

Tradición y Modernidad. Artistas Vascos en los museos de Bellas Artes y Arte Moderno de Bilbao

Dra. Adelina Moya

Dpto. de Historia del Arte UPV/EHU

El debate sobre el tipo de arte, antiguo o contemporáneo, que debía integrar el nuevo Museo de Bellas Artes fue representativo, a las puertas del siglo XX, de las tensiones (no sólo culturales) existentes en Bilbao durante los años de su mayor transformación. Se estudian aquí las vicisitudes de la constitución de esa colección artística.

XX. mendean sartzear, arte ederretako museo berrian zeini eskaini lekua, antzinako arteari ala garaikideari? Eztabaida honek argi erakusten ditu Bilbao azkarren aldatzen ari zen garaian gizartean zeuden tirandurak (kulturakoak ezezik beste gai askoren ingurukoak ere bazirenak). Arte-bilduma horren gorabeheren berri ematen zaigu.

The debate about the type of art, antique or contemporary, that should be included in the new Fine Arts Museum was representative of the tensions (not only cultural) existing in Bilbao on the eve of the XX century, during the years of its greatest transformation. The vicissitudes of the establishment of that artistic collection are studied here.

En 1919, el crítico Juan de la Encina publicó el primero de una serie de estudios sobre artistas vascos, que la Editorial Vasca proyectaba publicar. *La Trama del Arte Vasco*, primera construcción teórica que se ha ocupado de modo sistemático del colectivo de artistas vascos, no pretendía crear la impresión de conjunto homogéneo, sino que diferenciaba al menos dos líneas divergentes entre aquellos artistas surgidos “sin tradición alguna” en el impulso de la industrialización: unos habían retomado la tradición de la pintura española al descubrirla en París, como Ignacio Zuloaga, Manuel Losada o Angel Larroque. Pero otros seguían libremente las corrientes innovadoras de la pintura europea surgidas a partir del impresionismo, como Adolfo Guiard, Darío de Regoyos y Francisco Iturrino. También observó un elemento costumbrista, en artistas que conociendo las corrientes contemporáneas, dirigían la mirada hacia su paisaje y sus gentes, como José Arrúe, Valentín y Ramón Zubiaurre, o Aurelio Arteta.

El crítico se manifestó frecuentemente a favor de la consolidación de este “movimiento” de artistas vascos, al que veía en sus inicios, y ya debilitado por falta de apoyo. Su punto de vista nos sugiere hoy una actitud próxima al novecentismo, en el sentido que Guillermo Díaz Plaja dió a este término: como afirmación de siglo XX o “antiochocientos”, por la conjunción que lo novecentista hace entre tradición y modernidad, entre raíz y progreso. En este sentido Aurelio Arteta podía significar un punto clave, como para Eugenio d’Ors.

Por mi parte, intentaré establecer relaciones entre la colección de pintura gestada por el Museo de Bellas Artes de Bilbao (tan representativa de los inicios de la modernidad en el País Vasco) y la vida del Museo durante la época que corresponde a su configuración. Me refiero a la época transcurrida entre la fundación del Museo de Bellas Artes de Bilbao (1908-1913), la creación del Museo de Arte Moderno, escindido de aquel (1922-1924) y la fusión de ambos museos durante la posguerra, cuando se construyó el edificio propio en 1945.

En el supuesto de que podría interesarnos conocer cómo se ha configurado históricamente su carácter diferencial. Me refiero a ese modo de insertarse entre el pasado y el presente, que la distingue de las colecciones existentes en otros museos españoles de ciudades como Sevilla o Valencia, similares en número de población.

El arte antiguo ocupa en el Museo de Bellas Artes de Bilbao un lugar significativo, pero discreto si lo comparamos con la importante colección que posee de pintores y escultores vascos de la modernidad. Si bien los antecedentes artísticos de Bilbao y en general del País Vasco son mucho menos relevantes que los del Centro, Sur y Levante de España, la carencia de tradición debió impulsar cierta necesidad de configurarla, en una época de protagonismo económico y conflictos sociales inherentes a la industrialización. Pero fueron dos ideas de tradición las que se enfrentaron, y terminaron creando el sentido de este conjunto: una se basaba en la calidad de los antiguos propia de

lo museístico; la otra se implicó en los nuevos criterios de contemporaneidad surgidos, especialmente, a partir del impresionismo.

De las cuatro fases que propone Luis Alonso Fernández¹, en la historia de los museos, es evidente que nos corresponde la que se produce en la época industrial; cuando la ciudad se hace con el predominio frente al mundo rural. Pero está en el límite final de la segunda época (1850-1914) y en el límite inicial de la tercera (1919-1939). Tras el primer desarrollo del museo con su espíritu educativo-ilustrado, y antes de que, tras la recuperación posterior a la segunda guerra europea, el arte moderno se haya convertido en objeto de interés para el capital multinacional.

M^a Dolores Giménez Blanco², por otra parte, habla del conflicto entre antiguos y modernos que se produjo en el siglo XX, al transformarse sus funciones. Vemos que la incorporación del arte contemporáneo (por definición enemigo del espíritu tesorizador, museístico) supuso el enfrentamiento entre partidarios del arte antiguo que se sintieron desplazados, desautorizados, y partidarios del arte moderno que debían asumir el rol de promocionar el arte nuevo y combatir su impopularidad. Y recuerda cómo, tras el conflicto entre antiguos y modernos, fueron muy pocos los museos que mantuvieron sus dos colecciones de arte antiguo y de arte moderno, en activo. El caso de la Tate Gallery de Londres es en este sentido, ejemplar.

Del mismo modo, el museo de Bellas Artes de Bilbao, aun habiendo nacido en el siglo XX, vivió también duramente la “querrela de los antiguos y los modernos”, terminando por escindir sus dos secciones, de arte antiguo y arte moderno, en dos museos. Los “modernos” intentaron resolver así el problema de aceptación y apoyo del arte contemporáneo; con no pocas dificultades, la separación posibilitó al menos configurar y mantener al día, renovándolo con las generaciones jóvenes, el núcleo de obras que ha formado su colección de artistas vascos, hasta la reunificación definitiva de ambos museos que se produjo en 1945, al tomar la dirección del museo y los cargos políticos de la ciudad parte de los antiguos fundadores del Museo de Arte Moderno.

Voluntad de tradición y actitud moderna mantienen en esta colección, muy representativa del movimiento artístico vasco centrado en Bilbao, una relación dialéctica; parecen recíprocamente entenderse y enfrentarse, en un deseo de continuidad y renovación. Dentro de la diversidad que se contextualiza en el pluralismo cultural-ideológico de aquellos años. Y por supuesto, teniendo en cuenta al menos tres relevos generacionales, entre los artistas que Juan de la Encina llamó “pioneros” del movimiento de artistas vascos, introductores del

¹ Luis Alonso Fernández. *Museología. Introducción a la Teoría y Práctica del Museo*. Madrid, Istmo, 1993.

² “Los Museos de Arte contemporáneo”. En *Los Espectáculos del Arte*, Dir. Francisco Calvo Serraller. Barcelona, Tusquets, 1993.

Impresionismo, como Adolfo Guiard y Darío de Regoyos, nacidos a mediados del siglo XIX; los artistas consolidadores de la tradición moderna, como Ignacio Zuloaga, Aurelio Arteta, Juan Echevarría, nacidos en el último tercio de siglo, y los artistas renovadores del movimiento, nacidos en el primer decenio del siglo XX, como Jose M^a Ucelay, Juan de Aranoa y Jesús Olasagasti. La obra vanguardista, de ruptura, que esporádicamente, o de modo mas continuado realizaron algunos de estos artistas, como Antonio de Gueza, Jose M^a Ucelay, Jesús Olasagasti, Jorge Oteiza y Nicolás de Lekuona, apenas llegó a cuajar.

Es cierto que con enormes diferencias individuales, los artistas vascos establecieron ciertos nexos, que no sólo fueron elaborados por el arte plástico, sino también desde la crítica de arte y la literatura.

Centrando la atención en el paisaje urbano, uno de los temas que, aunque no especialmente numeroso, produjo interesantes obras; entre la pintura de Adolfo Guiard y de Aurelio Arteta, podemos encontrar aspectos comunes: como un cierto sentimiento poético ante lo suburbial y una cualidad dibujística muy acentuada. Naturalmente, entre el impresionismo de Guiard y el novecentismo de Arteta, los aspectos formales y valores cromáticos presentan sensibles diferencias. Porque en la obra de Guiard el color se identifica con lo local, y un azul transparente impregna todo el cuadro, mientras que para Arteta, la forma fue adquiriendo progresiva importancia, y ejerciendo cierto reduccionismo postcubista, que se tradujo en sobriedad de color, en sensación táctil. Pero, insistimos, la visión de lo urbano como sentimiento no está muy alejada, a pesar de la distinta época que vivieron ambos. Guiard vivió entre 1860 y 1916, Arteta entre 1879 y 1940. Por contraste, la pintura verdaderamente decimonónica de Juan Barroeta (1835-1906), como "Vista del Abra de Bilbao desde Algorta", de 1886, pertenece estéticamente a un tiempo anterior, en que la Academia controlaba el gusto artístico.

Bilbao entre dos siglos

El museo representaba, apenas iniciado su camino, distintos intereses en conflicto que miraban hacia el pasado mercantil o hacia el futuro industrial, difíciles de unir en una ciudad dividida entre partidarios de que la vida de la ciudad continuase referida simbólicamente al "bocho" o espacio del Casco Viejo, San Nicolás y Arenal, y los partidarios de la nueva Bilbao, tímidamente asentada a principios de siglo sobre el Ensanche situado al otro lado de la ría³, y espacio de representación de la burguesía industrial. Con tensiones de todo

³ En 1876 se aprobó Proyecto de Ensanche, realizado por Alzola y Hoffmeyer, ingenieros, y Achúcarro, arquitecto, sobre el espacio de otro municipio anexionado, llamado Albia y proyectado para 50.000 habitantes. A principios de siglo ya hubo de convocarse un proyecto de reforma del mismo, pero la población no crecía en el Ensanche, sino en las zonas de antiguo hacinadas, Bilbao la Vieja y el Casco medieval, o en zonas no controladas.

tipo, e intereses económicos enfrentados, Bilbao pasó a ser una ciudad del siglo XX.

Entre nostálgicos del escritorio comercial y aspirantes a liderar el desarrollo político y económico español, entre intereses económicos enfrentados por la especulación del suelo y problemas de desarraigo sociocultural, Bilbao sufrió las tensiones de una ciudad pequeña y provinciana que se transformó en muy poco tiempo en uno de los enclaves económico-industriales más fuertes del Estado.

La población de Bilbao, que a comienzos del siglo XIX era de unos 14.000 habitantes, saltó a 80.000 a principios del XX, y a 162.000 en los años treinta⁴. En ese tiempo el sistema de vida cambió, tras dos guerras carlistas que hicieron posible la industrialización, y dejaron pendiente la nostalgia o la reivindicación de los Fueros. Mas la Guerra del 14, que impulsó el gran desarrollo financiero de Bilbao; y una guerra civil, entre 1936 y 1939, a partir de la cual se extendió en régimen de autarquía la industrialización, que estaba concentrada en el País Vasco y Cataluña, al conjunto del Estado⁵.

En este lugar y en relación con la pérdida de los Fueros y los fuertes movimientos migratorios, surgió el nacionalismo de Sabino Arana en 1898 (reforzado posteriormente por el industrial Ramón de la Sota y Llano) y en esta ciudad y en torno al trabajo minero de la margen izquierda de la ría comenzó el Partido Socialista a tener éxitos huelguísticos y electorales con Perezagua e Indalecio Prieto. También aquí la oligarquía católica se organizó para instaurar una Universidad confesional, dirigida por la Orden de Jesuitas desde fines del siglo XIX.

Entre avances y retrocesos, el desarrollo cultural de la ciudad fue creciente. No sólo los pintores, sino los escritores y políticos bullían en las páginas de periódicos y revistas, algunas de ellas memorables, como *El Coitao* (1908) o *Hermes* (1917-1923). Unamuno, Ramiro de Maeztu, Tomás Meabe, Ramón de Bastera, Rafael Sánchez Mazas, Mourlane Michelena y muchos más, escribieron páginas de opinión sobre su tiempo, su viejo Bilbao, sus artistas, existiendo cierta interrelación entre unos y otros. Y también se produjeron fuertes polémicas.

Existía en Bilbao una Asociación de Artistas Vascos (1911-1936), reconocida en los ambientes renovadores del arte español, y que intervenía activamente en los acontecimientos culturales de su ciudad. No sólo organizaba exposiciones y homenajes, sino que presionaba para que el Museo de Bellas Artes adquiriese obra en las mismas. Sus presidentes, Quintín de Torre, Gregorio Ybarra, Antonio de Guezala; y sus miembros, como Aurelio Arteta,

⁴ J. Gortázar y M. Montero. *Historia de Vizcaya*. Vol. II, San Sebastián, Txertoa, 1980.

⁵ Vid. Carlos Moya. *El Poder Económico en España*. Madrid, Júcar, 1975.

Joaquín Zuazagoitia, los hermanos Arrúe, Julian de Tellaetxe, Juan de la Encina, y un largo etc. organizaban suscripciones para la compra de obras de los artistas que la Asociación exponía en sus salas, con destino al Museo.⁶

Si aceptamos, recordando a Pierre Francastel, que el arte crea el espacio de representación que se necesita para actuar en sociedad, advertimos que la pintura de los artistas vascos representaba los fuertes contrastes de ese mundo en transformación, cuyas élites intervinieron a lo largo de generaciones y de modo oscilante en el funcionamiento de ambos museos. Un solo director, D. Manuel Losada, pintor que había perseguido con tenacidad la creación del Museo de Bellas Artes, lo dirigió durante la primera mitad de siglo, casi hasta su muerte en 1949. Y también dirigió, en largos períodos de interinidad, el Museo de Arte Moderno.

Atendiendo al tema del retrato, tan interesante en la colección vasca, puede sorprender el cambio que se produjo en la trayectoria de Ignacio Zuloaga. Entre su retrato de fin de siglo, tan francés, del Marqués de Villamarciel, y el retorno a la Escuela Española que supuso su “Retrato de la Condesa Mathieu de Noailles”, de 1913, más evidente todavía en “El Cardenal”, existe todo un cambio de actitud hacia la pintura y la función del arte. Y un regreso a la idea de representación como intensificación de presencia o “puesta en escena”. Comparándolos con otro “Retrato de Rafael Echevarría”, también realizado en 1913 por Francisco Iturrino, recordamos la oposición de Zuloaga a la pintura clara como entidad en sí misma, autónoma. El retrato del industrial vasco, estallante de luz, presenta como cercano, sorprendido en la intimidad de su jardín, al personaje. Tanto “La Condesa Mathieu de Noailles”, como el “Retrato de Rafael Echevarría”, fueron donaciones: por D. Ramón de la Sota y Llano el primero, para el Museo de Bellas Artes, y en un momento delicado para su futuro; el segundo, lo regaló el propio Rafael Echevarría al morir Iturrino en 1924, para el Museo de Arte Moderno, que se inauguró con él.

El Museo de Bellas Artes y la construcción de una tradición artística

“Bilbao contaba con suficientes obras de arte para instalar una pinacoteca. Estaban desperdigadas por oficinas públicas, iglesias, centros públicos y docentes y colecciones particulares. El carecer de tradición artística había llevado a la capital de Vizcaya a tales extremos. Con los primeros éxitos de los

⁶ Por suscripción popular la Asociación adquirió un cuadro de Zuloaga en 1915, y se compró otro de Larroque avalado por el Circulo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao. Miembros destacados de la Asociación de artistas Vascos, impulsores del Museo de Arte Moderno como Aurelio Arteta, Gregorio Ybarra o los críticos Joaquín Zuazagoitia y Estanislao M^a de Aguirre, firmaron solicitudes al Museo de Bellas Artes, en 1918, 1920, 1921, para que colaborase en la adquisición de una obra, respectivamente, de Gustavo de Maeztu, de Daniel Vázquez Díaz (Retrato de Unamuno) y de Juan Cristóbal, destinada al Museo de Bellas Artes.

*artistas indígenas surgió un interés hacia la plástica general y no faltaron gentes en la villa como Laureano de Jado, Antonio Plasencia, Juan Carlos Gortázar y Manuel Losada, dispuestas a luchar contra la indiferencia ambiente para hacer posible el Museo de Bellas Artes que necesitaba Vizcaya. (...) Quien puso a Ignacio Zuloaga en contacto con la vena tradicional española y organizó aquellas exposiciones de arte moderno de principios de siglo, preparaba, de manera definitiva, las bases del renacer estético vascongado”*⁷

Aunque la opinión de Manuel Llano Gorostiza no coincida totalmente con la nuestra, parece evidente que D. Manuel Losada, al perseguir primero la fundación y al mantenerse en el cargo de director vitalicio del Museo, contribuyó a configurar una idea de tradición artística. Pero en este sentido, también debemos pensar que la Junta de Patronato, cuyos nombres esenciales indica Llano, mantuvo una continuidad notable, y nos atrevemos a suponer que una cierta presión respecto al cometido de dicho museo⁸. Pese a los vaivenes y cambios políticos, el continuismo del patronato en los puestos estratégicos es evidente. En este sentido, conviene recordar que Gregorio Ybarra⁹, en su artículo sobre el museo publicado en la revista *Zumárraga*, señalaba como dato decisivo para que se crease definitivamente el museo, en trámite desde 1908, la inminencia del Legado de D. Laureano de Jado, que podía perderse si a su muerte dicho museo no estaba constituido.

En las juntas de Patronato (cuyo presidente y vicepresidente eran, respectivamente, el Presidente de la Diputación y el Alcalde del Ayuntamiento) aparecen repetidamente algunos de los apellidos de las familias de la burguesía bilbaína mas potentes en el proceso industrializador: Gregorio Ybarra, de familia ligada a Altos Hornos, Juan Carlos y Luis Gortázar, de familia ligada a ferrocarriles vascongados, Ramón y Alejandro de la Sota y Aburto, de familia ligada a la expansión minerosiderúrgica y naviera, Lorenzo Hurtado de Saracho, relacionada con el ferrocarril de Tudela. También tomaron parte activa importantes patricios donantes como Laureano de Jado, Antonio Plasencia o Ramón de la Sota y Llano, cuyas decisiones parecen haber tenido peso en el desarrollo del museo; Rafael Echevarría, Horacio Echevarrieta, y otros muchos, aportaron a los museos parte de sus obras importantes, tanto de arte antiguo como de arte moderno.

⁷ Manuel Llano Gorostiza. *Pintura Vasca*. Bilbao, 1980.

⁸ El funcionamiento del Museo, financiado por los dos organismos rectores de la villa, Diputación Provincial y Ayuntamiento Municipal, se regía por su Junta de Patronato, en la que se nombraban representantes a partes iguales, como a partes iguales se financiaba: tres diputados, tres concejales y seis vocales técnicos o expertos en arte. El Presidente de la Junta y Vicepresidente eran, respectivamente, Presidente de la Diputación y Alcalde. Existía una Comisión Ejecutiva.

⁹ Op. Cit.

Existen varias donaciones muy reseñables. Como el citado “Retrato de La Condesa Mathieu de Noailles”, pintado por Zuloaga y donado al museo de Bellas Artes por Sir Ramón de la Sota y Llino en 1919; momento en que la lucha entre “antiguos y modernos” fue muy fuerte, por debatirse el futuro del Museo.¹⁰ O el desnudo de Nemesio Mogrovejo titulado “Eva”, donado por Rafael Echevarría y su mujer, Concha. Pero la Donación de Laureano de Jado, que exigía una distribución conjunta, superaba a todas en cantidad y, posiblemente, calidad.

Al inaugurarse en 1914, el museo disponía de unos fondos que habían pertenecido a un pequeño museo de la época de la Desamortización, así como de obras pertenecientes a las corporaciones municipal y provincial. En total, 137 obras, según Manuel Llano Gorostiza, de las que 77 eran de arte antiguo y 60 de arte moderno¹¹. Entre las primeras, era pieza importante un retrato de Goya de la reina M^a Luisa de Saboya que ocupó muchísimo a la Junta de Patronato para restaurarlo antes de la inauguración, siendo más tarde pintado por Zuloaga. Es un retrato cuyo rostro había sido borrado al visitar Bilbao otra reina.

Entre las obras de arte moderno, había tres cuadros de Darío de Regoyos, “El baño en Rentería”¹², “Efecto de nieve” y “Efecto de nieve en San Sebastián”; dos obras de Aurelio Arteta, “Pescadores” y “Accidente de Trabajo”; un cuadro de Zubiaurre ¿? “Escena vascongada”; de Adolfo Guiard “Proyecto de vidriera” (para la Casa de Juntas de Guernika) y “Suburbio”; “Niña y Los gatos” de Angel Larroque; de Ramón Uranga “rueba de bueyes” y “La sopa del convento”; el “Retrato de Ledesma” de Juan de Barroeta. Más unas cuantas esculturas: dos relieves, “Maternidad” y “Eva”, así como “Risveglio” de Nemesio Mogrovejo, y una obra de Quintín de Torre titulada “Santo”. Apenas existían obras de artistas de otros lugares, como un Madrazo, un Sorolla y otro cuadro de Cutanda.

Para hacernos una idea aproximada del contenido, habría que añadir numerosas cesiones en depósito, como hizo por ejemplo la viuda de Anselmo Guinea con tres cuadros de su marido, hasta su muerte. Donaciones solicitadas al Museo del Prado y a distintas personalidades, como “Mal tiempo. Holanda”, realizado y donado por el Conde del Real Aprecio, Alcalá Galiano (1916), se fueron sucediendo en el tiempo.

¹⁰ En el documento de donación, Sota reclamaba el cuadro, *caso de que el museo se disolviese*, o que fuese incautado por el Estado.

¹¹ Número a revisar a partir de la tesis inédita de Eloína Vélez: *El Museo de Bellas Artes. 1908-1986*.

¹² Consta en archivo como “Niños bañándose”.

Entre 1915 y 1920 al menos, ingresaron tres cuadros de Zuloaga, “D^a Rosita”, “La Condesa de Quintana”, “La Condesa de Noailles”¹³; se incorporaron también por suscripción pública un cuadro de Angel Larroque titulado “Hilanderas”, otro de Gustavo de Maeztu, “El Ciego de Catalañazor”, y el espléndido “Retrato de Unamuno” de Daniel Vázquez Díaz, así como otro de Cristóbal Ruiz titulado “Interior”. Más diecisiete obras que adquirió el jurado de la Exposición Internacional celebrada en 1919, con fondos de la Diputación, de artistas franceses, belgas y españoles, entre las que destacó por su carácter polémico “Lavanderas de Arles” realizado por Paul Gauguin. También en la misma se compraron dos cuadros de Juan Echevarría, titulados “El Paria” y “Un Serrano”, así como seis aguafuertes de Francisco Iturrino. Por su parte, la Junta del Museo fué adquiriendo algunas obras de Adolfo Guiard, Darío de Regoyos, Barroeta, Nemesio Mogrovejo, Moisés Huerta y Francisco Durrio.

Cuando se creó el Museo de Bellas Artes, tras largos años de aprobación de comisiones y presupuestos (1908-1914), ocupó un edificio del antiguo hospital neoclásico situado en el barrio de Achuri, entonces ya reconvertido en Escuela de Artes y Oficios. En este edificio, el único que entonces tenía un cierto empaque, según Gregorio Ybarra¹⁴, se dispusieron dos salas de 7 X 13 m y una sala de 13 X 15 m. Para 1917 ya era insuficiente el espacio, teniendo que rotar las obras expuestas, sobre todo las de arte contemporáneo. En 1920 había cincuenta y cuatro obras sin exponer, que eran sesenta y dos en 1922, encontrándose en un único local que hacía las veces de dirección, sala de juntas, secretaría, taller y almacén¹⁵.

Muy pronto hubo quejas sobre la precaria situación de la colección, y el Colegio de Arquitectos intentó (desde 1915) construir un edificio nuevo, llamado Palacio de Bellas Artes. Pero aun cuando llegó a fallarse un Concurso de Palacio de Museos promovido por el propio Museo de Bellas Artes en 1920, no prosperó ningún proyecto de edificio nuevo hasta que, finalizada la Guerra Civil, los vocales de la Junta del Museo de Arte Moderno, ocuparon la dirección.

Paradójicamente, quienes se opusieron a la construcción de un nuevo edificio en 1920, apoyaron a continuación la creación de un nuevo Museo de Arte Moderno entre 1922 y 1923. Este debía formarse a partir de los fondos de artistas modernos que poseía el Museo de Bellas Artes, para cuya consecución habían impulsado una gran cantidad de exposiciones y adquisiciones, de que hablaremos.

¹³ El primero se compró por suscripción popular de una exposición organizada por la Asociación de Artistas vascos. El segundo lo donó el artista y el tercero, como vimos, lo compró Sir Ramón de la Sota en la Exposición Internacional de 1919.

¹⁴ Gregorio Ybarra, “Los Museos de Bellas Artes de Bilbao”. Revista *Zumárraga*, 1968.

¹⁵ Eloína Vélez, *El Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Tesis Doctoral inédita.

Al menos se entrecruzaron dos tipos de problemas. El derivado de la escasez de espacio del museo, se mezcló con la escasa atención que tanto el patronato como su director, al parecer, prestaban a la colección de arte moderno, lo que sin duda sería muy mal aceptado por la Asociación de Artistas Vascos.

Dado que Manuel Losada había participado en el grupo de Kurding Club, y que fue organizador en Bilbao de seis Exposiciones de Arte Moderno entre 1900 y 1910, parecería lógico que el museo de Bellas Artes, bajo su dirección continuada, diese tanta importancia a la adquisición de obra antigua, necesaria para la formación de los jóvenes, y para consolidar cualquier tradición artística, como al arte moderno, indispensable para mantenerla viva. Pero no fue así. La correspondencia y documentación del museo revelan una mayor actividad y viveza en el empeño por lograr piezas de arte antiguo (El Greco, Zurbarán, Goya, Primitivos Españoles y Flamencos etc.), en la que colaboraban asiduamente tanto los dos legatarios importantes, Laureano de Jado y Antonio Plasencia, que eran miembros iniciales de la Junta, como el historiador José Allende-Salazar y el pintor Ignacio Zuloaga desde su residencia en París. Hubo así mismo subvenciones especiales para adquirir por ejemplo, el magnífico “San Sebastián” de Ribera.

Zuloaga, tan interesado por Goya como por Ribera o el Greco, no mencionó jamás, sino despectivamente, el arte de su tiempo, en su correspondencia con el director del museo. Más tarde hablaremos del escultor Paco Durrio, que también colaboró con el museo desde París.

En este sentido, Juan de la Encina publicó en la revista *Hermes*, 1918, un breve, pero muy aguzado artículo, en que proponía que el Museo de Bellas Artes, en lugar de mirar al pasado, debía apostar por el Bilbao futuro. Decía que el Museo le recordaba al viejo Bilbao (en efecto, se habían incorporado las puertas del antiguo Consulado). Señalaba que este toque de antigüedad se debía a su director, y que de las tres salas del museo, la cenicienta era la sala de arte moderno. También atacó las adquisiciones de obra antigua diciendo que un presupuesto de adquisiciones limitado, que imposibilitaba adquirir obras de verdadero interés, sin embargo hubiese permitido comprar buenas obras contemporáneas. Terminaba criticando que no se atendía a los artistas vascos.

Este es el primero, que yo sepa, de una serie de artículos sobre el Museo (museos a partir de 1924), que Juan de la Encina fue escribiendo a lo largo de los años, de donde se deduce con toda claridad que él mismo y el grupo de la Asociación de Artistas Vascos habían intentado en relación con el enriquecimiento obtenido durante la “Gran Guerra”, lograr que se crease un Museo de Arte Moderno; el método de presión consistió en hacer muchas exposiciones, con la consiguiente adquisición de obra, a cargo del presupuesto institucional. Con ello se iban creando los fondos necesarios, que a su vez no cabían en el reciente y ya desfasado museo.

“El Baño en Rentería”, de Darío Regoyos, es uno de los cuadros que, como vimos, perteneció al museo desde su comienzo. Al parecer, Regoyos había organizado con Losada una exposición homenaje a Gauguin (1903) y alguna de las exposiciones de Arte Moderno de principios de siglo. Fuese por ello o no, lo cierto es que la colección Regoyos se formó en esa época, contando desde el inicio con esta obra tan representativa de la pintura impresionista, como del lugar que ocupa Regoyos en la pintura vasca. Si Guiard fue un narrador de su tiempo, su ciudad y su mundo rural e industrial, Regoyos fue un cazador de sensaciones, a veces como en este caso, plácidas y luminosas, vitales; a veces, como en “Semana Santa en Castilla”, chocantes, extrañas. El País Vasco, le retuvo y le apoyó, pero en sus fragmentos de pintura se percibe al viajero, al que mira desde fuera, sea desde una ventana, una ventanilla de tren o una cámara.

Por otra parte, el desnudo “Eva” de Nemesio Mogrovejo, bronce que el matrimonio Echevarría regaló en 1918, suponía para el museo poseer una de las piezas de la escultura moderna más interesantes del malogrado artista, a caballo entre el simbolismo y el secesionismo vienés. Junto al bronce “Risveglio”, sus copias flanquean la entrada del edificio construido en 1945.

Sobre la Exposición de Arte Internacional, 1919

*“El Museo de Bellas Artes de Bilbao trataba de recoger en su recinto todas las épocas del arte, sin preocuparse demasiado por la actual (...) La ambición era amplia y generosa, los medios de lograrla, restringidos y mezquinos. Sus guardianes y comadrones pensaban en gran parte que el arte se acababa en Rosales. Algún audaz se atrevía a llegar hasta Sorolla. Se toleró a Regoyos porque Regoyos es un clásico en Bilbao, y a Zuloaga porque se parecía a los antiguos a su modo y porque tenía fama universal.(...) Surgió de pronto la discordancia. Los antiguos sintieron que se discutía su competencia. No sólo se discutía, sino que se negaba. (...) alguien debió de exponer la idea de que un museo de arte antiguo no tenía sentido (...) el disparo se enderezaba al corazón. El museo debiera ser un museo de arte moderno. Los antiguos se irritan (...) Se celebran exposiciones de arte moderno a fin de adquirir obras para el Museo. En los museos dominan, si no por el número, por la decisión y agresividad -a veces también por el buen juicio y el conocimiento-, los defensores de lo moderno. Adquieren obras que escandalizan a los antiguos. Claman estos patéticamente ¿cómo colgar en las paredes del Museo tales obras? (...) Para calmar las pasiones y para que la disputa entre antiguos y modernos no dé al traste con el naciente museo, se acuerda la formación de un Museo de Arte Moderno, a base de las obras modernas existentes en el museo antiguo”.*¹⁶

¹⁶ Juan de la Encina, *Pintores Vascos. Comentarios Sueltos*. Selec. e introducción de Miriam Alzuri. El Tilo. Bilbao, 1997.

Como es sobradamente conocido, en 1919 se celebró en Bilbao una Exposición Internacional de gran repercusión en el País Vasco. La idea había surgido seguramente en la época del fuerte enriquecimiento con la guerra, y por una reorientación de la política artística de las corporaciones, que decidieron invertir el presupuesto de becas en realizar exposiciones de arte moderno¹⁷.

En 1918 la Diputación nombró una comisión encargada de organizar la Exposición, formada por: Manuel Losada, Ramón Aras Jaúregui, Ricardo Gortázar, Gregorio Ybarra y Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina), que después se transformó, ampliada, en Jurado de la misma.

Santiago Rusiñol fue nombrado presidente, junto con artistas, críticos y personas del mundo de la cultura: Bagaría, Bartolomé Cossío, José Moreno Villa, Ramón Aras Jaúregui, Manuel M^a Smith, Oscar Rochelt, Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina), Nemesio Sobrevila, Gregorio Ybarra y Manuel M^a Smith.

La exposición de Arte Internacional de 1919 ha sido muy estudiada. En este caso nos interesa llamar la atención sobre el posible objetivo de la misma, al menos para alguno de sus organizadores, como Juan de la Encina: adquirir fondos que aportasen el germen del futuro Museo de Arte Moderno. No teniendo apenas obra de arte moderno aparte de unos cuantos artistas vascos, había que adquirirla. Y había que crear el ambiente para que se viese en número significativo obra de los orígenes modernos del arte vasco: de París y de Bélgica.

Dentro del carácter masivo de la exposición, y de la gran diversidad de los componentes del jurado, que decidió su eclecticismo, parece evidente que la operación consistía principalmente en hacer converger la obra del numeroso grupo de artistas vascos, del grupo de artistas catalanes, y algunos españoles importantes, como Solana o Vázquez Díaz, con el arte impresionista y postimpresionista frances, así como el arte de belgas próximos a "los XX" y movimientos de fin de siglo, simbolismo y postimpresionismo. Y en este sentido, la obra de Gauguín, en número de piezas elevado (19)¹⁸, focalizaba la atención, junto a obras mas dispersas de Bonnard (1), Mary Cassat (1), Monet (1), Renoir (1), Cézanne (2), Seurat (1), Signac (2), Matisse (1), Sisley (1), M. Denis (3), Odilon Redon (2), A. Lhote (1), A. Marquet (2) y otros muchos franceses menos conocidos. De los belgas, apenas uno o dos cuadros de la mayor parte, entre los que reconocemos a Cottet, Le Sidanner, Rysselberghe (amigos de Regoyos).

El espacio expositivo señalaba una sala especial dedicada a Anglada Camarasa, otra a Juan Echevarría, otra a Darío de Regoyos, que encabezaban

¹⁷ También la Diputación de Guipúzcoa en 1917 creó la Exposición de Artistas Noveles Guipuzcoanos con el dinero destinado a becas de artistas, que no se inició hasta 1920.

¹⁸ Procedente de la colección de Durrio.

el catálogo, y tres salas dedicadas a Zuloaga, que lo cerraban. En las “Salas Españolas”, aparte de los citados, destacaban en número de obras Iturrino, con seis cuadros y once grabados, Isidro Nonell, con nueve dibujos y seis cuadros, Javier Nogues, con diez obras, Santiago Rusiñol con nueve obras, Manuel Losada con seis. El resto de los componentes, oscilaba por lo general entre dos y cuatro obras, a excepción de Julio Antonio en la sección de escultura. De Arteta y Vázquez Díaz había solamente dos cuadros. La presencia de obras de Tellaeché, los cuatro hermanos Arrúe, los dos hermanos Zubiaurre, Benito Barrueta, A. Larroque y un largo etc. de artistas vascos, permitía mostrar la importancia numérica de éstos.

La Exposición, al parecer, tenía algo de reválida a aprobar. De este modo, al menos, la vió Zubialde (J.C. Gortázar) en *Hermes*, que de modo algo ingenioso, expresó su agrado al comprobar que los artistas vascos salían bien parados de aquella confrontación, en la que solamente, decía, había total seguridad previa sobre el ya internacionalmente reconocido pintor Ignacio Zuloaga.

¿Pero de qué clase de reválida se trató? nos preguntamos hoy, al fijarnos en la obra francesa presentada. Esta exposición, que ya nos había llamado la atención por tener cierto aire de detenida en el tiempo, respondía suponemos, al deseo de establecer los orígenes impresionistas de los artistas vascos. Y por supuesto, también respondería al intento de adquirir alguna de aquellas obras, como “Lavanderas en Arles”, de Gauguin, con vías a que pudiesen respaldar o testificar, en un futuro Museo de Arte Moderno, la tradición moderna de los artistas vascos.¹⁹

Se comprende así el objetivo de un presupuesto muy volcado a la adquisición de obras de artistas extranjeros²⁰; pero sobre todo, se entiende que la adquisición del cuadro de Gauguin, evocadora de la estancia del artista con Van Gogh, se tomase como afrenta por los partidarios del arte antiguo del Museo de Bellas Artes; y en este sentido, advirtiendo la gran importancia que la obra del postimpresionista Gauguin ha tenido para artistas como Francisco Durrio, Juan Echevarría, Aurelio Arteta, Julian Tellaeché o el mismo Ramón Zubiaurre etc, entendemos que comprar esta obra, aun con los años transcurridos desde su realización, constituyese un logro, para promocionar el Museo de Arte Moderno. De las vanguardias ni hablaron los críticos, salvo veladamente de modo despectivo para Picasso, en un texto de J. Moreno Villa.²¹

El jurado adquirió obra de Gauguin, Mary Cassat, P. Signac, Cottet, Serusier, Le Sidanner, Solana, Julio Antonio, Nonell, Nogués, Anglada Camarasa, Canals,

¹⁹ “Es común, aunque no unánime, la tendencia historiográfica a considerar que de Cézanne, Van Gogh y Gauguin (...) arranca el arte contemporáneo”. L. Alonso Fernández *Museología*. Pg. 146.

²⁰ Ya la selección de los participantes tuvo también sus serios enfrentamientos.

²¹ Sin embargo, hubo fuertes enfrentamientos contra aquellos “revolucionarios” de la Asociación.

Carles, Borrel Nicolau así como dos cuadros de Juan Echevarría y seis grabados de Iturrino, por rigurosa votación; para un Museo de Bellas Artes que tenía problemas de espacio y buscaba denodadamente, según muestra la correspondencia del Museo, completar su colección de arte antiguo.

Cuando tres años más tarde, en 1922, la Junta de Cultura de la Diputación adquirió catorce obras de artistas vascos para el Museo (muchos de ellos jóvenes), en la Exposición celebrada en el Congreso de Estudios Vascos de Gernika, Manuel Losada haría constar en acta, que éstas no podían colgarse en el Museo; se trataba de “Repasando redes”, de E. Pérez Orue, “Trozo de baile vasco”, de B. Vicandi, “Paisaje de las minas”, de Landa, “Naturaleza muerta”, de J. Urrutia, “Neskartil-bat” de J. M^a Ucelay, “Sala de mi colegio” de Asunción Asarta, “Jugadores de cartas”, de R. Arrúe, “El Machete de Vitoria” de J.B. Ibarrodo, “Flores” de Fernando, “Romería en la Plaza” de J. Arrúe, “Retrato de la mujer del artista”, de B. Barrueta, “Cargador de Bilbao de Quintín de Torre”, “Mujeres de la costa”, de J. Tellaeché, “Llanuras de Castrojeriz”, de G. Maeztu. Era el momento en que “los antiguos” habían perdido la batalla, pues la construcción de un nuevo edificio había sido descartada. Para la sesión siguiente, en el mes de marzo, se comunicó la propuesta de creación del Museo de Arte Moderno por el diputado Lorenzo Hurtado de Saracho.

El proyecto de Palacio de Museos y sus implicaciones con el conflicto entre antiguos y modernos

Como se dijo, el Museo de Bellas Artes tuvo serios problemas de espacio, casi desde su inauguración. Intentó en primer lugar obtener una ampliación dentro del propio edificio y en 1920, convocó, al no salir adelante aquel intento, un Concurso Restringido, para construcción de un Palacio de Museos que fue impugnado por el Colegio de Arquitectos. El Concurso se abrió a participantes de toda España, tras la protesta del Colegio²² y de la Asociación de Artistas Vascos, pero se mantuvo la invitación restringida, financiada por el Museo. Los arquitectos vascos invitados a participar fueron Secundino Zuazo, Pedro Guimón, Manuel M^a Smith y Teodoro Anasagasti. El jurado estaba formado por Fidel Iturria, Luis Landecho y Pedro Moya, arquitectos, más los pintores Manuel Losada e Ignacio Zuloaga. Entre los muchos conflictos que el concurso suscitó, resulta bastante reveladora la negativa a participar de Teodoro Anasagasti, por haber un miembro en el jurado contrario a su modo de entender la arquitectura. El arquitecto se apoyó en el lema de la Secesión Vienesa para confirmar su decisión.

Sin conocer a quién podía referirse Teodoro Anasagasti, no podemos evitar recordar que, ese mismo año, en dos de las cartas enviadas al Museo desde

²² Vid, Eloína Vélez, op. cit.

París por Ignacio Zuloaga y dirigidas a Manuel Losada, le hablaba en el siguiente tono despectivo sobre el arte de vanguardia, los días 12 de marzo y 8 de abril: *“en anto a la pintura moderna, yo encuentro que nunca ha sido tan divertida, ni tan impotente como ahora. Ahora se ha creado una nueva escuela: el dadaísmo. Falta el Gagaiismo (que muy pronto vendrá).”* “Y añadía en la carta siguiente: *“Aquí los artistas viven en una continua masturbación. /Ya no saben qué hacer para “ser originales” y lo más bonito es que; en cuanto sale alguno creyendo que ha encontrado algo nuevo y estrambótico hasta la imbecilidad más completa; es aplastado por otro que se trae la imbecilidad esa en grado superlativo. Y así anda el mundo este “impotente”. Qué dirían santo dios si resucitaran los maestros antiguos. Hoy el arte, es arte de basura; de consumo”*.

Vamos a contrastar estas afirmaciones bastante tópicas con la carta de Teodoro Anasagasti que acabamos de citar:

” El jurado, ante todo, me merece los mayores respetos; pero no puedo olvidar que, uno de sus miembros -cuyas opiniones pesarán seguramente en la opinión de los demás, -ha manifestado repetidas veces no hallarse conforme con las orientaciones que, según mis convicciones, doy a la arquitectura. Teniendo esto en cuenta, el acudir yo al concurso, sería en cierto modo una renunciación de esas mis convicciones artísticas; algo así como un cambio de postura, para conquistar un voto, del que en todo caso, dudo que fuera favorable. / La máxima “cada época su arte, y cada arte su libertad”,²³ es aplicable, más que a ningún otro, a nuestro país, que no tiene arte arquitectónico propio, acomodado a su psicología, y soy yo uno de los mas decididos creyentes de que el país vasco debe orientar sus esfuerzos en conseguir ese ideal. Mas, enemigo como soy de seguir los caminos trillados, y pensando que nuestro Museo no debe ser en ningún sentido un remedo más, uno de tantos museos nacionales y extranjeros; entusiasmándome el tema, por su alta ideología, me hubiera puesto a trabajar afanoso, abandonando todo, si no tuviera temor de que juzgaran extraño mi trabajo. Porque lo nuevo no suele convencer así de pronto, y menos todavía en los concursos, en los que, para vencer, hay que hablar a las convicciones imperantes en la época, repitiendo lo que a las masas parece inmutable, hasta que llega a imponerse lo nuevo...”^{24 25}

Se da la circunstancia de que Zuloaga renunció a ser jurado (al parecer, por haber un amigo suyo entre los concursantes), y se nombró al pintor Juan Echevarría, quien no sólo renunció al ver el emplazamiento destinado por el

²³ Subrayado mío.

²⁴ Teodoro Anasagasti es el arquitecto vasco mas importante de la época; siendo pionero del racionalismo, realizó modernos edificios de espectáculos en Madrid, y una restauración interesantísima y sensible de viviendas de pescadores en Bermeo.

²⁵ Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Correspondencia.

arquitecto municipal, Ricardo Bastida, al edificio (en el extremo no urbanizado del parque y junto a las fábricas), sino que publicó su polémica renuncia en prensa, colaborando a la protesta bastante generalizada, y llevada entre otros, muy activamente, por la Asociación de Artistas Vascos.

Parecía disparatado lo descomunal del proyecto: en el edificio se invertirían siete millones de pesetas, para una colección todavía modesta. Muy probablemente el grupo de artistas vascos, incluidos sus críticos, que actuaban desde la Asociación con miras a conseguir su Museo de Arte Moderno, temiese la imposibilidad de lograr su museo independiente si el edificio se construyese. En definitiva, aunque con otras implicaciones y matices, formaba parte el conflicto del mismo enfrentamiento entre antiguos y modernos.

La Diputación no aprobó la construcción del anteproyecto ganador, realizado por los jóvenes arquitectos Arzadún y Galíndez²⁶, que también fue impugnado por no acomodarse a las bases al no tener sala de exposiciones. El presidente de la Diputación era entonces Luis Echevarría, hermano del pintor.²⁷ A pesar de que le llegó un escrito avalado por arquitectos de Bilbao y miembros de la Junta del Museo, defendiéndolo.

Y muy poco tiempo después la propuesta de crear un Museo de Arte Moderno, a partir de la obra moderna del de Bellas Artes, fue promovida por la propia Diputación, que presentó el proyecto del diputado Hurtado de Saracho, en 1922, a la Junta del Museo de Bellas Artes. Con ello se inició el proceso de desmembramiento, y de apertura de nuevas posibilidades para los artistas vascos mas jóvenes, cuya obra tendría cabida en el nuevo Museo de Arte Moderno que inició su funcionamiento en 1924, bajo la dirección del pintor Aurelio Arteta, en otro edificio situado en el Ensanche, de la actual Biblioteca Provincial, donde el espacio y la luz (tres salas también, más un despacho de director) escaseaban.

No pocas de las obras que hoy nos interesan de la colección del Museo fueron compradas entonces. No pocas ocasiones, también, se perdieron por falta de apoyo institucional: como la colección de ciento veinte piezas, entre pinturas, grabados, dibujos y objetos de P. Gauguin, que Paco Durrio ofreció en venta, sugiriendo la suscripción pública. Y cuesta creer que la coyuntura política, adversa a la participación socialista, fuese causante única de que Aurelio Arteta dimitiese en 1927. Pensamos que contarían las pequeñas venganzas pendientes del período anterior; y tal vez también las resistencias creadas, o lo que el propio Arteta denominaría “desidia de las Instituciones”, le condujeron a pedir una excedencia al ser nuevamente nombrado director al

²⁶ Ambos destacaron como arquitectos racionalistas en los años treinta.

²⁷ Sobre el tema, vid. Pilar Mur, *La Asociación de Artistas Vascos*. Bilbao, 1987 y Eloína Vélez, *El Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Tesis Doctoral inédita.

comienzo de la República. Pero esto es ya otra parte para la que carecemos aquí de espacio, que intentaremos desarrollar más adelante.

Los retratos del pintor Ortiz de Urbina, realizado por Juan Aranoa en 1925 y de Díez Caneja, realizado por Jesús Olasagasti en 1928, fueron adquiridos durante la gestión de Arteta. En ellos se transmite el talante renovador que el nuevo museo pretendió impulsar, al apoyar a jóvenes pintores conectados con los movimientos artísticos de su tiempo. Porque en el reglamento del Museo de Arte Moderno figuraba como objetivo central la atención al arte de vanguardia. Con el matiz de que en primer lugar debía adquirirse obra de artistas vascos, en segundo lugar de artistas españoles y en tercer lugar de artistas extranjeros, que no deja de resultar paradójico.