

Visiones del arte en la revista *Hermes*

Dra. Adelina Moya, Ismael Manterola

Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea

Análisis del aparato gráfico de la revista y de los contenidos temáticos relacionados con el arte plástico, en relación con la configuración teórica del arte vasco.

Arteari buruzko ikuspegia *Hermesen*

Aldizkariaren alde grafikoa azteartzen da eta arte plastikoei buruz teoria berriak asmatu ziren.

Visions of art in the journal *Hermes*

An analysis of the graphic content of the journal and the subjects covered relating to plastic art, in relation to the theoretical configuration of Basque art.

El estudio pionero de J.C.Mainer¹ puso de relieve la importancia de *Hermes* en el contexto de los años decisivos entre la Guerra del Catorce y el inicio de la Dictadura de Primo de Rivera, así como las implicaciones de una burguesía nacionalista en su financiación. Llamó la atención entonces también sobre la importancia concedida a los artistas y el arte vasco. Hoy sabemos que el carácter expansivo de la economía vasca capitaneada por el naviero Ramón de la Sota (financiador de *Hermes*), su moderna concepción nacionalista, se avenían con el espíritu cosmopolita de la misma². Y también que el concepto de nación de los escritos de Sarria, su director, participaba de un modelo evolutivo, “abrirse hacia España”, regir su destino, que no resultaba tan ajeno a los conceptos de centro y periferia que el mismo filósofo Ortega manejaba.

Ciertamente, la pintura vasca tuvo en *Hermes* un tratamiento privilegiado. Posiblemente, porque había mostrado un gran dinamismo equiparable al económico. Pero también interesaba el arte por su poder de representación. La Asociación de Artistas Vascos (1911-1936), extendía su proyección en importantes exposiciones de ámbito estatal, como las del Retiro de Madrid y la Galería Layetana de Barcelona (1916) y aspiraba a hacerlo fuera de España.

Llama la atención la extensión, cantidad y calidad de artículos dedicados al arte en la revista, contribuyendo poderosamente a configurar la imagen que *Hermes* deseaba como expresión de un País Vasco moderno, plural y característico o nacional. Una imagen novecentista, es decir, antiochocientos, en el sentido de Guillermo Díaz Plaja.

Abundan las noticias breves de exposiciones, tanto internacionales como nacionales, de Bilbao, Barcelona o Madrid, sobre todo en la sección titulada *Hombres, hechos, intereses, ideas*. Pero también en un tono más superficial, en la sección *de Gran mundo*. Y frecuentemente, se constató la superioridad del arte vasco con respecto a la mediocre o decimonónica situación del arte español, señalando como focos impulsores de la pintura moderna española a Barcelona y Bilbao, con trayectorias diferentes. El núcleo catalán, más ligado a Francia, más moderno; y el vasco, iniciado en el arte francés, pero arraigado en la tradición de la pintura española, y con un marcado carácter vasco.

La idea de la importancia del arte vasco era compartida por distintos críticos e intelectuales, pero fue Juan de la Encina³ y en gran parte a través de las páginas de esta revista, quién elaboró sólidamente unos estudios más definitivos, que de alguna manera recogían la visión de intelectuales como Unamu-

¹ J.C. Mainer. *Regionalismo, burguesía y cultura. Los casos de revista de Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1922)*. Barcelona, 1974.

² Ver J. P. Fusi. “*Hermes (1917-1922)*”. Prólogo a la reedición facsímil del año 1917 de la revista en 1979. Supone un buen análisis tanto del contexto histórico como de los contenidos de la revista.

³ Ricardo Gutierrez Abascal, nacido en Bilbao en 1883 y formado en Alemania

no, Ortega o el escritor Valle Inclán. De modo que la diversidad de ingredientes y direcciones no se cerraba en una búsqueda de lo particular local, sino en un abanico de confluencias europeas, peninsulares y locales.

Con Margarita Nelken, afirmaba la superioridad del foco bilbaíno respecto al catalán, y que el arte vasco tenía un espíritu nacional más acusado, frente a un arte catalán dependiente e imitativo de Francia. Estaban de acuerdo en que los núcleos más avanzados de Barcelona y Bilbao debían exponer en Madrid, contribuyendo a la renovación de la capital. De la misma manera que en política los potentes núcleos periféricos actuarían como clave renovadora, idea ya propuesta por José Ortega y Gasset, para la revitalización o regeneración de España.

También escribieron sobre arte el inspirador del “Noucentisme” Eugenio d’Ors con su Glosario; los intelectuales Sanchez Mazas y Mourlane Michelena al principio, conocidos fundadores de la Escuela Romana del Pirineo; el Arquitecto Teodoro Anasagasti, el “eterno residente” José Moreno Villa; José María Salaverria, Adolfo Salazar, Angel Apraiz, etc.

El aparato gráfico de *Hermes* es tan importante como el texto, al que acompañan las imágenes, sobre todo en ejemplares de homenaje y números especiales, pero otras veces tienen entidad propia. La gran mayoría corresponde a reproducciones de pintura, que se intercalan con fotografías y otras ilustraciones⁴. A veces, aparecen en color como el cuadro de Zuloaga “Condesa M. De Noailles” regalado por Ramón de la Sota al Museo de Bellas Artes en 1920. Encuanto al diseño y motivos decorativos de la revista, es conocida la participación de Antonio de Gueza, Félix Aguero y Aurelio Arteta.

Existe una marcada diferencia en la extensión de la revista, entre la primera época de *Hermes*, y su etapa final. Tanto desde el punto de vista de la calidad de los artículos, como la cantidad de reproducciones de obra contemporánea.

Entre 1917 y 1919, se dedicó dos números de homenaje a Adolfo Guiard y Darío de Regoyos, como introductores de la modernidad y pioneros del arte vasco, ya desaparecidos; y uno especial a Ignacio Zuloaga⁵, como reivindicación del vasco universal, recuperador de la Escuela Española. Otro número específico fue destinado a reproducir la Primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura (n.ºs. 46-47) que se realizó en las Escuelas de Berastegui de Bilbao.⁶

⁴ Hombres ilustres, mansiones burguesas, lugares, monumentos y escudos vascos fundamentalmente.

⁵ Nos 4, 8 y 11 de *Hermes*

⁶ Sobre Zuloaga, vid. Mainer, Op. Cit y M^a Begoña Rodríguez Urriz: *Hermes. Revista del País Vasco*. Dip. For. Bizkaia, 1993, pág. 148-149. Para el contenido pormenorizado de cuantos escribieron sobre arte.

A través de los textos dedicados a Zuloaga, Guiard y Regoyos se perfilan conceptos sobre la posibilidad de un arte vasco, moderno y tradicional.

Ignacio Zuloaga suponía el centro de gravitación polémica, y en ese sentido, tanto se analiza el sentido crítico de su obra, cercana a la generación del 98, como se afirma el carácter vasco de su estilo. Adolfo Guiard es valorado como el artista que “ha recogogido de un modo mas puro y unilateral el espíritu del arte frances” y lo traslada a la representación de los tipos y lugares de su país. Darío de Regoyos representa la pureza, el franciscanismo en sentido de amor a la naturaleza, y su compromiso con el arte moderno.

Juan de la Encina escribió también sobre Valentín y Ramón Zubiarre (nº 1 y 12), sobre Juan Echevarria (nº 2), así como sobre el escultor Julio Antonio.

Cada uno de los pintores sordomudos es visto desde un matiz diferencial: Valentín expresaría el “alma grave y dolorida ” de lo vasco y Ramón su lado alegre, cómico, su humor. Pero ambos encarnan la posible renovación de la pintura española desde la emoción y poesía con que ven su país y representan su mundo, uniendo idealización y realidad. A J. Echevarría lo describe como un artista recién llegado de París, que funde los recursos técnicos modernos con un arte de robusta emoción, sobrio, austero.”

El año 1919 marcó el punto máximo de atención al arte. Un número doble de agosto y septiembre registraba numerosas críticas, así como el catálogo completo de la Exposición Internacional.

A partir de este año las colaboraciones de Juan de la Encina fueron escasas y en 1921 desaparecieron. No sin haber realizado en 1920, número 55, un artículo titulado “Algunas consideraciones”, como recapitulación.

Entre 1920 y 1922 aparecen una serie de artículos de menor extensión escritos desde Londres por Alejandro de la Sota, Salvador de Madariaga, Beatrice Erskine, Arthur Symons, P.G. Konody, y Holzapfel Ward (arte español del XVI al XVIII).

La crítica de arte fué asumida por Margarita Nelken, que se ocupó bastante menos de los artistas vascos. Pero su artículo sobre Gustavo de Maeztu, publicado en el número 42 de 1919, inauguró una serie de críticas sobre el pintor que dominarán esta fase última de la revista. Maeztu comparecía como el artista vasco de éxito internacional⁷, con numerosas reproducciones de su obra, de marcado aire novecentista: figuras monumentales, composición clásica, referencias al paisaje. En general, se trata de pintura anterior a la realizada en Londres y en cierto modo próxima a otros artistas vascos, como Zuloaga o incluso Arteta.

⁷ Entre 1919 y 1921 Gustavo de Maeztu permaneció en Inglaterra, y expuso en Londres, Leds y Manchester.

Aparece también en esta época de *Hermes* la joven generación de pintores que la crítica de prensa señalaba como el futuro del arte vasco: Jenaro Urrutia, J. Benito Bikandi y J. M^a Uzelai⁸. Ciertamente, olvidando a algunos guipuzcoanos.

Hacia una configuración teórica del arte vasco: Primera época de *Hermes*

Juan de la Encina escribía con cierta frecuencia sobre el concepto de arte vasco, de modo que sus disquisiciones surgen tanto en artículos monográficos sobre los artistas, como en artículos de índole general.

Para el crítico, el arte vasco contaba con los dos componentes esenciales que configuraban el arte de su tiempo: *sensibilidad moderna* o sea, conocimiento de la pintura moderna realizada en París a finales del siglo XIX y motivo de los viajes a Europa de casi la totalidad de los artistas vascos, y *tradicción*, “porque sin base tradicional no hay arte actual posible”. El problema que se planteaba al arte vasco era la falta de tradición artística local; pero la tradición de la Escuela Española, sobre todo los grandes pintores y escultores del Barroco y Goya, estaba ahí para suplirla. Esta recuperación se reivindicaba en oposición a un arte academicista de la España del momento.

Tanto en sus artículos sobre los artistas como en los que teorizaba sobre el arte vasco, hará un gran esfuerzo por explicar qué entendía por modernidad, que entendía por tradición, y qué entendía por carácter nacional, otro de los componentes que hacían interesante para él el arte Vasco.

De todas formas Juan de la Encina no creía en la existencia del arte vasco en sentido riguroso del término, como la mayor parte de los artistas de la Asociación de Artistas Vascos; pero encontraba características comunes que llevaban a hablar de grupo, o de movimiento y las consideraba el germen de un futurible arte vasco, si este no se malograba.

En este contexto de búsqueda y cuestionamiento de identidades, se sitúan dos polémicas que el crítico mantuvo en la revista, continuadoras de las que se produjeron entre artistas de la Asociación de Artistas Vascos y la prensa nacionalista.

De la Encina polemizó con Gregorio Balparda, escritor, historiador, político monárquico bilbaíno, a raíz de su artículo “Los caracteres de la cultura vizcaína” publicado en el número 1 de la revista. Y con Arturo Campión, escritor y teorizador del nacionalismo vasco.

⁸ Vid. Joaquín de Zuazagoitia. *Obra Completa*, T. I Public. De la Junta de Cultura de Vicaya, Bilbao, 1978.

El crítico de arte entró en debate con los dos polos opuestos del espectro político del momento, el monárquico antinacionalista Balparda y el nacionalista sabiniano Campián. Si al primero el arte vasco le parecía demasiado adulterado por el nacionalismo (vendía bajo la etiqueta de arte vasco un arte “exótico”), el segundo criticaba que la pintura vasca no diese una imagen fiel de la belleza de la raza vasca, no reflejase bien el espíritu racial vasco.

En el número 3 de marzo de 1917, con el título “El exotismo artístico”, contestó de la Encina a Gregorio Balparda, que las influencias exteriores eran imprescindibles para sacar al arte español del conservadurismo en el que se encontraba, por lo que era necesario recurrir a ejemplos exteriores tanto franceses como españoles. Todavía hubo un par de artículos continuando con la polémica entre ambos, porque lo que exasperaba a Balparda era la imagen tópica, “negra”, que Zuloaga daba de España.

Campián publicó en los números 40 y 41 del año 1919 “La raza Baska ¿es fea o hermosa?” donde sostenía que concretamente la pintura reproducida en *Hermes* reflejaba tipos feos, toscos y “lúgubres” dando una imagen fea de los vascos y recurriendo a todo tipo de argumentos extra-artísticos (viajeros que a lo largo del tiempo han dado otra visión de los vascos).

La respuesta de Juan de la Encina a Campián, “Arte y realidad”, advertía sobre la necesidad de separar los juicios estéticos de la realidad, de los juicios estéticos del arte. Una obra de arte que representa un personaje feo puede ser muy bella.

En otro orden de cosas, y dentro del mismo espíritu polémico, el crítico escribió en *Hermes* sobre el Museo de Bellas Artes, una crítica titulada “El Museo de Bilbao”, en el nº 25 de 1918.

Consideraba que el Museo de Bellas Artes, fundado en 1914 y dirigido por el pintor Manuel Losada, no atendía bien ni al Arte Moderno ni a los artistas vascos, mirando hacia el pasado antes que hacia el futuro Bilbao. La inclusión de las puertas del viejo Consulado en el museo, le parecía una muestra de la actitud nostálgica de su director, Antonio Losada. Y el afán con que se compraba obra mediocre de los maestros antiguos, también. Más tarde, en 1919, lamentaba la poca promoción de los artistas jóvenes y mostraba su desacuerdo con Losada respecto al modo en que éste representaba un Bilbao antiguo en sus pasteles.

Sin lugar a dudas, la labor llevada a cabo en *Hermes* por Juan de la Encina participaba del proyecto de lograr un Museo de Arte Moderno independiente, separado del dirigido por Losada, en el que artistas como Juan Echevarría, de la Asociación de Artistas Vascos, estaban totalmente de acuerdo.

Hermes contó también con la aportación de Eugenio d’Ors; desde 1918 a 1921 aparece su Glosario traducido del catalán. Sus opiniones sobre arte

muestran optimismo hacia la situación artística catalana frente a la situación del arte oficial en Madrid; valoraba la tradición moderna(primitivos italianos especialmente) y rechazaba el Arte de Vanguardia, optando por la simplicidad, búsqueda de esencias, estructura, tendencia a la austeridad, síntesis, geometría y objetividad. Valoraba a los artistas catalanes en general y echaba en falta una mayor presencia de la escultura. Así, en el nº 62 de *Hermes*, 1920, criticó la pintura del “Salon” de Madrid, destacando la escultura y citando a Quintín de Torre. “Aquí la escultura parece ya a punto de volverse arquitectura...”.

Exposición Internacional de Pintura y Escultura Moderna

Como es sobradamente conocido, en 1919 se celebró la Exposición Internacional de Pintura y Escultura que tuvo mayor resonancia en el ámbito del País Vasco. Se posibilitó la exhibición de impresionistas y postimpresionistas franceses, como Monet, Renoir, Van Gogh, Gauguin (19 obras), Monet, Matisse, etc. así como de artistas belgas, (Rysselbergue), numerosos artistas catalanes, artistas españoles de renombre (Vázquez Díaz, Julio Antonio, Solana, Victorio Macho) y los mas importantes artistas vascos excepto Guiard.

Hermes publicó el catálogo completo de la exposición y reprodujo 45 de las obras expuestas en un número doble que dedicó a la misma. Ciertamente, estas obras, reproducidas en parte en *Hermes*, resultan un tanto desfasadas en el tiempo por las fechas de su realización, para el título ambicioso de la muestra. *Hermes* Reprodujo una obra de Monet, Gauguin, Renoir, Picasso, Mary Cassatt etc. y mucha pintura de Ignacio Zuloaga, a quien se dedicó un espacio especial en la exposición.

También publicó cuatro artículos de colaboradores de la revista. El artículo de Juan de la Encina quiere dejar claro que no es una exposición que culmine su labor como al parecer se llegó a decir, por la implicación del crítico en la exposición, de la que fue jurado y organizador, sino la culminación de un proceso comenzado por el arte vasco en 1884 con el regreso de Guiard. Por tanto, Juan de la Encina vio la exposición como el fin de una etapa de vitalidad en el arte vasco y no como el momento álgido de una situación optimista. Frente a las críticas contra el carácter moderno de la exposición lamentó la poca presencia de las generaciones más jóvenes y se quejó de que fallase el apoyo económico, a pesar de lo cual señalaba el acontecimiento de la exposición. Mostró mas interés por Aurelio Arteta y Juan Echevarría que por Ignacio Zuloaga, quien le interesaba más hacía 10 años. En cuanto al arte internacional, Gauguin le parecía el maestro indiscutible de la modernidad.

J. Moreno Villa, otro de los componentes del jurado, junto con Juan de la Encina, se lamentaba de los problemas económicos que tuvo la exposición para traer obra de mayor interés y culpó a los bancos de no colaborar económicamente. Es una queja bastante común, la poca implicación de la gran bur-

guesía con el arte más interesante del momento. De la misma manera, mencionaba como interesantes a Echevarria, Arteta y el pintor catalán Nogués. En cierto modo repetía las ideas de la crítica artística de *Hermes*: valoración de los aspectos modernos que toman de la pintura francesa, manteniendo sin embargo, aspectos narrativos o de contenido; rechazo de las posturas más vanguardistas que llevaban al arte a preocuparse de lo meramente formal.

Ignacio de Zubialde se ocupó casi exclusivamente de reflexionar sobre la idea de arte vasco. No veía por ahora la existencia de una escuela vasca, pero tampoco en otros lugares de España o Francia encontraba la homogeneidad que permite configurar una escuela. Un poco ingenuamente reflejaba su seguridad ante la confrontación de la obra de Zuloaga con los artistas europeos y su inseguridad ante la confrontación de los restantes artistas vascos, afirmando que estos habían salido bien parados de esta prueba.

Como conclusión, *Hermes* celebró la Exposición de 1919 como un acontecimiento cultural sin precedentes, de forma parecida a como había celebrado el primer Congreso de Estudios Vascos de Oñate⁹. Como un reflejo de la potencia cultural de Bilbao, ya que no se había realizado nada parecido en España. En este contexto el arte vasco estaba bien representado, estando a la altura de las circunstancias y sin desentonar en el panorama internacional.

Queremos llamar la atención sobre el posible interés, por parte de quienes aspiraban a tener un Museo de Arte Moderno, del elevado número de obras adquiridas con motivo de la exposición: Gauguin, Mary Cassatt, Signac, Cottet, Serusier, Le Sidaner, Julio Antonio, Nonell, Nogues, Anglada Camarasa, Borrell Nicolau, así como dos cuadros de Echevarría y seis grabados de Iturrino. Porque estando destinadas al ya exíguo Museo de Bellas Artes, no cabían en el mismo. Y por otra parte, la obra "Lavanderas de Arles" de Gauguin, artista emblemático para la Asociación de Artistas Vascos, debería ser testimonio de su devoción hacia este gran artista en el futuro Museo de Arte Moderno, como sucedió en 1924.¹⁰

⁹ La Sociedad de Estudios Vascos organizó el I Congreso en Oñate, 1918, en que participaron muchos colaboradores de *Hermes*. Se trató sobre enseñanza, euskera, arquitectura, artes plásticas, música etc. Para J.P.Fusi, este Congreso "vio también convivir intelectualmente a hombres con interpretaciones muy diferentes de la cultura y la historia vascas" .

¹⁰ Estrategias semejantes vemos seguir al grupo "Els Amics de les Arts" de Barcelona. En su manifiesto de 1918 proponía "celebrar exposicions i comprar obres per a regalar-les al Museu Municipal de Barcelona, dirigit per persones que fins ara no han fet mes que excluir sistemàticament tota manifestacio sincera y franca d'art (...) i entre tot aillò que està per fer (...) EL MUSEU NACIONAL D'ART MODERN SERA, PEL NOSTRE ESFORÇ". Francesc Miralles: *Història de l'Art Català*. V. 8. Edicions 62. Barcelona 1983.

Etapa final: 1920-1922

Como hemos advertido, en la segunda etapa de la revista existen cambios sustanciales respecto al tratamiento de los contenidos artísticos, que sin duda tienen que ver con los cambios que se produjeron en *Hermes* con respecto al proyecto inicial. La dedicación prestada al arte disminuyó aunque siguió estando presente. Las reproducciones de arte antiguo en colecciones locales, pertenecientes a la burguesía vasca, superan en proporción a las ilustraciones de cuadros de la época. Además, muchos de los cuadros de artistas vascos repiten su presencia en la época anterior. Así ocurre en parte con la obra que se muestra de Zuloaga y con varias obras de Maeztu.

La figura de Gustavo de Maeztu tomaba relevancia junto a Ignacio Zuloaga y también una nueva generación de pintores jóvenes daba imagen de continuidad a la pintura que la revista había apoyado: moderna, enlazada con la tradición y sin perder de vista su lugar de origen. Estos pintores son Jenaro Urrutia, (cinco cuadros reproducidos), José Benito Bikandi y José M^a Uzelai. Sobre sus exposiciones escribió Adolfo de Larrañaga, que colaboró a partir de 1920. También se mostraron en esta etapa cinco cuadros de Daniel Vázquez Díaz, entre ellos, el retrato de D. Miguel de Unamuno adquirido por suscripción para el Museo. Crisanto Lasterra hablaría sobre su exposición y la de otros artistas, como Bon, o Gregorio Prieto.

Si en una primera etapa Juan de la Encina fue el responsable fundamental del contenido artístico, será ahora Margarita Nelken, periodista y escritora nacida en Madrid, que ya colaboraba con distintos temas desde 1918, quien se ocupe de la actualidad artística.

No obstante, de la Encina escribió en 1920, nº 55, “Notas de Arte: Algunas Consideraciones”, a modo de recapitulación, mostrando cierto desaliento. Afirmaba que sus artículos anteriores respondían a un entusiasmo juvenil que la madurez debía poner en su lugar y justificaba el tono apologetico de sus textos debido a un ambiente poco propicio al arte moderno.

Posiblemente esta actitud se deba al fracaso político-cultural del nacionalismo que promovía *Hermes*, al fracaso de la idea de Sarria de unir en la revista todas las manifestaciones culturales del País Vasco, fuera cual fuera su ideología. Con el fin de la guerra y la pérdida de los centros de poder por los nacionalistas, las posturas se fueron agudizando. Aunque de la Encina no era nacionalista, como repitió sucesivas veces, se sentía vinculado desde el principio al proyecto de Sarria y Sota, y veía con tristeza el final del mismo¹¹. Sin

¹¹ Existía un proyecto de publicaciones de Arte Vasco pormenorizado en monografías, del que tampoco llegó a concretarse mas que “La Trama del Arte Vasco” que venía a ser su introducción teórica. La Editorial Vasca era también financiada por Ramón de la Sota y su gerente era el mismo Sarria

embargo es también en 1920 cuando pasó a dirigir, por encargo de J. Ortega y Gasset, la crítica de arte en el periódico madrileño “La Voz”.

Volviendo a los escritos de Margarita Nelken, esta compartía sus dudas con Juan de la Encina sobre la definición de Arte Vasco; en su opinión el arte realizado en el País Vasco era demasiado variado para poder englobarlo dentro de una misma categoría. No existía un arte vasco como tal, pero había un algo, un fondo común que lo caracterizaba. Del mismo modo que Juan de la Encina, mencionaba la aspiración de los artistas vascos a conseguir tipos, “donde se encuentran la realidad y el ideal para convertirse en símbolos sencillos y espléndidos de una humanidad superior “. Todo ello en su artículo sobre Gustavo de Maeztu, en el que veía un pintor “muy antiguo y muy moderno” . El equilibrio entre modernidad y tradición seguía siendo muy importante al juzgar el arte del momento.

Mostró claramente su posición sobre el arte vasco en la crítica a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922. Habló de la pintura de Juan Echevarría como la que mejor había asimilado los modelos franceses (Cezanne y Gauguin), lamentando no estuviese representado en la Exposición Nacional. Sin mencionar la pintura más académica oponía en el otro extremo los cuadros ligados a modelos “exóticos” de artistas catalanes, que veía como copia de Cezanne.

“Renoir ha muerto” (nº 55), “El espíritu dieciochesco en el Museo de Dresde” (nº 61), “El arte por Europa, Ludwig Hoffman y la moderna pintura alemana” (nº 63), “Apostillas a ‘La Trama del Arte Vasco’ de J. Encina“son otros de sus artículos sobre arte en estos años, siguiendo el carácter cosmopolita de la revista.

La exposición de Arte español en Londres celebrada en la Royal Academy, en 1920, atrajo la atención de *Hermes*, en sucesivos números (65, 66, 67, 68) apareciendo entregas de Alejandro de la Sota, Salvador de Madariaga, Beatrice Erskine y Arthur Symons. S. Madariaga criticó duramente a los artistas vascos de ésta exposición, no sin reconocer alguna aportación de Zuloaga y Artaud.

P.G. Konody comentó elogiosamente la obra de Gustavo de Maeztu presentada en las Grafton Galleries de Londres insistiendo en el carácter nacional de su arte.

El proyecto de *Hermes*, pese a su trágico final, tuvo en el ámbito del arte un resultado evidente, que fue la creación del Museo de Arte Moderno, entre 1922 y 1924, al que desde los escritos de Juan de la Encina se contribuyó de modo considerable.