de mayo
en la Biblioteca Dr. Camino de la Fundación Kutxa

A modo de presentación

Ricardo Gutiérrez Abascal nació en Bilbao en 1883 y murió en Méjico en 1963.

Fue uno de los grandes valores que engendró la cultura vasca de fines del siglo XIX y principios del XX y la estimación de quien escribe estas líneas es que no se le ha dado a conocer suficientemente, ni se le ha reconocido todo lo que el arte vasco y el arte en general le deben y en consecuencia tengo que proclamar aquí, que el principal objeto de este trabajo es contribuir al mejor conocimiento de la personalidad de Don Ricardo Gutiérrez Abascal el “honesto e insobornable crítico” (como le llamó Enrique de la Fuente Ferrari) que firmó sus escritos con el seudónimo Juan de la Encina. La personalidad de Don Ricardo, que tuvo que enfrentarse para su desarrollo a los horrores de una cruel y fratricida guerra obligándole a expatriarse para fijar su residencia al calor del gran recibimiento que un país hispano como Méjico le dispensaba y que él supo agradecer ejerciendo su magisterio con su espléndida obra de crítica del arte especialmente en la pintura y en la arquitectura.

Pero bien a mi pesar, tropiezo con una primera dificultad y es que resulta excesivamente extensa y prolífica la obra de Juan de la Encina como para ser resumida en los cortos límites de este trabajo, por lo que dado el lugar y materia de mi exposición, me ceñiré a cuanto hizo y expuso públicamente en la primera parte de su vida; haré una consideración especial del fenómeno del progreso económico y cultural en Euskal-Herria a fines del siglo XIX y primeros años del XX, y el enfoque que Juan de la Encina dio a este fenómeno tan curioso; y después al tratamiento que dio al hecho del espléndido desarrollo de la pintura vasca en esa época, culminando sus opiniones con su trabajo de *la trama del arte vasco* publicada en el año 1919. Dos palabras más para dar una pincelada de sus avatares hasta el año 1936 y un poco de su exilio en México, y daré por concluido mi trabajo.

Infancia y primera formación

Bilbaíno pues y criado nada menos que en el corazón de las Siete Calles de Bilbao, en la bilbainísima calle de Tendería, donde sus padres poseían un comercio de pañería, era hijo de Don José Gutiérrez Ruiz, natural de Vitoria y de D^a Dominica Abascal Mazón, procedente de Cantabria. En su ambiente

sietecallero transcurre la vida de nuestro hombre en su primera infancia hasta que con el comienzo del siglo, deciden sus padres ir a vivir a Deusto donde se dan los mejores recuerdos de Don Ricardo Gutiérrez en la segunda época de su juventud. Como dice él mismo, en carta de Febrero de 1917 a la que luego sería su esposa, “allí se educó principalmente mi sensibilidad artística y por allí corren, no diré que los años más felices de mi vida, sino los más llenos de vagas esperanzas y quimeras”.

Terminado su bachillerato y por influencia de su familia ingresó en la Universidad de Deusto con el ánimo de prepararse para la carrera de Ingeniero Industrial, pero al cuarto año, deja esos estudios, venciendo por fin su vocación artístico literaria que por otra parte, desde temprana edad, había despertado en él.

Pero esos escauceos en los dominios de la técnica no le vendrán nada mal por lo que más adelante veremos.

Por cierto que en relación con esta su época de estudiante hay una anécdota que refleja el carácter impulsivo y un tanto terco que ya entonces apuntaba; este fuerte carácter le llevó a enfrentarse con sus profesores y al fin determinó su expulsión del Centro; según él mismo decía “soy medio ingeniero y no lo soy del todo por el carácter violento y agresivo que tenía en aquellos tiempos y también por mi desdén por la mecánica. Era en los tiempos de Deusto. Había un profesor imbécil y claro está, yo tenía que llamarle por su nombre y le llamé. Luego querían que yo le diese una satisfacción y dije que cuando él dejase de ser imbécil, yo lo declararía”.

Esta incidencia ya daba a entender que la rigidez académica no era el método que permitiría a Don Ricardo concluir unos estudios, máxime si estos estaban fuera de su línea vocacional.

Lo cierto es que después de dejar estos estudios de ingeniería no volvió a cursar otros nuevos con carácter oficial. Estudió mucho sí, pero en lo sucesivo fue un autodidacta en materias de arte y literatura desarrollando así dos de sus más marcadas aficiones de la infancia.

Aún cursaba estudios de ingeniería, cuando casualmente y a petición de su amigo Gustavo de Maeztu escribió un artículo sobre el pintor bilbaíno Manuel de Losada que para su sorpresa, el Director del periódico *El Liberal* accedió a publicar; y aquí aparece ya D. Ricardo Gutiérrez Abascal, escribiendo bajo el seudónimo de Juan de la Encina. Cuando años más tarde le preguntaban sobre el origen del seudónimo, no supo precisar si la decisión de aparecer en sus escritos con el mismo correspondió a su amigo Gustavo de Maeztu, a sí mismo, o al Director de *El Liberal* en cuya redacción tomó la decisión de hacerlo. Lo cierto es que durante el resto de su vida escribió bajo ese nombre

artístico e incluso así se le conocía en aquellas famosas clases que impartió en la Universidad Autónoma de Méjico.

Al mismo tiempo que aquellas primeras colaboraciones en prensa sobre temas artísticos, venía recibiendo fuerte influjo para su formación, de su hermano mayor Leopoldo Gutiérrez Abascal, de educación marcadamente francesa, íntimo amigo de D. Miguel de Unamuno y muy vinculado a los círculos artísticos y literarios de fines del siglo pasado y comienzos del actual como los del “Café García” de Bilbao o del “Gato Negro” de Madrid, que Leopoldo frecuentaba por los incesantes viajes a que le obligaba el negocio familiar de importación de pastas como materia prima para las papeleras. Y no sólo atiende a la formación de su hermano menor sino que le introduce en los círculos intelectuales de Bilbao y de la capital de España.

Leopoldo fue un gran intelectual que influyó marcadamente en diversos compañeros de aquella generación, como fueron Miguel de Unamuno, José M^a Salaverría, el poeta Ramón Bastera, el periodista y escritor Pedro Mourlane-Michelena, etc. etc.

Su educación era básicamente francesa y así supo impregnar de ese espíritu a su hermano Ricardo aunque éste, posteriormente, con una larga estancia en Alemania se pondrá en contacto con las nuevas corrientes del pensamiento estético germano que marca predominantemente su labor como crítico de arte.

Tras el verano de 1914 cuando Ricardo ha regresado de Alemania, muere su hermano Leopoldo, haciéndose el heredero de aquel negocio de pastas de papel que antes regentaba su hermano y que, le permitiría en el futuro, tener una saneada autosuficiencia económica, base a su vez de una insobornable independencia en las opiniones y obligaciones derivadas de su crítica de arte.

La muerte de Leopoldo dejó profunda huella en Ricardo y también en sus amigos intelectuales de las tertulias artístico-literarias de Madrid y Bilbao.

“Este hombre —escribe Unamuno— que ha pasado por la vida silenciosamente al parecer, sin meter ruido, privada, privadísimo, ha influido en su generación en Bilbao y, en la que le suceda, más, mucho más, que otros que a diario dan que hablar. Es uno de esos hombres de altísima casta, que no dejan su nombre, pero dejan su espíritu...”

Pero esta admiración era recíproca. En una de las ocasiones Leopoldo se desahogaba con Don Miguel en tema que no se confía normalmente sino a aquella persona con quien se tiene una gran intimidad. Le decía por carta, “me atormenta hace ya bastante tiempo la idea de hacerme fraile. Si, es una verdadera obsesión”. Y poco después, paseando Leopoldo por los altos de Begonia con su amigo José M^a Soltura le confiaba también lo siguiente: “Si fuera soltero Unamuno y fundara una orden religiosa, me iría con él”. He aquí la

confianza recíproca entre dos personas que se abren de corazón, siendo dos intelectuales como Unamuno y Leopoldo Gutiérrez.

Con estas anotaciones, hacemos alto en esta aproximación sobre la personalidad de Leopoldo Gutiérrez Abascal para dejar constancia de las muy posibles influencias sobre su hermano Ricardo y seguiremos con la vida de éste; permítanme pasear previamente frente a un bosquejo del ambiente político-social, económico y cultural de la época que a nuestro biografiado le tocara vivir.

Contexto socio-económico y cultural en que nació y vivió su infancia y juventud

Siglo XIX: lleno de acontecimientos políticos. En su segundo lustro comienza la Guerra de la Independencia. Posteriormente se producen los sitios de Zaragoza y Gerona. El restablecimiento del Absolutismo con Fernando VII. Las Guerras Carlistas. La emancipación de los países hispano-americanos. En este siglo España conoce nada menos que tres Constituciones, las de 1812, 1837 y 1869.

Período histórico muy inestable con las dos Guerras Carlistas de tanta incidencia en Euskal-Herria, donde vamos siquiera a mencionar, lo que ocurre alrededor de 1883, fecha en que nace nuestro Don Ricardo Gutiérrez Abascal.

La economía progresa promovida por el nacimiento y pronto desarrollo de Empresas de importancia como la Compañía Euskalduna creada en 1900. Altos Hornos de Vizcaya en 1902, la Constructora Naval en 1906, sociedades que al calor de la protección arancelaria, engendran un desarrollo inducido, creándose a su amparo actividades y empresas en otros sectores, como Hidroeléctrica Ibérica antecedente de Iberduero en 1901, las papeleras de Arrigorriaga y Aranguren, etc.

En Guipúzcoa, el Banco Guipuzcoano en 1899; el de San Sebastián en 1900; Altos Hornos de Vergara en 1900; Volmer en 1914 en Irún; Alfa en Eibar en 1920; CAF en Beasain en 1921. Los conjuntos papeleros de Tolosa y Rentería, etc. etc.

Sin embargo Álava, no despierta al progreso industrial, hasta la mitad de la década de este siglo.

En todo este proceso, Euskal-Herria deja de ser una Comunidad de tipo agrícola y rural para entrar en una economía de mercado, donde juegan los intereses de clase y grupo; su pueblo va configurándose predominantemente, como una sociedad industrial de masas, que progresa en los sectores secundario y terciario de la economía con el consiguiente crecimiento de las clases medias urbanas y las del proletariado industrial y como consecuencia de esto, la creación de sindicatos que dan cauce normal y ordenado a las reivindicacio-

nes laborales ante las empresas. Es original por su ausencia en España la creación de “Solidaridad de Trabajadores Vascos”, sindicato de clase, reivindicativo y de corte social-cristiano y nacionalista.

Por fin, para concluir este esbozo del cambio socio-económico sufrido por nuestra Euskal-Herria en esta época, se produjo una mejora espectacular en infraestructuras y servicios; electrificaciones (en ferrocarriles y en iluminación pública), abastecimientos de aguas potables; obras de pavimentación y saneamiento colectivos; creación de vías férreas como Bilbao-San Sebastián en 1913; el “Topo” en 1912; el Plazaola y Bidasoa en 1914; el Vergara-Vitoria en 1919; construcción de carreteras, redes provinciales telefónicas, etc. etc.

Como ven Uds. estoy extendiéndome un tanto en algo que parece que nada tiene que ver con un movimiento artístico-cultural que con su crítica contribuyó a fomentar nuestro Juan de la Encina.

Pero ¿qué pasaba entre tanto con el progreso cultural ante tanto progreso económico-social como acabamos de describir?

Pues se observaba que la vertiginosa industrialización provoca el fuerte crecimiento de los núcleos urbanos y con ello, de las clases medias e industriales; a su vez se crean mayores exigencias en el nivel educativo y todo ello en definitiva provoca una fuerte demanda social de cultura en sus distintas manifestaciones.

Se manifiesta esta demanda en primer lugar, en la creación y rápido desarrollo de los medios de comunicación, primero en periódicos naciendo *El Liberal* y *La Gaceta del Norte* en 1901; el *Pueblo Vasco* en 1911, el *Euzkadi* en 1912 y varias cadenas de radio en la década de los 20.

Al propio tiempo van emergiendo importantes personalidades en las distintas ramas de la cultura; Unamuno, Baroja, Maeztu, Bastera, Mourlane-Michelena, Lizardi, Lauaxeta en literatura y ensayo; Barandiaran, Aranzadi y Echegaray en investigación y antropología; Manuel Smith, Bastida, Anasagasti, Zuazo en Arquitectura; Guridi, Usandizaga, Otaño y Donosti en música y por fin Echevarría, Zuloaga, los Zubiaurre, los Arrúe, Tellaeché, Arteta, Ucelay, Aranoa, etc., en pintura.

Y como signo diferenciador de todo este emerger cultural se constata un proceso de modernidad en la creación de formas, lenguajes, estilos artísticos y literarios que sitúa a nuestros hombres a la cabeza de todo el proceso cultural español.

Este progreso que hemos detectado en el País Vasco, va simultáneamente creando un bienestar que resultaba ser el mejor clima estético, donde a su vez se empiezan a apreciar cada vez más las obras literarias y artísticas y a

apreciar también y a cotizar consecuentemente más que en ningún otro sitio de España las obras de nuestros pintores.

Vemos en estos un afán de superación, vemos como tratan de actualizar-se y de una manera u otra acuden a países extranjeros en busca de perfeccionamiento y depuración de sus conocimientos y técnicas; Bélgica, Roma y sobre todo París, que era un verdadero hervidero de nuevas formas e ideas, produciendo movimientos que buscan nuevos derroteros en distintas manifestaciones del arte, muy particularmente, de la pintura.

Pues bien; estas tres ciudades, sobre todo la última son etapas que desean cubrir casi todos los pintores de la época.

A su vez, la crítica de muchos de nuestros intelectuales forma y remueve opiniones para mejor juzgar y ayudar a evaluar (y consiguientemente cotizar) las obras de nuestro artistas en especial los pintores. Las personalidades que cito a continuación van estableciendo criterios para la crítica, pero criterios de alto nivel intelectual, tal como no se había alcanzado hasta la fecha en España. Así, Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, Pío Baroja, Mourlane-Michele-na, figuras todas ellas señeras de nuestra literatura de la época fijan su atención también en los temas estéticos y particularmente en el mundo de nuestra pintura. Pero como dice Llano Gorostiza, sobre todo, nuestro “Juan de la Encina”, “riguroso teorizante que elevó a alturas insospechadas, sección tan poco atendida en muchos periódicos provincianos, depurándola de lastres apasionados o beocios, para sobrevolar, incluso sobre debilidades personalísimas nacidas de vínculos familiares”.

Claro exponente de ese resurgir cultural fue también el nacimiento en 1917 de la revista *Hermes* que, aunque financiada y dirigida por nacionalistas vascos (la familia Sota y Juan Sarria) trató de integrar la manifestación doble del citado resurgir; por un lado, la cultura liberal modernista y por otro la cultura etno-euskaldun que en muchos momentos discrepaban.

Hermes, en un gran esfuerzo, trató de identificar toda la producción cultural surgida en el País Vasco (con independencia de la lengua) tratando de retener como vasca, la cultura liberal moderna de los hombres del 98 y de la nueva y vigorosa manifestación de la pintura vasca y de la cultura etno-euskaldun.

Entre todas las facetas, quizá la aparición de la Pintura Vasca moderna fue junto con la literatura, la más elocuente y brillante expresión de las exigencias culturales (a que antes nos referíamos) de la nueva sociedad Vasca (de su oligarquía industrial y financiera y de sus nuevas clases medias urbanas) recién surgida al calor del progreso económico y social.

Pues bien, señores; este era el ambiente artístico-cultural de nuestro País en la época en que aparece como crítico de arte Ricardo Gutiérrez Abascal, “Juan de la Encina”.

Es más o menos coetáneo con él, el fenómeno de la aparición simultánea de un grupo de pintores que luego se dio en llamar la Escuela de Pintura Vasca, cuya existencia como tal, se ha cuestionado mucho y cuyas características trató Juan de la Encina con aguda crítica en trabajos posteriores.

Y veremos posteriormente, con mayor profundidad las características del arte vasco que desvela Encina, en las lecciones que imparte en el Congreso de Estudios Vascos de Oñate en 1918 bajo el título de “Aspectos Generales del Arte Vasco” que retoca y completa para publicar en 1919 su obra *La trama del Arte Vasco*. De modo que allá nos remitimos.

Perdónenme esta digresión que he considerado interesante introducir ya desde ahora y sigamos con la biografía de Juan de la Encina.

A partir de su primera aparición en *El Liberal* que antes hemos mencionado, va empezando a ser conocido de manera, que al fin un diario tan popular y prestigioso como *El Nervión* acepta su colaboración, donde sigue publicando hasta su marcha a Alemania en 1911.

En *El Nervión* se dedica a dar a conocer al público bilbaíno a artistas como Mogrovejo, Regoyos, Guiard, Iturrino, Uranga, Gustavo de Maeztu, Arteta, José y Alberto, etc.; con estos últimos afianzó amistad en original tertulia conjunta tras una visita a una sidrería de la calle Tendería donde entre vaso y vaso, llegó a comprender mejor el temperamento de los dos hermanos y los retrata con fidelidad en su crítica de *El Nervión* y coparticipa con ellos en alguna nueva idea como ahora veremos.

Al análisis estético y de estilo de los artistas vascos de la época, dedica en *El Nervión* durante los años 1908 y 1909, los primeros estudios de conjunto y con cierta profundidad que la crítica bilbaína dedica a sus pintores.

A través de este periódico, llama la atención de la escasa actividad artística de un Bilbao que progresa en tantos otros aspectos, llegando a espolear el ánimo que empieza a manifestarse en los años inmediatamente siguientes.

“Es un crítico batallador, agresivo y “protestón” contra la apatía cultural del público, contra la desidia de los poderes oficiales y las clases económicamente poderosas en lo concerniente al arte” dice Mirian Alzuri, historiadora del arte en sus trabajos preparatorios sobre la obra de Juan de la Encina para su doctorado.

En 1908 participa en la creación de *El Coitao*. *Mal llamao* un semanario satírico y de estilo provocador, editado por iniciativa de los hermanos José y

Alberto junto con Gustavo de Maeztu y otros amigos que participaban con ellos en la tertulia del “café Arriaga”.

Este semanario tuvo una vida fugaz y es que como indicaba Pilar Mur “el talante liberal y a veces deliciosamente provocador de sus artículos, incidió en la inhibición de otros jóvenes escritores vascos”. Pero pudo contar con la colaboración de plumas tan insignes como las de Unamuno, Ramiro de Maeztu, José M^a Salaverria, Tomás Meabe, José Ramón Basterra, etc. etc.

A pesar de su corta vida, no se puede ocultar la influencia de este semanario como elemento dinamizador del ambiente cultural bilbaíno, uno de cuyos frutos es, la creación de la *Asociación de Artistas Vascos*, concretamente en 1911, a cuyos orígenes estuvo también vinculado Encina; así mismo contribuyó como revulsivo a que la prensa de la ciudad comenzara a prestar una cierta atención al incipiente mercado artístico local.

Cuando Juan de la Encina, preparaba un artículo comentando la aparición del libro de Unamuno, *Recuerdos de niñez y mocedad*, la revista dejaba de existir por quiebra en el mes de marzo de 1911.

El año 1910 es un año importante para Encina pues en él ve la luz su primer libro titulado *Nemesio Mogrovejo, su vida y sus obras* un libro cargado de emotivas páginas sobre el escultor bilbaíno fallecido tempranamente en Austria, el 6 de Abril de dicho año y para quien Encina, reivindicó el carácter de primer renovador de la escultura nacional. Fue un libro lujosamente editado en Londres por un grupo de aficionados bilbaínos al arte y que supuso para Encina una brillante entrada por los caminos de la crítica del arte.

En 1911, empieza una nueva orientación en la vida de Juan de la Encina. Se traslada a vivir a Alemania, desde donde inicia un viaje cultural por toda Europa hasta fijar su residencia en Hamburgo.

El viaje tiene en principio el objetivo de ampliar sus conocimientos de Economía y Administración, ya que descartado en su juventud el curso de la carrera de ingeniería, necesitaba ampliar esos otros conocimientos para la mejor marcha del negocio de pastas de papel que al fallecimiento de su hermano Leopoldo, heredó forzosamente. Su preparación previa en los cuatro cursos de ingeniería no resultó baldía para consolidar sobre ella lo que los cursos de Economía ahora le proporcionaban. A ello dedicó con buen provecho, una parte de su tiempo en Alemania.

Pero su verdadera inclinación le llevaba hacia otros senderos. Profundizó en el conocimiento del idioma alemán para a continuación empaparse a fondo de literatura y cultura alemanas, comenzando a familiarizarse con Kant y a interesarse por el idealismo, guiado inicialmente desde España por sus dos grandes amigos Ángel Sánchez Rivero y Ramón Basterra. Con Sánchez Rive-

ro mantiene una fluída correspondencia a través de la cual comenta cuestiones de arte y estética y de literatura, al mismo tiempo que le aconseja la lectura de una serie de autores que son básicos en la formación de su pensamiento estético; Woelfflin, Riegel, Worringer, Burkhardt, y otros muchos que junto con las opiniones del propio Sánchez Rivero le llevan a la convicción de “dar rigor” a su método de trabajo y a sus ideas frente al estilo de crítica gacetillera que predominaban entonces entre los críticos contemporáneos.

Viaja constantemente por Alemania penetrando en todas las formas de cultura y dedicando especial atención a la historia y a la crítica del arte.

Sigue en aquel país haciéndose con un enorme bagaje de lecturas y conocimientos culturales que le identifican en su posterior trayectoria como crítico de arte. Porque a pesar de la gran influencia francesa que en su juventud recibió de su hermano Leopoldo, en cuestiones de estética y literatura artística, fue completamente germanófilo ya que la moderna crítica de arte francesa le pareció siempre como demasiado superficial, frente a la profundidad y fuerza de análisis y síntesis que encontraba en la alemana y como escribirá luego él mismo en 1927 en *La Voz*, la crítica alemana, “no procede al azar de sus gustos, sino que lleva por delante un método y una estructura conceptual rígida y clara y con ellas a la vista procede al análisis de los fenómenos artísticos contemporáneos”.

Ya estamos en 1914 y después de unas semanas de vacaciones en España intenta volver a Alemania. Pero cuando en Hendaya va a iniciar su viaje a través de Francia, le sorprende la I Guerra Mundial, lo cual le obliga a regresar de nuevo a España. Pero esta vez vuelve, no a Bilbao, sino a Madrid donde ya vivía su familia desde hacia unos meses.

Precisamente a fines de 1914, se produjo otro evento importante en la vida de Encina, como es el conocer a Don José Ortega y Gasset. Desde entonces va estudiándolo profundamente hasta llegar a sentirse identificado con él, excepto en los presupuestos artísticos, relativos a la interpretación que Ortega hacía del arte de vanguardia en su libro *La deshumanización del arte*. Pero pronto se estableció entre ellos una relación personal y afectiva que duraría siempre, hasta el punto de que a principios de 1915 el filósofo madrileño lleva a Juan de la Encina a colaborar en su revista *España*, que dado su enorme prestigio sirve de plataforma al crítico vasco para proseguir, con mayor ímpetu, su ascendente carrera como crítico de arte en Madrid.

Ha cambiado pues, su residencia a Madrid, pero aún con su nuevo domicilio sigue en contacto con su Bilbao natal y con el diario *El Nervión* con el que renueva las colaboraciones que esta vez, bajo el título de “Recuerdos y divagaciones” dedica al país del que acaba de regresar tras residir tres intensos años en él.

Pero no ha acabado aún la serie en *El Nervión*, cuando se encuentra con la destitución de su amigo Miguel de Unamuno en la rectoría de la Universidad de Salamanca y decide sacar su pluma en defensa de su amigo. Así, su último artículo en el citado periódico lo dedica a tal fin, bajo el título “El caso Unamuno. La picaresca en la tragedia”.

A pesar de la lejanía de Bilbao, no rompe sus relaciones con el mundo intelectual bilbaíno con el que sigue manteniendo lazos afectivos y efectivos y profesionales comprometiéndose con cuantos acontecimientos culturales requerían sus apoyos: así le veremos tomando parte activa en el I Congreso de Estudios Vascos de Oñate en 1918. La I Exposición Internacional de Pintura y Escultura en 1919, de la que es uno de sus organizadores; su participación en la revista *Hermes* etc.

Tradicción pictórica española, modernidad y costumbrismo etnográfico, habían creado en nuestros artistas una personalidad fuerte y despegada de la pintura llamada oficial, es decir de la de academias, concursos oficiales, etc. Existía conciencia de grupo. Algunos hablaban hasta de Escuela quizá exagerando un tanto, pero sí unidos por algún invisible nexo que propició el 29 de Octubre de 1911 la creación de la Asociación de Artistas Vascos, para, según su Reglamento “fomentar el desarrollo de las Bellas Artes, organizando exposiciones, concursos y conferencias, creando una biblioteca y proporcionando a los artistas, los medios necesarios para que puedan enviar sus obras a exposiciones que se celebran fuera de Bilbao”.

No era fácil la comunidad de ideales. Asegura Don Pío Baroja de los vascos de su tiempo que quizá por no haber tenido unanimidad de cultura tampoco la tuvieron de tendencia y que cada cual “tiró por su lado”. Quizá sea cierto. Pero aunque se trataba de un grupo heterogéneo, vivían agrupados por el común denominador de un entusiasmo sin límites y de una conciencia honrada, y así acaban creando en 1911 la mencionada Asociación de Artistas Vascos.

Con el empuje de la labor de equipo de esta Asociación, pronto organizaron en Agosto de 1912, sin disponer todavía de local propio, la primera Exposición, teniendo que recurrir a los salones de la Sociedad Filarmónica, abrió la jornada inaugural el escritor Pedro Murlane Michelena y la clausuró Miguel de Unamuno.

Pocos años después y disponiendo la Asociación de sala propia en su edificio social, se organiza una nueva Exposición que se intenta inaugure Ignacio Zuloaga, quien en un rasgo que le honra cedió tal privilegio a Darío de Regoyos. A partir de entonces se va multiplicando la actividad de esta Asociación que haciendo honor al artículo primero de sus Estatutos fundacionales prosigue organizando concursos, promoviendo conferencias, artículos, etc.

con el fin de elevar la cultura artística del pueblo, así como para ambientar y caldear el aspecto comercial de la actividad. En todo caso, fue un éxito.

Juan de la Encina aparece en los documentos y crónicas de la fundación de la Asociación pero no con notoriedad, quizá porque ese mismo año de 1911, decide partir para Alemania con los consiguientes quehaceres y preparativos para el viaje que le alejaban de los afanes locales del momento. Pero luego, a lo largo de su vida demostró el afecto y estimación manteniendo excelente relación con la Asociación misma y con sus componentes.

Y esto no tiene nada de extraño dado que una de las constantes que aparecían en la crítica de Juan de la Encina, era la relacionada con la poca o ninguna actualización del que algunos llamaban el “arte oficial” de Madrid en aquellas épocas, abarcando bajo este concepto, tanto a la enseñanza del arte, como a la crítica, como a la débil acción cultural de las artes, desde los Organismos Oficiales. Por tanto la llegada de la Asociación de Artistas Vascos, como de las Exposiciones, conferencias, etc. por ella organizadas, tuvo que recibirlas Encina dentro de una gran alegría y entusiasmo.

Veamos lo que dice en el semanario *España* en Mayo de 1917, acerca de las Exposiciones de bellas artes:

Ya tenemos otra vez la gran feria oficial de la mediocridad artística. Hoy como ayer y ayer como hoy... En efecto, parece que el tiempo se ha detenido si se juzga por estas Exposiciones. Siempre el mismo espíritu chabacano; siempre el mismo espíritu chabacano... Siempre la misma falta de originalidad, de personalidad, de temperamento. La ambición y el espíritu burocrático es lo que en realidad da color a estas mojigangas oficiales. Porque lo que es arte, es difícil hallarlo como no sean en una media docena de obras.

Es pues comprensible el buen recibimiento que tuvo que hacer Encina, a estas iniciativas como la de la Asociación que, por otro lado, el había contribuido a crear más o menos directamente, en el ambiente artístico bilbaíno.

Decíamos antes que, desde Madrid, Encina seguía de cerca los acontecimientos que se producía en su Bilbao natal y de juventud.

Con la reciente aparición de la Guerra Mundial viene un período muy crucial para Juan de la Encina. Su apoyo económico habían sido hasta entonces las comisiones devengadas por la importación de pastas de papel y estas que procedían principalmente de Alemania y Suecia ven cortado el suministro por razón de la Guerra Mundial.

Realiza algunos intentos para consolidar su vida económica y en Abril de 1915, Ortega y Gasset le ofrece como ya hemos dicho antes una colaboración en la sección de crítica de arte de *España*. “Semnario de la vida nacional” fundada hacía cuatro meses, por el propio Ortega.

Su presencia en el nuevo periódico le pone en contacto con lo más relevante del sector intelectual español de la época es decir con los Diez-Canedo, Azorín, Gómez de la Serna, Valle-Inclán, Azaña, etc.

Cultiva mucho sus relaciones con todos estos intelectuales y además de su coincidencia con ellos en varias de las tertulias a las que asistía hay una relación epistolar muy extensa, lo que le llevó a un alto grado de intimidad con muchos de ellos.

Es notoria por ejemplo la disparidad de modos de ser entre Encina y Valle-Inclán. Sin embargo se apreciaban mutuamente y llegó a establecerse entre ellos una empatía poco común. Hay una anécdota que Encina cuenta por carta a su mujer, Pilar de Zubiaurre, y que me atrevo a reproducir aquí por lo divertida que resulta.

El escultor asturiano, Sebastián Miranda, invita a cenar un día en su estudio a Valle-Inclán, Araquistain y Encina. Pero, dejémosle redactarlo al propio Encina:

A Valle le dio por estar magnífico y de poco enfermamos de risa. Figúrate que nos contó que al volver de México tuvo que vivir en Galicia, en la torre de sus antepasados, y como corrían tanto los ratones, no tuvo otro remedio que suspender la cama de las vigas del techo con unas cuerdas, y así, cerca del techo dormía. Un día se puso enfermo y llamo al médico. Llego éste, y al verlo en lo alto, entabló con el un dialogo en gallego, que de poco nos hace morir de risa. Para que el médico pudiera verlo tuvieron que ir a por una escalera, y por ella subió hasta la cama.

Por excéntrico que se le tuviera a Valle-Inclán, este tipo de intimidades no se revelan sino a personas que, como entre aquellos contertulios, hay establecida una gran relación de mutua confianza.

Como era usual en la época la tertulia diaria, no falta tampoco en la redacción del semanario y tampoco falta a ella Juan de la Encina como tampoco falta a la organizada por Gómez de la Serna, ni a la del "Gato Negro" de D. José M^a Soltura.

En sus artículos en *España* no se vinculará a ninguno de los intentos revolucionarios que la generación joven de artistas intentará introducir en Madrid, llegando más bien a posiciones eclécticas. Pero no por conservadurismo, como la crítica al uso de la época, sino más bien por estimar que por un lado, la revolución había de ser de mayor alcance, intentando la creación de una nueva sociedad y como consecuencia unos nuevos modos artísticos, es decir, nuevos lenguajes plásticos, nueva organización artística; y por otro lado, que los "ismos" que permanentemente llegaban a España no eran para ser admitidos incondicionalmente por su fuerte formación profesional.

Sin embargo las nuevas corrientes no las detesta de forma abierta y tajante sino, como publica en *España* en Marzo de 1920:

Estas extremas izquierdas del arte son tan necesarias como las de la política, pues gracias a su acción enérgica y contundente se barre la carroña del pasado muerto que obstruye el camino e infecta el ambiente en el que hay que edificar las cosas dotadas de capacidad de porvenir... En este sentido combatiente tienen algo de nuestra simpatía los guerrilleros de la extravagancia y la negación. Nuestro criterio estético se aleja de ellos grandemente pero nuestra buena afición a la pelea les saluda como amigos y camaradas en el mismo combate.

Pero quizá la obra más importante que publicó a través de los artículos en *España* se refirió a la labor propagandística del arte y de los artistas vascos, así como a dar a conocer el arte francés del fin de siglo XIX.

En cuanto a los primeros, apenas conocidos en Madrid más que Zuloaga y los hermanos, eran objeto de críticas peyorativas como el excelente pintor Juan de Echevarría acusado en la revista *La Esfera* de “afrancesamiento trasnochado y demodé”; sin embargo fue entre los pintores vascos, uno de los preferidos por Encina, quien escribió de él:

Ha vivido como un beneditino, paciente, incansable, reflexivo, torturado intensamente por su propia sensibilidad, siempre insatisfecho, bajo la fuerza acuciadora terrible del sentido crítico que volvía furiosamente contra su propia creación.

Desde *España*, como dice Mirian Alzuri, Juan de la Encina contribuyó a situar a Bilbao como una de las plazas españolas —la otra era Barcelona— que contaba con una producción artística de sumo interés en España, con caracteres propios; donde era posible contemplar exposiciones de alto nivel y gran interés tanto de artistas autóctonos como del resto de España y del extranjero, y donde el éxito lo atribuía a la labor de la Asociación de Artistas Vascos, a la que a su vez elogiaba por su buen hacer y por la amplitud de sus criterios.

Hace una cálida defensa del pintor Ignacio Zuloaga a quien algunos calificaban como un pintor de españoladas pero Encina le pone en el lugar que le corresponde, convirtiéndole —y empleo sus palabras— en “el más vigoroso continuador moderno de nuestro arte castizo” y redescubridor y revitalizador de la tradición pictórica nacional.

O en otros momentos presenta a Regoyos como el introductor en España de unas nuevas maneras de sentir y concebir. O también a Nemesio Mogrovejo como el renovador de la escultura nacional frente al preciosismo de la producción del siglo XIX.

En la revista *España* va ahondando en las raíces, evolución y lo que de características comunes encontraba entre todo aquel grupo de pintores vascos,

ideas y conceptos que posteriormente sintetiza en las dos lecciones sobre “Aspectos Generales del Arte Vasco” que presenta como estudio en el Congreso de Estudios Vascos de Oñate en otoño de 1918 y luego desarrolla y completa en su trabajo *La trama del Arte Vasco* que es un estudio general e introductorio de la pintura vasca, para la obra *Pintores y Escultores Vascos* que le encomienda la “Editorial Vasca” y que no pudo llegar a finalizar.

Como decíamos, dedica también unas importantes páginas de la revista *España* entre 1917 y 1919 a artistas franceses especialmente a Rodin, Degas, Cezanne, Renoir, Gauguin, Manet, hasta llegar a Matisse. Su trabajo en este caso es de divulgación y extensión de su obra. Encina opinaba que el arte español del siglo XIX era francamente deudor del arte francés y creía que era hora de dar a conocer con sus trabajos cuál era su juicio y valoración respecto de dicho arte.

Principales aportaciones de Encina a la consideración del arte vasco

Por esta época comienza una de las fases más fructíferas de Juan de la Encina en el aspecto de dar su opinión sobre el Arte Vasco.

En aras a la limitación de tiempo exigida a mi intervención fundiré las ideas de estas dos obras: las lecciones del Congreso de Estudios que en 1918 organizaba la Sociedad de Estudios Vascos en Oñate y lo que luego publica en su trabajo *La trama del arte vasco* en 1919.

Comienza diciendo Encina que el ejercicio y cultivo de las artes plásticas es una actividad casi nueva en el País Vasco.

Es en su opinión a fines del siglo XIX (último tercio) la época en que comienza a manifestarse en el País Vasco el vago deseo de exteriorizar sus espíritus en formas bellas. También aclara que el arte de la música quizá fue el primero en manifestarse desde épocas algo más antiguas.

Pero cree que no se puede decir que las manifestaciones hasta entonces habidas sean la expresión de un sentir colectivo ni están enraizadas en lo más profundo y sustancial de aquel tiempo y aquella época, pues este fenómeno, históricamente, solo se ha producido en excepcionales ocasiones como en la Edad Media en que los pueblos lanzan al cielo la orante gracilidad de las agujas y campaniles de sus catedrales, o en el Renacimiento con su cultivo de la individualidad y su pasmo ante la naturaleza. Mas no pretendamos ver tampoco un movimiento de esta importancia en nuestro país en la época que nos ocupa.

Pero entusiasmado Encina, ante el hecho de que en un período de treinta o treinta y cinco años, hubiera surgido un grupo de pintores y escultores

(además de literatos y músicos), sin apenas precedentes hace considerar el fenómeno como un anticipo de un movimiento de mayor importancia.

Sin embargo salvo un corto apoyo de alguna institución oficial este grupo de artistas no encontraba la suficiente comprensión y aprecio de su arte y de su sentido de la vida.

Así pues, si viven un tanto alejados del sentir de su pueblo ¿cómo podrán ser considerados como representantes de su espíritu, como los que lo expresan y a su vez lo acercan en formas bellas?

Entonces, dice Encina, ¿es que los artistas vascos no han sabido analizar, ver y sentir el espíritu de su pueblo?

No, es que los tiempos han cambiado desde el Renacimiento. Se ha enrarecido el gusto por la belleza en el mundo, que ahora casi resulta patrimonio exclusivo de personalidades sueltas. El fenómeno, de colectivo en otros tiempos, se ha trocado en individual.

¿Cómo explicar pues esa falta de concordancia entre los artistas vascos y su pueblo?

No es que falta aquí la capacidad de percepción de lo estético; por ejemplo en lo musical, esa virtud perceptiva está finamente desarrollada; pero no así en el resto de las artes.

Y aquí entra Juan de la Encina en un agudo análisis.

Ya hemos dicho antes, como a finales del siglo XIX y principios del XX se produce una eclosión económica en Euskal-Herria que tiene como centros a Bilbao y San Sebastián.

Y Encina recuerda aquí lo sucedido en Venecia, donde sus habitantes venían siendo más bien negociantes y políticos; más que artistas, guerreros y hombres de letras. En su plaza de San Giacometto se trataban los negocios de todo el mundo. Pero a Venecia le costó convertirse al arte. No lo hizo hasta fines del siglo XV, cuando su esplendor económico llevaba años brillando. Pero no planteemos el ejemplo de Venecia más que como una leve insinuación que Encina confiesa haber oído al historiador de la cultura del Renacimiento Jacobo Burckhardt.

En el País Vasco, sigue razonando Encina, tras el gran impulso económico mencionado, viene el surgir del arte; pero sus artistas, no teniendo tradición local en la que poderse apoyar para ulteriores empresas, lo hicieron sobre el arte clásico nacional. Allí estaba su tradición. Tampoco en España había manifestación nueva alguna de las artes plásticas. Todo seguía anclado en Fortuny, en la pintura histórica, en la escuela de los Madrazo.

Pero habían nacido ya quienes iban a inyectar savia nueva al arte. Adolfo Guiard, Darío de Regoyos, Manuel Losada, Iturrino, Guinea, Durrio, Uranga y Zuloaga, habían cursado sus primeros estudios en las Escuelas de Bellas Artes de Madrid y Barcelona; y pareciéndoles aquello totalmente insuficiente, acudieron a París, entonces hervidero de nuevas tendencias, riñendo entre éstas la batalla del Impresionismo donde el propio arte francés se renovaba totalmente. Presencia en París que a veces y a algunos de ellos les resultaba costosa y difícil, desde el punto de vista económico. Hay casos llamativos por bohemios y decididos como el del gran pintor vitoriano Pablo Uranga en anécdota que luego reseñamos.

Al dejarse arrastrar por las nuevas tendencias, esos mozos vascos, establecieron el punto de arranque de lo que actualmente es el arte de los vascos. Ya en esos momentos aparecen en ellos, insinuaciones precisas de los contornos generales que, a partir de ese punto, van a diferenciar claramente a los artistas vascos de los artistas españoles. Mejor o peor dotados pero inconfundibles.

Pero he aquí la sorpresa; nuestros artistas encuentran que sus colegas franceses empezando por Eugenie Delacroix y terminando por Eduardo Manet están familiarizándose con Velázquez y Goya y con el Greco por otro lado. Así nuestros pintores reciben de París la primera iniciación eficaz en el sentido de nuestro arte nacional. Y al recoger este hilo de la tradición, tomaron a la vez, el confuso y complicado tejido de las nuevas dimensiones artísticas que allí se estaban generando.

Es interesante dejar aquí constatación de lo mucho que París, con su maravillosa fuerza irradiante, ha contribuido a poner nuestro arte clásico en el rango de los valores artísticos universales.

Zuloaga y Losada son quizá los primeros en percibirlo. Prende esto con tal fuerza en nuestros artistas que es clásica ya la anécdota que se cuenta como ejemplo y que corrió a cargo del primero de esos dos pintores.

Un día en París, cuenta Encina, le enseñan a Zuloaga una fotografía del cuadro del Entierro del Conde de Orgaz, del Greco. Se maravilla de tal forma que decide irse inmediatamente a Toledo a donde llega entrada la noche. De la estación va directo a la Iglesia de Santo Tomás que encuentra cerrada. Busca y encuentra al sacristán que se resiste a abrirle la Iglesia; le soborna y consigue que le abra. A la luz de unos ciriales, ve el prodigio entre los prodigios de la pintura española. Desde entonces la influencia del Greco estuvo presente en la mente de Zuloaga.

Prosigue Encina:

Vimos como, a nuestro juicio, los artistas vascos se volvieron hacia la tradición nacional no por mero capricho de reanudar formas antiguas,

sino porque hallaban en esa tradición algo así como ilustres ascendencias del propio espíritu. Y no solo fue el viejo arte quien les retuvo en el recinto patrio; fue también la vida española en lo que tiene de peculiar frente a la general europea; lo que tiene de vetusta, de ruinoso, pintoresca, patética, africana oriental. Las reminiscencias del arte clásico y la observación directa de la vida y el paisaje se fusionaron armónicamente, y han dado origen a una serie de obras de acentuado valor nacional y al mismo tiempo, modernas.

Por ejemplo, nadie incorporó más tradición a su obra, que Ignacio Zuloaga y sin embargo, ¿quien sería capaz de colocarlo por su obras en el siglo XVII?

Pero entonces ¿qué es lo que los vascos han introducido en este intento de remozar el arte clásico español? Azorín, gran conocedor del viejo espíritu nacional ha escrito que los vascos han devuelto a la pintura española sus características de espiritualidad y fuerza.

No caracteriza al arte español una gran ponderación en la exposición de las emociones, ni menos, esa calidad que se denomina gusto, sino que su pintura es duramente apasionada y goza de una indiferencia suprema por los primores del gusto. Compara a Botticelli, expresión del arte florentino, en quien el gusto, el primor es una calidad estética rectora, con el valenciano Giuseppe Ribera que bastantes años más tarde realiza en Italia parte importante de su obra y así como el primero poseído de emociones estéticas sutilísimas no usa de los contrastes sin paliarlos finamente, el valenciano Ribera, confirmando la tesis de Azorín, usará del claro-oscuro en la luz y de oposiciones en la forma de la manera más brutal. Y eso a pesar de que es innegable que recibió influencias italianas.

Unid el nombre de Ribera, el del Greco que introduce la severidad espiritual en la actitud, la gravedad noble de la expresión y el nombre de Goya con el que la pintura cobra la gracia mundana y el horror de la sátira implacable y tendréis ante los ojos el panorama esencial de la pintura clásica española.

En fin dice Encina, tradición nacional que puede darnos fermentos espirituales para el presente y el futuro y va labrando día a día nuestra vida, la reforma y cambia irremisiblemente.

Pues bien, para terminar de asimilar completamente esa tradición nacional, se ven los pintores vascos, en la necesidad de dejar París, y viajar por España a sentir "in situ" aquellas antiguas vivencias e inspiraciones, encontrando que la arcaizante España, con aquella sociedad ruinoso, era rico venero de inspiraciones artísticas donde la vida y el arte parecían corresponderse.

Así pues se dieron a pintar los tipos y caracteres de la España vetusta, las viejas ciudades, los paisajes esteparios, las fiestas populares, con sus truculen-

cias africanas a veces, y otras con su magnificencia de color y su gracia sensual y sus enervamientos orientales. Por fin incorporaran a la expresión de la vida vasca, esa misma retórica, a veces dura y a veces señorial.

Con Adolfo Guiard y luego con Manuel Losada comienza a ser tomado el País vasco como sujeto de arte. No buscan la luminosidad, ni la atmósfera, ni el paisaje, sino el carácter y el tipo.

Los artistas de las generaciones siguientes; un Arteta, un Alberto, un Valentín Zubiaurre, aunque por caminos bien distintos a Losada emprenderán una interpretación del País Vasco semejante, merced a sordas armonías de masa oscuras, con frecuencia con un modulo de sobriedad y reserva. Esta coincidencia de todos ellos puede ser la expresión de concordancias temperamentales entre ellos, pero también consecuencia del medio exterior que inspira sus obras.

Incluso el carácter de los tipos vascos reflejados por nuestros pintores, su actitud, gesto y expresión, no se desvía mucho de aquellos tipos adustos, graves, reposados, llenos de prestancia que creara el arte español del siglo XVII.

Hasta aquí el influjo de la tradición artística nacional en los pintores vascos.

Pero hay otro elemento que patentemente ha influido en su formación, es el arte francés.

Y no hemos de ver en esos influjos extranjeros una debilidad o tacha. Por el contrario, las murallas chinescas en torno a las actividades del espíritu, no indican sino debilidad intelectual y moral. Un espíritu ágil y fuerte no se aviene a ver el mundo a la sola luz de los preceptos caseros.

Y es en brazos de artistas vascos y catalanes, los de sensibilidad más apta para admitir las corrientes de la vida moderna, que entran en España las nuevas maneras de ver el arte, venciendo la inercia que ofrecía Madrid a tales innovaciones.

Consiguen añadir a la tradición nacional, una manera viva que fecunda y moderniza una visión y sensibilidad muy de su tiempo.

Por ejemplo, un Ignacio Zuloaga sin París no sería seguramente el pintor que conocemos. Sería por supuesto un pintor robusto y sabio pero ¿tendrían sus obras el acre sentido práctico, la emoción extraña, la fuerza sugeridora que rebosan? Como dijo Ramiro de Maeztu es un español que ve España desde Europa con ojos europeos y a la reciedumbre de su tradición pictórica nacional añade "el sentido crítico, el diletantismo por lo pintoresco, el gusto tácito por formas refinadas de cultura y las costumbres blandas y sensuales de un

culto parisien moderno". Y así se da esta asimilación de lo parisien entre la mayoría de nuestros pintores de dicha época.

El "arte moderno" comprenderá muchas características, pero la que ahora nos ocupa aquí es el intento de reflejar en su obra la observación cotidiana de los fenómenos reales de la vida misma.

Un ejemplo de adopción de este fenómeno lo tenemos en Edgar Degas con un cierto "afán de poner de relieve las flaquezas y deformidades de la Sociedad que observa" de modo que se puede afirmar de él y de la mayor parte de los artistas cultivadores del realismo, que "ese prurito de señalar la lacra, equivale a implícita forma satírica de reaccionar violentamente contra la realidad que observan con profunda atención".

Se observa como la reacción idealista del post-impresionismo, a pesar del aire tan diverso que trata de introducir, en el fondo no hace sino corregir prácticamente, la estrecha limitación que se había impuesto al Realismo".

A título de ejemplo: varias críticas sobre algunos pintores vascos

El arte vasco ofrece con pequeñas desviaciones, la influencia de esas dos tendencias generales.

El primero que trae y expande el Impresionismo es Adolfo Guiard que al retornar a Bilbao en 1885 trae de París el gusto y la manera impresionistas que su amigo y mentor Degas le hubiera imbuido; introduce así, con sus prédicas un aire renovador que hizo que se cortaran pronto las amarras de Bilbao con el arte que privaba en Madrid y Roma.

Guiard

Guiard, hijo de francés, es quien influye de verdad en la peregrinación de artistas vascos hacia París. Aunque no fuera más que por este hecho, se podría justificar el título de "precursor de las nuevas formas" que se le ha dado.

Porque la verdad es que no se nota mucha influencia de Guiard en la pintura de sus coetáneos salvo, quizá, algo en Anselmo Guinea. Esta observación llevó a Juan de la Encina a pensar y afirmar que el influjo de Guiard sobre su entorno fue, más bien, de carácter verbal, pues era un conversador muy profundo, a la vez que amenísimo y dotado además de un humor excelente.

Sin embargo tuvo, durante su estancia en París, un estrecho y continuo contacto con Ingres pero, sobre todo, con Manet y Degas, y no cabe duda de que esto le hizo percibir influencias importantes de su impresionismo. Pero el no fue un impresionista definido.

Tuvo un dibujo de estilo refinadísimo, como lo tuviera su amigo y en parte maestro Ingres, matizado por acentuaciones realistas y despiadadas de Degas, el cual, alguna vez que pidió noticias del bilbaíno a Zuloaga, exclamó ante el maestro eibarrés con admiración: “Guiard, Guiard; ¡Ah, que bel artiste!”.

Dice Encina que Guiard “asimiló con gracia y seguridad la manera concisa y expedita de Manet”, y supo recoger también las enseñanzas que éste pudo transmitirle: el gusto por la vida cotidiana de su entorno y el activo prurito de desgajar de las cosas, su espíritu y carácter peculiares.

Y sigue Encina: “mas no fue, sin embargo, Eduardo Manet su verdadero maestro y su más férvida devoción ...”. A quien rindió su más profunda y sincera admiración fue a Edgar Degas, hacia cuyas maneras y estilo se le ve muy próximo, por ejemplo, en los dos lienzos que cuelgan en la Sociedad Bilbaína, el de la Estación de Ferrocarril y una pintura de costumbres (de las más interesantes del autor) en los que se encuentra “ya perfectamente definido el sentimiento del carácter expresivo del dibujo al modo y estilo del maestro francés.

Y, ¿cuál fue el estilo de Guiard?

Como hemos dicho anteriormente, por sus venas corría la sangre francesa impregnada del espíritu galo, es decir, de mesura, elegancia, claridad, orden; cualidades que en su arte las poseía en muy alto grado. Cosa algo chocante cuando en sus costumbres algunos le vieron algún desorden. Pero, realmente, en su arte fue como antes hemos dicho.

Hizo suyo aquel aforismo de Ingres: “Le dessin est la probite de l’art”, y consecuente con esa máxima, cada una de las figuras que se muestran en sus obras están trabajadas previamente sobre el papel con una conciencia y prolijidad tal de estudio que suscita franca admiración. Le vemos siempre persiguiendo honestamente esa querencia estética que le impulsa hacia la fuerza y nectitud lógicas de las formas. Pero he aquí otra cualidad de Guiard: la de coordinar lo antedicho con su virtud de desentrañar en todo sujeto plástico su carácter verdadero, las singularidades más señeras y determinantes del tipo. Es decir, que a semejanza de su maestro Degás, su visión concreta de la realidad no se subordinó a un ideal de belleza, preestablecida, general y abstracta. No se redujo para él la belleza a un arquetipo sublime, almacenado cuidadosamente en las hipotéticas regiones del éter puro. Por el contrario, hallaba la belleza en todas partes, porque para él la belleza no era sino el “carácter”, la peculiaridad típica o individual de lo viviente y de las cosas.

La idea directriz de su arte es, por tanto, la de determinar en toda su verdad el “carácter” de todas aquellas realidades que impresionan su sensibilidad estética.

De modo que aún, como pocos supieron hacer, los dos principios que rigen toda su obra: el *clasicismo* que pone como condición primaria la belleza de las formas y el *naturalista* que perceptúa la absoluta transcripción veraz de la naturaleza. En el juego y enlace de esas dos tendencias se desarrolla toda su obra, resultando así representada en sus lienzos y cartones la vida, los tipos y el paisaje de su país vascongado, tal como se le presentan a sus ojos, y a impulsos de su clasicismo, entra en algunas ocasiones en la gran calzada de la decoración simbolista, al estilo de Puvis de Chavannes, cuya influencia en Guiard es evidente en las vidrieras de la Casa de Juntas de Gernika y en la del Palacio del Sr. Picavea.

Junto con este *naturalismo*, al regresar de París, trae también, aunque en su obra sólo lo vemos en germen, el sentimiento del paisaje impresionista de la pintura al aire libre, en el que la luz es el sujeto primordial; lo que en el impresionismo se llamó el “*plenairisme*”, que en él fue expresado de un modo apacible y tranquilo.

Finalmente, diremos algo en cuanto al *color*. Guiard no fue estrictamente lo que se llama un colorista, ni un luminista. Se le resistían los tonos y armonías vigorosas, y sólo podía marchar con desenvoltura por las armonías sordas y los tonos rebajados, muy rebajados. Quizá recurría demasiado al blanco para mezclarlo con otros colores. A su vuelta de París, su paleta propendía a tonos verdes y caoba; más tarde, vinieron los azules, los violetas y, en los últimos años, quizá por influencia de Regoyos, dijo alguien, le entra como una querencia a meter entre los azules y violetas, algunas notas naranja y rojo encendido.

Debo añadir lo agradable de su plática; cómo derramaba su inagotable ingenio por todos los chacolés del apacible “Bocho” de entonces, donde Adolfo Guiard Larrauri, de Achuri, es decir, bilbainísimo pero hijo de francés, a su vuelta de París, trajo toda la técnica pictórica y la retórica literaria del impresionismo francés.

Regoyos

Pero, él por temperamento no era impresionista de pura cepa. El impresionista genuino fue Darío de Regoyos en quien revistió su forma más pura; la transcripción de la luz según las horas y los estados atmosféricos, la percepción y determinación rápida y sucinta del carácter de las cosas, el cultivo de la sensación como elemento básico del arte; todos estos rasgos vemos aparecer más precisos o difusos en los artistas vascos de la época.

Pero muy pronto reciben estos, influjos del post-impresionismo, esto es, del neo-tradicionalismo, más bien que del impresionismo de primera hora.

Es evidente la influencia del patetismo y del sentimiento decorativo de Gauguin en su amigo el escultor Paco Durrio.

Ese mismo sentimiento decorativo se aprecia en la época media de Arteta quien con las aportaciones del Impresionismo intenta como los neo-tradicionistas realizar obra clásica y subjetiva.

Cuando me llega el momento de resumir algo de lo que Encina opinó sobre Regoyos, me voy a ceñir a resumir algo de lo que escribió en dos artículos en la revista *Hermes* y que encuentro que es de lo más particular que sobre el pintor vasco-asturiano se dijo.

En primer lugar, sobre *su modo de ser*, ya que le llama constantemente “el pintor franciscano”. Pero introduce el tema con una bonita anécdota: protagonista D. Pío Baroja, que en cierta ocasión visita el Museo de Bellas Artes en San Sebastián y, como es natural, no pasó desapercibida su presencia ante el Director del Museo, Sr. Soraluze, que le pidió una dedicatoria y su firma en el álbum de una Exposición de Regoyos. D. Pío se limitó a estampar una firma, ante lo que el Sr. Soraluze insistió para que pusiera como antefirma alguna ocurrencia o pensamiento. D. Pío accedió al final y con letra fuerte escribió: “Hombre humilde y errante”.

No pudo D. Pío encontrar dos adjetivos para definir mejor la personalidad artística de Darío de Regoyos; de pueblo en pueblo, a través de los campos, siempre entre las manos los trabajos de pintura, a la espalda su guitarra, parecía uno de aquellos juglares de la Edad Media que cantaban loores a la Virgen María. Su porte humilde, sus ojos brillantes e ingenuos; la sonrisa jovial y aniñada de su boca recordaba, efectivamente, a uno de aquellos juglares. Pero él no cantó los milagros de la Virgen. Pero con su misma fresca y sencilla inspiración que ellos en sus poemas, el describirá muy expresivamente en sus lienzos la hermosura de un árbol frondoso y florido; la sonrisa con que se iluminan nuestras casas campesinas en una “clara” de sirimiri pertinaz; la gracia que un regato bebe del cielo en que se mira y del campo que enlozana; la áurea vibración de una playa en la hora del ocaso ...

Diríase que las rayas, puntos y manchas de color, que son la parte material de sus cuadros, están empapados en aquel suave amor, en aquella divina afectuosidad que tuvo San Francisco de Asís por todo lo creado.

Pero el color es principalmente el venero de todas esas emociones. Para Regoyos es la lengua de las cosas. Un tono, un contraste, una armonía de color son un vocablo, una frase, una estrofa de su lengua. Por su intensa percepción del colorido llega Regoyos a descubrir belleza en las cosas de más baja condición.

■ ■ Todas las cosas tienen un momento de gracia y hermosura; aún las más hediondas y repulsivas, en ciertos momentos se transfiguran por la magia del color. Ved esas casuchas hacinadas en las afueras del pueblo; su desvalimiento y miseria son repulsivos. Pero esperad a que amanezca la aurora o llegue el crepúsculo con su luz anaranjada; entonces, lentamente, por la aridez de sus flancos desconchados comienzan a aparecer las más exquisitas de las tonalidades. Avanza el crepúsculo y los colores se acrecientan y avivan; un cristal arde en centellantes fulgores; es como si un fuego intenso, un fuego transfigurador hiciera hogar y brasero del interior de las casas; es el alma ardentísima de aquel montón de casuchas que solo, en la cercanía de la noche, se manifiesta.

“Nunca somos bastante niños en Arte”, decía con frecuencia Regoyos, como queriendo expresar que aquel divino concepto de la candorosidad infantil, nuestro pintor, lo tomaba a su vez como venero de la creación estética. Con ello, quería decir que por encima de toda ciencia pictórica y de todas las formas y conceptos tradicionales o modernos del arte, está para los menesteres de la creación artística, ese modo primerizo, simplicísimo de emocionarse, peculiar a los niños cuando abren los ojos por primera vez a una belleza natural y la descubren. “Nunca somos bastante niños en Arte”. Tal su divisa estética, tal su acción, tal su práctica.

Es interesante hablar de su estancia en Bruselas. Tras unas primeras lecciones en Madrid, por el gran pintor belga, Carlos Haes, pero acorsetado por aquellos ambientes de la Villa y Corte, pronto marchó a París, donde el impresionismo empezaba tenuemente a ser tolerado, y en ciertos sectores a imponerse. Pero apenas un par de años después, osea, hacia 1882, recalca en Bruselas, donde su presencia era como la de la misma alegría. En su sombrero haldudo, en los embozos de su capa madrileña, en su guitarra —de los que nunca se separó en Bruselas—, llevaba como revulsivo a la flama flamenca ante el grupo de Theo Van Risselberghe, un Meunier, un Verhaeren que le oían prendados sus canciones, interpretadas con un gusto y una voz que, a decir de Pío Baroja, era poca pero muy bonita.

El arte belga durante el siglo XIX no había hecho —como media Europa— sino seguir con un poco de retraso los movimientos del francés. Todos los “ismos” que asomaron en el siglo XIX, asomaron en Bruselas, dejando quizá preparado el terreno a un movimiento de más fuerte contextura, el “impresionismo”. Producto último de todas esas preparaciones fue en Bruselas la aparición de la Sociedad llamada “Essor”, que celebraba conferencias, daba conciertos y anualmente en Enero, celebraba una magna Exposición, y en la de 1882 vemos exponiendo en ella a Darío de Regoyos metido de lleno en el impresionismo y siendo calificado por la crítica de arte bruselense como el más audaz de aquellos expositores. Pero su espíritu andariego le tiene inquieto, y en Octubre de ese año emprende un viaje por España y Marruecos

capitaneando a un grupo de artistas. El año siguiente los viajeros exponían su obra de España y Africa en el "Essor".

Pero aún dentro de esta Sociedad, se mantiene la lucha entre las antiguas y las nuevas maneras hasta que al fin, se produce una escisión; Los modernos disidentes, entre los que estaba nuestro Regoyos formaron nueva Sociedad bajo el nombre de "El Círculo de los Veinte", pues veinte eran los socios a los que pronto empezaron a llamar los vintgistes o los vintgard y que, en realidad, no eran otra cosa que los impresionistas bruselenses, y que Eduardo Picard definió como un grupo que tenía inquietudes similares, que no formaban escuela, pero que sí quería formular una común aspiración que se formulase como sigue:

Estudio e interpretación directa de la realidad contemporánea por el artista, dejándose este llevar libremente por su temperamento y hallándose además en posesión de una técnica sabia.

Esta regla o principio director lo aplican sus miembros a todos los elementos del arte:

- 1º) *En la elección del tema.* Nada de concepciones de pura imaginación, ni de escenas convencionales de historia. El paisaje de su predilección es el que está en nuestro entorno, aquel que vivimos y conocemos. Sus hombres y sus mujeres son los que cotidianamente vemos vivir y obrar.
- 2º) *En el dibujo.* Lo que buscan los modernos son los cuerpos de los contemporáneos, con sus movimientos nerviosos, con su vestuario actual; pero advirtiéndolo que tampoco desdeñan el desnudo, ya que este les ofrece delicadas líneas, graciosas variaciones de tono y tinta, que les encantan.
- 3º) *En el colorido.* El que ellos buscan es el que se ve, tal y como se presenta, absolutamente sincero en sus masas, en sus matices y en su delicadeza infinita de tonos. Les repugna esa salsa de guisado, objeto de las predilecciones de la escuela romántica belga, y que sobretexto de color, les sirve de base. Pero el color no se muestra de ese modo en la naturaleza. Por el contrario, cambia perpetuamente, y es deber del artista expresar tales transformaciones.
- 4º) *La luz.* La entienden también de modo distinto a las Academias; la verdadera penumbra de las habitaciones o la verdadera crudeza del aire libre. Y en Regoyos predominó también ese precepto de observación realista.

Puntos que son máxima perceptiva en los "XX" y rasgos comunes a todos los impresionistas de los que Darío es un claro y bello exponente.

Y, finalmente, un punto que desde la tribuna “bascongada” en que estamos es muy interesante tratar. ¿Podemos incluir a Regoyos entre los pintores vascos? Sabemos que nació en Ribadeselle, pero también hemos visto que su movilidad hizo que Pío Baroja la calificase de “errante”. Así pues, y nos referimos exclusivamente al aspecto artístico, ¿fue Regoyos un pintor vasco? Se ha hablado mucho de ese tema exponiendo sobre el las opiniones más encontradas. Por eso Encina le deja al pintor que exponga su propia opinión, ya que ésta se puede resumir diciendo que para el fue el País Vasco su región estética por excelencia, el lugar del mundo que le deparaba emociones más en armonía con su íntimo sentir. Que su sensibilidad, como el mismo dice, “le pedía País Vasco en todos los sitios donde viajaba”.

Pero he aquí la reproducción literal de unos fragmentos de la carta que él mismo escribiera a D. Manuel Losada desde Madrid. Dice así:

Aquí el sol le persigue a uno por todas partes.

Si el sol es alegría, este pueblo es bien alegre. Pero así como se desea el sol para la vida, no me pasa eso para pintar. ¿Qué se podría hacer aquí con una paleta en la mano? ¿Donde se metería uno para encontrar una armonía pictórica?. El otro día estuve en el Prado, y entre aquellos árboles que han crecido mucho, no pensé ni en Goya, ni en sus Majas, ni en Velázquez, ni en sus princesas...

Pensé en un pedacito de campo verde de Guipúzcoa o Vizcaya y que, entre caseríos, bajo un cielo gris, me dejaran pacer como las vacas. Por eso, aprecio el artículo de Zárrega, porque de este deseo que sentía al llegar a Irún, viniendo de Bruselas en los años de 83 a 93, nació mi arte. Y nada más que de esto. Eso no lo hay en Madrid.

Su propia manifestación no deja lugar a dudas ...

Juan de Echevarría

La misma orientación a dar solidez clásica a la tendencia impresionista determina la producción del gran pintor Juan de Echevarría. Dotado por una parte de una gran penetración psicológica que le convierte en un retratista de primer orden y por otra de armoniosísimo sentimiento de la composición decorativa en pequeño, v.g.: de la naturaleza muerta en pequeño, jamás confía su obra a los dictados de la pura sensación sino que es razonador y reflexivo como un clásico.

Aquí me gustaría exponer a Vdes. un estudio que en 1916 publicó Juan de la Encina, acerca de una exposición de Echevarría en el Ateneo madrileño. Dice así:

El Ateneo acaba de inaugurar su saloncillo público de exposiciones con una compuesta de algunas obras, fuertes y exquisitas a la vez, de este pintor bilbaíno. La pintura de Juan de Echevarría es nueva para el

público madrileño: sólo ha expuesto este artista sus obras unas pocas veces en Bilbao y alguna que otra vez en los salones de París. Es, pues, su nombre poco conocido en su patria. A juzgar por lo que en el salón del Ateneo nos muestra ahora, y a pesar de la inatención de la crítica y del público para todo aquello que es solido y verdadero en arte, creemos que no pasará mucho tiempo sin que a Juan de Echevarría se le considere como uno de nuestros más delicados y profundos artistas contemporáneos.

Bajo el pabellón de “pintura moderna” se viene, desde algún tiempo, presentando en nuestros salones un género híbrido de pintura, que se dijera contiene en sí por modo deslabazado casi todos los estilos y modos de pintar, y, sobre todo, un cierto arlequinismo cromático, pero que está prodigiosamente exento de sinceridad, de emoción verdadera, de probidad técnica. Es la habilidad de los juegos de trampa llevada al arte. Esta casta de pintura naturalmente nada tiene que ver con la verdadera pintura moderna, como no sea por aquello de que se nutre en gran parte de sus detritus. Han tardado largo tiempo en llegar a Madrid las llamadas tendencias nuevas del arte; pero, en cambio, han llegado en forma de mercancía averiada, y váyase lo uno por lo otro. Ante los lienzos de Juan de Echevarría se dirá también que pertenecen a la “pintura moderna”, y, siendo esto cierto, nosotros añadiremos, para no confundirlos con aquellos otros de los pintores farandulescos, que son de un linaje muy antiguo y muy moderno: muy antiguo, porque están sentidos y ejecutados con noble probidad; muy moderno, porque en parte fluyen por la corriente pictórica post-impresionista de los Cezanne, Vicent Van Gogh, Gauguin.

Aunque Echevarría no nos da en esta su exposición (y, en verdad, no tiene porque dámosla), una línea completa de su desarrollo artístico, puede verse en ella, sin embargo, un como compendio de esa línea, y por consiguiente, de los esfuerzos y logros del pintor. En lo espiritual, en lo que los artistas llaman de un modo algo vago la “visión”, notamos que Echevarría ha sufrido en seis años una notable transformación emocional, a la que corresponde una variación en la materia pictórica, en la técnica. Los lienzos de fechas más antiguas, pintados generalmente a plena pasta, riquísimos de materia, nos hablan un lenguaje de recogimiento, de discreta pesadumbre espiritual, de un esfuerzo hacia la perfecta distinción. La emoción fundamental de que han nacido es quizá de una gran melancolía temperada por el sentimiento de la medida. Los sujetos de estos lienzos son simplemente unas flores, un búcaro, un jarrón, unas estatuillas, unos paños, unos libros. Estos son los sujetos aparentes: los verdaderos, los íntimos, los profundos, son la luz y el color como expresiones de estados líricos. La variación del tono y la luz, su desarrollo melódico, el paso de un valor a otro valor, de una calidad a otra calidad, corresponden exactamente al fluir sereno de una emoción profunda. Ved la historia íntima de donde nacen estas bellas pinturas. Es un aposento tranquilo. Es quizá en los momentos del crepúsculo vespéral. La luz es algo densa:

parece penetrada por efluvios dorados, por efluvios violeta en toda la gama; los contornos de las cosas se suavizan, se ablandan, y con ello, se dijera, nace en ellas un don de simpatía y amor que las lleva a comunicarse más estrechamente, una querencia a adentrarse armoniosamente las unas en las otras. Es un momento de plenitud, un momento ideal por excelencia, aquél en que las cosas desprenden su significación oculta, y se corresponden con nuestras emociones más íntimas y recogidas. Entonces, la emoción estética aparece en su ápice, y se encarna y simboliza en esos objetos de adorno o uso con la misma claridad y el mismo valor espiritual que pudiera tomar en las líneas de un noble cuerpo humano. Y ved como en virtud del lirismo, estos temas humildes, cotidianos, se alzan a la categoría del gran arte. He aquí una de las nobles conquistas del arte moderno. Y en este género, generalmente cultivado entre nosotros de un modo frío, como simple ejercicio de habilidad técnica, es, a nuestro juicio, Juan de Echevarría quien en España da la nota más delicada y profunda.

La flexibilidad de estos temas para expresar y simbolizar las emociones estéticas más sutiles, y el modo perfecto como Echevarría sabe acomodarlos a sus estados íntimos, puede verse pasando de las pinturas más antiguas a las más recientes del mismo género, esto es, a las de entonación más clara. Se advierte que el estado espiritual del artista ha variado. La nota tónica es en este momento de su producción, la alegría, pero una alegría que participa de las cualidades en las que la melancolía de los lienzos anteriores aparece envuelta: serenidad y distinción perfecta. Estamos lejos de la bulla meridional. Por lo ingrátido de la materia, por la sutileza y simplicidad aparente del color, por ese no sabemos que de exquisitamente alquitarado en el sentir, nos recuerdan a las pinturas más graciosas de chinos y japoneses.

De esta cualidad de lírica alegría participan también, en cuanto al color, la mayor parte de los lienzos con figuras humanas. Representan estos principalmente gitanas, y no por cierto de esas de cromo y opereta, tan del gusto de artistas insustanciales: son francamente feas, y el artista no ha perdonado ninguno de sus rasgos de animalidad felina. Este Echevarría, como Zuloaga, no se anda en remilgos cuando se trata de plasmar en el lienzo los caracteres esenciales de un tipo. Con todo, ¿no es un poema de gracia animal, como la de una cría de tigre que retoza a campo abierto, esta pequeñuela gitana “Manolilla”? ¿Y el lienzo de las “Dos Amigas”, con sus azules, verdes, amarillos, rosas y violetas, de una vivacidad y frescura que enhechizan?

Y si queréis ver hasta dónde llega el don de penetración de almas y caracteres de este artista refinado, contemplad con atención esta figura trágica (trágica sin gritos ni aspavientos) que su autor llama “El pobre sablista”. Es para nosotros lo más importante de esta exposición, aunque tememos que ha de pasar desapercibida. Es algo que trasciende al espíritu de Dostoyevski: un “humillado y ofendido”. La penetración psicológica de Echevarría se une a la

piedad, y no podemos estar frente a esta pintura, que, por otra parte, es magnífica de técnica, sin sentir una dolorosa emoción.

Y junto a los caídos lamentables, los fuertes, los hombres de mar. Obsérvese como nuestro pintor se preocupa por los tipos y caracteres más distintos. He aquí este magnífico ondarrés “Zubikaray el vencedor”. Vedle con la dignidad con que empuña el remo, y la expresión concentrada de ave de presa marina con que mira a la lejanía.

Para completar este bosquejo de la fisonomía artística de Echevarría, añadiremos dos palabras sobre sus paisajes. Son varios los que expone: uno, de Granada, y los otros, de la costa vasca. El de Granada es para nosotros el mejor. Luminoso, bien construido, y riguroso en los términos, por el que circula el aire y nos deja grata impresión de apacibilidad rural. Los de la costa vasca tienen por tema principal el puente viejo de Ondarroa, y están también, como el granadino, sólidamente construidos. Son paisajes de aspecto algo torvo, de luz densa y opaca, que nos traen a esta atmósfera nítida de la meseta el rudo ambiente taciturno del mar cántabro.

Resumiendo: Juan de Echevarría es un artista de complejísima sensibilidad. Dotado de una percepción aguda para los matices más delicados del color y de las emociones, es a la vez un fuerte analista, un creador de rudos caracteres. La índole de su dibujo recio parece como en contradicción con la calidad sutilmente matizada del color, y, sin embargo, ambos se complementan en una unidad superior de energía concisa y distinción. En esto, Juan de Echevarría es muy de su casta. Si hay algún punto de unión general entre los artistas vascos contemporáneos está ahí: en esa rara unión de formas ásperas y matices delicados. ¿Y no es este también acaso uno de los caracteres generales del arte español de todo tiempo?

De un modo u otro lo que Echevarría y Arteta representan como casos señeros, esto es, la conjunción del impresionismo con el clasicismo, influyen también en la tendencia de la mayor parte de los artistas vascos vivos en esta época.

Otro elemento del arte vasco y muy importante, es un realismo costumbrista. La tierra vasca, sus campos, mar y poblados, poseen un carácter tan incisivo, tan peculiar, propio, inconfundible; es, en una palabra, tan “expresiva”, que los artistas, aún los más reacios se sienten al vivir en ella, penetrados por su espíritu. Todo es en ella, estilo y peculiaridad. Y ese estilo que le es propio posee tal imperio que impone sus formas categóricamente a los artistas. Los tipos raciales, las costumbres campesinas, los paisajes, el aspecto y la vida de los poblados, el mar y sus gentes, son un punto que diferencia claramente a los artistas vascos.

Los hermanos Zubiaurre

Los hermanos Zubiaurre con su revelación estética de la vida patriarcal de los campos, los ágapes familiares, las procesiones, la intimidad delicada del hogar...

Pero es fácil incurrir en una ligereza al examinar y criticar la obra de estos dos hermanos, llegando así a la conclusión equivocada de que el arte de uno es con pocas diferencias el mismo que el otro. Algo tienen en común, empezando por la sangre y la desgracia somática que a los dos afecta. Pero nada más lejos de la realidad. Con una crítica pausada y minuciosa, existen diferencias que hay que precisar con el mayor rigor.

Tienen en común, sin duda alguna, ese *vasquismo*. “Hay en los dos hermanos —dice Encina— un acento espiritual, sin duda recogido en gran parte en las tradiciones del propio hogar, que recuerda mucho a aquel espíritu poético o modo de sentir la tierra y la casta que dominaba en el País Vasco en aquel tiempo y que, en cierto modo, tuvo expresión artística en la obra literaria de Trueba. Nos referimos, —sigue Encina—, a lo que Menéndez Pelayo llamó “honrada poesía vasca”. “Dominaba en ella un espíritu casero de una moralidad algo empalagosa y aburrida, y sentíase, según el reflejo que ella nos daba, que la tierra vasca era morada de las pasiones más delicadas; que sus hombres a cierta edad eran héroes ossiánicos que calzaban abarcas y, en otra más avanzada, patriarcas que gobernaban su grey con suave y solemne mano”. “Ese mismo espíritu depurado, fortalecido y complicado por una cultura más varia, extensa e intensa, es el que reaparecerá más tarde en los *Idilios Vascos*, y otras páginas de Pío Baroja, en algunos trozos de Unamuno y en las artes plásticas, particularmente en estos Zubiaurre, en Arteta y algo en los Arrúe.

En virtud de ese prurito propio de los dos hermanos, sus obras llevan un acento, o dicho con mayor exactitud, una propensión a la representación simbólica, pero de un *simbolismo realista*, si cabe decir. Es decir, plasmando ese simbolismo en personas o tipos reales y vivientes.

Así, por ejemplo, examinando la obra de Valentín, *Jaiegun-bat*, ha puesto toda su intención simbolista reuniendo en ella varios tipos de hombres y mujeres vascas y, además, productos de la tierra como frutos y flores propias; pero también sus danzas, su caserío y su iglesia; es como una pastoral donde se intenta resumir la vida campesina de un lugar. Nos viene ese género de pintura de los viejos flamencos y holandeses; mas en lugar de limitarse a reproducir literalmente lo que veían en sus campos, añadían esa segunda intención que hemos señalado en Valentín de Zubiaurre.

En cuanto a la manera de pintar, ésta de Valentín, habría que enlazarla de algún modo con nuestra tradición nacional, lo hace Encina, con la primitiva hispano-flamenca del siglo XVI; pero añadir que aún sería mejor ir a la misma

fuelle de ambos, esto es, a los primitivos flamencos y algo a los alemanes. De ambos hay huellas en la obra de Valentín de Zubiaurre que los ha estudiado profundamente, asimilándose su espíritu y formas de tal modo que, siendo principalmente un hijo de ellos, es un hijo original.

En cambio, la pintura de Ramón es algo completamente distinto. Este siente, frente a la forma grave y triste de Valentín, de manera jovial. Hierve en él la sangre del buen vasco sensual, a quien no es fácil ponerle triste. Es un amable tipo humano a quien un vaso de chacolí o sidra, junto a una buena cazuela de bacalao es el mejor calmante y medio de olvidar cuantas contrariedades puedan salirle al paso de la vida.

En consecuencia, su pintura es pues alegre y humorística. Posee gran sensibilidad para lo cómico y decorativo. Véase, por ejemplo, su obra "Los intelectuales de mi aldea". Su concepción, en cuanto al color y disposición de formas es esencialmente decorativa. Los tonos son brillantes buscando audazmente su máximo valor; azul-cobalto, prusia o ultramar, verdes con radiación de esmalte, amarillos esplendentes, violetas y negros, son los difíciles tonos con que armoniza. Luego, la agrupación de las figuras y el estudio de las líneas particulares de ellas, están hechos con el pensamiento puesto en producir un efecto "decorativo-grotesco". Hallamos, asegura Juan de la Encina, en este género de pintura de Ramón Zubiaurre algo de *humorismo inglés*. En esta obra, como en "Las autoridades de mi aldea" o "Los jugadores de cartas", surge ese género de lo cómico algo distante del habitual en los pueblos latinos. El humor vasco, como antes el castellano (Cervantes, Arcipreste de Hita), tuvo no poca semejanza con el británico. Pues bien, "Los intelectuales de mi aldea" son como un graciosísimo paso de comedia de costumbres y tipos populares vascos. Es notable que este Ramón Zubiaurre, a pesar de carecer totalmente del sentido del oído, ha penetrado, a fuerza de intuición artística, en un elemento bastante desarrollado en el modo de ser de los vascos, el *ergotismo* que tiene distintas maneras o formas de manifestarse, entre las cuales hay una que las resume a todas y que se da en este hombre cuando está algo peneque. A esta clara pertenece el ergotismo de "Los intelectuales de mi aldea".

Dentro del concepto decorativo están los famosos "Remeros vencedores de Ondárroa", de opulento brillo cromático, y donde el orden quebrado en que se colocan las figuras es una prueba.

Resumiendo: los dos hermanos expresan dos aspectos señeros del sentir de su casta; el uno, la gravedad reflexiva, el sentimiento doloroso del vivir, la religiosidad triste, la apacibilidad partriarcial y simplicísima de la vida campesina, que se dan en Valentín. Y, en cambio, la medida del humor alegre, el goce del vivir simple y sensual, los ímpetus aventureros y triunfadores de la gente de mar que se dan en Ramón. No quiere decir esto que el arte de los dos

hermanos esté tan tajantemente separado como en este análisis se ha presentado. Además, en más de una ocasión vemos al uno hacer incursiones en el campo que aquí habíamos presentado como casi privativo del otro. Pero Juan de la Encina lo presentó así para dejar constancia de que tras un examen minucioso, las obras de estos dos hermanos tienen entre sí más diferencias que las que un vistazo sin mucha profundidad pudiera detectar.

José Arrúe con humor rabelesiano ha descrito las truculencias de la taberna y comilona, los ímpetus del vino rústico, las trapacerías de las ferias de ganado... Pero introduzcamos el tema ...

Allá por el año de 1988 escribía D. Miguel de Unamuno que la actividad artística de los vascos, tan poco abundante entonces, tenía un campo más apropiado para su desarrollo en la música que en las artes del dibujo. Desde ese tiempo las cosas han cambiado mucho a este respecto, y la suposición de Unamuno, que cuando se escribió tenía todas las apariencias de exactitud, hoy no podría sostenerse. Porque, precisamente ha sucedido casi todo lo contrario. Los vascos parece que han preferido principalmente tomar por instrumento de expresión unas veces la pluma, y otras los pinceles o la espátula. Pero, prescindiendo de la literatura en este momento, es cierto que la evolución de la producción pictórica y escultórica en Euskal-Herria en estos últimos tiempos, confirma tal aseveración. Pero quizá no hasta el grado de poder decir que el arte español se ha enriquecido con un matiz propio e inconfundiblemente vasco. No han faltado críticos locales que han afirmado esto, y algunos hasta han dado reglas a los artistas vascos sobre el modo de conseguir y acentuar ese carácter. Por nuestra parte, confesaremos lealmente que lo que se llama "arte vasco" es cosa hoy muy difícil de definir, por cuanto es algo muy incompleto, en lo que en verdad no se ve ni siquiera con mediana claridad una línea principal de desarrollo. Mas, por otro lado, no se puede negar que en una parte considerable de las obras de los artistas vascos hay elementos comunes y estrechamente relacionados con su casta y su país. Nosotros no sabríamos situar, por ejemplo, a los hermanos Zubiaurre en otro lugar de España que no fuera Vizcaya o Guipúzcoa, y, además, sin ser tan difícil de confundir la personalidad de estos dos artistas, nos parece que no están solos, sino que son eslabones de una cadena artística, aunque ésta, hoy por hoy, sea muy difícil de precisar de un modo satisfactorio y que responda a una realidad y no a nuestra fantasía y buen deseo.

José Arrue

Dentro de esta modalidad o matiz vasco, se halla, como ningún otro artista, el dibujante festivo José Arrúe. Los temas de sus dibujos son los tipos y costumbres de los campesinos o de las gentes populares o medio populares de los pueblos. Esas gentes que gozan una cierta fama de adustas en el resto de España, son en manos de José Arrúe las gentes más divertidas del mundo.

El poeta Verhaeren y su amigo Darío de Regoyos vieron un tiempo cosas muy sombrías, aquí donde José Arrúe no oye ni por casualidad un toque de ánimas o de agonía. Verhaeren y Regoyos tenían en parte razón:

Es el pueblo vasco un pueblo sombrío, taciturno, ensimismado, que rumia pertinaz la idea de la muerte. José Arrúe tiene también en parte razón: es el pueblo vasco un pueblo de regocijo, amante de la vida, sensual, cantor y bailarín. Arrúe, que es joven y fuerte, que lleva dentro de sí la savia del campesino que hace dar fruto a las piedras mismas de sus montañas, cuando por casualidad nota que la bruma de fuera se le cuela en el alma, entonces da un respingo, marca un paso de "aurescu", pega un buen trago de sidra o "chacolf", y ya está listo para nuevas empresas de alegría. Así una parte no pequeña de los vascos. Su buen humor, sus gustos, su espíritu, son populares. Tomad unos cuantos de sus dibujos acuarelados, y luego id por esos bellos y familiares caminos de Vizcaya. Entrad en esta taberna, en este "chacolf", en esta sidrería. Asistid a una boda, a una romería, o, simplemente, echad una parrafada con esa buena moza que lleva con gracia, un si es no es viril, un cántaro de agua a la cabeza, o con este casero que guía su carro de bueyes chirriante. Veréis entonces cómo el artista es hijo de su pueblo; cómo habla el mismo lenguaje; cómo tiene el mismo ingenio; pero con el don precioso de volverse sobre sí mismo, y reflejarse artísticamente hacia fuera.

La realidad externa que José Arrúe observa es como una objetivación de su propio sentir. Esto en cuanto al espíritu de su obra. En cuanto a su realización, por ahora es algo incompleta. Fáltale una cierta madurez técnica, no realizada aún por razones que acaso podrían explicarse por circunstancias de la vida del artista. Mas, a pesar de este defecto, si queréis pasar un rato divertido y saber algo de la jovialidad y modo de vivir de la gente vascongada, os aconsejamos veáis los dibujos de este buen y veraz comentarador de sus tipos y costumbres.

Pablo Uranga

Aun a riesgo de que resulte un poco largo, quiero reproducir, casi entero, un artículo publicado en Bilbao, en Septiembre de 1908, sobre el gran pintor vitoriano, *Pablo de Uranga*, donde defiende y se convierte en "vengador" de Pablo, ante el libro que el artista, Santiago Rusiñol, había publicado bajo el título *Impresiones de Arte*. He aquí un resumen:

Pablo de Uranga nació en 1882 en Vitoria, en el seno de una noble familia alavesa. Inicio estudios eclesiásticos, acaso con aplicación ... pero estudiando para cura, salió pintor. Con su incipiente vocación se fue a Madrid, pero no fue en la Academia de San Fernando, de la que fue discípulo, donde se formó su personalidad, sino que en el Museo del Prado crecieron y tomaron forma sus instintivas tendencias coloristas y la manera de interpretar sus representaciones de la vida. Esta

tendencia innata a la independencia le ayudó a resistir todas las influencias de la pintura, primero española (las escuelas oficiales, el acendrado fortunismo), y luego de la francesa. Vagó siempre al azar, sin más guía que sus ojos, sin oír más que a su instinto, en pleno auto-didactismo.

Pero un buen día recibe una carta de París, que resultó ser de su amigo Paco Durrio que, desde allí, le fascinaba con magníficos relatos de arte, con deslumbramiento de cosas nunca vistas. Ven aunque sea a pie, —le decía—. Y a París se fue medio hipnotizado, con unas 100 ptas. en el bolsillo.

Lo que allí paso es largo de contar, pero después de muchas miserias, Uranga logró una plaza de monosabio en la plaza de toros de la Pergo-lesse, donde ganaba ¡cinco francos al día! Estaba contento con su profesión y luego, aquello de atravesar París en el pescante del coche de los toreros ¡era muy bonito! Pero un incidente con el espada Vicente Pastor cortó aquella relación, y otra vez tenemos a Pablo muy cerca de pasar de nuevo las de Caín, cuando de pronto, paseando por París oye desde la puerta de una carbonería una llamada: “¡Diablos, Pablo!”. Era Paco Durrio, que estaba como pupilo con la familia de la carbonería, de gentes buenas y campechanas que dieron posada a Pablo Uranga a cambio de pinturas. Hizo, al poco, una exposición particular en casa de un marchante que debía tener muy poco de tal, pues todo estaba descuidado en aquella sala; muchos lienzos carecían de marco; algunos, hasta de bastidor, y estaban clavados en la pared con tachuelas. Excuso decir que con esa presentación, Uranga no vendió ni un cuadro, pero hubo críticos que supieron olfatear por bajo de aquel desorden un “pura sangre” de la pintura; eran nada menos que los críticos de *Le Figaro* y *Le Temp*, que le dedicaron largos artículos.

Esto hubiere permitido a otro hombre salir de la sombra, de la oscuridad, pero Uranga no dio más importancia a la cosa, y sin preocuparse casi de levantar su exposición deja París y ... se mete en Elgueta, (viviendo en la posada-taberna del pueblo, dedicado a la lectura —libros piadosos o románticos—). En aquella paz Uranga sueña; sueña y bebe; sueña y lee, sueña y reza. Y de este su sonar han salido muchos de sus cuadros. En estas largas veladas del invierno aldeano está la clave de una parte importante de la obra de este artista católico de inquebrantable fe; de este pintor romántico de pendón y caldera. Así en esta rumia silenciosa y obstinada, crea Uranga su obra bizarra y desigual, pero no desigual por la mayor o menor perfección de sus obras, sino porque vaga entre un romanticismo de ensueño y un realismo de interpretación de costumbres y juegos del País Vasco.

Su gran amigo, Ignacio Zuloaga, decía de el que, por su amplia factura y rico colorido podía ser un gran pintor escenográfico y a esto, añade Encina, que por su imaginación plástica podía ser un notable ilustrador de novelas románticas. Esa imaginación plástica le permitió abordar la peligrosa pintura de historia en un gran tríptico “Las Bodas de la Paz” con éxito completo.

En su otro aspecto, acaso el principal, su realismo le convierte en pintor de interiores aldeanos, de juegos populares al aire libre. Aquí es donde su paleta adquiere, con la mayor disciplina, una mayor armonía y un vigor nuevo.

De sus pinturas de interior, recuerdo siempre con suave deleite, aquella amable viejecita de la sabanilla blanca, que hila, yo no sé con qué graciosa sencillez, el copo de lino. Y este recuerdo viene siempre en mi mente aparejado al de "La mujer de la herrada". En esta pintura el color canta en plenitud de jugo: maravilla la espontaneidad con que este hombre armoniza; diríase que por arte de brujería los colores se le conciertan en el lienzo con finura y robustez.

Acaso, si queréis, muchos de sus cuadros quedan sin acabar: su dibujo será algo endeble, conservando huellas de la fuga de los bocetos ... ¡pero cuanta dulzura, cuanto movimiento, cuanta poesía!

Y de las cocinas familiares donde Uranga sueña a su anchas, pasa a otros lugares donde el ensueño es más fácil y remonta más su vuelo: a las iglesias de los pueblos. Uranga tiene devoción particular por ellas, devoción en la que se funden el creyente y el pintor. Yo en las iglesias me imagino a Uranga como al "Titiritero de la Virgen". El devoto juglar no estaba del todo seguro que los anhelos de su corazón llegaran al trono de la Señora del Cielo ¡era tan imperfecto su rezo! Y esto le traía con gran congoja. Un día tuvo una idea maravillosa; se dijera inspirada por Dios: la de ofrendar a la Virgen sus más perfectas habilidades de juglar ... Uranga también parece realizar un acto de devoción y fe cuando pinta esos interiores de Iglesia: altares con mortecianas luminarias y ex-votos; rincones donde bullen apagados murmullos de rezos, y en cuyas penumbras brillan suaves rayos de luz desprendidos del sol en vespéral crepúsculo; las horas del rosario: los via-crucis, los entierros y los responsos. Aquel responso después del entierro en el atrio de la iglesia de Elgueta que figura en una de nuestras exposiciones de Arte Moderno, da la medida de la altura que Uranga alcanza en este género de pintura religiosa.

Finalmente, vengamos al Uranga pintor de fiestas y diversiones populares: toradas, pruebas de bueyes, verbenas, fogatas de San Juan. De uno de estos exuberantes impulsos de su temperamento saldrá la perla que es la "La Prueba de Bueyes", que posee nuestra Diputación. Es una obra decisiva.

Es al atardecer en la plaza de un pueblecillo de Guipúzcoa. Han bajado del monte infinidad de caseros. Los tratantes en ganado apuestan fuerte. La taberna hace su agosto. Tiene sus Píndaros la fiesta: los versolaris de ambos bandos se acribillan a pullas. Y con el ánimo al rojo vivo por las disputas de la tarde, se apiña el concurso aquel, anhelante por ver el primer impulso de los bueyes. ¡Aida, gorri! aup! aup! Y arranca la yunta en poderoso movimiento de palancas, músculos y tendones. Es enorme el peso de la piedra y ¡como se

agarra al suelo la condenada! Agita el boyero implacable el “acullu”; aúlla frenético, el rostro inyectado y colérico, todo el retorcido en un gesto de voluntad imperiosa. Y toda la concurrencia participa de la tensión y ansias del conductor de la yunta. Solo un guardia civil mira impassible la escena, como filósofo que está en el secreto de las cosas.

Debemos considerar los bilbaínos a Uranga como pintor de casa; porque hasta hace poco apenas si salía de Elgueta, como no fuera para concurrir a nuestras cinco Exposiciones de Arte Moderno, donde se le ha acogido siempre como a uno de los primeros hermanos de la Hermandad de Artistas Vascos, cuyo núcleo, centro y hogar es Bilbao. Además, entre nosotros está la parte más importante y granada de su producción artística.

Arteta

Arteta ha buscado la poesía de los pueblos, su melancolía y tristeza templada, los tipos de raza, con toda la fortaleza de una casta bien nutrida y ejercitada desde tiempo inmemorial en la acción...

Si se me pidiera una definición de Arteta como pintor, yo daría la siguiente, —haciendo la salvedad de lo arriesgado que es tratar de encajar el contenido de un temperamento artístico en la escueta concreción de una fórmula: “Arteta es un pintor de idilios vascos”. Porque sólo llega a satisfacerme plenamente el espíritu de su obra cuando se acerca a beber su inspiración en ciertos delicados y profundos matices del vivir cotidiano de los campos y lugares de Baskonia. Cuando para mientes, principalmente en las manifestaciones más apacibles del alma vascongada, que ofrece algo de la fragancia de aquel mundo pictórico que realizaron los pintores primitivos italianos y flamencos del primer Renacimiento.

Pero para llegar a esta poética modalidad pictórica, Arteta ha dado muchos rodeos y sufrido un sin fin de desorientaciones. Sigámosle, pues, ligeramente en su romería por el arte. Primeramente lo encontramos en Madrid. Es un adolescente tímido y recogido en sí mismo; le hierven en el pecho las ansias de ser artista.

Comenzó a trabajar con la alegría de los muchachos que siguen su vocación. Pero no tenía medios de fortuna para seguir sus estudios; era pobre y tuvo que echarse tempranamente a ganar el pan nuestro de cada día.

Comprenderá el lector que en tales condiciones su primera educación artística no pudo ser muy esmerada. Falto de recursos y falto de maestros que le marcaran la pauta hacia un arte vigoroso, Arteta se dejó llevar por la peligrosa corriente de la pintura fácil.

Y así, el primer cuadro que de Arteta vemos en Bilbao está pintado conforme a los moldes de una falsa tendencia. Es aquél que ejecutó en las

oposiciones a una plaza de pensionado por nuestra Diputación. Representa, "Un accidente del trabajo", —según el sociológico tema impuesto por el jurado—. Pobreza de valores; pero en cambio una factura de las más sueltas. Gustó mucho a la masa de público, y le concedieron a Arteta la pensión. Era el trabajo de un pintor novel muy hábil y, en general, los jóvenes artistas de mucha mano ...

Fuese a París, y allí le sonó la hora de la rebusca y la inquietud. París, con la espantosa vorágine de sus modernas escuelas, aturde a los jóvenes artistas en medio de aquella danza vertiginosa de impresionistas, místicos, simbolistas, sintetistas, fanáticos del color, fanáticos de la expresión, fanáticos del movimiento o del estaticismo, que bullían en el gran tablado de arte parisien. Pero siempre quedaban en las lejanías de su espíritu, sin vigor aún para alcanzar el primer plano de la conciencia, las impresiones que recibiera en aquella contemplación de los maestros del Renacimiento y de los cuatrocentistas: un par de años y la obra de Arteta en ellas hundirá principalmente sus raíces ...

De los trabajos que realizó en París quiero citar su primer envío de pensionado. Indica un cambio en la manera de concebir la técnica de la pintura. El dibujo le ha preocupado; también modela más; y, sobre todo, hay emoción. Es triste el cuadro, desolador.

Y de la batahola parisiense pasó Arteta a la vida libre de Italia. Primero Roma, luego Florencia, y creo que también Milán, encalmaron su espíritu. Paz y silencio ... En la soledad viviente del pasado cantaba su epopeya y su idilio la Italia de los dos Renamientos. Y Arteta se recogió en sí mismo, y al pie de las pinturas de los cuatrocentistas y de Vinci, descubrió aquel estrato de su espíritu que es el eje de su típico carácter de pintor: era como ellos pintor-poeta, pintor de sentimientos que fluyen por la pureza de un cauce de sosiego misterioso ...

Y ahora, ya en posesión de un rumbo, no le faltaba más que pintar con ardentía, llegar a dominar los resortes de la técnica. Comienza la gran lucha; porque una cosa es concebir un cuadro y otra ejecutarlo como ejecutaban aquellos grandes maestros, sin que un sólo punto quedase vacilante o indefinido.

Encerrado en su estudio, inhibiéndose de todo lo que no sea pintura, sale por fin como enfermo, exclamando "¡yo no soy pintor!". Y, ¿por qué? Porque él tiene un sano sentido del arte, pero la expresión vigorosa de ese su sentido, se le resiste. Pero después de mil reflexiones en uno y otro sentido, la voluntad recobra su imperio; "¡yo soy pintor!" Y reanuda su labor con renovada fe. De esta época son sus lienzos "Idilios Vascos", descritos al principio.

Las dudas que aquí sintió Encina ante la dubitativa actitud de Arteta, quedaron pronto desvanecidas, como vemos en sus comentarios sobre el mural de Arteta de la Sucursal del Banco de Bilbao en Madrid, a colaborar en la cual, le llamó el prestigioso arquitecto bilbaíno, D. Ricardo Bastida. He aquí algunos párrafos de dos artículos suyos publicados en *La Voz* de Madrid en Marzo de 1923, en los cuales, se entrega ya en el reconocimiento total de la obra de Aurelio Arteta. Dice así:

Apoyándonos en la obra anterior, Arteta se nos aparecía como un pintor épico, que elevaba las anécdotas y los azares de los trabajos y los días de la vida vasca a la categoría estética superior de lo heroico. La pintura mural del Banco de Bilbao está ya terminada, y los que gusten de la fruición artística hallarán con qué suscitara y complacerla en esos trozos —algo desiguales en punto a realización— de gran pintura moderna. Es, pues, otra vez momento propicio para tornar la vista hacia la obra y la personalidad artística de este pintor recoleto, uno de los más altos y nobles fuertes pintores que en silencio van realizando la renovación del arte contemporáneo español.

Al realizar su obra más importante —esta pintura mural del Banco de Bilbao—, Aurelio Arteta entra en la madurez de los años de su vida y de su obra. Como su amigo y paisano Juan de Echevarría, puede declarar modesta y verazmente:

No considero la obra que aquí veis como un lugar de llegada, sino más bien como punto de partida. No hay prisa por llegar, que nunca se llega; en el arte todo es camino y nada posada. Tal su tácita divisa.

Así, Arteta ha vivido, si no en oscuridad completa, por lo menos en cierta discretísima penumbra provinciana, en un todo ajeno a los modos de conseguir notoriedad, poniendo su meta artística en la lejanía en que se dibuja el perfil de los grandes, y como tiene claras y muy precisas ideas de lo que es el arte ungido de perdurabilidad, su voluntad desmaya cotidianamente ante el terrible problema y áspera empresa de realizar una obra capaz de seguir adelante con su propio pie por el camino de la Historia. Estamos, pues, en las antípodas del mercantilismo.

Arteta —pintor tan moderno, con fuertes apoyos tradicionales—, deja a su paso como un vaho espiritual de cuatrocentista florentino. Es un bilbaíno a quien el estrépito de la villa atrafagada, materialista y juvenilmente vanidosa no ha puesto ninguna de sus asperezas; nada de su espíritu combativo, ni un acento de su ambición de dominio temporal. No ha participado de las pasiones, —a las veces enconadas y brutales—, de su villa. Ha llevado consigo la paz en la guerra, y su serenidad, su mesura, su equilibrio clásico han hecho que hasta la tortura del trabajo moderno adquiera en su obra aire de nobleza y seguridad.

Y esto es lo que tiene Arteta del vasco campesino y marinero. Mira a la vida tranquila y lentamente; la encuentra bella. De vez en cuando algunos acentos de melancolía y de añoranza de no se sabe qué ... Es la bruma que pone congoja y el mar que invita a la fruición de lo desconocido. Pero en el fondo del alma vasca y como su más verídica expresión suena siempre una música de ritmo entre marcial y danzarín. Arteta y Don Pío Baroja son sus intérpretes preclaros.

La pintura mural del Banco de Bilbao nos va a narrar toda la historia pictórica de Aurelio Arteta: en ella se resume su noble y delicada personalidad.

Al realizar la pintura mural del Banco de Bilbao, no ha obedecido Arteta a un capricho o impulsión momentánea, sino que ha seguido con fidelidad de convencido antiguo una de las corrientes pictóricas constantes del llamado arte moderno. Su localización más cercana está tal vez afincada en el postimpresionismo, y dentro de éste, en la predicación de Gauguin. Pocos muros pone la sociedad actual a disposición de los artistas; pero estos no dejan de sentir un momento la añoranza de las grandes superficies que llenar con los fermentos estéticos del mito. Así, de Delacroix a Puvis de Chavannes, y de éste, —descendiendo en la escala de la conceptualización—, a Hodler, Denis y los más recientes decoradores religiosos franceses. Su técnica y su concepto del arte fueron, sin embargo, los más aptos de su tiempo para la realización de la pintura mural. Pinto sobre lienzos de mediano o reducido tamaño, y en ellos dejó la impresión de la espaciosidad estética del muro.

Arteta prolonga, pues, actualmente en España, —sin que por eso sea el primero en recoger esa corriente europea; hay varios ejemplos catalanes anteriores—, la gran tradición de la pintura mural. Toma, sin duda, el hilo de la misma en sus estancias parisienses, pero como a la vez se trata de un artista italianizante, gran devoto del cuatrocientos, puede asegurarse sin reservas que él también, como los franceses, ha hundido el cuenco de sus manos en la fuente original de los grandes fresquistas itálicos, —del Giotto a Rafael—.

Barroeta, con sus grises perlinos y sus verdes-musgo viejo, ha poetizado los interiores tranquilos en los que entre el sol cernido por la bruma; interiores de casa de marino retirado o rentista de pueblo con su menaje antiguo y su reloj de caja...

El Arte de Ignacio Zuloaga. Juzgando la pintura de Zuloaga por los elementos externos, por los temas, en modo alguno se relaciona con la región española en que nació. Cuando raras veces toma por sujetos de sus obras temas del País Vasco, resultan estos inferiores en la profundidad de la emoción estética a aquellas que han surgido al contacto de tipos, costumbres y paisajes de las regiones ibéricas del centro y del mediodía. Su enérgica receptividad artística carece de la blandura, aquella necesaria a asir lo que la tierra

vasca tiene de acento lírico; al querer interpretarla artísticamente, Zuloaga le pone acentos de bronquedad y rudeza que no le corresponden.

Mas fuera de esa zona de lirismo nebuloso y sentimental que le está vedada, ved aquí un vasco de cuerpo entero ... El maestro Miguel de Unamuno ha hecho de él "un vasco de cuerpo entero", que representa la máxima representación de lo genérico español.

Con todo, se le ha acusado muchas veces a Zuloaga de que mira y ve a España con ojos de extranjero. Pero ... ¿por qué no decir que mira a España con ojos de vasco?

Porque viene a decir Encina, tratemos de explicar lo que ocurre a los vascos en general cuando asoman a España.

Al irrumpir desde nuestro litoral y montañas en la planicie castellana, se nos abre un mundo físico y moral antagónico del que hasta entonces hemos vivido; es la sensación y sentimiento del desierto y de la caducidad histórica que se abre paso en nuestra sensibilidad. Al entrar en la meseta, se nos abre imperiosamente un cielo sin término sobre una llanura yerma, calcinada, misérrima, que sostiene en su lomo una gloriosa historia en ruinas donde todo es en ella grande, simple, exaltado. Tal mundo es tan distinto del de la vertiente cántabra, que a los hombres de ésta les hiera la sensibilidad de un modo decisivo.

Sin embargo, si al comienzo, el medio físico de la meseta impresiona al vasco, por contraste sucede que, a la larga, cuando aquel es artista, esa impresión aguda se desarrolla en una especie de amor. Véase como comprobación de esto que decimos *Camino de perfección* de Baroja, y *Poesías y Paisajes* de Unamuno.

El sentido práctico y jocundo de la vida de los vascos, se debate con ese concepto trágico, de idealismo férvido y sombrío que halla su símbolo externo en el paisaje de Castilla, y consigue, hasta cierto punto, repeler la emoción invasora del desierto, pero siempre les dejará en el espíritu los posos suficientes para la fermentación de la simpatía y el amor estéticos, aunque no logre anegarlos.

Algo parecido acontece a los vascos cuando irrumpen en el mediodía ibérico. La opulencia sensual, la gracia rápida, instintiva, picante, lo patético quejumbroso, la expresividad hiperbólica de éste, contrastan con el natural reservado y algo tosco del vasco. Pero a su vez, tienen los vascos con ese mediodía, unos canalillos de unión espiritual por medio de los cuáles se comunican con él con más facilidad de lo que a primera vista aparece, y llegan a sentirlo y comprenderlo.

Así pues, de semejante juego de atracciones y repulsiones, de simpatía y desvíos, de afinidades y contrastes, nace a nuestro juicio —dice Encina— la visión de España de los escritores y artistas vascos. Visión compleja, para muchos extranjeriza y falsa.

Ignacio Zuloaga

El arte de Ignacio Zuloaga representa la más dura concreción de la corriente espiritual que va perfilando así la visión estética y el concepto de España. Se le ha acusado de *extranjerismo*, y lo que es más grave, de pintar una *falsa* España, pero él se defiende enérgicamente diciendo:

He sido frecuentemente atacado por mis compatriotas. La mayor parte de las veces porque pretenden que con mis cuadros ridiculizo a España; otras, porque no copio la naturaleza fielmente, es decir, tal como es; otras porque no han visto ni verán nunca España y pretenden que yo no la vea tampoco; y otras porque aseguran que la veo ¡con ojos de extranjero!

Con ello, afirma categóricamente que su obra es imagen estéticamente verdadera de España.

En torno a esto se mueven en su mayoría los juicios emitidos acerca del arte de Zuloaga.

Uno de los principales ataques es el que parte de ese pseudo-principio que asegura que el arte es y debe ser imitación de la Naturaleza. Pero Zuloaga se revela contra ese principio cuando, a la luz del mismo, se quiere juzgar su obra: “No y mil veces no!, dice enérgicamente. No quiero copiar la naturaleza tal y como es. Para eso se han inventado las máquinas fotográficas y otros aparatos que más pronto han de reproducir forma y color. Y luego, precisando un poco su concepto del arte, añade: “En un cuadro no voy a respirar aire. Para esto, abro una ventana o me voy al campo. No busco atmósfera, distancias, ni sol, ni luna. (Nótese que rechaza el impresionismo). Busco carácter, penetración psicológica de una raza, emoción, demostración de una visión algo romántica. Busco el alma, a través de un realista soñador”. Cada una de esas palabras es un rasgo preciso del arte de Zuloaga.

No pretende poner en sus obras lo que la gente llama *realidad*; pueden desviarse de la realidad, pero su desvío no consiste sino en la acentuación y desarrollo de elementos que aparecen más o menos de bulto en el ambiente físico y moral en que viven. No se propone perjeñar un documento naturalista, frío; un “informe”, como algunos creen que debe ser el arte. Trata de crear con las pasiones, las costumbres, los caracteres, la indumentaria que ha observado, un mundo pictórico, dramático y pintoresco que tenga una dinamicidad, un don de emocionar, una energía y virtualidad estéticas superiores a la realidad

de la que se han desgajado esos elementos. Los ha potenciado de forma intensa e hiriente.

Y este arte zuloaguesco entra de pleno en el concepto del romanticismo. Pone todos los elementos estéticos que los críticos consideran como rasgos señeros de éste: color local, gusto por los contrastes violentos, pasión por lo pintoresco, querencia a la retórica grandilocuente, barroquismo, esto es, interpretación dinámica del mundo.

En tiempos románticos, algunos escritores y artistas de otros lugares vinieron a España en busca de esas características, como por ejemplo Theophile Gautier, y la verdad es que ellos penetraron honda y agudamente en el espíritu de nuestro arte, nuestras viejas ciudades, de nuestros paisajes, tipos, caracteres y costumbres; su visión fue exacta y precisa; ella ha ayudado a no pocos artistas españoles a ver estéticamente su patria. Su influencia se ha extendido también a Zuloaga —dice Encina—, pero no para extranjerizar su arte como tan a la ligera se ha supuesto, sino para orientarlo en el sentido de buscar y desarrollar en sus obras aquellos elementos estéticos de carácter íntimo, vivaz, peculiarmente español...

Porque el españolismo del arte de Zuloaga es, —según creemos, dice Encina—, radical. No solamente porque lo que tiene de más robusto y personal este derivado de realidades ibéricas, sino también, y esto es muy importante, porque en él han venido a confluír y remansarse armoniosamente las formas y los caracteres más típicos de nuestro arte nacional. Es Zuloaga un tradicionalista en el mejor sentido de esta palabra. Habiendo pasado tanto tiempo en París, donde cada día se inventa una teoría y manera nunca vistas de pintar, él permanece incommovible con la cara vuelta hacia el arte pretérito español.

El artista, —viene a decir Zuloaga—, no está aislado, solitario. Vive, por el contrario, sujeto a un desarrollo histórico que le ha precedido, a una tradición, la cual lleva en sí latente, una como ley o impulso vital de continuidad donde yacen los gérmenes vivideros de toda reforma artística. Nada de hacer tabla rasa de aquellos valores, sino esforzarse en asimilarlos y descubrir en ellos su capacidad de futuro.

Los críticos suelen citar al Greco, Goya y Velázquez como los maestros más influyentes en el pintor eibarrés. Pero admitido esto, Encina va más allá y dice que Zuloaga no se ha conformado con esa sapientísima tutela, sino que desde el principio supo colocarse por don de inefable gracia estética, en ese misterioso y recóndito lugar por donde corren las aguas profundas del sentimiento estético nacional.

A la influencia de esa egregia trinidad, Encina, añade la de Giuseppe Ribera, y quizá destellos de algunas otras, como la de Murillo cuando éste

pinta escenas populares sevillanas, cuyo alcance de todas y cada una de ellas sería demasiado extensa para el resumen que él presentaba.

Pero intentemos, por lo menos, ya que no precisarlas con rigor, si trazar un arabesco que insinúe tales influencias y marque su pista.

—*De Velázquez.* En sus largas estancias en París, peregrino Zuloaga, primero por el *Impresionismo* y luego, algo inimaginable, por el simbolismo poético y desvaído de Puvis de Chavannes, pero en ninguno de ellos encuentra lugar, y poco después se le encuentra sólidamente centrado en la tradición pictórica española, y dentro de ella en Velázquez. Empapa éste copiosamente las primeras obras sólidas y personales de Zuloaga; serena construcción, sin el barroquismo posterior de Zuloaga; las figuras posan gravemente en el suelo; los ritmos de sus actitudes son tranquilos, delicadamente vivientes. La paleta es también enteramente velazquiana: los grises lo penetran todo como una atmósfera fundamental, en la que resaltan con decisión y recato las tonalidades vivas. El modo de hacer es también velazqueño. Ningún pintor, ni un Goya, ni un Manet, ha asimilado nunca el espíritu y forma del arte de Velázquez, como Ignacio Zuloaga...

Pero hay una diferencia importante determinada por el distinto temperamento artístico. Velázquez es artista de rara ecuanimidad, mesurado...

Un Ilustre profesor trató de caracterizar nuestro arte nacional por la violencia. Pues por la violencia, es por lo que Zuloaga se separa, a veces radicalmente, de Velázquez. El molde velazqueño es asaz delicado, asaz sereno, clásico, con depuración de todo lo tumultuosamente patético, como para que un artista del temperamento de Zuloaga pueda verter en él y modelarlas sus emociones estéticas. Así es como en cierto modo, después de habérsela asimilado perfectamente, parece Zuloaga desinfluciarse poco a poco de la concepción velazqueña y desentrañando poco a poco el arte pleno de comentarios pasionales del Greco, Ribera y Goya.

—*De Goya.* He aquí otra de las influencias dominantes en el arte de Zuloaga. Tal vez ocupe en el un lugar más extendido y profundo que la velazquina. Porque está en todas partes y, a la vez, en ninguna. Es rara la obra de Zuloaga que no tenga un como respiro goyesco y, sin embargo, esto que se percibe a la primera impresión, luego, cuando se trata de ahondar en ello, no es fácil determinarlo con nitidez la índole y el largor de tal respiro. Lo que ocurre que Zuloaga, gran asimilador, ha recogido en Goya múltiples elementos y puntos de arranque que luego los ha desenvuelto de un modo original y bien suyo.

Aquel magistral y simplicísimo arte de sinfonización de colores que es el retrato del "Príncipe de la Paz" de Goya, aquella magnífica manera de repartir

la luz, y hacer brillar o amortecer los colores y ponerlos en contraste o desarrollarlos metódicamente en sus gamas, he aquí lo que hallaréis, como aprendido en Goya, en una parte no escasa de la obra de Zuloaga.

Pero no sólo en el color y su manera de sinfonizarlo radica la influencia goyesca; hay también en Zuloaga actitudes, ritmos de movimiento, expresiones, tipos y caracteres que han nacido en parte de sugerencias desprendidas del estudio de Goya. Por ejemplo, "Las brujas de San Millán", de aquel son hijas o hermanas de las de los "Caprichos"; los caracteres son idénticos, muy parecidas las actitudes y su disposición dentro del cuadro, su relación con el fondo del mismo, sin duda han sido sugeridas por el modo de componer las figuras y repartir la luz que uso Goya en esa serie de aguas-fuertes.

Y así va cotejando Encina los detalles que expresan influencia de varias obras de Zuloaga respecto de otras de Goya ...

—*De Giuseppe Rivera*. Tres son los principales puntos de influencia de este pintor valenciano en nuestro eibarrés: en el claro-oscuro, en la manera pastosa, seca, casi escultural, en la que abandonando un poco su primer modo velazquino y goyesco, plasma desde hace algunos años, acentuándola cada vez más, sus concepciones; y, finalmente, en eso que hemos de llamar áspero realismo, unido a un barroquismo tumultuoso.

El rudo valenciano y el rudo vasco se dan la mano a través de los siglos en aquello que es impetuosidad dionisíaca, gestos solemnemente categóricos, contraste de luz luciente y sombra espesa y, en ese punto de malicia, elevada por Zuloaga a términos más satíricos, en la que la dignidad caballera se orilla de relumbres picarescos.

—*Del Greco*. Aunque se ha citado mucho al Greco como antecedente influyente en Zuloaga, "nadie que sepamos ha expuesto en términos concretos, de que manera el Greco ha influido en el pintor eibarrés". Puede acontecer muy bien, —dice Encina—, que pasando ante nuestros ojos un buen golpe de obras de Zuloaga no demos en ninguna de ellas con reflejo alguno grequiano; fuera de en unas pocas obras, la acción del Greco en el arte de Zuloaga no puede ser asida por simple impresión. Y es que Zuloaga sí ha asimilado esta influencia aún con mayor vigor si cabe que "Las brujas de San Millán"; ha transformado esa influencia de modo que, al verterla en sus lienzos, no aparece en ellos en formas más o menos parecidas a las del Greco, sino como impulsiones y conceptos estéticos deducidos en la contemplación de las obras del autor del "Enterramiento del Conde de Orgaz". En la "Familia de mi tío Daniel", tenemos un claro ejemplo. ¿Qué tiene que ver esta pintura con las del Greco? Nada en concreto y, en realidad mucho. El garboso movimiento de llama alzándose ondulante sobre sí misma en encalmado ambiente que tienen

las tres figuras capitales, es algo que Zuloaga ha derivado como corolario, de los fogosos ritmos y movimientos en espiral que hacen del Greco, el primero de los pintores barrocos. Lo mismo podrían servir de ejemplos “Terrenos de pueblo”, en “El Peregrino”, en “Francisco y su mujer” o en “Lola la gitanilla”.

Lo mismo sucede con el color. Los negros, los grises, los violetas claros, los granates, los amarillos zuloaguescos tienen filiación grequina, como les acontece a los de Velázquez y no poco a los de Goya”.

En este trabajo de Encina sobre *El arte de Ignacio Zuloaga* radica a continuación, de forma recurrente, dos importantes apartados sobre “El tema de la meseta” y “El tema del mediodía”, que voy a omitir aquí, porque ya he hecho referencia a ellos, aunque de forma sucinta, al hablar de la visión de España de los pintores y artistas vascos, de modo que pasamos a sintetizar lo que Encina escribe sobre la “materia pictórica”.

Hasta aquí, —dice Encina—, nada hemos hablado de la forma y calidad de la materia pictórica.

La obra de Zuloaga se ha juzgado desde muchos ángulos pero, por el contrario, son escasas las páginas que se le han dedicado desde el estricto punto de vista del estilo pictórico.

Sin embargo, ¡qué rica, jugosa y sólidamente trabada, plena de encantos visuales y táctiles, aparece la materia en la obra del eibarrés! Obedece flexiblemente a las variaciones de la sensibilidad y pensamiento del pintor.

Primeramente, la manera y calidad de la materia, la factura de nuestro pintor se mueven en la órbita delicada de las sutilezas velazquianas: empasta morigeradamente, emplea graciosas veladuras, pinta con tranquilos pinceles. Después, con el tiempo, este estilo comienza a sacudirse, a agitarse, entra al fin en una especie de fervor dinámico que no deja tranquilo un sólo punto en la superficie del lienzo.

Tal transformación de la calidad y manera de extender la pintura no obedece a un capricho del pintor sino a algo muy hondo como es la metamorfosis de su visión a esa paulatina acentuación sin reservas, de lo característico, lo dinámico y lo patético, es decir, hacia el barroquismo de Zuloaga.

—*El Tropol Zuloaguesco y su Barroco.* Mantengamos abiertos los ojos para ver pasar ante ellos el humano tropel zuloaguesco y su significación. Y los antecedentes no los encontraríamos en la pintura sino en la novela picaresca de Francisco de Quevedo, por ejemplo. Y es que ambos son satíricos, que no retroceden ante nada cuando se trata de expresar con toda fuerza su pensamiento; ambos poseen como nadie el don del estilo sintético, de trazos resaltantes con ardor de centellas; ambos, en

fin, gustan de llevar a su arte lo bajo y lo monstruoso de la naturaleza humana; en los desquiciamientos e imperfecciones de la vida parecen hallar el poder de una fuerza diabólica que les enhechiza hasta que, a la postre, la desentrañan y la ponen de manifiesto, en medio de la más amarga de las risas.

Y así marcha el cortejo de sus creaciones, manolas, toreros, santeros, mendigos, labriegos, el hombre y la mujer de las grandes ciudades ...

Y ese cortejo de humanidad rumbosa y bárbara, casi siempre marcha como empujado por una tromba. Porque rara vez hallaréis que las figuras de Zuloaga estén en reposo; incluso cuando se hallan quietas, no por eso dejan de estar sacudidas por una enérgica convulsión; su masa ondula poderosa a impulsos de una íntima fuerza. Es lo que nosotros llamamos, —dice Encina—, el barroquismo esencial de Zuloaga. Si es lícito, como creemos, —dice Encina—, trasladar a la pintura la teoría aquella que Heinrich Woelflin formulara sobre la esencia del Barroco arquitectónico, haciéndolo consistir principalmente en “masa y movimiento”, esto es, en una masa continua, totalmente unificada, sometida a un movimiento perenne, el arte de Ignacio Zuloaga, como el de la mayoría de nuestros grandes pintores clásicos, es un arte concebido con el espíritu del Barroco.

Mas conviene en esto hacer una distinción capital. Mientras que los artistas barrocos buscan generalmente la expresión de las pasiones más nobles y generosas, y la de la pasión de Amor Divino, en el arte de Zuloaga, la pasión casi siempre es puramente animal y demoníaca y, en lugar de elevarnos, como un Greco, a regiones de altos deliquios y misterios espirituales, arrástranos por los pavorosos antros donde la bestia y el hombre tienen escasa diferenciación. Su barroco no es, pues, un barroco espiritual; el torbellino de este sírvele no más que para mostrar estéticamente ciertas pasiones humanas que corren fastuosamente por el cauce de la animalidad ...

Y, tal vez, este en este punto el flaco de su arte. Tal vez el futuro le reprochara de falta de elevación. Con todo, a un artista no debe exigírsele más que lo que él nos da, más que lo que él puede darnos. Zuloaga ha creado un mundo pictórico que si ciertamente carece, como hemos dicho, de alteza espiritual, no por eso deja de ser un mundo poético que lleva en sus entresijos ese aliento de humanidad profunda, merced al cual, y sea el que fuere el tono de su espíritu, las obras de arte viven presentes en el fluir devorador de la Historia. Llena de ese álito de perduración, de vida, está, a nuestro juicio, la obra de Ignacio Zuloaga; por eso creemos que en los venideros tiempos aparecerá en un puesto de altura, cerca de sus maestros, en el Montserrat del arte español.

En estos tipos de artistas se resume por así decirlo, la emoción local del arte vasco. Si se recuerdan además los paisajes de Darío de Regoyos tendremos el cuadro completo.

Tal es la trama del arte vasco, las tendencias y formas generales en que se sustenta. Dentro de ella se mueven temperamentos bien diversos; pero todos, sean cuales fueren sus constituciones espirituales participan de un modo u otro del espíritu y manera de las dos tendencias capitales; la *clásica española* y el *moderno arte francés* reflejado en el impresionismo.

Es frecuente encontrar como rasgo común entre muchos de los pintores vascos el sentimiento de las armonías grises. Lo mismo las violencias de Zuloaga o Regoyos que los alquitaramientos de Juan de Echevarría se envuelven en sus mejores momentos en ropaje grisáceo.

Como resumen, dice Encina, sería inexacta la idea de considerar la obra del arte vasco como realizada o en vías de pronta madurez, siendo así que es, en general, más que un fruto maduro, un fruto aún en agraz. Y es triste confesarlo, pero las artes plásticas no poseen aún en el País Vasco ambiente propicio a su desarrollo y sostenimiento de los mejores artistas.

Continuación del resumen biográfico

La trama del arte vasco venía a ser el proyecto de la iniciación de una historia general del arte vasco moderno, donde la introducción sería primeramente “la trama...” seguido después de volúmenes monográficos dedicados a estudiar en detalle a cada uno de los artistas.

No llegó a hacerse realidad el proyecto de la recién creada Editorial Vasca. No obstante, sí publica en el mismo año 1919 los estudios monográficos de Juan de la Encina titulados *El arte de Ignacio Zuloaga* y un par de años más tarde, otro bajo el título de *Guiard y Regoyos*.

Y siguiendo con su biografía, en Otoño de 1919 prepara un viaje de negocios por Alemania e interrumpe con tal motivo sus colaboraciones con *Hermes y España*, no sin publicar antes dos artículos reseñando el éxito de la “I Exposición Internacional de Pintura y Escultura” en Bilbao, donde estuvieron presentes obras de Picasso, Gutiérrez, Solana, Julio Antonio, así como extranjeros como Cezanne, Van Gogh, Gauguin, Matisse, etc. etc. La Exposición fue un éxito, y Encina había tomado parte activa en su organización y en el Jurado decisorio de las obras que allí se expusieron.

Para Encina, la Exposición cerraba un primer ciclo del desarrollo del arte vasco iniciado por Adolfo Guiard a fines del siglo XIX, pero ante la ausencia de nuevas figuras se pregunta ¿dónde están los jóvenes?

Así mismo la muestra terminaba un ciclo dentro de su carrera como crítico y a partir de entonces aparecen en su centro de atención otros temas y autores.

A partir de ahora desde 1920 a 1936 se desarrolla un fecundo, e importante período de la vida de Juan de la Encina, tanto en el plano personal como en el profesional.

En el primero, al contraer matrimonio con D^a Pilar de Zubiaurre y Aguirrezabal, hermana de los pintores Valentín y Ramón, y con quien en 1924 tiene su primer y único hijo Leopoldo. Pilar de Zubiaurre, según nos dice Mirian Alzuri, historiadora de Arte, era ya, antes de su matrimonio con Juan de la Encina tanto o más conocida que el crítico en los círculos intelectuales de Madrid pues organizaba en el estudio de sus hermanos Valentín y Ramón, unos "tes" literario-musicales por los que pasarían los personajes más conocidos de la vida cultural española, llegando a realizar por su gran afición al arte, algunos repujados que presentó en la Exposición de Artistas Vascos de 1916 en Madrid.

En 1920, en Julio, se convierte Encina en el crítico de arte de *La Voz*, periódico que aunque fundado e inspirado por los mismos promotores de *El Sol*, es concebido con carácter más popular que éste, y ahí sigue prestando su colaboración hasta mediados de 1931, es decir, toda una década.

Junto a él hay ilustres colaboradores como López Baeza, Félix Lorenzo, Díez Canedo, Luis Araquistain, etc. etc.

Desde este periódico, sigue Mirian Alzuri, su popularidad adquiere cotas insospechadas (incluso llegó a circular en la época un cock-tail llamado "Juan de la Encina") y ya, en 1921, su colaboración pasa de las páginas interiores a primera página, es decir, junto a los grandes temas del momento. Esto unido a la gran difusión que alcanzó el periódico, y a su fogosa y combativa pluma hizo que su influencia en el mundo del arte madrileño fuese considerable y que su pluma fuese hasta temida.

Entre 1920 y 1934 se publican varios de sus más conocidos libros como *Julio Antonio, escultor de la raza* en 1920. *Guiard y Regoyos. Ensayo crítico-histórico sobre el impresionismo en España* en 1921; *Crítica al margen* en 1924; *Monografía de Victorio Macho* en 1926; *Goya en zig-zag* en 1928.

En 1926 sufre un accidente personal en su casa de Garay, para evitar que cayese por las escaleras su hijo Leopoldo de tres años de edad. Como consecuencia sufre daño en los huesos del pie y tras complicación con una flebitis, tarda en reponerse totalmente unos dos años.

En 1927 publica en *La Voz* la ardorosa defensa de Arteta comentando su forzada dimisión como Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao y no

pudiendo asistir al acto de desagravio, le envía su calurosa adhesión por telegrama.

En primavera de 1924 aparece su libro *Crítica al margen* que el mismo califica como resumen de 10 años de “militancia combativa”. En Julio de ese año Francisco de Alcántara, crítico de arte en *El Sol*, aprovecha estas columnas para impugnar reprochándole su excesiva defensa y promoción de los pintores vascos y su obra, así como su incomprensión respecto de las regiones que no son la suya; llega a poner en cuestión su capacidad para analizar la tradición artística española, en razón de su formación franco-alemana y de su supuesto desconocimiento de nuestras generaciones artísticas contemporáneas.

A los pocos días le responde Encina fuertemente desde *La Voz* diciendo que por lo menos ha hecho “crítica y allí donde los cimientos no son muy fuertes cualquier presión un poco enérgica puede poner al descubierto la poca solidez del edificio”.

Así mismo surge fuerte polémica con Ricardo Baroja con motivo de la Exposición que este realizaba en el Circulo de Bellas Artes, cruzándose recíprocamente unas “cartas abiertas” de modo que lo que en principio pudiera haber sido un saludable debate sobre cual debe ser la función de la crítica se convierte en un desagradable incidente que trata de serenar desde *La Voz* su compañero de redacción Luis Araquistain.

Es notable su decidido apoyo a la constitución de la “Sociedad de Artistas Ibéricos” (entidad que podría dar cohesión a los no acogidos al arte oficial), así como a su Exposición de más de 500 obras en el Palacio del Retiro, a fin de Mayo de 1925.

Al cierre de la Exposición se celebra un cariñoso homenaje a Juan de la Encina en El Hotel Gran Vía de Madrid, con asistencia de lo más granado de la intelectualidad de aquella época. Ortega cerró el acto con su conferencia la “crítica de arte” haciendo un reconocimiento especial de los diez años de trabajo de crítico de Encina en Madrid.

De Enero a Mayo de 1928 va presentando a los lectores del periódico lo que será su libro sobre Francisco de Goya, que publica precisamente en el año en que se celebra el Centenario de su muerte. Lo titula *Goya en zig-zag* con el sub-título de “Bosquejo de interpretación biográfica” y supone una especie de intento bien logrado de trabajo “divulgativo” en el buen y completo sentido de la palabra de la vida y obra de Goya.

En 1929, a invitación de Antonio de Orueta pronuncia una serie de conferencias en San Sebastián como preparatorias de la “Exposición de arte vasco” que aquí se celebraba ese año.

En 1931, con la venida de la República parece que renace un poco su antiguo ardor combativo y augura que con los nuevos tiempos puede tener lugar una mutación en la organización oficial de las Bellas Artes en España.

Precisamente en Mayo de este año se incorpora a la redacción de *El Sol*; el contenido de sus artículos no variará sustancialmente en criterios de los que venía exponiendo en *La Voz*.

Hay que mencionar la alusión que hace en *El Sol* a los derroteros que van adquiriendo las nuevas manifestaciones de alguna pintura tenida por moderna, diciendo que los artistas en general se ponen serios “porque ya no toman en serio eso de que cuatro rayas dispuestas con más o menos gracia sobre una hoja de papel, sea una especie de pasmo de los siglos; porque ya no creen que trazando unas cuantas figuras geométricas sobre un lienzo, coloreando sus interiores y pegando luego unos recortes de periódico, una lamina de corcho, un trozo de hojalata, o un mechón de cabellos de la difunta, se pueda hacer una obra de arte que merezca la menor consideración de los que no sean tontos de capirote”.

En *El Sol* sigue escribiendo diversos artículos en los que manifiesta que la expectación con que el mundo del arte acogió la venida de la República empezaba a verse defraudada, y que había llegado el momento de romper con los estrechos planteamientos de épocas anteriores pero “hecho a fondo y sin contemplaciones en todos los órganos oficiales que tengan alguna relación con las artes, pues casi todos ellos se hallan en descomposición y apestan a cadaverina”. En fin, sólo salva dentro de los nuevos modos y actuaciones los relacionados con el patrimonio histórico que es el único aspecto en el que ve mejoras significativas respecto de períodos anteriores.

Nombramiento de Director del Museo de Arte Contemporáneo

Suena en algún momento el rumor de que va a ser nombrado Director General de Bellas Artes pero este nombramiento no llega (ni él lo deseaba) y sí se produce en cambio el 31 de Julio de 1931 el de Director del Museo de Arte Moderno.

Aquí dedica sus afanes y entusiasmos hasta la Guerra Civil de 1936. Influido por los planteamientos museológicos que observa por Europa, especialmente en Alemania, tratará de introducir la noción de museo “vivo” capaz de ofrecer en él, no sólo pintura sobre el arte pasado sino las orientaciones artísticas más recientes. Se trata de que el Museo muestre con claridad la evolución de la pintura desde 1800 fecha en que dataron el comienzo de la obra allí expuesta. Propone hacer y se hace una selección de los fondos disponibles, enviando a Museos provinciales mucha de la obra allí existente.

Además, se proponía conseguir incrementar la dotación de los presupuestos del Museo; lograr plena autonomía para el Patronato del Museo respecto de los Organismos del Estado a la hora de decidir la adquisición de la nueva obra, endurecer las condiciones de acceso de la obra que aspiraba a exponerse en el Museo y, finalmente, obtener un nuevo local. Empeño en el que no pudo pasar de la convocatoria de un concurso de anteproyectos en el que la racional propuesta de Fernando García Mercadal no pudo ponerse en práctica y se tuvo que resignar a obras de mejoras parciales a la espera de mejor ocasión.

Hubo exposiciones de la pintura nacional actual de la época de los años 31, 32 y 33 y este último año una muy importante "Exposición de arte francés contemporáneo"; una exitosa exposición de grabados holandeses en la sala "Galería de Estampas", de nueva creación. Sin embargo, fracasó el intento de organizar una Exposición-Homenaje a Picasso.

Por fin, es de mencionar la creación dentro del Museo, de una nueva sala; la Sala Zuloaga inaugurada en 1933 con la adquisición al pintor eibarrés de 14 de sus obras por doscientas mil pesetas con lo que la obra de este gran pintor estuvo allí dignamente representada desde entonces.

Las numerosas incidencias surgidas en la actividad de nuevas adquisiciones no carecieron de interés pero harían interminable el relato de esta biografía.

Finalmente, hay que señalar la orden de evacuación del Museo, que su Director recibió del Ministro Instrucción Pública para llevarlo primero a Valencia en Noviembre de 1936 y posteriormente a Barcelona y que sumió en la tristeza y preocupación el espíritu de Encina.

Ahí terminan los avatares de la vida de Encina en España.

Pero ahora queda la otra vertiente que afecta a él y a otra serie de intelectuales españoles.

Exilio a México

En México, Daniel Cossío Villegas recibió a través de Alfonso Reyes un encargo del Gobierno mexicano y de su Presidente Lázaro Cárdenas, en favor de un nutrido grupo de intelectuales españoles, a los que se invitaba oficial y nominalmente a residir en México mientras durase la contienda española, encabezados por R. Menéndez Pidal, y entre los cuales estaba Juan de la Encina; así que en Octubre de 1938, aparece Encina en la capital mexicana con su familia.

La crítica de arte no sería la actividad que prodigase Encina después de su salida de España, aunque aún tiene varios importantes títulos que publica en México como *El paisajista José M^a Velasco* sobre arte mexicano; *Sombra* y

enigma de Velázquez; La pintura italiana del Renacimiento; Van Gogh, historia de un alma en pena y otras varias.

Pero menos aún, la crítica de arte desarrollada en periódicos y revistas que apenas practicó salvo la colaboración bastante regular con la revista venezolana *Revista Nacional de Cultura* y otra editada en México por exiliados españoles titulada *Romance Revista Popular Hispanoamericana*. Pero no se podría mencionar mucha más obra de este tipo de crítica de arte pues lo principal lo había hecho ya en ese campo en España.

En 1940 “La casa de España” cambia de nombre y se denomina en adelante “Colegio de México”. Es esta institución la que invita a Juan de la Encina a formar parte del profesorado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México donde afronta clases como “Historia del arte y sus teorías” “Doctrinas de los grandes estilos de Occidente” hasta que en 1944 se hace cargo definitivamente de la “Historia del arte del Renacimiento” en dicho centro.

Pero en 1944, el Director de la Escuela de Arquitectura que conoció las clases de Encina en la citada facultad, le propuso crear en su Escuela un Seminario de Historia del Arte dedicado a formar profesores de Historia y Teoría de la Arquitectura.

Allí encuentra Juan de la Encina un gran ambiente renovador y un alumnado que acepta con agrado tanto sus innovadores métodos de trabajo como las novedades que en el campo de la historiografía y teoría del arte y la arquitectura introducirá Encina.

Como método de trabajo, Encina acostumbraba a escribir las lecciones de sus cursos que los alumnos copiaban entre sí y luego discutían libre y largamente dentro del seminario con lo que luego fue fácil que la propia Universidad pudiera publicar bastantes de ellos como *El estilo, El espacio, El estilo barroco, Fernando Chueca Goitia* y otras muchas de sus lecciones.

La influencia de Encina fue notable en la formación de aquel alumnado y en las orientaciones de la Escuela como dice A. Pena Dreinhofer, alumno y colaborador suyo en el seminario citado dice:

Durante un gran lapso de años en la Escuela Nacional de Arquitectura prevaleció el criterio positivista de pretender encajar el estudio de la Historia del Arte en valores enciclopedistas de gran erudición, pero sin análisis filosófico profundo de cada época histórica, del modo de vivir del hombre y de sus consecuencias en la producción artística. A partir de los cursos de D. Juan de la Encina, pudimos comprender que el arte de una época obedece a normas generales vigentes en esa época, y la “voluntad de forma” local, es manifiesta como generador de todas las artes.

Un numeroso grupo de discípulos de Juan de la Encina, "Don Juan" para ellos en la cátedra, que actualmente ocupan importantes cargos en la docencia o en la práctica de la Arquitectura, dan hoy todavía, testimonio de la importantísima labor docente de "Don Juan", durante su exilio en México.

A esta actividad universitaria permaneció vinculado, casi hasta su fallecimiento, ocurrido el 22 de Noviembre de 1963 como consecuencia de una caída que su edad de 80 años no pudo superar; y no había vuelto a regresar a España salvo una breve estancia de unos meses entre 1955 y 1956.

Su labor de intelectual vasco, renovador, honesto y de riguroso método, su expresivo y fino estilo literario debe ocupar un lugar que a no dudar la historia le irá otorgando como mereció.

PALABRAS DE RECEPCIÓN
remitidas por
JUAN IGNACIO DE URÍA Y EPELDE

En contestación a la Lección de Ingreso como Amigo de Número
de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País
de Antonio de Urquidi

Azkoitia, 29 de mayo de 1996

A Don Antonio de Urquidi

Es reconfortante pensar que hoy recibimos en la Sociedad como Amigo de Número, desarrollando un tema del mundo del arte, a un hombre experto en finanzas, conocido por su dedicación de experto responsable en el mundo bancario y sus aledaños.

Don Antonio de Urquidi revela aquí un fondo de humanista que emociona y es gratificante. Algo en esa línea de los expertos banqueros del renacimiento que sabían y entendían como nadie el mundo de la estética y el arte.

Por otra parte, es preciso señalar la importancia del tema elegido, recordando en Juan de la Encina, uno de los críticos más señeros en el mundo del arte entre nosotros, y que supo esconder su identidad bajo este nombre tan sugerente. Desde la prensa diaria a los libros, pasando por la aventura irrepetible de *Hermes*, es difícil encontrar a un estudioso del arte de la talla de Juan de la Encina. Difícil dar la clave de un hombre tan complejo que lo mismo glosaba a los grandes de Goya a Picasso pasando por Zuloaga, indagando al par las vanguardias del siglo, que sabía mirar atento a un pequeño valor en ciernes tan generoso como desorientado.

El mejor crítico del País Vasco conociendo, como decimos, todos los entresijos del arte de vanguardia de su tiempo. "Autoridad máxima en el tema y hoy prácticamente olvidado". Como bien dice Urquidi.

Mi admiración a Urquidi, por aportar un tema como éste a nuestra reflexión, en vez de glosarnos, por ejemplo lo fácil o difícil de estar en la hora de Maastricht y si vale o no el esfuerzo...

Circunstancias, muy de última hora y bien ajenas a mi voluntad, me impiden estar ahí para darte un abrazo, como debe ser, querido amigo, por tu esfuerzo y por tus afanes.

Da la medida de tu personalidad el haber sabido elegir un tema como éste y saber desarrollarlo, como sé lo haces con rigor, eficacia y elegancia.

Zorionak! es un honor poder decirte que nuestra sociedad es feliz de tenerte entre nosotros, como lo certifica en este acto solemne, nuestro Director Don José María Aycart.

Eskerrik asko bihotzez!