

La crítica artística en la prensa bilbaína. Antecedentes históricos y evolución

D. Isusko Vivas

La crítica de arte se refleja en los medios de comunicación escritos como un juicio estético “heterodoxo”, testimoniando un tiempo determinado y una sociedad concreta. El punto de partida en torno a la revista *Hermes* y la figura de Juan de la Encina, descubre el momento histórico propicio que afianza la crítica artística en la prensa bilbaína. Tras la recesión de la Guerra Civil se constata un singular resurgimiento que nos aproxima hasta la actualidad, incidiendo en varios ejemplos significativos.

Palabras clave: Arte, Crítica, Prensa, Estética, Medios, Hermes, Bilbao

Arteari buruzko kritika Bilboko prentsan. Aurrekari historikoak eta bilakaera

Arteari buruzko kritika iritzi estetiko “heterodoxo” legez islatzen da idatzizko komunikabideetan; kritika hori garai zehatzei eta gizarte jakinei buruzkoa izaten da. Juan de la Encinaren eta *Hermes* aldizkariaren inguruko abiapuntuak historiako une egokia azaleratzen du, hain zuzen ere arteari buruzko kritika finkatzen baitu Bilboko prentsan, harik eta Gerra Zibileko atzeraldia etorri arte.

Giltza hitzak: Artea, kritika, Prentsa, Estetika, Mediak, Hermes, Bilbao

Art-criticism in the press of Bilbao. Historical previous and development

Art criticism is reflected in the printed media as a “heterodox” aesthetic judgement, giving testimony to a certain time and a specific society. Taking the magazine *Hermes* and the figure of Juan de Encina as a starting point, this paper describes a historical moment that favoured the establishment of artistic criticism in the press of Bilbao up until the recession of the Civil War.

Key words: Art, Criticism, *Hermes*, Aesthetics, Media, Press, Bilbao

“El crítico es crítico –y no se olvide esta verdad de Pero Grullo–, es decir, quien analiza, escudriña, pesa y mide, pasa y repasa; quien descompone un todo orgánico en sus elementos y partes; el crítico es quien acomete a los dogmas, y, pinchándoles, los deshincha; quien verifica la calidad de las consignas y divisas y pesa los quilates de verdad y eficacia que contienen; quien, en fin, pasa por todas las ideas y emociones, y, en realidad, no se queda permanentemente con ninguna. Tal es el crítico, un pequeño monstruo, como veis, –tipo que solo aparece perfecto en los momentos de madurez de los pueblos, y que frecuentemente brilla con máximo fulgor cuando éstos han dado ya sus mejores cosechas, y emprenden la cuesta abajo de la historia–. Obsérvese que las épocas críticas suelen ser finales de grandes ciclos históricos. [...] La crítica, el anti-dogma, la anti-fe, el escepticismo dinámico y agónico, ha florecido en sus jardines de Academos y en sus ágoras copiosa y hermosa-mente. La crítica de nuestro tiempo, invadiendo los campos de la creación artística, se ha convertido a su vez en un arte, y de los más difíciles, de los más complejos, de los que requieren mayor suma de facultades espirituales. [...] Su mundo espiritual, para tener algún valor, ha de desarrollarse entre estos dos polos: el escepticismo de Mefisto y el optimismo del Dr. Panglos. Por eso uno de los grandes ejemplos de crítico es el francés Montaigne y otro el poeta alemán Goethe. [...] Todo crítico de raza tiene el corazón y el entendimiento un tanto pitagóricos, porque cree en los números, en las medidas, en los cánones y en las leyes; en la unidad de los contrarios; en la armonía de las divergencias y oposiciones;...”

Juan de la Encina

“Ha ampliado usted los usos críticos de nuestro país aportando su información europea de visiones y de ideas”.

José Ortega y Gasset en referencia a **Juan de la Encina**

1. Punto de partida. De la crítica de arte en el periodismo escrito bilbaíno y apuntes historiográficos

Vamos a tratar en esta ocasión de caminar, de forma escueta y sintética, hacia los prolegómenos del género periodístico y/o literario (según se conciba) de la crítica de arte en el periodismo de Bilbao a partir de un punto de inflexión que constituye el término del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX hasta, aproximadamente, los primeros años subsiguientes a la Guerra Civil que abortan toda consecución de empeños anteriores medianamente arraigados en el panorama cultural de Bilbao, reflejados fundamentalmente en la prensa escrita. Nos detendremos en la personalidad de Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina), dado que su relevancia personal en la época mencionada y en el desarrollo de la crítica de arte, es esencial para comprender y enfocar correctamente nuestro objetivo y metodología de estudio que intentará recoger el germen de la crítica artística que por aquel entonces llegaría a un nutrido grupo de dia-

rios, periódicos y revistas (*Noticiero bilbaíno, La gaceta del Norte, El liberal, El Nervión, El pueblo vasco, La lucha de clases, Euzkadi, Baskonia, Hermes...*), lo cual matizaremos con el comentario a determinados eventos puntuales que por su importancia constituyeron motivo de énfasis periodístico con ecos notables en la opinión pública y la sociedad bilbaína.

No sin antes puntualizar unos antecedentes históricos para justificar reseñas posteriores e interceptar el reflejo de una herencia, insistimos en la figura de Juan de la Encina, ya que en Barcelona y en Bilbao encontró, en su tiempo, los escenarios adecuados para una pulsión relativamente renovadora de las artes plásticas¹ en mayor o menor medida, como alternativa al ‘conservadurismo’ madrileño. Veremos que J. de la Encina se debate entre la *tradición* de la crítica histórica y la *modernidad* animada por una dinámica temporal de cambio que afecta, por así decirlo, a las propias raíces de la definición del arte en cada momento, sabiendo que “el crítico sin historia juzga sobre el vacío, pero el historiador sin crítica documenta la nada” (1). Intuiremos cómo, sobre estas bases, se actualizan las aportaciones de clásicos y modernos.

Introduciendo unas notas historiográficas preliminares, puede decirse que el trabajo de la crítica aparece cuando el arte deja de ser tan evidente a raíz de la autonomía que adquiere, sobre todo fruto de la Revolución Francesa y las teorías de la ilustración que pregonan la libertad del artista como individuo ‘creador’ de lo que se entendía en occidente como ‘arte’, fuera de los cánones oficiales u oficiosos impuestos por la tradición eclesiástica o los estamentos de la nobleza y la realeza. Unido a ello, la crítica de arte se va configurando como ‘juicio estético’ que ha de ir acompañado del consiguiente ‘razonamiento’.

Desde los tiempos de Denis Diderot en las relaciones un tanto circulares entre la teoría estética y la práctica artística, ya se empieza a intuir que la ‘inviolabilidad’ de una ‘estética objetiva’ unida a la razón y al conocimiento científico de la naturaleza, imitada ésta por el arte, no es tal, sino que abandonando en parte la idea de una única estética concreta, incluso J. Le Rond D’Alembert en su “Discourse préliminaire” para la *Encyclopédie* (1751) se refiere a unos principios que rigen en origen ‘los sistemas de pensamiento’ y que dejan entrever ciertas relaciones más o menos específicas con ‘las artes’, utilizando la terminología más en modo plural que en singular. Conjuntamente con el conocimiento empírico y analítico del mundo y los fenómenos, el arte imita la naturaleza de un modo clásico (imitación de ‘superación’) pero Diderot se encuentra en la necesidad de reconocer que, hablando de temas de arte, una doctrina adecua-

¹ Sobre todo en las fechas de la primera Guerra Mundial, coincidiendo con la bonanza económica tras la recesión económica, ambiente en el que se creará un caldo de cultivo propicio que intenta dar un decisivo impulso a las artes plásticas con un entramado expositivo y un aparato crítico en el que sobresaldrá más que nadie Juan de la Encina, así como la revista *Hermes* (1917-1922) surgida desde las inquietudes periodísticas y culturales del Círculo de Bellas Artes y el Ateneo.

da tiene que enlazarse con la ‘participación espiritual’ del espectador en sus esbozos para una sistemática crítica de arte. La contemplación del arte, precisa una dimensión sensible además de la propia razón, máxima y premisa que se encuentra en la base del pensamiento de Diderot y en el consiguiente establecimiento de sus categorías: *sensibilidad* (el mundo sensible que Diderot se pregunta si es una cuestión anatómica o química, filosófica o demostrable mediante procedimientos científicos o si, por el contrario, constituye una ‘debilidad’ de la imaginación o del ‘espíritu’), *naturaleza* (imitación) y *verdad* (luz, color –dador de vida–, ciencia del dibujo –dador de forma– y ‘esencia’ del arte hallada en la propia *natura* –‘*natura naturans*’, ‘*natura naturata*’–). Diderot reconoce la ‘fuerza de la sensibilidad’ más poderosa incluso que la razón; una forma de conexión entre los universos personales y el mundo exterior.

Por otro lado, la ‘verdad’ se encuentra tanto en la naturaleza como en el arte y este refleja plásticamente contribuyendo a la aprehensión de la ‘emoción’ de la naturaleza (como transposiciones plásticas, poéticas o musicales de los sentimientos –expresiones– experimentadas frente a la naturaleza). No olvidemos que incluso la *Academia* queda en entredicho cuando Diderot toma la ‘acción’ verdadera y desdeña de la ‘actitud’ en tanto que ‘postura’ o ‘pose’ artificiosa (las figuras fabulosas, alegóricas, mitológicas o pastoriles resultan equívocas o cuando menos ‘accesorias’), y lejos de considerar al artista como mero ‘imitador topográfico’ le otorga una capacidad de opción entre lo verosímil y lo ‘pintoresco’, intuyendo en nuestra opinión que esto último aún no había adquirido el rango de categoría estética o artística. La ilusión del arte en la naturaleza apela a una belleza ‘ideal’ no empírica (‘sugerida’ por la sensibilidad), aprehensible en un momento ‘visual’ determinado y un espacio escenográfico concreto (el preciso ‘instante’), de lo cual se deduce que adolece de la temporalidad presente en la poética. No obstante, virtud y empeño moral (el ‘gusto’ atributivo de la ética) rigen aún la crítica de Diderot² inmersa en un sistema ideológico de valores acordes con la política burguesa³ que pretende, con su presencia, ‘democratizar’ la contemplación del arte en los *Salones* parisinos de la segunda mitad del siglo XVIII, con apelaciones colectivas al ‘gusto’ general y la opinión pública ‘racionalizada’ u ‘objetivizada’. Lo que de alguna manera es otro elemento que ayuda a la crítica francesa a distanciarse de la crítica alemana (Goethe reprochará a Diderot su ‘teoría de la imitación’ como principio del arte y sus ‘argu-

² Denis Diderot escribe y publica entre las décadas de 1760 y 1770 *Ensayos sobre pintura, Salones y Pensamientos sueltos sobre pintura*, obras que recogen los artículos críticos que componían tras la visión de los Salones durante esos años y en donde esboza, no de un modo determinante, bases teóricas para un discurso crítico de juicio estético que, sin embargo, nunca llegaría a ser suficientemente sistemático.

³ Mirando hacia el porvenir ilustrado que preludia un futuro de *pueblo republicano* valedor de derechos, deberes y libertades en contraposición al *Estado monárquico*, vertical, aristocrático y teocrático en el que no existen más que Dios y el rey.

mentos aleccionadores' como fábula 'moralizante'. La naturaleza crea 'realidad' mientras que el arte crea 'artificio'. Entre tanto, "se accede al conocimiento de la naturaleza a través del conocimiento de sus leyes; al arte se accede a través del placer estético que suscita" [2]).

Paralelamente, los románticos alemanes desarrollaron otro concepto de crítica, ya que lo que hace el crítico es completar el significado de las obras: realiza un trabajo mucho más sustantivo de aportación e interpretación que no es únicamente una crítica adjetiva como la ilustrada, sino que sería una especie de crítica artística con aportaciones que se adhieren a las obras, puesto que las obras se encuentran inacabadas hasta que un público receptor las acoge y el filósofo moderno aporta su crítica artística no como 'paradigma moral' o 'pretensión objetiva', sino desde su apreciación personal del gusto estético, para tener acceso desde los principios subjetivos a la 'objetividad'. Ese espacio es el que fundamentalmente lo ocupa la crítica artística. La idea de los románticos ha representado un importante papel histórico, de lo que se deduce por ejemplo la gran relevancia de la crítica que contribuye a construir significados en el arte contemporáneo, que será una de las cuestiones manifiestas a lo largo de las páginas siguientes.

2. En torno a la revista 'HERMES' y la figura histórica de Juan de la Encina

Tal y como decíamos, Juan de la Encina, –pseudónimo del bilbaíno Ricardo Gutiérrez Abascal (Bilbao 1890)– comenzaba sus "Juicios heterodoxos" recogidos en la 'primera serie' de *Crítica al margen* (3) observando que "bien sabemos que en España, en realidad, se mira con malos ojos todo intento de crítica y revisión de valores" (4). Aludía momentáneamente a José Ortega y Gasset, que en su opinión contribuyó notablemente a renovar, rectificar y en última instancia 'modernizar' los conceptos tradicionales por los que se regían la crítica e historia de las artes hasta la fecha (prácticamente la primera mitad del siglo XX). En este sentido conectó con una incipiente generación de jóvenes críticos señalando y dirigiendo la mirada hacia la crítica proveniente de tierras germanas. Igualmente observaba que una profunda revisión aleccionadora sobre las teorías y conceptos nuevos del arte, contemplando y definiendo los valores estéticos en perspectivas más complejas, revitalizaría la crítica, arrebatándola para salvarla del puro "anecdoticismo erudito y del impresionismo impresionista de que hoy principal y malamente se nutre" (5). Escribe en el diario vespertino bilbaíno *El Nervión* y colabora en la revista *Hermes*⁴, publicación de carácter muy

⁴ Casualmente en 1906 aparecen sus primeros textos de crítica local en el diario bilbaíno *El liberal*, a petición de Gustavo de Maeztu con quien fundará dos años después, junto con Tomás Meabe y Ramón Basterra el periódico satírico de crítica social *El coitao* (en cuya corta vida se editarán escasos números), como contrapunto al ambiente cultural conservador de Bilbao, del que, sin embargo, se desvinculará por su carácter extremista. Poco después comienza a escribir en *El Nervión* hasta 1914, cuando por fin se asienta en Madrid y comienzan sus colaboraciones más importantes, primero en *España* y después regularmente en *El sol* y *La voz* sobre todo.

abierto que abarcaba un espectro ideológicamente flexible y en la cual estampaban sus firmas gentes numerosas de variadas tendencias, como bien se puede anotar al cotejar la tesis doctoral realizada por M^a Begoña Rodríguez Urriz, presentada y defendida en la Universidad de Deusto en el año 1991 bajo el título: *Hermes y la cultura de su tiempo*, dirigida así mismo por el desaparecido profesor Dr. Ignacio Elizalde.

Considerado intelectualmente coetáneo de personalidades notables y destacables en el mundo de la cultura, el arte y la crítica en el crisol peninsular como José Francés, Eugenio d'Ors, José Ortega y Gasset o Ramón Gómez de la Serna, con quines contrajo tanto disputas como amistades personales, Juan de la Encina sobresalió en el entorno periodístico bilbaíno de comienzos del siglo XX por sus comentarios de arte en diversos medios gráficos locales –escribió en *Baskonia* y *La lucha de clases*–, hasta que el diario vespertino *El Nervión* le propuso una colaboración más periódica, por lo que pudo establecer una metodología de trabajo, investigación y opinión activa que se desollaba y se desenvolvía regularmente. No terminó aquí su evolución, ya que eventos y circunstancias posteriores le condujeron desde su Bilbao natal hasta Madrid en 1914, donde se irá consolidando paulatinamente como uno de los nombres ineludibles de la crítica de arte en la España de las décadas de 1920 y 1930, con sus contribuciones en la revista *España* y los diarios *La voz* y *El sol*.

La forma de crítica ‘heterodoxa’ que él mismo denominaba, le confería la posibilidad de amplias referencias periodísticas y literarias que pretendía aproximar al lector a múltiples aspectos del arte del momento, dado que de su pluma adquirirían relevancia, fundamentalmente, las cuestiones que correspondían a la formación del ‘gusto’, pero también, paralelamente, se refería a la situación del mercado editorial, la educación artística o enseñanza del arte (otro de los conceptos que tanto preocuparon, por cierto, a los clásicos), así como a la protección del patrimonio construido –arquitectónico y/o urbanístico–, o a las políticas institucionales de bellas artes que se seguían o se sugerían desde el poder, destacando sobre todo las agrias críticas en este sentido incluso al fugaz gobierno de la República que le otorgó el cargo de director del Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid en 1931. Por esa época, la idea visionaria de redención por medio del arte, tan manida a lo largo de la historia, no abandonó a nuestro entender el pensamiento crítico y analítico de Juan de la Encina, si bien alejado de las posturas más radicales de la influencia ejercida por las vanguardias artísticas del inicio del siglo XX, con un estilo y un discurso personal que le valían el calificativo de “representante de un gusto artístico moderno moderado, esto es, comprometido con la modernidad pero no con el radicalismo estético vanguardista” a decir de Miriam Alzuri Milanés (6).

Su amistad con Ángel Sánchez Rivero le llevó a comprender la necesidad de continuar su formación estética y filosófica necesaria para la ‘construcción’ de una ‘obra crítica’, ‘constructiva’ y con orientación filosófica. Juan de la Encina

elaboró así un estilo propio que si bien se encontraba imbuido en parte por la estructura metodológica, conceptual y fenomenológica de la crítica alemana cuya tradición decimonónica ejercía un considerable peso, no renunció a la elaboración de una escritura distanciada de sus primeras lecturas francesas (Baudelaire, Zola, Saint-Beuve, Fromentin), y de un nutrido grupo de contemporáneos que consideraba excesivamente ‘superficiales’ en confrontación con su homónima crítica germanófila.

No obstante, comenzó pronto a distanciarse también de la crítica más puramente formalista (único método de aproximación válido para el estudio de la obra de arte) y ‘cientifista’ que provenía de tierras Alemanas, ya que su predilección por una crítica más literaria le hizo alejarse igualmente de una parte de la historiografía artística española. Para J. de la Encina, sin literatura era imposible concebir la crítica, dado que la importancia de la literatura sobresale respecto a la crítica, hecho que se hace palpable si cotejamos su extensa hemerografía⁵. Método, claridad y ‘garantías de seguridad’ tendrían que converger en la investigación del fenómeno artístico ‘autónomo’ y de ‘valor absoluto’, desdeñando el positivismo y el historicismo (síntesis históricas), de cara a “interpretar, explicar y valorar el fenómeno artístico en toda su extensión y complejidad” (7). Sin embargo, no podemos dejar de constatar el hecho de que, la búsqueda de una cualidad esencial del gusto estético trascendente a las épocas históricas, a los valores ‘decorativos’ e ‘ilustrativos’ de la obra de arte y la idea de ‘arte puro’ y ‘arte político’ (temporal, fugaz, histórico y circunstancial) que él contraponía a Berenson, acercan a J. de la Encina a la rememoración de una sensibilidad y un espíritu vital que reclaman la contemplación del arte, en toda su autonomía, atendiendo principalmente a sus valores plásticos y formales.

El escaso interés por el idealismo de los programas estéticos clasicistas que relacionaba, en su tiempo, con el pensamiento del crítico catalán Eugenio d’Ors le producía una cierta analogía con el más clásico de los clásicos, J. J. Winckelmann y sus fórmulas artísticas para ‘rescatar’ el ‘racionalismo’ de la ‘barbarie’. Ese era el neoclasicismo en el que E. d’Ors se apoyaba y ante el que, J. de la Encina “se inclinaba decididamente por los ‘románticos’, por todos los románti-

⁵ Su obra *La trama del Arte Vasco* se editó por vez primera en 1919, en los mismos talleres de la revista *Hermes*. Dicho libro, *La trama del Arte Vasco y selección de artículos publicados en ‘Hermes’*, fue objeto, con ese título, de una única reedición en 1980 por parte del Banco de Bilbao y prologada por Enrique Lafuente Ferrari, hasta que en 1998 vuelve a ser reeditado por el Museo de Bellas Artes de Bilbao con una introducción de Miriam Alzuri Milanés. Por otro lado, para una consulta accesible de algunos de sus artículos periodísticos puede remitirse el lector al libro *Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)*, publicado como catálogo para una exposición de 1998 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Museo de Bellas Artes de Bilbao, donde se recoge un apéndice documental de una selección de artículos aparecidos en *La voz* y *El sol* desde 1917 hasta 1936, así como una bibliografía hemerográfica de Juan de la Encina referente a los periódicos y revistas *España*, *Hermes*, *La voz*, *El sol* o *La vanguardia*. En estas mismas páginas, se cita también su libro *Crítica al margen*, publicación aparecida en la editorial Calpe (Madrid) en 1924.

cos que en la historia del arte habían sido”(8). Intentando proporcionar valor plástico por medio de la ‘palabra’, imitando en cierto modo la labor del poeta y, una vez trascendido el plano ideológico por la abstracción de la ‘idea’ es cuando J. de la Encina ‘hablaba’ del arte, si bien lo comentado no tenía que ceñirse necesariamente a lo contemplado. ‘Sensibilidad’ e ‘inteligencia’ se expresan así, de forma literaria y estilística, en la obra de J. de Encina que no ha de carecer ni de ‘sentimiento’ ni de ‘comprensión’, ya que la ‘función crítica’ implica lo científico y lo artístico, lo subjetivo y relativo sobre lo cual se ha de establecer el proceso de objetivación del ‘goce estético’ estableciendo ‘juicios de valor’. El crítico es también, a su modo, un ‘creador’ comprometido con la historia y la memoria del pasado que se vigorizan científicamente con una base teórica constatable, como, de hecho, pretendía Diderot en el siglo de las luces. De forma análoga a aquellos autores ilustrados, además, quizás sin tan siquiera pretenderlo, J. de la Encina se refería a la función pedagógica y formativa de la labor del crítico; no de forma ‘moralista’ sino más bien antropológica o incluso ‘botánica’, como aquel “naturalista que clasifica y trata de hallar la ley de cada forma” (9). El ‘arte para la colectividad’ resurge además en J. de la Encina con la ‘vuelta al mito’, al ‘gran arte épico y narrativo’ frente al más puro formalismo ‘desfasado’ por influencias ‘sociopolíticas’ externas del momento:

“Si el arte quiere subsistir con plenitud debe abandonar su minoría selecta de aficionados y compradores y convertirse en expresión de los ideales y anhelos de la masa difusa de la sociedad contemporánea. [...] *Se busca que el artista no produzca para sí solo o para no se sabe quien, sino para la sociedad, para llenar y nutrir las necesidades espirituales de ésta; que tornen los mitos y que tornen los impulsos épicos de las artes*” (10). [el subrayado del extracto de texto pertenece a la autora]

Mito, representación, función social, formación, educación y espíritu confluyen así en una expresión artística clásica y moderna a su vez, como la escultura y la pintura del siglo XVIII, donde la forma y la significación se conjugan con el ‘oficio’ y la técnica en una búsqueda pseudo-científica de la sensibilidad moderna.

3. Reflejo de una época y comienzo de una crítica

La crítica de arte en la prensa bilbaína, en el punto de partida para este artículo que lo establecemos en el instante finisecular entre el ocaso del siglo XIX y los primeros años de 1900, va divisándose tímidamente en un difuso horizonte que acumula convulsiones sociopolíticas teñidas con el tinte del desarrollo artístico de la modernidad emergente, y la evolución de los fenómenos periódicos y editoriales. Un color grisáceo y negruzco, brumoso y humeante invadía el cielo bilbaíno del florecimiento industrial y económico sobre la pobreza

patente y el hacinamiento urbanístico, puesto que así era el Bilbao decimonónico de las rojizas colinas de hierro y las verdes laderas invadidas por la masiva inmigración de ruda mano de obra. Gentes que se empleaban en las fábricas, en las empresas de la margen izquierda e industriales que comenzaban a retraerse al óleo y a adquirir arte por aquel entonces; arte que ensalzaba el objeto del enriquecimiento –el mundo fabril como escenografía de consecución estética y exaltación simbólica– o que, por el contrario, dibujaba escenas familiares de felicidad simulada a la vez que ‘ensoñaba’ mundos idílicos sin chozas de despojos y pedazos de uralita apiñadas en la montaña. Incluso el Sr. Basaldúa, ingeniero que promovió el proyecto fallido de una especie de puente transportador y elevador sobre la Ría de Bilbao a la altura de la calle Bailén, en la memoria del proyecto de 1913 describía el Nervión a su paso por el núcleo de la villa como “féisimo depósito de gabarras horribles, negras, casi siempre cargadas de carbón, [que] entristece el ánimo de cuantos conocen y aman á Bilbao” (11).

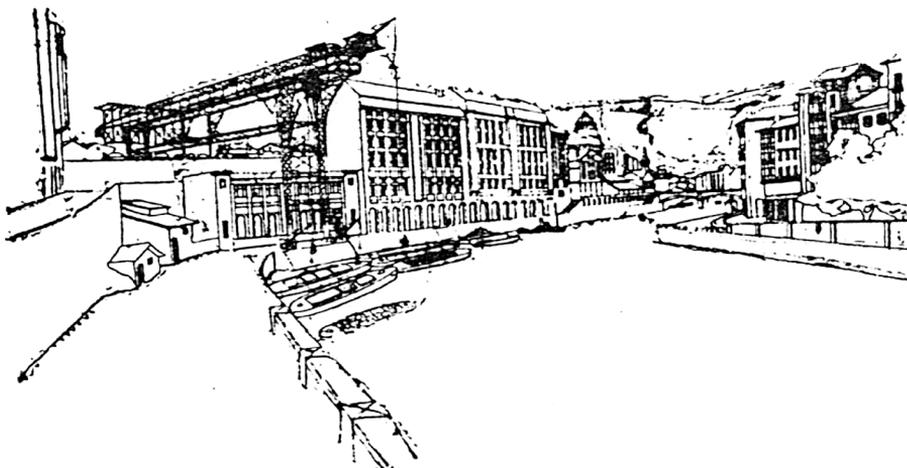


Figura 1. Aparato elevador y transportador propuesto por el señor Basaldúa. El dibujo del proyecto realizado por el arquitecto Pedro Guimón se reproducía en *El pueblo vasco*, el 23 de julio de 1913 (2 p.).

Si bien en diarios como *El noticiero bilbaíno* ya desde 1876 -coincidiendo con el final de la segunda Guerra Carlista que marca el fin de una época y el comienzo de una pretendida ‘modernidad’- aparecía esporádicamente una sección de *Revista teatral* en la cual se realizaba una cierta crítica de teatro y de arte dramático –tal como hoy lo podríamos entender–, las referencias a las artes plásticas se encuentran quizás más condicionadas a eventos de mayor difusión como las exposiciones universales que comienzan a prodigarse con el cambio

de siglo, alrededor de 1900⁶, y las breves reseñas uniendo el arte con elementos de artesanía –lo que sucede también en la promoción de las escuelas de artes aplicadas y oficios artísticos⁷– y no supera habitualmente la referencia al ‘gusto’ del comentarista.

En esa misma fecha transitoria de 1900, tenemos alguna crítica de arte con un sentido estricto en ese mismo diario (*El noticiero bilbaíno*), apelando siempre a la supuesta ‘imparcialidad’ de los juicios críticos y a los valores de ‘verdad’ que siguen ajustándose ‘a la naturaleza’ (color y tono que en la naturaleza se hallan), y por consiguiente a la armonía entre verdad y naturaleza como fuente de interpretación y ‘conocimiento’ del arte. En este caso, T. Lémaco comentaba la obra pictórica de Ruiz Guerrero (12) resaltando el carácter de sobriedad y rechazo premeditado de lo accesorio al representar la calma poética y la emoción del paso de la procesión por la pradera, sin ostentación ni follaje, envuelta en la atmósfera de oración y recogimiento espiritual que en este caso no es sobresaltada por la aparición espectral del ‘ogro de la modernidad’ en forma de velocidad y movimiento, del oscuro tren estrepitoso interceptando la procesión con la imagen de la ‘España negra’ en Darío de Regoyos: “Vendredi Saint en Castilla” (‘Viernes Santo en Castilla’), 1896. El misticismo popular de la sociedad rural en el campo no casa demasiado bien con los símbolos tecnológicos y mecánicos de la modernidad y el progreso que, realizados por su escala y el punto de vista, entendemos que son a todas luces peligrosos para un mundo que tiende a desaparecer irremediamente. Aún se cuestiona, además, la ‘dudosa’ influencia impresionista que desde Francia penetra hacia la Península Ibérica y hace mella en la forma ‘moderna’ de concebir entonces la pintura.

Unos años después, desde la primera década del siglo XX encontramos columnas periodísticas de crítica, tanto referentes a la influencia del miniaturismo en el País Vasco (Holbein, Hoshins o Donata Loridón revelaban el conocimiento indispensable para la ‘armonía de los colores’ y poseían el ‘alma de un gusto’ pintoresco reñido irremediamente con la fotografía), como impregnados de un historicismo que arraiga en artista de la tradición pictórica del siglo XVIII como Ezquerria con sus cuadros que son “vivas representaciones de su país”; paisaje y arquitectura “en ese ambiente de tristeza, que producen las costas nebulosas y las altas montañas” (13). Siguiendo un método ‘inductivo’ que nos vuelca hacia la retaguardia, se expone cómo los rasgos esenciales que se

⁶ París, Gijón 1899, la infructuosa de Bilbao en 1912 (no realizada)... etc.

⁷ Aunque esto sería fruto de otra investigación, son múltiples los anuncios que se realizan en las publicaciones periódicas de la época concernientes a la promoción de las enseñanzas en artes aplicadas y oficios profesionales, con una visión holística y humanista de la educación que conjuga aspectos tradicionales, tecnológico-técnicos, científicos y artísticos. Es reseñable el diálogo continuado que se da respecto a los modelos educativos y formativos más convenientes, inclusive desde perspectivas didácticas y pedagógicas.

manifestaban hace varios siglos en artistas ‘de la tierra’ como Guevara, exponían los caracteres de la <<escuela vasca>>. No obstante, es un hecho contrastado que el propio Juan de la Encina, por ejemplo, disiente de la idea pretendida de ‘escuela vasca’ que asocia con una especie de concepciones ‘localistas’ en torno al arte, saltándose así mismo la tradición erudita anterior al siglo XIX de autores como Carmelo de Echegaray o Fernando de la Cuadra-Salcedo que apuntaban en esa dirección. Por el contrario, J. de la Encina construye una visión teórica para la comprensión del arte vasco contemporáneo que se sustenta sobre el entramado estético-artístico del último tercio del siglo XIX, que en nuestro contexto y en nuestra latitud nos aproxima a la modernidad.

Más en sintonía con el impresionismo que decíamos, la modernidad que subrayamos se refleja más concretamente en el caso de autores como Anselmo Guinea y sus cuadros ‘iluministas’ que interpelan a la ‘bondad de la tierra’ y la ‘grandeza del país’, si bien “sus cuadros clásicos de asuntos romanos, son Virgilio y Horacio, trasladados al lienzo; sus acuarelas son de impresionismo y gusto” (14). En este contexto encontramos, ciertamente, una visión palinséptica que recoge de forma sincrética los trazos y sendas de la pintura vasca contemporánea:

“Considerando á los pintores actuales, á Regoyos, el hombre de la sensación paisajista, á Arrüe, poseedor del humorismo patriarcal, á Larroque el retratista continuador de Barroeta, aunque con caracteres más aristocráticos y colorido más valiente, á Arteta, pintor de la raza y de sus tristezas é infortunios, á Losada, conservador escolástico [sic] de nuestro viejo Bilbao con sus puentes, plazas y fiestas, gris y triste en el color, á Asarta, notable autor de cuadros históricos y paisajes, á Zuloaga, que representa la raza vasca descentrada, adaptando su fuerza ancestral entre los cráneos y capas pardas de los labriegos castellanos; encuentro líneas de Anselmo Guinea, encuentro tendencias iniciadas por él” (15).

Años después, entrada la década de 1920 junto con las críticas de música que vagamente se introducían y la aparición de la crítica cinematográfica, así como las secciones gráficas de huecograbado por ejemplo en *El noticiario bilbaíno*, se va conformando un acercamiento más próximo a los valores estéticos y artísticos de la modernidad y ya no chirrían tanto en las mentes críticas bilbaínas las últimas tendencias parcialmente vanguardistas de la época, aunque a la vanguardia histórica más renovadora, transgresora y radical siempre se le ha observado soslayadamente y con desdén en el Bilbao ‘industrial’ y ‘católico’, casi como unas tendencias de cierto ‘peligro’ –para el ‘orden social’ o para el ‘gusto estético’–. Desde las páginas de *Euzkadi*, incluso la luz efectista de los impresionistas parecía penetrar por la ventana de la renovación, sobre todo cuando se trae a colación la estancia en Bilbao del dibujante catalán ‘Bon’ (Román Bonet), sobrecogido por la visión sublime de los tugurios más lúgubres

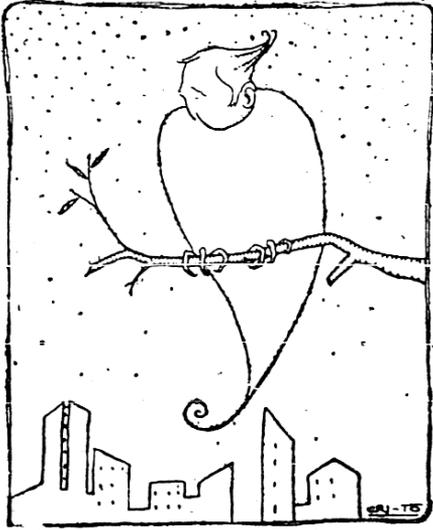


Fig. 2. Ilustración para el artículo “<<Bon>> en el Majestic-Hall”, *Euzkadi*, 25 de febrero de 1920 (3 p.).

Eusko Ikaskuntza escribe en *Euzkadi* una reseña sobre “El latido de un pueblo a través del arte”, donde ve sin complejos la labor de los artistas intentando que en “la lucha de la paz de la montaña y la febril ansiedad de la industria triunfe el albergue apacible, forjador de la raza” (17), lo que suscita el “simbolismo, para nosotros de una institución ancestral, herencia de los pueblos artistas y fuertes” (18). Lo mismo que, con una idea mesurable de depuración formal y sin las reverberaciones de Aitzol preconizará el gran artista-escultor y pensador vasco –Jorge Oteiza– que ya comenzaba a emerger al inicio de la década de 1930. “El pueblo euskaldun pide lecciones donde aprender: lo que fuimos, de embeber la manifestación del alma colectiva ancestral” (19), para así llamar “al artista de la melodía, de la palabra, de la paleta, de la mímica, para ensalzar el espíritu de una nación creadora” (20) en la que todo ser tiene su propio sentido cultural y espíritu artístico-estético.

Sin embargo, las referencias más significativas en la prensa de gran tirada se dirigen hacia los monumentos conmemorativos que se encargan, se instalan y se inauguran en los espacios públicos urbanos de las ciudades en honor de las más ilustres personalidades a las que se les honra con su eterna presencia monumentalizada. Ya en 1902, Julián de la Cal califica como de expresión ‘más simbólica y contundente’ a los ‘magnánimos’ sentimientos cristianos y dadivosos de la Sra. Casilda de Iturrizar y el monumento que en su memoria se le encarga al escultor Agustín Querol (obra catalogada por Celia Rodríguez-Pelaz, entre otros, en 1906), muy apreciado en aquellos años en los ambientes artísticos e institucionales de Bilbao. El busto sobre el pedestal-columna refleja el más

de los barrios degradados (Miribilla, Cantalojas) y la psicología de sus gentes-habitantes. La villa envuelta en brumas grisáceas descubre momentáneamente perfiles confusos y quebrados, y equívocas certidumbres para sus habitantes cuya contemplación lejana, distorsionada por la distancia, produce en el artista una emoción estética que impregna su intelecto y plasma sobre el papel en una serie extraña de dibujos, lo que interpretan sus críticos como una fase de ‘confusión’ y ‘desorientación’ (16).

Equívoco que, por otro lado, Aitzol determinará dilucidar con su estilo claro y directo cuando, por ejemplo una década después aprovechando la celebración del V Congreso de



Fig. 3. Boceto para el monumento en honor a Dña. Casilda de Iturrizar (A. Querol), publicado en: *La gaceta del Norte*, 3 de enero de 1902 (1 p.).

elevado sentido moral de la conciencia individual filantrópica que, sin embargo, se expande hacia la colectividad simbolizada en los menesterosos del pie de la peana y el graderío, así como los poderes espirituales representados por las imágenes esculpidas de la Fe, la Caridad, la Pureza, el medallón o el pelícano, todo ello con un sentido clarificativo de austeridad y noble sencillez armónica en esta escultura-monumento de “la señora Viuda de Epalza [que] es un poema esculpido; [...] porque tiene, en una palabra, todos los matices y realces que caracteriza a las obras de los pensadores” (21) y nos aproxima, una vez más, a los clásicos. Clásicos como Bertholdé (“Libertad alumbrando al mundo”) o románticos como Rodin (“Balzac”, “El pensador”, “Los burgueses de Calais” que introdujo un punto de inflexión en la escultura moderna), con quines, por cierto, debió

e entrar en contacto A. Querol en París por aquellas fechas. Consiguiendo, entre ‘líneas colosales’ “igual elevación de pensamiento y tan justa suavidad de expresión”, se reconoce que en este autor: “soñador y realista á un tiempo, majestuosos como ninguno, la obra que [...] trae a Bilbao es la armonía más perfecta entre las virtudes que conmemora y el estilo amplio y castizo del autor” (22).

En esta misma línea la prensa de Bilbao recogió ampliamente en 1913 la inauguración del monumento a la reina regente M^a Cristina en Donosita (rememorando el centenario del incendio que asoló la ciudad en 1813), diseñado por Teodoro de Anasagasti. La esencia intemporal plasmada en la presencia monumental se retrotrae a pautas de veinte siglos, en un Anasagasti clásico y moderno a la vez –tal que las reflexiones sobre escultura de Falconet en la <<Enciclopedia>>, de modo que el propio Winckelmann no podría describir mejor la claridad, el orden, la ‘sencillez pristina’ y el ‘contorno puro de la medida’. La razón construye, depura y coordina elementos según la norma clásica. Huyendo del sesgo del ‘débil romanticismo’, el artista tiende la mirada ‘hacia la antigüedad’, ‘hacia el Nilo’ en este caso y del mismo modo que ‘un obelisco en el desierto evoca las ruinas de una civilización’, Anasagasti construye la ‘imagen de la ciudad’ frente al campo, que es como ‘la ley’, ‘el arte’ y la ‘convivencia cordial’:

“El arquitecto no es un hombre genial, como se ha escrito. Tiene su canon, su método, su Horacio. Es un teorizante, un artista de dis-

curso, un maestro. Premedita y medita su obra con tranquilidad. [...] Nosotros los hombres de hoy, en un minuto de tedio frente al mar, comprendemos las alusiones remotas a los símbolos vagos de un Mallarmé. El arquitecto ha razonado su obra, no cree en la inspiración, en el soplo fortuito que roza las sienas, no cree en el azar, ni en la revelación infusa. O sea: es un pensador y un trabajador. Golpea su yunque, labra su hierro, día por día” (23).

No obstante, tras este alegato clásico en toda regla conviene señalar que en el mismo artículo se sintoniza con cuestiones de concepción y emplazamiento de las obras escultóricas en espacios públicos que incluso hoy día siguen en boga con una actualidad candente. Se rechaza la excesiva presencia de monumentos públicos escultóricos que sigue la tradición decimonónica (por ello este conjunto se instala en la isla de Santa Clara, lugar ‘vacío de significación para un monumento ‘claro’, ‘sencillo’, y a la vez ‘grandioso’ y simbólico). Mientras tanto, se cuestiona la composición de busto-peana, base-figura o estatua-pedestal que se mantenía inalterable con una costumbre rutinaria, reclamando el valor monumental que mejor exprese la idea que se pretende perpetuar, en la senda quizás de los más notables empeños de figuras como Rodin. El monumento, en definitiva, constituía un vigoroso ejemplo de ‘fortaleza y dignidad’ –según el discurso del ministro– que justificaba un equilibrio entre arte, ciencia, fe, libertad, industria, comercio, ley, disciplina social y progreso, dando por hecho que “la responsabilidad es la síntesis de cuanto hay de divino en el hombre: la razón y la libertad” (24).

De distinto signo es el caso de otro importante hito urbanístico promovido para su instalación en Bilbao en la década de 1920, durante los años de la consolidación del ensanche. Del monumento al Sagrado Corazón de Jesús el prelado de la diócesis (Vitoria) engrandecía su majestuosidad, su elocuencia propia de la fe que digna un trono en la vía pública de la ciudad como “señal y testimonio elocuente de que toda ella reconoce y proclama por Rey y Soberano” (25), si bien tras la última restauración actual parece que ya obviamente no ‘reinará en España’, texto añadido posteriormente en la época franquista, aunque su imagen ya se ha perpetuado en la memoria estética de un espacio urbano concreto de Bilbao.⁸

⁸ Ello tuvo su eco en otro monumento al Sagrado Corazón erigido en Gauteguiz de Arteaga, noticia que recogía *La gaceta del Norte* en su portada, el 2 de mayo de 1940.

4. Disertaciones <<críticas>> para un tiempo de 'crisis'

Conectando con lo anterior, al igual que, conjuntamente con el diseño de mobiliario urbano y los monumentos conmemorativos siempre presentes, aprovechando los muros vacíos, nudos, ciegos y 'desornamentados' de la arquitectura moderna –racionalismo ortodoxo o 'localista', así como la funcionalidad buscada por ejemplo en la 'arquitectura escolar' que unos años antes defendía Ricardo Bastida (a la sazón, arquitecto municipal) en una comunicación sobre educación estética (26)– la pintura mural permitía a la República construir su ideario, una imagen pública que fijaría su estilo, así también, más pronunciadamente aún, el régimen faccioso produjo la exaltación grandiosa y simbólica de sus postulados políticos megalómanos y totalitarios, en un tiempo de ausencias destacadas, pronunciadas y algunas de ellas permanentes como el exilio de Juan de la Encina hasta 1963, fecha de su fallecimiento en México.

En esos años primeros de 1940, la arquitectura adquiere gran relieve funcionando como 'fundamento programático' del criterio estético que debía de promover, potenciar y establecer con carácter obligatorio el régimen, como símbolo propagandístico del 'movimiento'. Casi con fervor religioso se reclama el herrerianismo del Imperio de César que, "rompiendo con el tradicionalismo localista y menor, fundía con rigor y temple castellanos y con universalidad intelectual las nórdicas techumbres de Alemania y los órdenes de Vitrubio" (27) y Alberti ('Alberto'). El ideario falangista entendía que no había régimen que se precie sin 'un entendimiento de la arquitectura', ya que la arquitectura era uno de los tres oficios 'viriles' (combatir, construir y misionar). Por lo tanto, el ordenamiento de la arquitectura no debía recaer en las competencias de bellas artes, puesto que más allá de un problema 'estilístico' y 'adjetivo' la arquitectura sirve en un sentido estricto de 'política', de 'moral' y de 'costumbres'. La 'arquitectura de la salvación' asoma por encima de la 'arquitectura de la perdición' como una dimensión de la historia que se entendía en clave de conciencia espacial y temporal, y de la 'eternidad':

"Desde luego, se sabe que 'nuestra arquitectura' es sobria, [...] se sabe que 'la nuestra' no es arquitectura de fachada, sino una arquitectura de plantas. [...] Nada queremos en la representación que no esté en la función. Y sabemos, por la vía del conocimiento herreriano –mucho antes que por Pablo [Paul] Cézanne o por Le Corbusier– que es preciso partir de una conciencia de los volúmenes primarios" (28).

Es curioso observar cómo la arquitectura 'proyectual' neoclásica más racionalista de la 'ensoñación', de aquellos utópicos ilustrados y 'visionarios' (Ledoux, Boullée) es reconvertida de símbolo a representación ideológica (geometría limpia y pura función), y cómo ni tan siquiera la Falange puede prescindir de citar a Le Corbusier, e incluso a Cézanne, aunque sólo fuera para "prevenir estas y otras parecidas infecciones y cortar, a la vez, epidemias locales,

que tampoco han faltado” (29). Epidemia suponemos que del racionalismo ‘localista’, deudor de aquel otro racionalismo funcionalista cuya carencia de imagen –a priori– es insoportable para la exaltación arquitectónica de los regímenes fascistas de ascendencia europea (Alemania e Italia). En España, es así como el Ministerio de la Gobernación promulga el Ordenamiento Nacional de la Arquitectura en 1940. Vemos que para el régimen sus mayores esfuerzos, en este sentido, casi tratan de convencernos de que:

“Sin arquitectura, no hay ni pintura ni escultura; y de que es a este arte [arquitectura], que no tiene modelo bajo el cielo, al cual las dos artes de *imitación de la naturaleza* [pintura y escultura] deben su origen y su progreso” (30). [los subrayados son nuestros]

Muy distinto era el modo en que se había comentado, durante los años 1910, el eclecticismo y modernismo arquitectónico de reminiscencias francesas, presente en la Barcelona europea y esplendorosa y de una forma muy aplacada en Bilbao. No obstante, las raíces se encontraban en la ciudad de la luz, como nos lo indicaban las reseñas periodísticas acerca del estilismo tipológico del nuevo Teatro de los Campos en París. Los frisos marmóreos repletos de relieves recordaban el viejo estilo gótico-griego (helenizante) proclamado por ilustres teóricos como Laugier o el abad de Cardemoy, sin olvidar las representaciones simbólicas de la arquitectura corporizadas en la escultura alegórica: la Medicina, la Tragedia, la Comedia y la Danza. Arquitectura y escultura se adaptan al ritmo de la estructura edilicia sin ‘profanar’ la severidad del repertorio iconográfico de la ‘simplicidad elegante’ y la ‘calma majestuosa’; “con un delicado instinto de sinceridad y poesía [...] apreciaremos la verdad del concepto y sentiremos la integridad del arte” (31). ‘Verdad’ y ‘espiritualidad’ –“¡Y qué estilo!, ¡qué nobleza y verdad en él!” (32) (el propio Diderot comenzaba con similares preguntas y exclamaciones sus críticas de los Salones)– sustentan los cimientos de la arquitectura ‘envuelta’ por representaciones escultóricas (¿caso ornamentales?) que guardaba en su interior frescos y murales desplegados ‘ascendiendo hasta el paraninfo’. “Mitología y fábula, con la particularidad de que son como encabezados o membretes de los bajo-relieves del exterior, por analogía y desarrollo de su significado” (33) –¿estamos, otra vez, ante la pintura supeditada a la escultura?– Sea como fuere, y dejando de lado las cuestiones retóricas era lógico atribuir a Perret y Bourdelle, creadores del teatro parisino, “un gusto instintivo por el arte y la poesía de Héléade; un acierto prodigioso para retratar en sugestivas visiones toda la historia legendaria y mítica de la pintoresca Grecia” (34). Pero, eh ahí que Grecia no sería ‘pintoresca’, sino ‘ideal’ y ‘esencialmente verdadera’.

5. Breve epílogo conclusivo

Pintoresco, sublime, clásico y romántico, razón y sensibilidad vuelven a darse cita en los ejemplos cotejados, siguiendo o reproduciendo la tradición die-

ciocesca o decimonónica más burkeiniana que no olvida, sin embargo, la sombra de los clásicos –Diderot o Winckelmann– empañados en parte por los románticos que perduran hasta el arranque del siglo XX con la introducción paulatina y generalización de las vanguardias artísticas/históricas, cuyo encaje es relativamente difícil y complicado en la complejidad del panorama vasco y específicamente en Bilbao, tal y como antes decíamos. La ‘noble simplicidad y tranquila grandeza’ vuelven a la inspiración del artista que parece acercarse al ‘alma’ de la obra y representar o reproducir su ‘espíritu esencial’.

Inseparablemente unidos e irremediabilmente asociados, el detalle, la ‘minuciosidad’ y la ‘exactitud’, combinados con la experiencia y el dominio de la técnica, los valores cívicos –las ‘libertades públicas’ y la ‘fortaleza del derecho’– se intercalan con períodos de ensalzamiento –a ser posible público y evidente– de la moral religiosa ‘instructiva’ y ‘aleccionadora’ que llega a su fase más álgida y apoteósica tras la derrota de todas las inercias republicanas, libertarias y proletarias en la Guerra Civil.

En los años y décadas posteriores a la contienda bélica, la crítica de arte casi desaparece del espectro periodístico por razones obvias que todos podemos llegar a atisbar sin ningún esfuerzo impío, en lo que corresponde a todo el territorio peninsular. Así el concepto de crítica de arte no reaparecerá salvo en excepciones, hasta bien entrados los últimos años setenta y primeros ochenta, reafirmandose en las décadas posteriores (últimas décadas del siglo XX que ya nos aproximan a nuestro tiempo).

Notas bibliográficas

(1) CALVO SERRALLER, Francisco: “Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte”. En: BOZAL, Valeriano (ed); *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2ª edición. Madrid: editorial Visor, 2000 (vol. I), 156 p.

Véase también: VENTURI, Lionello: *Historia de la crítica de arte*, 1ª ed. española. Barcelona: editorial Gustavo Gili, 1979.

(2) MARÍ, Antoni: “Estudio preliminar”. En: DIDEROT, Denis; *Pensamientos sueltos sobre pintura*, (ed. en español). Madrid: editorial Tecnos, 1988, pp. IX-XXIX.

(3) GUTIERREZ ABASCAL, Ricardo (Juan de la Encina), *Crítica al margen (Primera serie)*, 1ª ed. Madrid: editorial Calpe, 1924.

(4) “Sin embargo, si de algo están necesitadas la historia y la crítica de nuestro arte es de una revisión escrupulosa de sus conceptos básicos y definiciones. Construidos estos casi siempre por espíritus poco analíticos y nada filosóficos, desprovistos, además, generalmente de sólida cultura estética y embarazados con frecuencia por ciertas nociones neoclásicas, forzosamente tienen que despertar el recelo de aquellos críticos e historiadores jóvenes educados en las corrientes de la estética nueva y en contacto con las maneras más recientes de ver el arte, sus caracteres, desarrollo histórico y modos de producción”. GUTIERREZ ABASCAL, Ricardo: *Crítica al margen... op. cit.*, pp. 2-3.

(5) *Idem*, 5 p.

(6) ALZURI MILANÉS, Miriam: “Juan de la Encina. Crítico de Arte”. En: *Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)*, 1ª ed. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, pp. 21-41.

(7) *Idem*, 27 p.

(8) *Idem*, 32 p.

(9) *Idem*, 34 p.

(10) *Idem*, 41 p.

(11) VV. AA.: “Por la desconexión del puente de el Arenal. Otro proyecto y éste del Sr. Basaldúa. Un aparato elevador y transportador”. En: *El pueblo vasco*, Bilbao, 23 de julio de 1913, 2 p.

(12) LÉMACO, T. “Notas de arte”. En: *El noticiero bilbaíno (Diario imparcial. Defensor de la unión vascongada, eco de los intereses vasco-navarros y el de mayor circulación en Vizcaya)*, nº 8036, Bilbao, 12 de febrero de 1900, 1 p.

(13) DE AYALA, Sabino: “Temas de actualidad. La tradición pictórica de nuestro país”. En: *El pueblo vasco (Diario independiente)*, Bilbao, 14 de agosto de 1913, 1 p.

(14) *Ibidem*.

(15) *Ibid.*

(16) DE BROOKLYN, El Pillete: “<<Bon>> en el Majestic-Hall”. En: *Euzkadi*, Bilbao, 25 de febrero de 1920, 3 p.

(17) AITZOL, J.: “Latido de un pueblo a través del arte”. En: *Euzkadi (Nuestro arte popular en el V Congreso de Estudios Vascos)*, Bilbao, 3 de setiembre de 1931, pp. 3-4.

(18) *Ibidem*.

(19) *Ibid.*

(20) *Ibid.*

(21) DE LA CAL, Julián: “La señora viuda de Epalza”, “Agustín Querol”. En: *La gaceta del norte (Diario de la mañana)*, año II, nº 85, Bilbao, 3 de enero de 1902, 1 p.

(22) *Ibidem*.

(23) MICHELENA, P. Mourlane: “El monumento a la Reina Cristina en San Sebastián. El genio de Anasagasti”, *El pueblo vasco*, Bilbao, 11 de setiembre de 1913, 2 p.

(24) VV. AA.: “La reedificación de San Sebastián. Discurso del Alcalde y del ministro de Estado. Homenaje á la Reina doña María Cristina”. En: *El pueblo vasco*, Bilbao, 2 de setiembre de 1913, 2 p.

(25) VV. AA.: “Monumento al Sagrado Corazón de Jesús. Hermosa comunicación del Obispo de la Diócesis”. En: *El pueblo vasco*, Bilbao, 12 de diciembre de 1920, s/p. El Sagrado Corazón “*ha de bendecir sin duda con mayor largueza á los pueblos que públicamente rinden culto a este corazón divino y en medio de la general apostasía y del inexplicable olvido del orden sobrenatural y de las misericordias*”. *Ibidem*.

(26) VV. AA.: “Semana pedagógica. La rosa fresca de la educación estética”. En: *El liberal*, año XXI, nº 7292, Bilbao, 15 de diciembre de 1921, 1 p.

(27) VV. AA.: “El orden de la arquitectura”. En: *El correo español. El pueblo vasco (Diario de la Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S.)*, año de la Victoria, Bilbao, 4 de octubre de 1939, (primera página. Extracto del artículo de la editorial del diario *Arriba* de Madrid).

(28) *Ibidem*.

(29) *Ibid.*

(30) DIDEROT, Denis; *Pensamientos sueltos... op. cit.*, 48 p.

(31) *E.N.E.*: “Una obra de arte (el nuevo teatro de los Campos Elíseos de París)”. En: *Euzkadi*, Bilbao, 28 de julio de 1913, 6 p.

(32) *Ibidem.*

(33) *Ibid.*

(34) *Ibid.*

Observaciones:

Dadas las condiciones de microfilmación y el deficiente estado de conservación o grabación de algunas microformas cotejadas, correspondientes a los documentos originales de prensa que se citan, se ha prescindido de ciertas referencias puntuales ininteligibles o desaparecidas.