

Escultura y escultores vascos (1875-1939)

(Basque sculpture and sculptors (1875-1939))

Sáenz de Gorbea, Xabier

UPV/EHU. Fac. de Bellas Artes. Dpto. de Historia del Arte.

Sarriena, s/n. 48940 Leioa

BIBLID [1137-4403 (2004), 23; 91-138]

Recep.: 19.01.04

Acep.: 19.01.04

El presente estudio trata de valorar los principales factores históricos, los avatares diversos que influyen en los trabajos plásticos que realizan los escultores vascos entre 1875 y 1939, analizando las diferentes actitudes predominantes: tradicionalistas, modernizantes, novecentistas y vanguardistas.

Palabras Clave: Marcial Aguirre. Higinio Basterra. Moisés Huerta. Francisco Durrio. Nemesio Mogrobojo. Quintín de Torre. Joaquín Lucarini. Jorge Oteiza.

Euskal eskultoreak 1875-1939 bitartean onduriko lanetan eragina izan zuten faktore historiko nagusiak, gorabehera desberdinak, balioesten saiatzen gara azterlan honetan, orduan nagusi ziren hainbat jarrera ikertuz: tradizionalistak, joera modernokoak, novecentistak eta abangoardistak.

Giltza-Hitzak: Marcial Aguirre. Higinio Basterra. Moisés Huerta. Francisco Durrio. Nemesio Mogrobojo. Quintín de Torre. Joaquín Lucarini. Jorge Oteiza.

Cette étude tente d'apprécier les principaux facteurs historiques, les divers avatars qui influent sur les travaux plastiques réalisés par les sculpteurs basques entre 1875 et 1939, en analysant les différentes attitudes prédominantes: traditionalistes, modernistes, novecentistes et avant-gardistes.

Mots Clés: Marcial Aguirre. Higinio Basterra. Moisés Huerta. Francisco Durrio. Nemesio Mogrobojo. Quintín de Torre. Joaquín Lucarini. Jorge Oteiza.

Desde el último cuarto del siglo diecinueve hasta la primera mitad del veinte, la escultura vasca pasa por avatares muy diversos y no siempre aclaramos. El presente texto trata de valorar los principales factores históricos que influyen en la producción e intenta estudiar los trabajos plásticos de los autores más importantes. A lo largo de todo este tiempo se producen tres fases. En la primera etapa, los talleres locales decimonónicos no alcanzan grandes logros ni consiguen prestigio social y artístico, aquí o en el exterior, con la sola excepción de Marcial Aguirre. A partir de la década de 1880 surge un período dominado por los creadores formados en Artes y Oficios. Unos artistas que como Paco Durrio, Nemesio Mogrobojo, Lorenzo Fernández de Viana, Higinio Basterra, Moisés Huerta, Fructuoso Orduna, Quintín de Torre, León Barrenechea, Isidoro Uribealzo, Valentín Dueñas, Julio Beobide, se debaten entre las tres actitudes que predominan, las tradicionalistas, las modernizantes y las novecentistas, marcos de actuación bastante estrechos e intercambiables a lo largo de la evolución y a través de los distintos encargos y propuestas. Por último, durante la República surge un nuevo contexto en el que junto a la continuidad emerge una segunda renovación moderna con el trabajo de Joaquín Lucarini, o un cierto reflejo vanguardista en la primera obra de Jorge Oteiza.

INTRODUCCIÓN

La experiencia creativa de más de cincuenta años de escultura está repleta de hechos y circunstancias. Se trata de elegir y reseñar aquellos que son más importantes y fundamentales para presentar el balance del estado de la cuestión, revisar las fuentes existentes y estudiar a las personalidades más importantes desde la doble perspectiva de lo formal y los contenidos al objeto de establecer una valoración histórico artística basada en la estética comparada, contrastando las obras locales con los resultados internacionales.

De modo general, los creadores vascos se asoman poco y no todos a las novedades plásticas y tampoco dan rienda suelta a las propias obsesiones y experiencias cotidianas. Los escultores llevan a cabo un cierto seguimiento del oficio y el estudio del pasado escultórico con el objetivo de realizar los encargos y encarnar los intereses de quienes les solicitan los trabajos. Para Miguel Unamuno¹ esta situación converge en una escultura que se caracteriza por su honradez y timidez.

La idea de la honradez sigue siendo el más importante carácter de los artífices vascos. Una cualidad que se basa en el aprendizaje concienzudo, la dedicación absoluta el tiempo que haga falta y la sinceridad de llevar a cabo el trabajo que estiman que deben realizar.

1. Miguel UNAMUNO: "La escultura honrada". En: *En torno a las artes*. Colección Austral. Espasa Calpe, Madrid, 1976.

La timidez conlleva una cierta cortedad de miras. Es que son muchos los artífices que se quedan no sólo en planteamientos continuistas sino también en la exclusiva realización de los encargos que les hacen las instituciones y los particulares. Existen algunas protestas que se hacen en el seno de la Asociación de Artistas Vascos o entre los propios autores con ocasión de determinados fallos de concursos estatuarios, pero falta un más drástico afán de ruptura con los planteamientos sociales dominantes e incluso con el poder del pequeño sistema artístico local, lo que también se produce en las prácticas pictóricas.

Por una causa u otra hay ausencia de grandes proyectos cuyos programas sean ambiciosos y propicien obras que tengan un gran empuje creativo y alcancen mayor significación artística. La excepción está en las monumentales aportaciones de Alberto del Palacio, principalmente su magnífico “Árbol de los fueros” de 1894, una obra para ser instalada en el centro de la ciudad, en plena Plaza Elíptica de Bilbao. Hay que anotar asimismo, el panteón de Echevarrieta para Getxo o el complejo programa del Monumento a la Victoria de 1920 para París, obras de Paco Durrio o los propósitos de Nemesio Mogrobojo por llevar a cabo trabajos en torno a la muerte de Orfeo o la Divina Comedia de Dante.

La asunción de cierta severidad, tono grave y concisión plástica son cualidades que también cae atribuir a la producción escultórica. Unas características que se atribuyen a los gustos sociales imperantes y son asimiladas por los autores en obras donde la materia destaca con rotundidad, como algo palpable. Se afirma la masa y el volumen, más que los silueteados y las estilizaciones lineales de la modernidad, huyéndose de las florituras de aquellos trabajos que abusan del discurso formal y del virtuosismo por el virtuosismo.

En conjunto, puede decirse que en distintas dosis se entremezclan algunos elementos de la tradición y ciertos estilemas más actuales. Un cruce que se produce entre cierta ingenuidad idealista y el candor narrativo de la representación figurativa.

Escultura versus pintura

La escultura se ha visto siempre como un medio más atrasado a la hora de las innovaciones que la pintura. Se olvidan que esta dependencia es general, pues también se produce en la evolución que se da en las vanguardias históricas europeas y americanas de la primera mitad de siglo. El caso es que entre nosotros el mito de la pintura vasca ha prevalecido por encima de lo escultórico. Basta observar la cantidad de letra impresa dedicada a uno u otro ámbito. La que se refiere a lo tridimensional es muy poca, y no ha cambiado mucho la situación en la actualidad.

La escultura vasca de esta época, en nuestra opinión, es una especie de pariente pobre en medio de los resplandores míticos que proyecta la

tan traída y llevada pintura vasca como la escultura de posguerra. Lo que no quiere decir que sea menos interesante que las obras de su tiempo, sino que cuenta con menor publicidad, reconocimiento social y adecuada respuesta historiográfica. Ante esta injusta situación está algo olvidada y es poco conocida. Su divulgación debe ser un reto y un enigma. Un reto ante la ausencia de sistematización y los muchos datos no aclarados todavía. Y un enigma porque no se ha dado todavía el verdadero alcance valorativo de la escultura.

Circunstancias difíciles

La escultura es un lenguaje artístico poco agradecido. A las dificultades inherentes de toda creación, se añaden, en este caso, las derivadas de una especificidad muy condicionante. No debemos olvidar los problemas técnicos y procedimentales que entraña el oficio de escultor. Es preciso mayor tiempo de formación y realización, y las materias primas y las herramientas son de un costo muy elevado. El escultor, necesita un gran espacio para poder trabajar. Los gastos de transporte, embalaje y almacenamiento añaden nuevos problemas. Los artífices, muchas veces, se ven impelidos a utilizar materiales no duraderos como barros, yesos o escayolas de más bajo costo, previo paso a establecerlas definitivamente en bronce, aleaciones metálicas o piedras. Muchas veces, la falta de medios y la existencia de encargos fallidos han dejado grandes obras a la suerte del tiempo y de circunstancias externas que han hecho que muchas de aquellas obras hayan sido destruidas. Esculturas, en algún caso, más interesantes que las de mero encargo por cuanto en ellas se proyecta la auténtica personalidad del artista al realizarlas por deseo propio, sin intermediarios ajenos a su propia decisión. Además, hay casos increíbles de desidia y de irresponsabilidad, tanto en los niveles privados, círculos de familiares y coleccionistas, como en los niveles públicos en los que el esquilmo al patrimonio artístico de la escultura vasca ha sido muy alarmante. Obras rotas, troceadas, desaparecidas para siempre, perdidas e incluso nos atreveríamos a decir robadas. Que en lo que concierne a las obras que custodian nuestras Instituciones, supone un acto grave de piratería increíble que habla de desidia y desinterés. Todo parece igual y nada importa. Va siendo hora que se verifique la catalogación y el estado de conservación del patrimonio artístico para saber qué es lo que se tiene y, si es posible, seguir la pista de lo que falta para poder recuperarlo.

Contexto histórico artístico-cultural

Un ambiente general de cambio se produce en la sociedad vasca tras los desastrosos resultados de las sucesivas guerras carlistas. La bonanza económica, el crecimiento demográfico y la voluntad de las gentes permite, entre otros factores, la creación de ensanches en las ciudades y pueblos. Este crecimiento urbanístico y de estudio del territorio posibilita la construcción de edificios, mobiliario urbano y equipamientos de todo tipo, con los

que validar práctica y simbólicamente la emergencia de la nueva sociedad. Asimismo y junto a todo este esplendor arquitectónico y de infraestructuras, se incrementa la presencia de la escultura en el ámbito público, religioso y privado. Una demanda que va a ser satisfecha por los artífices preparados artesanalmente en las Escuelas de Artes y Oficios.

En consecuencia, el desarrollo del auge industrial y comercial, el rápido enriquecimiento de algunos, el notable crecimiento de las ciudades y la irrupción de una burguesía dinámica, son algunas claves que permiten explicar la emergencia de un nuevo marco creativo que hizo dar un brusco giro al aletado espíritu artístico anterior.

A la vista de la Exposición Provincial de Bilbao de 1882, poco se puede augurar las repetidas exposiciones de arte moderno que se iban a presentar tan sólo dieciocho años después, durante la primera década del siglo veinte. Y es que en aquel momento quienes ganan medalla de oro son los pintores Anselmo Guinea y Clemente Salazar y el escultor Bernabé de Garamendi, quien presenta un Cristo de repetida iconografía.

El desarrollo económico

Muchos de aquellos burgueses, rápidamente enriquecidos, por necesidades de su status o porque sus intereses económicos venían, preferentemente, de fuera de España e incluso por un cierto diletantismo, se afanan en la idea de modernizarse, por otra parte algo bastante común en este tiempo finisecular. Al mismo tiempo que cambian las estructuras sociales e ideológicas, se transforma el paisaje de cada día y las gentes con la afluencia constante de personas venidas de otros rincones. De la misma manera que se debía estar al día en los avances tecnológicos necesarios a sus industrias y explotaciones. Igualmente los más acaudalados iban reuniendo en torno a sí *ostentosas* que manifestaran su poder económico, que en la época era también poder político e ideológico, por cómo se compraban los votos. El auge permite ir creando grandes mansiones y palacios, que necesitan ser llenados con todo tipo de objetos en los que las artes plásticas ocupan un importante lugar social. Incluso, algunos se convierten en mecenas para los artistas, coleccionando sus obras, pagándoles viajes, haciéndoles encargos y en algún caso distinguiéndoles con su amistad. Un respeto que venía a ser una especie de brindis de admiración y una superación de las barreras sociales.

Bilbao, especialmente, como Florencia o las ciudades hanseáticas, e igual que otras ciudades de su tiempo, al mismo tiempo que se transforma en un centro financiero y comercial de primer orden se moderniza como ciudad y alienta nuevas voces y compromisos artísticos, gracias, en principio, a una sensibilización general de cambio, de vigor y movimiento y gracias a esa labor de diletantismo y la aportación económica que algunos de los burgueses desarrollan.

El factor artes y oficios

De la creación de ese espíritu de utilitarismo y de ideas domesticadoras de la nueva clase proletaria en ascenso, surge la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao en 1880. Desde el punto de vista artístico su fundación viene a ser un factor de innegable importancia, cuyo impulso no se ha valorado como se merece. Bien puede decirse que, en apenas una generación durante el corto período de quince años, la situación cambia sustancialmente, tanto de modo cualitativo como y sobre todo cuantitativamente. Y es que la citada institución es el núcleo en el que germinan numerosas vocaciones artísticas. Por la vía de la profesionalización de la enseñanza se abre una nueva manera de conocer los rudimentos y entresijos del arte, dado que hasta entonces sólo existirían las posibilidades de estudiar fuera si se disponían de los medios económicos adecuados o bien la de estudiar en casa con pintores o escultores locales de no excesiva calidad, aunque cumplieron su papel en aquella situación.

Artes y Oficios fue, sobre todo, un lugar donde aunaron experiencias gentes de muy distinta condición y cualificación posterior, desde los arquitectos Camina, Guimón o Ugalde a los escritores Tomás Meabe y los hermanos Leopoldo y Ricardo Gutiérrez Abascal, el último de los cuales fue conocido como Juan de la Encina. Junto a ellos, pintores y escultores, decoradores, tallistas, etc., como Larroque, Arrúe, Durrio, Mogrobejo, Quintín de Torre... Fue un necesario caldo de cultivo, quizá no del todo suficiente para muchas de las incipientes aspiraciones de los artistas de la época. Lugar de reunión, de encuentro, de sensibilización y de sueños que constituyó su propio Museo dentro de la Escuela cuando en Bilbao aún no existía ni se hablaba del tema. Fue, por lo tanto, no sólo una plataforma para los inspirados sino también un lugar de sensibilización general. E incluso llegó a ser un centro de presión a la medida de los tiempos que corrían. Y es que con actuaciones no demasiado agrias, algo aduladoras y bajo el espíritu de la corrección logró algún que otro objetivo: promovió becas, auxiliándose en Ayuntamiento y Diputación. Captó fondos y concedió premios, ayudas y compensaciones para los mejores alumnos.

Becas y pensiones formativas

Las becas o pensiones artísticas para estudiar en el extranjero son decisivas a la hora de continuar la preparación adquirida. Supuso el contrapunto necesario para no limitar ni limitarse. La salida al exterior fue el paso siguiente a dar: la confrontación con lo aprendido. La posibilidad del intercambio y de maniobrar especulando, emprendiendo caminos o balbuceos con una cierta despreocupación.

El destino de nuestros becados se polariza entre París y Roma como corresponde a la época. París aporta el frescor del espíritu nuevo, el progreso y la modernidad. Roma proporciona el equilibrio y la norma, el ideal y el rigor del oficio bien aprendido, aquello que se denomina obra bien hecha.

Son dos actitudes palpablemente diferentes que acaban repercutiendo en los jóvenes artistas. Su influencia por tanto es bastante determinante y en buena medida dan la pauta para diferenciar y valorar el sentido de cada práctica. Unos, aspirantes a la modernidad, plantean tímidas posiciones innovadoras. Otros vienen con la lección necesaria del oficio. Por último, otros intentan sintetizar ambos aires o bien se mantienen en posturas eclectizantes. Y es que la mayoría, por no decir todos, no llegan a comprender casi nada desde el debate vanguardista que se produce a partir de los cubistas en Francia o los futuristas en Italia. La tardía excepción se produce en el Oteiza inicial, esencial y existencial de los años treinta.

A la hora de tomar en consideración los programas icónicos y el sentido de los argumentos temáticos no debe desdeñarse la influencia de las ideologías emergentes y dominantes en la época, que son resultantes sintomáticos de la situación general que se vive.

La pérdida foral supuso una respuesta mayoritaria a favor del mantenimiento de los derechos. Un espíritu foralista que se manifiesta en todo el espectro político, desde las posiciones conservadora y liberales, hasta los carlistas, los euskalerrriakos y los incipientes nacionalismos. Esta idea defensiva supuso la acentuación romántica de lo característico, con el fin de definir la propia especificidad. Una singularidad que, incluso, llega a concretarse en la fijación temática de las obras que deben realizarse para la obtención de las pensiones, en la idea de hacer notar la filiación de los artistas. Si esta mirada a lo cercano no incide en la elección de los conceptos plásticos, sí que interviene en los contenidos, siquiera parcialmente, surgiendo manifestaciones costumbristas vascas, de carácter festivo y acentuación característica. También les influye la nueva ideología socialista que lucha por los derechos de los trabajadores, lo que se evidencia en la plasmación de un panorama obrero, tanto derivado de los sectores primarios como los secundarios, así surgen mineros, marinos, trabajadores portuarios y labriegos. Se da, por lo tanto, una temática específica caracterizada por lo reconocible como lo vasco y por lo reconocible con el mundo del trabajo. Y junto a ellos los muy presentes géneros tradicionales de la escultura, como puede ser la iconografía religiosa, los pasos de Semana Santa, el busto y el retrato en relieve, el panteón funerario, las lápidas de homenajes y agradecimientos, las alegorías, los nuevos monumentos y la decorativa y funcional edilicia.

Exposiciones

Para que la escultura se vaya desligando de la dictadura del encargo fue muy importante el que comienzan a realizarse muestras privadas y públicas de los trabajos. Un caso muy especial fue la organización de exposiciones denominadas de arte moderno que tuvieron lugar durante toda la primera década del inicio de siglo en Bilbao y que continuarían con otros nombres en las siguientes décadas bajo otros acentos y custodias. Me refiero a las exposiciones regionales de arte vasco, a las exposiciones subsiguientes a los Congresos de Estudios Vascos, a las colectivas de los distintos grupos

de artistas, a las exposiciones de Noveles Guipuzcoanos e incluso a las muestras de artistas vascongados del museo y las distintas asociaciones desde AAV hasta Unión Arte. Unas exposiciones que plantean la posibilidad de que los artistas pueden hacer obra sin que necesariamente fueran encargados para hacerla. También tienen la virtud de que abrieron caminos al incipiente comercio del arte. Un sector que se inició desde los escaparates de cualquier comercio y pronto se especificó en la constitución de verdaderas Salas de Arte, como la Sala Delclaux, Mapey, Majestic Hall o los salones de las asociaciones artísticas.

La constitución de grupos artísticos

Pronto no siempre coinciden los intereses de los creadores con los de las instituciones ni tampoco con los gustos estéticos mayoritarios, y los artistas para defenderse se constituyen en pequeñas células de presión conformando grupos con los que intentan favorecer la nueva producción, divulgando estos productos y estableciendo sistemas distributivos propios. La Asociación de Artistas Vascos se constituye en 1911. Poco después, con otro espíritu e ideología, se crea la Sociedad de Artistas Vascos y de Aficionados a las Artes Plásticas en 1913, que a finales de 1914 se transforma en el denominado Círculo de Bellas Artes y Ateneo. Las dos asociaciones tienen notorio protagonismo en la vida cultural y artística del país. No sólo por la presencia activa en las diferentes manifestaciones artísticas de sus miembros, sino también por la influencia que tienen al contar ambas instituciones con Salas de Exposiciones. En 1917 surge tímidamente una tercera asociación, que, sin nombre inicial, contó con la presencia de cincuenta miembros muy jóvenes, reunidos en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao. Y finalmente durante la República, en 1933, se conforma Unión Arte, un grupo que frente al esteticismo y calidad de unos y al señorío de otros trajo un espíritu plural, abierto a todas las capas sociales, ideologías políticas y distintos niveles creativos.

Éxitos internacionales y grandes proyectos

La escultura de este período no tiene grandes ni excesivos éxitos internacionales como los tuvo la pintura. No llega a oponer demasiado frente al éxito y el reconocimiento de Zuloaga que en 1898 le fue adquirida una obra por el Gobierno francés o que en 1903 se le otorgó Medalla de Oro en la Bienal de Venecia. A lo sumo ese camino por el reconocimiento exterior se da en las influencias que tiene Paco Durrio en el París de la época, los iniciales éxitos de Quintín de Torre al obtener una Mención Honorífica en el Salón de los Artistas Franceses de 1903, la invitación hecha a Mogrobejo para exponer en la Bienal de Venecia de 1905, los éxitos en concursos internacionales que tiene Moisés Huerta, o la confirmación en 1920 de Paco Durrio con el “Monumento a los Héroes” o “Templo a la Victoria” presentado en el Salón de Otoño, que le supuso la máxima recompensa, además de la Rose-ta de la Legión de Honor Francesa.

En el ámbito español las recompensas son muchas, obteniendo medallas y menciones honoríficas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, organizadas por el estado. La nómina es muy grande y prácticamente muchos de los escultores obtienen estos galardones, desde Marcial Aguirre hasta Moisés Huerta o Fructuoso Orduna.

En el período se produce un proceso muy revelador que manifiesta la importancia y el reconocimiento que irán teniendo. Si durante las últimas décadas del siglo diecinueve y los principios del veinte los más importantes trabajos escultóricos se conceden a artistas de fuera, muchas de las veces sin tan siquiera haber lugar a concurso alguno, desde comienzos de siglo la situación varía y los escultores vascos comienzan a ganar algunos concursos de realización de obra y existe la conciencia de que realmente hay en el país un plantel de escultores capacitados técnicamente y con un cierto nivel, comenzando a haber encargos directos y certámenes restringidos a la única participación de los autores locales.

La existencia de una mejor consideración de los escultores vascos permite el desarrollo de estrategias con el fin para cimentar la carrera artística, satisfacer intereses y gustos ya establecidos para mejor obtener el correspondiente honor, la susodicha medalla o el encargo. Una situación que dados los intereses generales dominantes influye en aparcar las capacidades de innovación y la irrupción de intereses como la obtención de la fama, el prestigio social y el dinero.

1. ANTECEDENTES DECIMONÓNICOS

1.1. El caso de Marcial Aguirre Lazcano (1841-1900)

Marcial Aguirre es el primer escultor de Euskal Herria en el sentido moderno. Cuenta con una preparación académica en San Fernando de Madrid y Roma. Tiene relación con los más importantes artistas del momento, incluso es amigo del pintor Luis Rosales quien le retrata en varias ocasiones. Participa en la vida oficial, obtiene becas y premios, gana concursos escultóricos y se presenta a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, alcanzando algún galardón. Y sobre todo lleva a cabo una carrera profesional realizando intervenciones públicas en el ensanche de la nueva ciudad, así como realiza esculturas fuera del exclusivo marco del encargo. Sabe adaptar los conocimientos procedimentales y tiene un buen hacer plástico, pero le falta ligar un proyecto con voz propia para poder confirmarle en uno de los primeros planos de la actualidad artística del momento.

Nacido en Bergara el 22 de noviembre de 1841, Marcial Aguirre fallece en San Sebastián el 10 de mayo de 1900. Primero se forma junto a su padre Joaquín, autor de panteones en Elorrio y Donosti. En 1841 comienza estudios en el Seminario instaurado por los Caballeritos de Azkoitia. Estuvo dos años becado por la Diputación guipuzcoana en Roma, ciudad a la que se traslada el 9 de julio de 1864 y donde estudia con Obici. Vuelve a San

Sebastián en 1868, después de contraer matrimonio con la austríaca Lavinia Wittmer, hermana de un conocido pintor. Desde entonces, alterna trabajos de escultura con actividades industriales.

Junto a la irrupción de nuevos repertorios icónicos, Marcial Aguirre adopta los valores neoclásicos, como queda patente en la escultura de "*La justicia*" que hace durante su estancia italiana en piedra trabertina, cuya estructura piramidal y su estatismo le revela anclada en las posturas academizantes del momento. Su colocación en el tejado del edificio del Juzgado de Bergara resulta poco atractiva y no permite una observación adecuada.

"*Estatua de San Ignacio de Loyola*" (1867), está hecha en mármol blanco de Italia y mide algo más de dos metros de altura. Fue expuesta en la Exposición Nacional de BBAA de 1867, consiguiendo una segunda medalla. Adquirida por la Diputación Foral de Gipuzkoa en 1868, se colocó delante de la escalinata el 11 de mayo de 1882. El 5 de julio de 1888 se la dispuso sobre un nuevo pedestal de más de dos metros de alto, con lo que el conjunto alcanza una altura de cinco metros y medio. Plásticamente, destaca la verticalidad y el volumen-masa, tiene pliegues elementales y sin movilidad. El personaje es efigiado de modo serio y meditativo, en una de sus manos porta un rollo con el lema Obediencia y bajo un pie se dispone un libro que simboliza las herejías pisoteadas.

Más interés tiene el *Monumento a Cosme Damián Churruca* (1884-85), colocado en medio de la plaza del Ayuntamiento de Mutriku. Es de mármol de Carrara, y la estatua mide dos metros y medio de alto. El diseño del pedestal es del arquitecto Nicomedes de Mendivil, y su labra corresponde a Jacinto Matheu Forster (1833-1898), profesor que fue de la donostiarra Escuela de Artes y Oficios. La primera piedra del conjunto se puso en 1865.

En 1867 es Francisco Javier Gómez de Logroño, quien se ofrece para llevarlo a cabo con una obra presentada ese año en la Exposición Nacional de Bellas Artes, desestimándose la realización. Después, en 1882, Marcial de Aguirre solicita hacer la estatua en mármol o en bronce. El yeso obtuvo premio en la exposición nacional de BBAA. El monumento está dedicado a Churruca por su heroico comportamiento en Trafalgar en 1761. Al acudir en una chalupa a auxiliar a unas baterías flotantes que estaban incendiándose, el efigiado aparece con el brazo extendido y actitud de mando. En el gesto y los ademanes, sigue también los cánones neoclásicos de orden estructural, proporciones armoniosas, claridad de líneas, severidad plástica y modelado suave y contorneado. Introduce algunos otros signos, como los apoyos traseros en escudos y banderolas y el movimiento exhibido al desplegar el brazo en el espacio. Una separación del cuerpo que introduce cierta tensión estructural, que es bien recogida por los apoyos.

El *Monumento a Okendo* (1894) es su obra cumbre. Realizado en bronce y piedra de Motrico está situado actualmente en un espacio muy abierto del primer ensanche de San Sebastián que permite observarlo desde una amplia distancia. Dedicado a Antonio de Oquendo y Zandategui (1577-

1640), almirante de la marina española, fue inaugurado en septiembre de 1894 con el modelo en yeso. La estatua en bronce que alcanza la nada despreciable altura de cinco metros, se colocó en marzo de 1895. El pedestal llega a medir hasta diez metros de altura e integra relieves, placas y escudos distribuidos por los distintos planos y cuerpos que lo constituyen, cuyos distintos materiales utilizados aportan un interesante diálogo cromático.

El conjunto es bastante ambicioso y alcanza un vuelo considerable. Y es que el uso del bronce que procede de la fundición de unos cañones provenientes de Santoña, permite aligerar el peso de la figura, no necesitar unos anclajes muy anchos y posibilitar gestos más naturales al abrir las piernas y hacer pasar el espacio. El porte y movilidad de la estatua manifiesta un cierto influjo romántico.

El pedestal está formado por diversas partes, escalinata, zócalo poligonal, cuatro pilastras angulares con escudos. El tronco dispone inscripciones, alegorías de la Guerra y la Marina y dos relieves muy destacables, representan el combate de Pernambuco entre Oquendo y Hanspater en 1631 y la batalla de las dunas entre Oquendo y Trump, en 1639. De formato rectangular, presta gran atención a los detalles que capta. Para ello emplea un modelado bastante cambiante y nervioso, con lo que se muestra muy perceptivo y atento al entorno. Unos efectos y valores cambiantes que provocan cambios de luz y se acercan a las sensaciones táctiles y sensitivas del impresionismo².

2. Otras obras:

- . Busto del Papa Pío IX, tercera medalla de la Exposición de Roma (Diputación Foral de Gipuzkoa).
- . "El cazador", pieza de tamaño natural mandada desde Roma, medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de BBAA de 1864.
- . Purísima", 2ª medalla Exposición Nacional 1967.
- . "Jugador de morra" (Museo San Telmo).
- . "Jugador napolitano" (1870), de mármol de Carrara se mostró en la Exposición Nacional de 1871 (Diputación Foral de Gipuzkoa).
- . "Bandidos calabreses" (Diputación Foral de Gipuzkoa).
- . "Jugador de pelota", en Exp. Nacional de BBAA.
- . Busto Conde Peñaflorida, (1873), Sociedad Bascongada de Amigos del País.
- . Busto de la señora Elena Koch de 1875 (Museo Bellas Artes de Bilbao).
- . Proyecto de mausoleo a Zumalacárregi.
- . Proyecto de monumento ecuestre para el general Espartero.
- . Figuras alegóricas a la Agricultura, Industria, Marina, en el frontis del Palacio de la Diputación Foral.
- . Galería de personajes guipuzcoanos, bustos de Urdaneta, Legazpi, Elcano, Urbietta, Churrua (1878), fachada Diputación Foral.
- . Dos Hércules (1878), fachada de la Diputación Foral.
- . Escudo de Gipuzkoa (1882), fachada Palacio de la Diputación Foral.
- . Busto de Idiáquez y señora (1886), cementerio de Polloe, San Sebastián.
- . Busto de su padre Joaquín (1886).
- . Estatua a Elcano (1894).
- . Mausoleo Héroes de San Sebastián, Cementerio de Polloe.
- . Bustos Ignacio de Echaide, José Manuel Lopetegui, Joaquín Mendizabal.

1.2. Los talleres artesanales decimonónicos

Los talleres artesanales dispersos por los distintos herrialdes de Euskal Herria tienen la virtud de satisfacer las numerosas demandas religiosas, pero también comienzan a realizar algunos encargos públicos y trabajos privados de bustos y estatuaria funeraria. Muchas son empresas de carácter familiar, la mayoría, no firman todavía sus producciones y además extienden el oficio desde el siglo diecinueve hasta la primera mitad del veinte. Con mayor o menor habilidad y recursos materiales, priman la realización de lo que se les pide, y apenas piensan en labrar una propia concepción del arte, la época o la vida personal o el entorno.

En Bizkaia existe, primero, una serie de pequeños talleres dedicados a obras menores de imaginaria religiosa. Después y dada la envergadura de determinados encargos, los más importantes se unen para realizar trabajos comunes de mayor importancia civil y trascendencia pública, algunos de ellos tan importantes como los relacionados con los nuevos equipamientos ciudadanos, casos del edificio del Ayuntamiento, la realización del mausoleo de Uribarrena y Aguirrebengoa en Lekeitio o el primer monumento público erigido en homenaje a una persona concreta, el dedicado a Astarloa en Durango. La colaboración entre los escultores puede suponer tanto necesidades de organización del trabajo como que no disponen de suficientes medios materiales o humanos para efectuar unos programas icónicos de mayor complejidad.

Hacia 1875, el censo de escultores vizcaínos está compuesto por cuatro talleres. El principal es el formado por Bernabé Garamendi Zaldívar (Bilbao, 11-6-1833-1898) y Serafín Basterra Eguiluz (Bilbao, 12-10-1850 ó 1851-1927), que se unen ese mismo año y abren espacio, sucesivamente, en la Plaza Nueva, Los Fueros, María Muñoz y Ribera 5. También trabajan los talleres de Adolfo Areizaga Orueta (Bilbao, 12-11-1850-1918), calificado de escultor y marmolista en sucesivas clasificaciones, Marcos Ordozgoiti (Vitoria, 1824-1875) y Mateo José de Beltrán Manterola (Orozco, 21-9-1829), con espacios abiertos en la calle Sombrerería, 4, Estación 4 y Zabalbide, 7, respectivamente.

Al iniciar su andadura la Escuela de Artes y Oficios en 1880, el número se amplía durante las dos últimas décadas del siglo. No sólo se ofrece mayor formación a toda la generación siguiente, sino que hay mucho más trabajo y hacia 1892 la nómina está compuesta por la nada desdeñable suma de diez artífices.

Durante el siglo diecinueve no son muy abundantes los ejemplos escultóricos concebidos por artistas vizcaínos que se alejen del exclusivo tema religioso. No tienen un verdadero pulso creativo y poseen cierto carácter repetitivo y convencional, llevando a cabo un tipo de estatuaria cuyos temas se incorporan muy tímidamente a modelos plásticos menos encorsetados.

Entre todos ellos destaca **Bernabé Garamendi Zaldívar** (Bilbao, 1833-1898). Entre sus distinciones: Gran Cruz de Isabel la Católica en la Exposición de 1871 y medalla de oro de Bilbao en la Exposición Regional de 1897. Es asimismo el triunfador en la Exposición Provincial que tuvo lugar en 1882, al obtener el máximo galardón junto al pintor Anselmo Guinea. Inicialmente, debe viajar a Italia. Interviene en el retablo mayor de San Vicente de Abando (1860-64), con traza del arquitecto Juan Blas de Hormaeche, donde hace la imagen de San Vicente, por la que cobra 6000 reales de vellón. También trabaja en la casa de don Nicolás de Olaguibel. Realiza en 1868 un crucifijo para el cementerio de Begoña, por 600 reales. Hace los leones del puente de los Fueros en 1869. Después, se ofrece a participar en el Monumento a los Auxiliares de Mallona, solicitando la apertura de un concurso público. Asimismo lleva a cabo la más modesta labra de la fachada de la Misericordia de Bilbao. En el campo de la estatuaría funeraria dispone obras en los cementerios de Deva, Ramales, Mundaca y Arceniega, concibiendo algunos modelos que luego fueron repetidos por los herederos de su taller.

El que no firme las obras parece indicar que no se considera un artista en el sentido moderno del término. Tal parece que el eclecticismo es la nota dominante. Las esculturas Fides y Spes que lleva a cabo hacia 1875 para la iglesia Santo Tomás de Villanueva de Portugalete poseen un empaque sereno y desapasionado, cuya simetría e idealización le sitúa en una línea neoclásica. Mientras que los doce apóstoles de la Basílica de Begoña tienen unos rostros de intensa expresividad. En cualquier forma, lleva a cabo una actuación plástica que da forma a las aspiraciones de aquel tiempo, ejecutando otros trabajos religiosos, como los que efectúa en las iglesias de San Nicolás de Bari de Algorta, San Nicolás de Bari de Bilbao o el santuario de la Virgen de la Antigua, donde hace la réplica para la fachada del Santuario de Nuestra Señora de la Antigua, en la que interviene su “discípulo” Serafín Basterra, según indica Ana María Canales Cano³.

Tuvo taller en la calle de los Fueros y en la Plaza Nueva. En 1875 se asocia con Serafín Basterra, con quien, por estar soltero, incluso comparte vivienda en la calle Somera 8 y 10. Vecindado en Begoña, dona su casa para unas escuelas de niños y niñas, por cuyo motivo se le erige en 1907 un pequeño monumento, obra de Higinio Basterra, autor del panteón inaugurado con gran pompa en 1918.

Junto a su socio, trabaja en algunas de las más importantes actuaciones escultóricas de la época, como el monumento a Pedro Pablo de Astarloa en Durango (1886), el mausoleo a Uribarren y Aguirrebengoa en Lekeitio (1886) y seis estatuas del Ayuntamiento bilbaíno (inauguradas el 17 de abril de 1892).

En el *mausoleo dedicado a José Javier Uribarren y Jesusa Aguirrebengoa*⁴, encargo del municipio de Lekeitio para uno de los laterales de la Iglesia de

3. Ana María CANALES CANO: “Orduña”. Diputación Foral de Bizkaia, pág. 317.

4. Sería de desear una intervención tendente a evitar que se siga hundiendo en el suelo.

San José, participan también los talleres de Aréizaga y Larrea. El trabajo costó unos doce mil duros que fueron totalmente sufragados por el Ayuntamiento.

En 1885, un año antes de la inauguración del monumento, escribe Azcárraga y Régil⁵ que se debe al matrimonio Uribarren-Aguirrebengoa la financiación de una importante serie de instituciones locales. Desde la Escuela Oficial de Náutica cuya fundación fue llevada a cabo en 1862 junto a José Luis Abaroa, hasta la Residencia de ancianos o el Colegio de San José, la Escuela para niñas huérfanas regentada por religiosas de las Hijas de la Caridad. Referencias que se manifiestan en el trabajo escultórico, tanto de modo directo como mediante representaciones alegóricas, según un programa icónico trazado por el arquitecto **Casto de Zabala**. Sin embargo, entre la descripción de la obra en yeso y su definitiva realización en mármol hay diferencias no achacables a deterioros posteriores, sino a un cambio de planteamiento efectuado durante el proceso o quizá al equívoco del historiador. Y es que, en la visita que hace al estudio de la calle María Muñoz de Bilbao, el citado autor observa el proceso en el que se encuentran los trabajos y describe la existencia de dos ancianos situados a uno y otro lado del lecho mortuario, pero finalmente sólo se coloca una figura masculina a la izquierda, mientras que una niña reza a la derecha. Se trata en ambos casos de sendas simbolizaciones del dolor, manifestado por las distintas gentes que disfrutaron de las benéficas donaciones de la pareja. Además, en los frontales del lecho hay tres escuetos relieves que muestran la arquitectura de sus fundaciones y aluden directamente a su generosidad.

El conjunto es de lo más singular del momento pues en él se revive un eclecticismo no exento de calidad. Por un lado está el idealismo amanerado del ángel que aguarda en lo alto con las dos coronas. Por otro, el realismo de las filigranas en los ropajes y la cuidada fisonomía de los yacentes obtenida por medio de fotografías. Pero hay que destacar muy especialmente el naturalismo conmovido de las figuras compungidas de ambos lados, que están como sacadas de la percepción de modelos vivos. Una composición asimétrica, en la que reviste de dignidad a ricos y pobres, mayores y niños. Se trata, en definitiva, de una pieza que no sólo concita el sentido religioso, sino que relaciona los individuos menos favorecidos con las clases más pudientes.

En la elaboración de la obra, se recurrió a los principales artífices de la provincia, proponiendo un reparto de papeles. Por las diferencias de mármol y las distintas habilidades plásticas, es de suponer que Aréizaga y Larrea hicieran las partes menos nobles del conjunto, los relieves pueden ser del primero y el ángel del segundo. El motivo central, como observa Azcárraga Regil, fue hecho por el taller más importante, el de Garamendi y Basterra.

5. En la continuación hecha hacia 1885 de la Historia de Vizcaya de Iturriza.

Como indica Azcárraga Régil: “Los señores Garamendi y Basterra, renombrados escultores, cuyas obras han merecido tantos laureles, tienen en su arte esa laboriosidad y perseverancia, esa corrección en el dibujo, esa limpieza en el modelar, esa perfección en las formas, ese conocimiento del ideal clásico, que dan rica inspiración a su mente y que imprimen el sello de la inmortalidad a sus obras”. Se encuentran en lo más alto de la profesión, y están llevando a cabo la realización del monumento a Astarloa de Durango (1886), la primera escultura pública de carácter conmemorativo levantada en Bizkaia. En solitario, su colaborador **Serafín Basterra Eguiluz** (1850-1927), quien llega a firmar algunos trabajos, es autor de un busto a Antonio Trueba (h. 1881), un Sagrado Corazón de Jesús, en Wuhu (China), diversos panteones, parte escultórica de la torre, puerta principal y tres altares de la catedral de Santiago de Bilbao.

A su vez, **Vicente Larrea Aldama** (1852-1922) tiene taller en Ribera 15 y 14, siendo asimismo profesor de modelado y dibujo de adorno en la Escuela de Artes y Oficios. Pasa 9 años en París, e introduce las vidrieras de Maumejean, una empresa que abre representación en San Sebastián. Su obra pública más importante, es la escultura del monumento a Samaniego en Laguardia (1883). Fundida en Santa Ana de Bolueta, pese a su discreto modelado se abre a los nuevos modos productivos y utiliza como material el hierro dulce, estando ornada asimismo por un kiosko diseñado por el arquitecto Severino Achúcarro.

Por su parte, **Adolfo Aréizaga Orueta** (1850-1918) tiene local en Bilbao para llevar a cabo su trabajo como marmolista y dispone de sierras montadas en la antigua fábrica de sartenes Madalen-Oste en Durango, mientras que dispone de otro espacio en la Plaza Circular 1, para el desempeño escultórico. Trabaja en la iglesia Santo Tomás de Villanueva de los Agustinos de Portugaleta. De este empeño existen en la villa jarrillera cuatro figuras vestidas con trajes populares de distintas zonas de Bizkaia que simbolizan a las cuatro estaciones. Hechas en 1878, representan un flujo romántico de atención a lo característico y popular del país. Son piezas donde entrecruza intereses plásticos y etnográficos, así como vincula el ciclo anual con el de la vida. Así “Neska de Txorierrri” simboliza la primavera, “Baserritarra de Orozko”, el verano, “Etxekoandre”, el otoño, “Jauntxo de Arratia”, el invierno, proceden del jardín de los Agustinos⁶.

El capítulo de colaboraciones no se cierra con la obra de Lekeitio. Unos años después, en 1892, se produce un nuevo esfuerzo común con ocasión de la elaboración de los trabajos escultóricos para la fachada del Ayuntamiento bilbaíno⁷. Allí trabajan de nuevo Bernabé de Garamendi, Vicente

6. Juan DE PAGOETA, “Portugaleta y su gente”.

7. El jurado para la adjudicación estuvo formado por Juan Barroeta, Antonio Plasencia, Anselmo Guinea, Joaquín Rucoba, Edesio Garamendi, Severiano Achúcarro, Laureano Jado Santamaría y Enrique Epalza. Junto al proyecto conjunto de Garamendi, Basterra y Larrea se presen-

...

Larrea y Serafín Basterra quienes realizan las estatuas de la Ley y la Justicia, en mármol de Carrara y 3´10 metros de alto, los dos maceros y los dos heraldos en piedra de Fontecha así como los cinco bustos de mármol blanco, el del centro representa a don Diego López de Haro, fundador de la villa, a la derecha está Francisco Antonio de Gardoqui, en la izquierda surge Juan Martínez de Recalde, mientras que en los cuerpos laterales se representa a Tristán Díaz de Leguizamon y a Nicolás de Arriquibar. En esta amplia empresa se ven apoyados por autores menores como **José Soler de Deusto o Tomás Fiat** (con taller en la calle Cristo, 16 de Bilbao). El primero colabora con el arquitecto Rucoba en la decoración escultórica del teatro Arriaga. El segundo es autor de un busto de Juan Crisóstomo Arriaga.

Hay que recordar que el cambio de siglo supone un momento de febril actividad en el trabajo público. La modernización de las ciudades y los pueblos que conlleva la iluminación eléctrica, el alcantarillado u otros ejemplos de higiene y salubridad, es paralela al progreso en los equipamientos urbanos y a una nueva idea del ornato artístico con el doble sentido funcional y decorativo, tales como fuentes, bancos, pilastras y ánforas. Fundada hacia 1848, la empresa Fundiciones Santa Ana de Bolueta cobre, junto a otras sociedades posteriores, el importante papel de equipar jardines y plazas con piezas mitológicas y elementos ornamentales fundidos en hierro dulce. En este sentido hay que recordar que, según José María Azcárraga Regil, la fuente de Bermeo, comúnmente conocida en la actualidad como la Tarasca, fue obra del malogrado Marcos de Ordozgoiti, quien al parecer trabaja para la citada empresa en el retoque y la elaboración de los moldes de las estatuas de tritones, cuadrigas y demás piezas existentes en pueblos como Guernica, Lekeitio, Getxo o los jardines del Arenal y Albia, en Bilbao.

En Gipuzkoa, durante el siglo diecinueve, el taller más importante es el de **Marcial Aguirre**. También trabaja el mallorquín **Jacinto Mattheu Forster**, quien desempeña el puesto de profesor en la Escuela de Artes y Oficios. Pero, los más importantes trabajos levantados en las distintas villas guipuzcoanas se encargan directamente a autores foráneos, unos monumentos erigidos para honrar a los más importantes personajes locales. Durante la primera mitad del veinte sigue habiendo falta de confianza en los autores locales, hay presencias escultóricas de artistas españoles, caso de **Victorio Macho**, realizador del nuevo monumento a Elcano, y sobre todo trabajan algunos escultores procedentes de Álava, como **Lorenzo Fernández de Viana** que realiza el desaparecido monumento a Dugiols en Tolosa, o el grupo de la

...

taron también al concurso los de Alfredo Lucarini y Cía (Colón de Larreátegui, 18), Anselmo Nogués de Barcelona, y Carlos Palau de Zaragoza. Por la realización para la fachada de las piezas de la Ley y la Justicia, en mármol de Carrara, dos heraldos y dos maceros, en piedra de Fonseca, cobraron 35.000 ptas. Mientras que recibieron 6.000 ptas. por los tres bustos centrales del frontis superior, retratos de Diego López de Haro, Cardenal Gardoqui y Juan Martínez de Recalde; compitieron también por estos trabajos Monserrat Garrós (José M^a Garrós tenía estudio en Gran Vía, 18), Lasheras y Fernando Galina. Los cuatro jarrones de mármol y catorce de bronce los hizo la sociedad formada por Garamendi y José Soler de Deusto.

catedral gazteizarra apadrinado por el arquitecto Julián de Apraiz, compuesto por Emilio Molina, Juan Piqué y José Riu que lleva a cabo monumentos como el de Viteri en Mondragón de 1911 o el del Centenario donostiarra en 1913. Algún encargo, como el de Urdaneta de Ordizia (1904) lo realiza **Isidoro Uribealgo** (1873-1928), quien también estudia en Vitoria. Sólo con la mayoría de edad alcanzada por **León Barrenechea** vuelve a haber un autor local con cierto interés, llegando a hacer el monumento a la Reina María Cristina de Donostia en 1918. Otros artífices no tendrán tanta pujanza: son los casos de **Julio Echeandía** (1872-1943), que realiza el monumento al Padre Mendiburu de Oiartzun en 1922. De **Tomás Altuna** y **Agustín Fermín**, se conocen gran cantidad de panteones, más tradicionales y recetarios los salidos del taller del primero que los más modernos del segundo. Poco importantes van a ser las aportaciones públicas y estéticas de **Vicente Cobrerros Uranga**, e incluso de **Julio Beobide** (1891-1969) o **Carlos Elguezua** (1898-1988). Asimismo, las múltiples obras de **José Díaz Bueno** (1890) que se establece en Gipuzkoa a partir de 1914, no alcanzan un nivel importante. Hay que esperar a los tiempos de la República para que haga su irrupción nuevos modos de entender el arte, con **Jorge Oteiza** (1908-2003) como cabeza visible de una incipiente vanguardia.

En Álava, la formación inicial se da en la local Escuela de Artes y Oficios fundada en 1881, donde surge algún autor local como el mencionado Marcos Ordozgoiti. Más adelante, el entorno de la construcción de la nueva catedral crea necesidades de mano de obra atrayendo a una importante cantidad de artesanos originarios de Italia, como los **Venturini**, **Lucarini**, **Puliti** y otros. Es en este contexto cuando se funda la Escuela práctica de modelado y talla de la nueva catedral y llegan artífices como los ya mencionados **Molina**, **Piqué** y **Riu**.

De los primeros tiempos son los talleres religiosos de los Valdivieso en Payueta, Moraza u Rubio, junto al muy débil **Carlos Imbert**, autor de las estatuas de Prudencio M^a Verastegui y Miguel Ricardo de Álava, diputados generales, para ser colocadas delante del Palacio Foral de Álava⁸, o el primer **Marcos Ordozgoiti** (1824-1875), así como los comienzos del mejor **Lorenzo Fernández de Viana Ugarte** (1866-1929), cuando hace las cuatro virtudes cardinales para el palacio arzobispal de Montehermoso (1907), distintos trabajos para la catedral Nueva (1909-10), algún panteón del cementerio de Santa Isabel o el laureado Santo Job de Betoño (1908). Más adelante surgen nuevos autores, como los menores **Víctor Guevara Hueto** (1898-1957), **José Marín Bosque** (1888-1968), **José Luis Gonzalo Bilbao** (1906-1976), Después vendrán los más interesantes y atractivos, **Isaac Díez Ibarrondo** o la bilbainizada saga de los **Lucarini**, **Joaquín** (1905-1969) y su hermano **Amador** (1907-1971). Finalmente, el riojano **Daniel González** (1893-1969) se instala en la capital alavesa y pone unas gotas de modernidad en la Vitoria de los treinta.

8. Las esculturas fueron sustituidas el 19-12-1995 por bronce fundidos por Joaquín Estarita Menoyo.

Durante el siglo diecinueve, apenas existe un taller local en Navarra que tenga el respaldo oficial. Así, cuando se realiza la obra del nuevo palacio para la Diputación Foral es el alavés **Carlos Imbert** quien lleva a cabo la ornamentación y simbología escultórica. Igualmente se encarga algunas estatuas a autores foráneos como José Piquer, autor del mausoleo a Espoz y Mina en el Claustro de la Catedral, Antonio José Palao y su hijo Carlos Palao. Más tarde, cuando después de la gamazada de 1893-94 y por suscripción popular, se plantea erigir un monumento a los Fueros (1903), el diseño es obra del arquitecto **Manuel Martínez de Ubago Lizarraga** (1869-1929), y corresponde al muy modesto marmolista **Ramón Carmona** seguir sus dictados. Según avanza el siglo veinte, aparecen **Ramón Arcaya** (1891-1943) y el laureado **Fructuoso Orduna** (1893-1973), autores con nombre y cierta voz, capaces de resolver las nuevas necesidades.

1.3. Estatuaria funeraria pública

La estatuaria funeraria pública es una práctica artística no muy conocida y apenas estudiada, y sin embargo es un importante legado en el País Vasco. Su desarrollo está ligado al establecimiento de los cementerios civiles. Es un tipo de escultura que pone en relación sentimientos religiosos y planteamientos estéticos, un género creativo que vincula los gustos sociales y los intereses de los artistas. Todos los escultores vascos han trabajado en el medio. Hay diferencias de calidad, códigos plásticos y modelos tipológicos. Reciben la herencia del pasado, pero también van a evolucionar.

Durante el último cuarto del siglo diecinueve, las estatuas asumen el ciclo cultural del neoclasicismo y sólo muy tímidamente se abren al romanticismo. Los escultores tienen todavía un carácter artesanal. Se dedican a resolver con eficacia los programas icónicos solicitados. No hay una total conciencia del lenguaje plástico y son fieles continuadores de lo conocido. Labran de acuerdo a los dictámenes de la repetición y la costumbre. Siguen principalmente los planteamientos del encargo y los gustos sociales imperantes. Los casos más notables son Jacinto Matheu Forster y Agustín Fermín en Guipúzcoa, el alavés Marcos Ordozgoiti o los vizcaínos Bernabé de Garamendi, Serafín Basterra y Vicente Larrea.

En la primera mitad del siglo veinte algunos talleres van a irse actualizando. Partiendo de una industrialización artesanal, intentan individualizar ciertos trabajos en función del programa propuesto. Los creadores de espíritu tradicionalista no siempre consiguen logros personales. Al estar muy cercanos a la clientela y sus demandas, les hace ser eclécticos, y variar de propuestas continuamente. La traslación de la personalidad del autor a la obra se produce no sin conflicto y siempre en relación con la demostración de oficio y el buen hacer. En este contexto, destacan los trabajos de Lorenzo Fernández de Viana, Miguel García de Salazar, Higinio Basterra y Ramón Arcaya.

El intento de dar a la producción un sello distintivo, hace que el protagonismo se desplace de la mera realización a los planteamientos plásticos y el

uso de referentes emergentes. Surgen así reminiscencias de los gustos modernos entremezclados con el simbolismo decimonónico. El arte ahora es una apuesta por la personalidad y la diferencia, actitud innovadora que proporciona significativas e importantes creaciones, caso de buena parte de los trabajos de Francisco Durrio o Nemesio Mogrobejo o ciertos elementos del continuista Valentín Dueñas.

Algunos autores actualizan las recetas plásticas sin perder de vista el pasado. Su programa es ser antiguos y modernos a la vez, y llevan a cabo un especial equilibrio entre realismo figurativo e idealismo. El máximo exponente novecentista es Quintín de Torre. Pero también el regreso al orden clasicista de Valentín Dueñas es fiel continuador de estos postulados.

El contexto de la República proporciona la emergencia de unos lenguajes más simplificados y estilizados. Los volúmenes, planos y líneas se sitúan entre la conciencia dinámica del futurismo, el diseño art-déco y una mayor presencia de la geometría. Estos planteamientos no sólo se encuentran en nuevos autores como Joaquín Lucarini, sino que incluso alcanza al taller decimonónico que Altuna tiene en San Sebastián.

A lo largo de más de medio siglo de desarrollo, la estatuaria funeraria pública ha ido conformando pautas y estableciendo novedades, algunas de inequívoco carácter cubista. Los grupos escultóricos funerarios no siempre se encuentran en buen estado y muchas de las obras necesitan ser restauradas. Es un rico patrimonio que es preciso conocer, estudiar y valorar histórico-artísticamente para preservar su memoria.

2. DISTINTAS ACTITUDES CREATIVAS

Entre las dos últimas décadas del diecinueve y la proclamación de la República, los escultores trabajan desde premisas como el espíritu tradicional, la conciencia moderna o la síntesis novecentista, marcos de actuación que sirven de telón de fondo a los más diversos trabajos. No son empeños cerrados ni definitivos sino que se producen desplazamientos, interrelaciones y pronunciamientos eclécticos, consecuencia tanto de las evoluciones personales como de tener que realizar concesiones económicas o de las demandas de cada obra. Por otra parte, el contexto político e ideológico de los años treinta ofrece, no sólo continuidad de principios sino también nuevas variables, como cierta apertura al art déco y a la voluntad vanguardista.

2.1. Los comportamientos tradicionalistas

La actitud tradicional es una apuesta a lo seguro que no a lo fácil, porque el desarrollo del oficio y el traslado del conocimiento plástico a la obra supone trabajo, exige esfuerzo y necesita mucha atención.

El espíritu conservador se manifiesta en la dependencia de los temas que se les solicita e impone quien encarga los trabajos. Viven sobre todo de realizar las obras solicitadas, tanto por las instituciones religiosas y civiles como por los nuevos patronos de la emergente burguesía. Los artistas están abocados a modelar y tallar imaginería religiosa para las nuevas Iglesias o para pasos de Semana Santa, así como realizan también muchos bustos, contadas placas conmemorativas, abundante estatuaria funeraria y algún monumento público.

La mayoría son escultores de vena academizante, que desarrollan la labor de representación figurativa con seguridad y buen nivel formal. No fallan ni tienen grandes altibajos. Lo suyo es cumplir los programas icónicos con honestidad y mayor o menor habilidad de ejecución. Aportando calidades artesanas, dan aquello que saben, sin grandes innovaciones interpretativas ni afanes de voz personal o con búsqueda de lenguajes nuevos. Se debaten entre cierto realismo mimético y algunas derivaciones naturalistas más sueltas.

Por un lado, está el aprendizaje directo en el taller; por otro, el aherrojamiento del espíritu académico en formas y contenidos. La prevalencia del oficio produce su efecto en el resultado escultórico al afirmar el trato directo con los materiales y colocar la labor reflexiva en un muy segundo plano. Además, las distintas Academias, tanto las españolas como las foráneas, aportan un marco impositivo en la etapa formativa e incluso después. Y es que una Real Orden de 1864⁹ impone que todos los conjuntos escultóricos erigidos deben contar con el visto bueno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, previo examen, lo que supone un importante dirigismo estético. Unos planteamientos que sin duda moldean el gusto y que también se producen a la hora de admitir los trabajos en las Exposiciones Nacionales y a la hora de la concesión de las correspondientes medallas.

Así las cosas, la mayoría de los escultores tienen una manera de entender el trabajo artístico que tiene poco o nada que ver con la idea de creatividad que se postula desde la modernidad exterior y se está llevando a cabo, principalmente en Francia y en otros focos europeos, a la búsqueda de conceptos como la originalidad y la innovación. Y es que antes que un profesional autónomo e independiente, el artista es una especie de artesano que repite modos de trabajo sin cuestionarse el lenguaje, ni los materiales o los gustos estéticos. Aunque puedan concebir motivos y temas arraigados en la sociedad de su tiempo, el escultor tradicionalista se deja llevar por el peso de los grandes de todos los tiempos. Se sitúan entre la fuerza y la *terribilitat* de Miguel Ángel, el refinamiento de Cellini o Verrocchio, las imaginerías manieristas y barrocas españolas. Tampoco discuten los cánones clásicos, como el equilibrio, la armonía, las proporciones entre las partes y el todo.

9. Carlos REYERO y Mireia FREIXA: *Pintura y escultura en España 1800-1910*. Cátedra. Madrid, 1995, p. 42.

Simplemente, aceptan la herencia del sistema de representación sometido a reglas por los académicos, sin separarse demasiado.

Hay dos generaciones de autores que vinculan todas o parte de sus obras al espíritu tradicionalista. En la primera, están escultores como **Lorenzo Fernández de Viana** (1866-1929), **Federico Sáenz** (1869-1941), **Isidoro Uribealzo** (1873-1928), **Higinio Basterra** (1876-1957), **Miguel García de Salazar** (1877-1959) o **Moisés Huerta** (1881-1962).

A la segunda ornada pertenecen: **José Larrea Echániz** (1890-1975), **Julio Beobide** (1891-1969), **Manuel Moreno San Román** (1891-1969), **José María Garrós Reguant** (Bilbao, 1893-1970), **Juan Guraya** (1893-1965), **Ramón Arcaya** (1891-1943) y **Fructuoso Orduna** (1893-1973).

Muchos de ellos desarrollan todas sus propuestas adscritas a esta voluntad, otros, por el contrario, evolucionan y tienen etapas distintas, mientras que se dan también los casos de quien modifica los planteamientos de una pieza a otra, en función del encargo o el tipo de intervención a realizar.

Los artífices más representativos son Higinio Basterra y Moisés Huerta. El primero, relegado al contexto local, está vinculado a un taller artesanal de amplia implantación y larga impronta, que recoge la herencia de Garamendi, su padre Serafín y recibe asimismo los aportes de su hermano Manuel. El segundo llegado de crío a Bilbao, con apenas seis meses, confronta su obra en los más distintos foros españoles e internacionales. Ambos llevan una tarea titánica y cuentan con un muy numerosos e importante catálogo de obras.

HIGINIO BASTERRA BERASTEGUI (1876-1957)

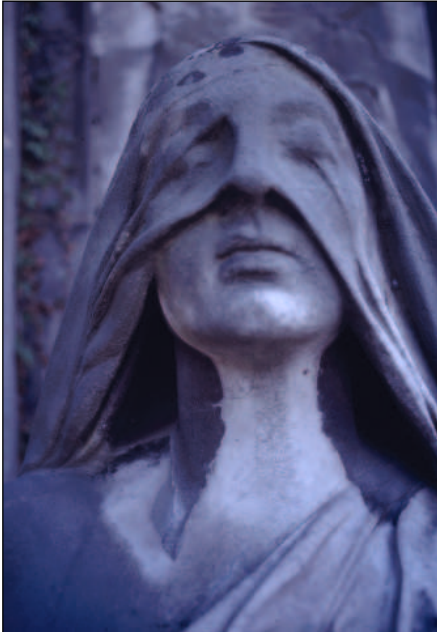
Higinio Basterra destaca a edad muy temprana. Comienza su andadura en la empresa familiar, siendo apadrinado por Bernabé de Garamendi. Continúa su formación en la Escuela de Artes y Oficios, siendo el primer alumno que imparte clases en el centro, pues apenas cuenta 14 años y es profesor en un curso femenino. Participa en el concurso de pensión de 1892-93, cediendo ante el trabajo de Nemesio Mogrobojo. En 1898, una comisión mixta de Diputación, Ayuntamiento y Artes y Oficios acuerda la concesión de una beca que se prorroga hasta 1902. Estudia en la Academia Julian de París y se considera seguidor de Auguste Rodin con el que alcanza una mayor conciencia lingüística. Los motivos que desarrolla inicialmente manifiestan la continuidad tradicional del taller familiar, como ocurre en el panteón de Garamendi (h. 1898) o los bustos a Casilda de Iturriza y Lorenzo Múgica (1901). Pero la mayoría de los primeros trabajos sólo se conocen por referencias escritas o por vetustas fotografías. La primera obra que expone es *Un herido* (1894) y manifiesta una tendencia de testimonio social que continúa posteriormente. En las piezas que manda de París puede observarse una temática alegórica muy próxima al modernismo de entresiglos, como *Consuelo (el abrazo)*. Realiza asimismo obras de carácter

funcional, como una chimenea en la que se evidencia de nuevo la influencia del autor de la Puerta del Infierno. Unas tentaciones impresionistas que se manifiestan en el gusto por perfiles curvos, ritmos dinámicos, cuerpos desnudos, modelados turgentes de dentro a fuera, torsos muy detallados, así como texturas donde la luz cabrillea y se detiene fragmentariamente. Actitud aperturista que a veces aparece de modo parcial en alguna parte y que alterna con encargos más tradicionalistas. La temática social y costumbrista no le es ajena durante la primera década del siglo veinte. Por un lado realiza grupos obreros y mineros, como *Barrenadores* (1907) Y por otra parte atiende deportes autóctonos, caso del lanzamiento de barra, cuyo *Palankari* hecho en 1912 desapareció de la casa de Juntas de Gernika a final de los años setenta.

En 1911 obtiene la cátedra de modelado del natural en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, obteniendo la plaza después de modelar una figura desnuda durante tres meses compitiendo con cinco opositores: Pascual Aurrecoechea, Federico Sáenz, Juan Goitia y Quintín Torre. El Jurado calificador estuvo compuesto por Julio Polo, Luis Lund, Antonio Aramburu, Luis Basterra, Manuel Losada y Miguel García de Salazar. Es una pena que también se haya perdido este trabajo. De título "*El miedo*", es una demostración de sus grandes dotes plásticas. Una escultura en la que analiza la tensión del personaje con cierto tono épico y sin escaparse demasiado de los cánones imperantes. La docencia que ejerce ininterrumpidamente hasta la guerra civil permite pensar que le influye a una cierta continuidad clásica y grandes exigencias formales, demostrando ser tanto un tallista virtuoso como un modelador interesante.

Al firmar muchas obras realizadas en el taller, todos los trabajos de Higinio Basterra no alcanzan las mismas calidades formales, sin embargo es un escultor a valorar que no ha tenido demasiada suerte en la historiografía vasca. De él, suele afirmarse que su formación fue importante pero que no llegó a madurar con propia voz a pesar de introducir en Bilbao el ímpetu *rodiniano*. ¿A qué cabe achacar el olvido que se tiene a su obra? Hay que convenir que la producción repetitiva del taller de su padre, Serafín Basterra, muy fértil en estas fechas, opacó parte de sus capacidades y además suele vérsese excesivamente vinculado a aquellos trabajos. Por otra parte, no forma parte de la Asociación de Artistas Vascos, un grupo de creadores que se ha llevado la atención de los historiadores, lo que da la equivocada idea que tras ellos no había sino aficionados locales o pura retórica tradicionalista. Fue además un incordio para los escultores que participaron en la Asociación, al desarrollar muchos de los trabajos a los que aspiraban. Por contra, se alinea con la Sociedad de Artistas Vascos y de Aficionados a las Artes Plásticas (1913), después denominado Círculo de Bellas Artes y Ateneo (1914), ocupando cargos de tesorero y vicecontador. Además, al desarrollar casi exclusivamente obra de encargo durante las décadas de los años veinte y treinta, no existen piezas en el mercado ni en las colecciones públicas, con lo que su conocimiento actual es muy impreciso y vago, de apenas unas pocas piezas, sin que se haya catalogado su trabajo. Asimismo, forma parte del núcleo de los perdedores en la guerra civil, sufriendo la postración posterior.

Y sin embargo, las disponibilidades compositivas son bastante más amplias y complejas de lo que habitualmente suele constarse. Y es que pese a que muchas piezas son consecuencia de intereses ajenos, sabe llevar a cabo empresas no repetitivas, siendo capaz de las más dificultosas de las representaciones. Lleva a cabo una importante nómina de piezas, fundamentalmente en iglesias y cementerios, que no siempre están en buen estado. Desempeña asimismo diversos cargos, como profesor en Artes y Oficios hasta ser depurado por los franquistas y en el Museo de Reproducciones, donde participa en la realización de la catalogación.



Higinio Basterra: Detalle del mausoleo de la familia Maestre (1928).

Las aportaciones a la escultura funeraria de Higinio Basterra son muchas en número y muy variadas en composiciones y planteamientos. La tumba dedicada a la familia Maestre (1928) recoge un ciclo sugerente que en parte nos reenvía a Brueghel. A lo alto, un vigilante relieve de Dios que todo lo ve, que parece estar hecho por otras manos. Y a la altura del suelo, dos figuras de tamaño natural avanzan frontalmente. La resolución plástica es digna de encomio. El modelado anatómico es simplificado pero tiene ritmo y turgencia interior. Utiliza los paños de modo magistral, mostrando las desnudeces del hombre y de la mujer que vagan ciegos por el reino de las oscuridades.

Higinio Basterra es un gran trabajador que se acompaña de numerosos operarios y discípulos para poder atender a un gran número de demandas. Sus obras de carácter funerario se encuentran dispersas por los cementerios de toda la provincia, sólo firmaba en los casos más personales, como los grupos escultóricos ejecutados para los cementerios de Derio, Begoña, Deusto, Gernika, Santurtzi o Plencia.

Comienza su actuación muy cercano a los preceptos neoclásicos de sus maestros, como se manifiesta en el Mausoleo hecho a la memoria de Bernabé de Garamendi, en Begoña. Es su primera gran obra, hecha en vida del fallecido escultor, no se coloca sino tiempo después, tras unas complicadas negociaciones con la Anteiglesia e interviniendo la aseguradora. Está concebida bajo la austeridad del orden, la serenidad y la armonía. Corona el monumento un ángel anunciador que eleva un dedo al cielo, y se encuentra en muy malas condiciones.

Sus trabajos posteriores tienen unas disposiciones de mayor naturalidad, incluso cuando se trata de argumentos religiosos. Así, el ángel de la tumba de Azcue está muy humanizado. Su reflexiva presencia recibe la influencia de la postura del pensador de Rodin, aunque tenga un modelado muy distante. Recoge sólo el repertorio icónico. Y lo relaciona con un monolito en forma de triángulo, un elemento utilizado por Cánova, muy simple y que rehuye del decorativismo.

La mujer de la tumba de Pedro Menchaca es una persona de la época, pierde los atributos divinos. Se trata de una mujer que tiene una actitud de recogimiento. Recuerda incluso composiciones pictóricas como las de las rederas. Frente a la aceptada resignación y el silencio del dolor, se acentúa la creencia en la fe en el caso de dos de los programas escultóricos, el de la familia Ibarrola y el de Fernández Unibaso. La doliente y dramática Magdalena de las dos tumbas, se hincaba de rodillas, introduce un modelado más valorado y líneas diagonales y afronta la cruz o la figura del Sagrado Corazón respectivamente.

Higinio Basterra fue un prolífico e influyente escultor, que tuvo un gran dominio sobre la materia que produce cierto distancia con el tema y algo de frialdad que envuelve nuestra mirada por las mil y una sutilidades de sus esfumados y veladuras. Basterra es el caso típico de artista dotadísimo que después de los primeros años se entrega a los gustos sociales dominantes, trabajando constantemente por encargo. Sin pasarse del todo a las innovaciones y distintos gustos emergentes, se mantuvo fiel a una estatuaría de alto oficio no exenta de aperturas impresionistas provenientes de Rodin.

MOISÉS HUERTA AYUSO (1881-1962)

En la escultura del País Vasco de principios de siglo Moisés Huerta ocupa un papel significativo entre el cultivo a la tradición y su evolución. Nacido en Muriel de Zapardiel (Valladolid) en 1881, llega a Bilbao con apenas seis meses y fallece en 1962. Escultor de profesión, hace el aprendizaje inicial en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao y en talleres de escultura, como el de Querol, y de imaginería y ebanistería, como el de Celaya. En 1905 continúa su preparación en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Concluye su período de estudios con una Beca para la Academia Española de Roma (1909-1913), confrontando sus aptitudes con los escultores más importantes, como Victorio Macho.

Junto a trabajos formativos, desarrolla inicialmente cierta tendencia social con obras como *El Pinche* y *la Mina* (1905). Incluso alcanza la caricatura costumbrista con una serie de tipos vascos que realiza hacia 1908.

El clima de la capital italiana le imbuje de un espíritu clásico que se traduce en los planteamientos estéticos y en los motivos de corte mitológico. Trabaja fundamentalmente en el desnudo, como en la obra perdida de *Las Parcas* (1912-13) o en el interesante *Salto de Leucade* (1910-11) del Círculo

de Bellas Artes de Madrid. Tiempo después realiza también tanto el pequeño pero potente *Palankari* (1934) como los gigantescos hombre y mujer prehistóricos de dos metros y medio de altura.

Hizo retratos espléndidos, y dejó esparcidos por todo el País Vasco monumentos tan diversos como los dedicados al banquero Abaroa en Lekeitio (1934) o los dos de Enrique de Areilza para Górliz (1926) y Hospital Civil de Bilbao (1928), o el del Padre Vitoria en la capital alavesa (1945). También trabajó motivos mitológicos, como el Mercurio del Banco de Bilbao (1920-22), o la Minerva del Instituto de Bilbao (h. 1925), imaginería religiosa, como el San Juan de la Iglesia de Gernika (1929).

Obtiene bastantes honores y reconocimientos. En 1906 se le concede una Mención honorífica y en 1912 logra primera medalla con el "*Salto de Leucade*" en las exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid, mientras que más tarde es nombrado presidente del Jurado de Escultura de la edición de 1917 de la citada Exposición Nacional de Bellas Artes.

Moisés Huerta tiene convicción acerca de sus facultades y se enfrenta a los retos de los concursos internacionales y locales, muchas veces recurriendo a unos fallos muy polémicos y viciados, como el certamen de monumento al Maestro Valle (1920).

Asimismo, tuvo una notable actividad en la isla de Cuba, donde dejó numerosas obras tanto de escala modesta como de formato monumental. Su relación con la isla comienza en 1916, al trasladarse allí después de haber ganado en Italia un premio para realizar un Mausoleo. Tiempo después, presenta el proyecto de Monumento al general Máximo Gómez (1916-18), concurso internacional celebrado en 1919, donde obtiene el 2º premio, detrás del italiano Aldo Gamba. En 1925, trabaja en el Monumento dedicado a las Víctimas del Maine y en el Mausoleo del Conde del Rivero, para lo que marcha a la Habana y Nueva York, donde deja un *retrato en piedra* de dicho conde en el Museo Norteamericano. Hacia 1929 lleva a cabo el Busto del Presidente Machado de Cuba, expuesto en Casa Mar antes de llevarlo a la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

La presencia internacional continúa con su participación en la Bienal de Venecia (1924), la realización de un monumento en Hiroshima (destruido), y presentando dos proyectos para el concurso internacional de monumento al General Luis Botha de Ciudad del Cabo (1928).

En los bustos evoluciona y de los más clásicos pasa a otros más naturalistas. Unos son humildes, otros resultan más pomposos y están realizados con gran riqueza de materiales, combinando mármol de Carrara, de Mañaria y bronce que aportando los contrastes de sus diferentes colores y cualidades.

A la busca de nuevas soluciones transforma sus cualidades plásticas en torno al final de los años veinte. Lleva a cabo unas internas líneas curvas

y volúmenes cóncavos, en los que la materia se presenta de modo muy fluido y con gran dinamismo, casos del Monumento a Esparza en Sestao (1928) o el grupo Abundancia para el edificio de la Unión y el Fénix de Bilbao (1929-31).

Moisés Huerta es un escultor potente y recio, realista e idealista. Puede lo mismo concebir una talla aristada y afacetada, señalando los planos de manera autónoma, como en las distintas piezas de tipos vascos, como someterse a las normas más clásicas, ofrecer rodinianas referencias temáticas y un modelado dotado de flexibles curvas.

Viviendo del encargo, apenas se desvió de una sujeción que desempeñó con honradez. Cuando éste remitía, realiza series de obras pequeñas con temas muy diversos: toros, bailaoras y cristos crucificados.

Después de la guerra civil participa en la elaboración de la estatuaría franquista, dejando sus ejemplos en el destruido monumento a Mola de Bilbao (1945), en la estatua de Franco de Zaragoza (1946-48) o en el arco de Triunfo de la Universitaria de Madrid (1952-56). Establecido en la capital, es profesor en la Escuela de San Fernando de Madrid. Como recuerda Martín Chirino, desarrolla una labor docente siempre afable y dispuesto a trasladar todos sus conocimientos. Llega incluso a ser nombrado Académico de la Real Academia de Bellas Artes en 1942.

Sin que la vanguardia supusiera poco o nada para él, apenas desarrolla la modernidad. Creativamente, Roma y su tradición, Castilla y la suya, fueron sombras demasiado poderosas. Quizá, su propia exigencia y las necesidades del momento ni el contexto daban más de sí.

En cualquier forma, un honrado trabajador de legado fecundo y rotundo. Las obras de Moisés Huerta se debaten entre la tradición, tanto de oficio como de representación, y la apertura expresiva de nuevos modelos que buscan carácter y fuerza, así como tratan captación del movimiento y la luz, buscando carácter y fuerza. El artista es uno de los más dotados y significativos escultores tradicionalistas que sabe igualmente abrirse hacia cierto sincretismo. Tanto tallista como modelador, conoce todos los materiales y en todos trabaja: madera, mármol, terracota, escayola y bronce.

2.2. Las voces modernizantes

El programa de becas que comienza en la última década del siglo diecinueve y continúa después, así como la labor encomiable de algunos mecenas que sufragan gastos o realizan encargos con los que poder vivir conlleva la necesaria salida al exterior a fin de respirar nuevos aires y extraer mayores posibilidades de conocimiento del arte, tanto del pasado como del presente. La consecuencia es que algunos artistas se acercan a ideas nuevas, planteamientos diferentes, otros gustos y sensibilidades.

Se produce en este escogido grupo una cierta distancia respecto a lo conocido e incluso negación de la repetida tradición. Ante un clima de avidez de novedades, manifiestan no sólo distintos modos de entender el arte sino unos resultados que evolucionan los sistemas de representación en clara relación con las nuevas maneras de entender la vida. Adoptan un marco de búsqueda, originalidad y diferencia que tiene que ver con el planteamiento de la modernidad. La revolución francesa había abierto la espita a la libertad de los individuos, y los artistas reniegan de los pasados vínculos con los distintos poderes y encargantes para decir lo que quieren y en la forma que quieren y necesitan para ofrecer la visión personal del entorno de la época o para descargar la voz interior de su subjetividad.

En este marco se propicia una nueva manera de afrontar el presente, el artista es un espadachín que convierte en eterno lo transitorio como quería Baudelaire. Un creador que escruta el entorno, lo percibe atentamente y capta lo que le llama la atención de lo que sucede a su alrededor.

Es un contexto en el que la búsqueda de lo nuevo en paralelo a la búsqueda de autenticidad propicia ir a los orígenes y propugna un renovado interés por cierto exotismo decadentista, al hilo del influjo de Gauguin.

También influye la creación de un nuevo ornamento dinámico, vinculado a los gustos modernistas donde se da una aceleración agitada del espacio y el tiempo por medio de látigos y volutas curvilíneas, muy del gusto de las sociedades urbanas.

El arte moderno es un arte que busca la excitación e implicación de los sentidos, unas emociones y sensaciones que posibilita un nuevo interés por las artes aplicadas para una sociedad democrática.

También se habla de la internacionalización de las sociedades avanzadas, y su culminación en un lenguaje artístico bastante común y general, entendible no en las situaciones locales sino en las ciudades más modernizadas.

Paradigma de la tendencia moderna, es un monumento no erigido y proyectado por el arquitecto **Alberto del Palacio** (1856-1939). Su Monumento a los Fueros (1894), lo concibe un año después de la inauguración del Puente Colgante. Se trata de una gigantesca representación del árbol de Gernika, una gran estructura de hierro con brazos y una plataforma superior para observar el Abra desde la Plaza Elíptica de Bilbao, sabiendo aunar eficacia, función y significación temática.

La búsqueda de la originalidad y la diferencia se puede rastrear en la mayoría de los trabajos de **Paco Durrio** (1868-1940), algunos de **Nemesio Mogrobejo** (1875-1910), muchos de **Valentín Dueñas** (1888- 1952), bastantes de un muy variopinto **Manolo Basterra** (1882 -1960).

NEMESIO MOGROBEJO ABÁSULO (1875-1910)

Nemesio Mogrobejo Abásulo (1875-1910) es un artista que posee esa rara y especial cualidad de dotar de sentimiento a la materia, tanto en las obras iniciales como en las dos etapas posteriores, una más moderna, otra más sincrética.

En la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, consigue distintos premios y es el primer escultor vizcaíno al que se le concede pensión artística. Ocurre en 1893, cuando se la disputa Higinio Basterra. Es entonces un autor ortodoxo con las demandas y exigencias escultóricas. Instalado en París desde 1894, desarrolla entonces un período en el que se vincula a la conciencia decorativa y sensual del modernismo. Un influjo que llega hasta fin de siglo y que se manifiesta en todo tipo de temas, tanto tradicionales como nuevos. Son dos las obras que entrega a las instituciones vizcaínas. En "*Maternidad*" (1895) se encuentran ya algunos elementos curvilíneos, como los látigos modernistas. Pero es en *Eva* donde llega a una culminación plástica que permite situar sus iniciales ideales estéticos. Toda una declaración de intereses con la que se abre al presente de los nuevos gustos artísticos pero sin renunciar a las herencias del pasado. Responde a la anatomía femenina y la confronta con un naturalismo dinámico no exento de gracia ornamental.

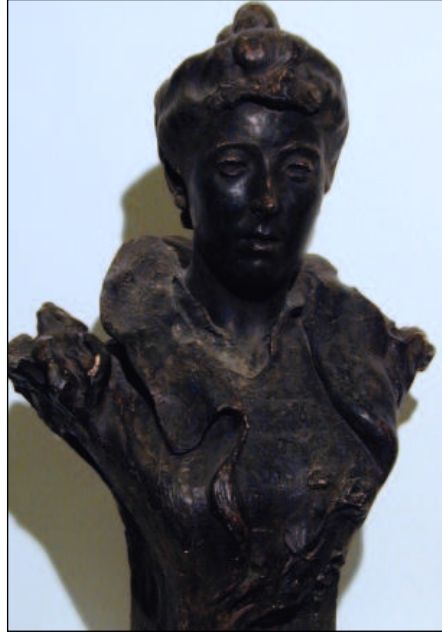
La figura de *Eva* es de tamaño natural y se eleva ágil y esbelta. Tiene la virtud de girar como un tornillo, gracias a la musicalidad de los ritmos marcados por los distintos perfiles de los brazos y las piernas, movilidad que también se manifiesta en el volteo de la cabeza hacia atrás, la torsión del tronco y el alzamiento de una de las piernas que obliga a levantar la base por el lado del pie de apoyo. Igualmente, la disposición de las extremidades marcan ágiles diagonales cuyas líneas forman dinámicos triángulos. La luz se deposita en unos puntos y resbala sobre las superficies. Emplea texturas pulidas en unas partes, más variables en otras, que muestran una turgencia que no sólo es epidérmica sino que también surge desde el interior. Dentro de una armoniosa naturalidad, hay un sentido del movimiento que rompe la frontalidad, elimina la simetría, huye de la grave verticalidad y abre la masa al espacio circundante, sin renunciar a las virtudes del bulto redondo. Para estos trabajos, el artista usa no sólo modelo vivo, sino también se documenta con fotografías de cuerpos desnudos en la naturaleza.

En *Eva* se manifiesta especialmente el ideal femenino, su propio título propicia el significado. Se trata de una armoniosa y delicada mirada al cuerpo de la mujer.

Desde un punto de vista de los modelos plásticos, se patentiza una especie de acuerdo entre tradición y modernidad, característica de la última etapa de su obra. En un cierto *aggiornamento*, da cabida a los nuevos impulsos sintetizantes del modernismo así como establece alguna apertura al movimiento y a la tactilidad variable de las superficies impresionistas. Con gran naturalidad, la escultura permite mirar en todo su contorno. Cuidando, además, el conjunto y el fragmento, posibilita multiplicidad de miradas y

perspectivas desde los distintos enfoques y ángulos de visión.

La pieza es de las pocas que logra pasar a bronce el propio artista, de ahí también su importancia. Una labor que el bilbaíno desempeña en Barcelona, ciudad a la que acude en septiembre de 1908 para fundirla junto a otras piezas. El proceso de *Eva* es largo y complicado, culminándolo en 1909. Tiene que hacer continuos retoques y acabados sobre el yeso. Después de la fundición, la cincela durante un mes. Es un tiempo en el que pasó por no pocos contratiempos físicos y económicos, según manifiesta Juan de la Encina¹⁰. *Eva* es sin duda un importante logro, pleno de gracia y elegantes ritmos que dinamizan la mirada escultórica desde los más distintos puntos de vista.



Nemesio Mogroboejo: Busto de Dolores Ibáñez de Aldecoa (1897).

Otras obras tienen mayor vocación efectista y están muy influidas por la tendencia que los más atrevidos creadores franceses o catalanes comienzan a desarrollar, es el caso de Pierrrot (1896). Más intensa es la lápida para la tumba de Paula Scheneck, compañera y madre de su hijo, a la que conoce en las clases nocturnas de la Academia Colarossi de 1896 y con la que comparte una especie de idilio permanente, mantenido más allá de la muerte acaecida en 1898. Una desgracia a la que responde con una importante lápida sepulcral instalada en el cementerio de Gratz (1899). Un trabajo realizado después de muchos estudios y bocetos de cuya importancia habla que lo presente en una Exposición en Viena, alcanzando un gran éxito. El relieve es de estructura orgánica y cuenta con un poema de Charles Morice trasladado a la materia, de modo curvilíneo, así como un relieve de figura femenina desnuda.

Es igualmente muy importante el “Busto de Dolores Ibáñez de Aldecoa” (1897), cuya escayola revela un modelado suave y sensual al mismo tiempo que un cierto brutalismo en los hombros y el pecho al dejar claramente al descubierto las huellas procesuales sobre la superficie. Tiene asimismo, unas referencias orgánicas, entre vegetales y animales en la base. Se trata, sin duda de un inmejorable ejemplo modernista, en el que se manifiestan internas alegorías dedicadas a la mujer.

10. En “Nemesio Mogroboejo. Su vida y sus obras. 1875-1910”. Sociedad Vizcaína de Artes Gráficas, Bilbao, 1910.

La segunda etapa se produce con el cambio de siglo. En 1900, se traslada a París donde ve la exposición de Rodin, cuya influencia recibe muy hondamente. En 1901 tiene un serio fracaso al intentar realizar un gran grupo de figuras desnudas de tamaño natural, conjunto inspirado en el infierno de Dante cuyo yeso se le arquea durante el secado. Al obtener la pensión de 1902, en reñida competencia con Quintín de Torre, elige Italia como lugar de formación, primero se instala en Florencia y luego en Roma. Es entonces cuando el mundo clásico aparece en reñida competencia con los influjos impresionistas. El primer trabajo que presenta es *Il Risveglio*, adecuado contrapunto masculino al canon femenino de Eva. Con la escultura el artista bilbaíno alcanza una renovada confianza en sus posibilidades plásticas. El reto resultó totalmente satisfactorio. Aunque se le nota atado a cierto idealismo manierista, no puede ocultar rastros de mayor naturalismo y un modelado turgente que recuerda al primer Rodin.

La disposición del cuerpo recuerda a la de *La edad del bronce*, uno de los trabajos de Auguste Rodin que fue muy controvertido al exponerse en el Salón de 1877. En ambos casos, se trata de un cuerpo masculino desnudo que levanta hacia delante una de sus extremidades superiores y la flexiona por el codo hasta tocar la cabeza con la palma de la mano, aunque con el brazo cambiado.

Frente a la mayor morbidez expresiva de la obra del escultor francés, en *Il Risveglio* hay cierto idealismo clásico, así como un equilibrio algo estático en la disposición corporal. Pese a ello, la anatomía es poderosa y plena, celebrando una emergencia no demasiado intensa y contenida, como si se despezara lentamente. Y es que la obra, durante su primera presentación pública, se denominó *El despertar*¹¹, cuyo título responde a la traducción del italiano.

Durante los cuatro años de pensión realiza obras tan significativas como *“La muerte de Orfeo”* o *“Hero y Leandro”*, cuyos amores imposibles y lastrados por el poder del destino parecen relacionarse con su propia vida.

El bronce del primero fue fundido por Quintín de Torre, quien retocó el yeso originario y dio las pertinentes pátinas.

Después de mil vicisitudes físicas y contratiempos económicos de los que habla con tanta intensidad Juan de la Encina, el canto del cisne de su obra está representado por cuatro bajorrelieves de plata que efectúa en 1909, uno de ellos será el motivo elegido por la Asociación de Artistas Vascos como logotipo alegórico de la citada sociedad artística. Especialmente interesante resulta *“Ugolino”*, otra historia dramática recogida en la Divina Comedia de Dante en la que el personaje resiste al castigo comiendo la carne de sus hijos¹². Mogrobejo enmarca la escena en un gran óvalo y con horror vacui muestra los cuerpos desnudos, enfatizando ciertas partes del cuerpo con tensión expresionista y acentuados claroscuros.

11. *Risvegliare* significa despertar. En: “Notas artísticas”, *La Gaceta del Norte*, 30-12-1903.

12. Recientes estudios científicos han demostrado que no tal hecho no se produjo realmente.

FRANCISCO DURRIO MADRÓN (1868-1940)

Un artista más estrictamente moderno es Francisco Durrio de Madrón. Como he indicado, nace en Valladolid¹³, según se manifiesta en su primera matrícula de estudios, así lo recoge su acta de defunción en el Hospital Saint Antoine de París y nunca se presenta a las becas y pensiones para vizcaínos. Recientemente Mariano Gómez de Caso¹⁴ ha encontrado su partida de nacimiento en la capital castellana.

De sus primeras andanzas hay escasas informaciones, salvo que sube a la buhardilla de la calle de La Cruz, coincidiendo con Unamuno, para recibir clases de Lecuona, un modesto pintor local. Con trece años se apunta en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao y hace constar que es escultor. Aparece con el apellido Madrón y está bajo la tutela de su madre Adorina Granié, lo que puede indicar que no vive con su padre y que forma parte de una nueva estructura familiar.

El mismo año de 1881 se traslada a Madrid, donde permanece un año con el escultor Justo Gandarias en el taller de la Ronda de Atocha. Poco más se sabe hasta que en 1888 marcha a París con la ayuda del bilbaíno Cosme Echebarrieta, al que habría conocido por su relación con su hijo Ignacio, dos años menor que el artista. Lleva el encargo del Mausoleo del citado financiero. Durante 15 años se afanó trabajando en diferentes maquetas, hasta once proyectos que no llegarían a realizarse. Ya en torno a 1903, aparece el obelisco que existe en la obra del Cementerio de Getxo, finalmente terminado hacia 1923. Un proceso muy largo para una obra realmente singular.

Francisco Durrio es el caso del artista que recoge inicialmente unas demandas estéticas y las continúa durante toda la vida, sin apenas apartarse demasiado de las primeras inclinaciones plásticas. En el París finisecular se relaciona y vincula con el núcleo de artistas cercano a Paul Gauguin, al cual sigue y del que es un amigo inquebrantable. Incluso, a la partida del artista francés para su último viaje a Tahití, le deja una importante nómina de piezas, las cuales trata de vender en más de una ocasión a las instituciones vascas.

Durrio adapta el finisecular sintetismo simbolista a la cerámica, una preocupación que le conduce a tratar de dar con un horno especial para la cocción de sus piezas, incluso en los últimos años sigue suspirando por conseguirlo.

Las condiciones de trabajo de los primeros tiempos le hace desarrollar algunos bustos junto a encargos como el de la familia Sota para el palacio de Ibaigane, donde desarrolla un programa icónico del mundo rural vasco

13. Audiovisual del Museo de Euskal Herria, 1999, apuntes de clase en la Diplomatura de Arte Vasco del siglo XX, Universidad de Deusto.

14. Mariano GÓMEZ DE CASO ESTRADA: "Paco Durrio: Un maqueto en Bilbao". En: *Eusko-news & Medía*, Eusko Ikaskuntza, 17-12-03.

que no se aleja demasiado de las humoradas bienintencionadas de José Arrúe. Pero el pulso creativo de Durrio vuela más alto y se relaciona con todo lo más granado del momento, Picasso incluido, al que ayuda y del que no entiende nada a partir de la evolución cubista. Su postura estética está más cerca del halago para los sentidos, del disfrute sinestésico del arte, así como de la plasmación de ideas relacionadas con las aportaciones de las grandes civilizaciones históricas, desde la oriental a lo egipcio. Sentido de la evasión que le proporciona un cierto distanciamiento de las normas clásicas. Un arte que en muchos casos no elimina la función, como ocurre en el importante trabajo de joyas que lleva a cabo o el proporcionar rostros de Cristo a los jarrones según deformaciones y colores caprichosos.



Francisco Durrio: San Cosme (1903-1923).

Durrio no tiene un catálogo de obra demasiado amplio, pero, sin embargo, realiza dos trabajos que por sí mismos, están entre lo más importante que se hace en este tiempo. Ambas son obras de largo aliento temporal y de un programa iconográfico complejo y cargado de sentido.

El San Cosme de la tumba de la familia Echevarrieta es una de las más importantes aportaciones hechas en el campo de la estatuaria religiosa vasca en la primera mitad de siglo. Fechado entre 1903 y 1923, está situado en el interior de una cripta, aunque es visible desde la magnífica puerta de acceso, también obra del artista nacionalizado francés.

La estatua refleja una intensidad verdaderamente febril. En actitud orante e íntimamente recogido, ladea su figura terriblemente delgada. Con el rostro demacrado se sumerge en la actividad interior, dejando constancia de la anatomía ligeramente alargada de la calavera. El artista trabaja la materia con total dominio insistiendo en los detalles anatómicos con sutileza y suavidad pero dejando constancia de una cierta descarga emocional. Su contenido impronta expresionista le aproxima a otros autores internacionales, como George Minne. El santo es un ser espiritual pero humano, como las figuras lánguidas y doloridas de Wilhelm Lehmbruck. La anchura de la cabeza por la parte de arriba y su fino pulido recuerdan al busto de Baudelaire hecho por Raymond Duchamp Villon. La talla no rehuye el tratamiento de los volúmenes ni el de las texturas. La materia recoge con total plasticidad el eco de la sublimada representación.

Francisco Durrio es ante todo un maravilloso modelador y no se le conoce demasiados trabajos como tallista, más allá de las concreciones esquemáticas del pedestal del monumento a Arriaga. Bien posible es que habiendo hecho el pequeño San Cosme en plata, la pieza de mármol la hubiera realizado su discípulo Valentín Dueñas.

La puerta de acceso a la cripta de los enterramientos es especialmente interesante. Es de hierro forjado y tiene una estructura lineal, calada y muy etérea que, como una celosía, permite observar el espacio, deja entrar la luz y sirve para higienizar el lugar¹⁵. En la parte de abajo hay una representación de sol radiante y vibrantes satélites. Y en el cuerpo mayor se distribuye una enorme tela de araña con mariposas atrapadas en la red. Por último, tiene una estrecha cancela arriba donde vuelve a mostrar seis mariposas de frente y con las alas desplegadas. En las jambas del marco hay igualmente otras referencias animales. El conjunto representa una visión frágil de una vida en la que, pese al agitado vuelo, el ser humano está atrapado y no puede escapar.

Existe otra verja igual en el Museo francés de Maubege, donde se encuentra desde 1956, tras exponerse en el Salón de Otoño de 1931. El metal no le fue ajeno pues llega a confeccionar unas interesantes y escultóricas joyas donde aloja distintas representaciones simbolistas.

Más problemática y compleja resulta la realización del Monumento a Arriaga. Su historia es harto rocambolesca pues transcurre veintisiete años entre la confección del proyecto en 1906 y la inauguración en 1933.

Con motivo del centenario del nacimiento del músico en marzo de 1905 se aprueba en el Ayuntamiento de Bilbao una moción para erigir en el Arenal u otro paseo público un monumento alegórico que no exceda de las diez mil pesetas, luego se elevan a veinte mil. A tal fin se abrió un concurso público entre los artistas residentes en Bilbao o los que hayan sido becados por Ayuntamiento y Diputación, otorgándose un premio de 500 y dos de 250 pesetas, siendo los honorarios de la labor artística del orden de as 4.500 ptas.

El proyecto de Paco Durrio llega fuera de plazo al concurso abierto por el Ayuntamiento, para celebrar el centenario del nacimiento del músico bilbaíno. El 20 de abril el jurado compuesto por Plácido Zuloaga, Juan Rochelt, Manuel Losada, Ricardo Bastida y Leopoldo Gutiérrez otorga el primer premio a la obra del artista afincado en París, segundo queda el banco de Nemesio Mogrobojo, siguiéndoles el boceto de Quintín de Torre, aunque estimando que sólo los dos primeros reúnen condiciones para ser realizados. Tras las protestas de Torre, se concede el tercer premio a Larrea, en acuerdo adoptado por la Comisión después de visto el informe del jurado. Pero el tra-

15. En la actualidad se ha puesto una segunda puerta que impide observar convenientemente la obra.

bajo no llega a realizarse en los plazos previstos y en 1914 queda archivado el contencioso, sin acuerdo posible entre las partes.

En 1931 se vuelve a retomar el asunto. Después de no pocos avatares va a encargarse a Valentín Dueñas, discípulo de Durrio y de acuerdo con él, la realización final del conjunto en su estudio de Madrid.

En el acto inaugural se entregaron unas cuartillas en las que se explica puntualmente el simbolismo del monumento:

“La Musa del Arte eleva su queja al infinito por la muerte prematura del Genio. En señal de protesta golpea su seno con la lira, y de sus cuerdas brota el llanto que es acogido religiosamente por la máscara del basamento, símbolo de la eternidad que con sus sienes apoyadas en las manos que nacen del muro en actitud de tranquila meditación, devuelve a su vez, en lágrimas, su dolor.

Los frisos situados en la parte baja de la base, representan por los pájaros fijados en el pentagrama, la expresión viva del canto.

Los mascarones colocados en la parte posterior del monumento son, asimismo, dos grifos, representativos de la meditación que, al dejar caer el agua por sus bocas sobre la taza, produce, naturalmente, sonidos a manera de surtidores de inspiración”.

Es una obra dividida en dos partes muy diferenciadas. Los volúmenes de piedra que conforman el pedestal tienen claras reminiscencias egipcias, mientras que el bronce de la figura se inscribe en la síntesis simbolista e ideísta. Una obra espléndida y sinestésica, por la que la mirada lo mismo resbala por la superficie, que se detiene en el agua y es elevada hacia lo más alto.

Paco Durrio es un vasco de adopción por su formación y porque contribuyó como pocos al desarrollo del arte moderno de Euskal Herria, acogiendo a otros autores en París o trayendo obras de los más singulares creadores de la escena francesa. Importante animador cultural que no siempre encontró el eco a sus solicitudes, pero que gracias a él, se puede admirar el Gaudin del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

2.3. La síntesis Novecentista

Hay un grupo de autores que actualizan las recetas plásticas con síntesis muy diversas. Su programa es ser antiguos y modernos a la vez, y llevan a cabo un especial equilibrio entre idealismo y realismo figurativo. Es un planteamiento estético que se conoce como novecentismo, cuyo máximo exponente es Quintín de Torre, quien utiliza temas del pasado y también se acerca a nuevos asuntos cargados de acentos peculiares. Lo suyo es la armonía. Ni un movimiento violento ni un estatismo absoluto, una síntesis entre la atención a algunos detalles y la visión de conjunto, pliegues simplificados y leves, superficies pulidas y simples, sin la variación formalista de la

teoría de los valores ni tampoco la turgencia de Rodin, simplemente líneas armoniosas, delicadas y curvilíneas.

Las distintas generaciones novecentistas supieron hacer presente aquel *“realismo idealizado, particularmente característico”*, que según Azcárate define a la escultura de Anchieta y sus seguidores durante los siglos XVI y XVII. Una suma de razón y medida, tradición e historia, gravedad espiritual y arte asimilado de corte moderno.

Joaquín Torres García ofrece una angulación muy precisa del impulso novecentista en la plástica. El artista uruguayo afincado en Barcelona no sólo expone en la Asociación de Artistas Vascos sino que incluso da en 1920 una conferencia en Bilbao. Según el creador constructivista: *“¿tendríamos que ver con ojos propios este mar... los olivos y los pinos, la viña. los naranjos, este cielo azul y, sobre todo, el hombre de aquí, nuestra religión, nuestras fiestas, nuestro vivir!”*. Para continuar diciendo, *“tradición nuestra ha de ser todo lo que se ajuste a la tierra”*. Si se ponen a estas frases los precisos acentos vascos de los paisajes, tradiciones populares y la gente, se tiene una definición del arte y las intenciones novecentistas, cuyas claves se encuentran no sólo en la elección de los temas sino también en los modos creativos y la utilización de determinadas sintaxis y rasgos plásticos.

En los novecentistas hay consciencia de mirarse tanto en Europa como de beber en las propias fuentes, para verse reflejados en un arte que debe mucho a la configuración geográfica, al clima, a los hombres y que, como dice Jardí, *“se traduce en una temática y un repertorio formal muy característico”*. En escultura se manifiesta en la plasmación de escenas mineras, faenas agrícolas y marineras, manifestaciones populares y deportivas, el trabajo y el descanso de la fiesta, donde se caracteriza a la figura humana de modo fuerte y, a la vez, muy idealmente.

Los novecentistas quieren ser naturales y se acercan con naturalidad plástica. Utilizan líneas simples y construcciones sobrias, para ver a las personas en sus ocupaciones cotidianas. Como recuerda Jardí, *“siempre tratando de atrapar plásticamente lo que hay de eterno en los hombres y las mujeres de aquí y que perdurará, pese a los cambios de civilización y las influencias de moda”*.

La actitud sintetizadora del novecentismo inicial se prolonga en la plástica que surge en la década de los años veinte, tanto por la renovación sintáctica de algunos autores del período anterior, como muy especialmente por las aportaciones de una nueva generación.

Los modelos del segundo novecentismo no están muy alejados del regreso al orden habido después de la primera guerra mundial, una tendencia que incluso alcanza a Picasso, cuyo espíritu grecorromano influye a buena parte de la escena europea del momento. Un planteamiento que se sitúa tanto como respuesta a las vanguardias positivas, como es una reacción a las vanguardias negativas del antiarte y está contra la asimilación de las distintas tendencias por los extremos ideológicos.

Además, las propuestas del segundo novecentismo podemos encontrarlas a nivel local en el poeta Ramón Basterra, que en sus escritos conjunta las dos vertientes principales: atención preferente al ambiente y paisaje vasco, y lo que denominó *escolástica del Pirineo* y su teoría del romanismo. Esto es, un arte tanto basado en la realidad inmediata como inscrito asimismo en las normas y reglas clásicas. Es una idealidad que recompone los datos exteriores y los confronta con un modelo previo.

Entre el orden clásico y la apertura naturalista a los nuevos iconos costumbristas y sociales, se sitúan las obras de Quintín de Torre (1877-1966), algunas de León Barrenechea (1892-1939-43?) Moisés Huerta (1881-1962), Lorenzo Fernández de Viana (1866-1929)...

QUINTÍN DE TORRE VERASTEGUI (1877-1966)

Nacido en Bilbao en 1877 y fallecido en Espinosa de los Monteros en 1966, Quintín de Torre es el más importante representante del novecentismo escultórico vasco. Como tantos otros autores se forma en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao. Inicialmente, estuvo vinculado al nacionalismo, incluso es amigo de Sabino Arana y llega a plantear en 1910 un monumento a su memoria en colaboración con Higinio Basterra. Beligerante con las instituciones a través de su participación en la Asociación de Artistas Vascos, sociedad de la que fue presidente y fundador en 1911, es agradecido con las ayudas institucionales recibidas entre 1901-1902 y 1902-1906 e hizo entrega de una serie de obras como *El Perdón* (h. 1902) y *¿Por qué?* (1903) al Ayuntamiento de Bilbao, o *Cabeza de San Juan* (h. 1904), *El Canto de Lar-taun* (1904) y *Hacia la vida eterna* (1905) a la Diputación de Vizcaya, trabajos que lamentablemente se encuentran desaparecidos. Con ello, se han perdido las piezas más autónomas de su quehacer escultórico.

El trabajo de Quintín de Torre no es unitario en propósitos y resultados plásticos, y sin embargo tiene un sello personal que le hace inconfundible. En el busto dedicado a Emiliano Uruñuela (1904), hace una importante declaración de principios estéticos al inscribir el significativo lema "El Arte por el Arte", una de las claves de la evolución moderna. Pese a ello tiene que realizar gran cantidad de encargos, desde bustos y cabezas de retrato hasta imágenes religiosas, pasos de Semana Santa para Bilbao, Zamora y Orihuela, estatuaria funeraria para cementerios de Begoña, Derio, Getxo, Durango y Llodio, lápidas conmemorativas (Iturribarría) y monumentos diversos como el de Eugenio Garay en Artziniega (1912), para el Banco de Bilbao en Madrid (1922) y Ramón Basterra en Bilbao (1935). Una nómina extensa, en definitiva, de proyectos en los que mantiene el eco de una voz interesada en captar la dignidad del ser humano que se centra en unos rostros genéricos a los que hace brotar la individualidad de los sentimientos.

La producción más personal de Quintín de Torre cabe relacionar con las dos etapas del novecentismo vasco, una más social y abierta a los temas cercanos, la otra con mayor conciencia clásica. En ambos casos sabe conci-

liar los ecos tradicionales con las modernas innovaciones plásticas, asumiendo temas relacionados con el contexto local y los argumentos más genéricos.

En la primera etapa, que lleva a cabo en las dos primeras décadas del siglo veinte, adopta un planteamiento de síntesis, desarrolla un modelado suave y naturalista, con poses graves y serenas, pero al mismo tiempo tiene un gran sentido de la armonía y el equilibrio mediante la simetría de sus facciones y el idealismo de unas representaciones muy atentas a lo social y el costumbrismo. La obra más característica de este período la concibe en 1913, cuando expone *Patrón Vasco, Gabarrero o El timonel*, barro expuesto en la Exposición de Arte Moderno de la Asociación de Artistas Vascos, pieza de tamaño natural que se pasa a bronce y coloca en el jardín del palacio Ibaigane en Bilbao. Tenía la inscripción “¡Gora Euzkadi Azkatuta!”, actualmente borrada. Es una escultura en la que se concilian los valores sociales y la relación con el entorno. Manifiesta el mundo del trabajo y lo envuelve en unas genéricas señas de identidad, con cierto tono de epopeya grandilocuente. Está basado en la percepción del entorno y tiene conexión con la realidad, pero también es idealista en el rostro y modela el cuerpo muy esquemáticamente y sin demasiada atención a los detalles¹⁶.

Su evolución le lleva después a seguir el espíritu clásico del renacimiento italiano y la escultura policromada castellana, así como la alemana coloración de los mármoles.

El monumento al maestro Valle inaugurado en 1922¹⁷ es un conjunto muy interesante, en el que se revela su acercamiento a la antigüedad. Está dedicado a Aureliano Valle y Tellaeché (1846-1918), quien fuera compositor de obras como la ópera “Bide-Onera”, director y miembro fundador de la Coral de Bilbao.

El trabajo es una alegoría. Como Durrio en el Homenaje a Arriaga (1906-1933), se inclina no en aprehender el rostro del músico sino en proclamar las virtudes artísticas. Si aquél es el primer monumento proyectado que renuncia a mostrar las cualidades físicas del homenajeado, el dedicado a Valle es el primero en concretar tal planteamiento al inaugurarse mucho antes. En ambas piezas, el agua es un material plástico que se emplea para algo más que como fuente ornamental. Los dos monumentos tienen carátulas, hacen referencia al pentagrama y destacan a una figura humana desnuda de carácter simbólico. Frente al espacio abierto, Quintín de Torre prefiere la protección de un gran muro de dos alturas, cuyo vano central conforma una ventana que le sirve para enmarcar el esfuerzo de la figura y para disponer una cortina de agua. Mientras el artista afincado en París destaca la

16. Durante la guerra recibió un tiro. Hoy está en el Museo Marítimo de la Ría de Bilbao, increíblemente tiene un par de placas atornilladas en su base de bronce.

17. En su nueva localización está mirando hacia la entrada del edificio viejo del Museo de Bellas Artes de Bilbao y fue inaugurado el 28 de enero de 2002.



Quintín de Torre: Rincón del estudio.

femenina inspiración de la Musa Melpómene, el bilbaño representa el poderoso cuerpo masculino del Triunfo que avanza hacia delante y emerge de una masa sin pulir, significando la gran voluntad y enorme energía que es preciso tener para alcanzar el éxito. Es por ello que porta un laurel entre sus manos, como si fuera una pesada roca. Para Emiliano Uruñuela, los dos rostros de mármol pulido representan al coro mixto, de sus bocas mana el agua “para deslizarse confundida, rumorosa y sonora por los cinco escalones, como por las cinco líneas del pentagrama”.

El Monumento a Aureliano Valle es muy representativo del estilo de transición de Quintín de Torre. Se sitúa entre el primer interés moderno por una esquematización no

ajena ni al turgente modelado de Rodin ni a la síntesis naturalista de Meunier y su evolución hacia planteamientos más clásicos¹⁸.

Quintín de Torre fue un estudioso y contó con una buena biblioteca. Tuvo tal éxito que algunas de sus producciones fueron repetidas por artesanos. Para Barañano, G. de Durana y Juaristi fue una “verdadera esponja en la que acomodan todo tipo de estilos”¹⁹. Sin embargo sus múltiples trabajos están tejidos con una estética unificadora y sobre todo demuestran la existencia de una voz que resulta inconfundible.

3. TRADICIÓN, NUEVA MODERNIDAD Y PROTOVANGUARDIA EN LOS AÑOS 30

Durante la República los talleres de los hermanos Bastera y Moisés Huerta son los que se llevan la mejor parte en concursos y encargos del entorno de Bilbao, mientras que en Pamplona trabaja Ramón Arcaya, por Álava anda el riojano Daniel González, y en Guipúzcoa destaca Julio Beobide. A su vez, Miguel García de Salazar, Quintín de Torre, Valentín Dueñas, León Barrenechea y Fructuoso Orduna están instalados en Madrid. Pero al mismo

18. La restauración parece deslucir la textura de la piedra. Al unificar la superficie de la figura se mitigan los contrastes anatómicos y del claroscuro. La pérdida de uno de sus brazos se ha subsanado recientemente.

19. BARAÑANO, G. DE DURANA y JUARISTI: *Arte en el País Vasco*. Cátedra, pp. 250-251.

tiempo surge una nueva generación, principalmente encabezada por la emergente pujanza de Joaquín Lucarini y un Jorge Oteiza a caballo entre Madrid y Donostia.

En la empresa de los hermanos Basterra, destaca la labor de Manolo. Autor de tendencia renovadora que tiene una actuación particularmente intensa en este período. Instala en 1930 el insólito monumento-fuente dedicado a Antonio Trueba en Montellano. Una pieza que tiene claras reminiscencias románticas al plantear un espacio abierto y ruinoso. Además, en 1931 coloca un busto en homenaje a José María Acha para el campo de fútbol Ibaiondo del Arenas de Guecho. Obra que hizo decir al poeta y crítico de arte Adolfo de Larrañaga: “Dinamismo y estatismo es igual a serenidad; tal es la fórmula de este busto de abolengo rodiniano”, y seguía “Lo anecdótico no es lo universal”²⁰.

Igualmente, otros escultores empiezan a despuntar llevando a cabo trabajos que continúan los planteamientos y las iconografías anteriores. Jóvenes como Arturo Acebal Idígoras, Ricardo Iñurria, Tomás Martínez Arteaga y Enrique Barros, junto a otros menos conocidos como Julián Alangua, Tomás Castro o Manolo Cacicedo. Todos ellos forman parte de la Asociación Unión Arte, andan por los veinte años y se encuentran en plena efervescencia. Acebal Idígoras (1908-1977) compagina la escultura con la pintura, y trabaja con Gustavo de Maeztu en su “invento” de cementos vitrificados que exponen en la Asociación de Artistas Vascos (1932), unas piezas de formas sintéticas y elementales. Ricardo Iñurria (1908-1995) trabaja en el taller de los Basterra y empieza a despuntar tanto en pintura como sobre todo en escultura. Una beca particular le lleva a estudiar a París, haciendo imágenes religiosas e iconografía nacionalista de manera sobria y poderosa. Tomás Martínez Arteaga (1906-1962) pasa de una obra moderna y simbolista a una estatuaria muy clásica y religiosa. Para Enrique Barros (1905-1990), es su mejor época: realiza un par de panteones, el monumento a García Barbón en Verín, busto al doctor Otaegui y expone sus esculturas nada menos que en Viena. Después se perdería en todo tipo de labores.

Joaquín Lucarini Macazaga (1905-1969)

El autor más representativo de la evolución plástica que se produce durante los años treinta, es el alavés Joaquín Lucarini. Nacido en 1905 y fallecido en 1969, se forma en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, ciudad donde establece su taller, para después estudiar en París e iniciar un periplo de viajes por Italia, gracias a las ayudas de la Diputación Foral de Álava.

20. En la actualidad se ha separado el busto de su pedestal. De manera que ahora hay dos piezas en lugar de un solo conjunto escultórico.

Joaquín Lucarini es un escultor en ascenso durante la época de la República, momento en el que lleva a cabo su obra más consistente y personal. Algunos de los más importantes trabajos se encuentran en ámbitos públicos, exentos o sobre edificios, y una buena cantidad de ellos no ha sobrevivido al paso del tiempo y sólo se conoce por boceto o alguna añeja fotografía.

Entre las piezas de exterior, cabe recordar las que hizo hacia 1929-30 para el edificio del Club Deportivo de la Alameda Recalde de Bilbao, obra del arquitecto Pedro Ispizua. Se trata de unos relieves realizados en cemento, en los que plasma pelotaris, palistas, atletas y montañeros con una excelente veta expresionista. Pese a los estrechos márgenes en los que quedan encerradas, la figuras vibran y están distorsionadas con una gran capacidad expresiva. El artista capta dinámicamente el movimiento con ritmos cambiantes sobre un fondo uniforme y mediante enérgicos pliegues. También realiza otras piezas de temática deportiva, como *Boxeador* o *Lanzador de peso* (1932).

Viene, después, una etapa muy renovadora con la que el sistema figurativo es doblegado a una geometría de líneas rectas paralelas e insistentes. Es el caso de *La Victoria de la Música* (1932), que está por derecho propio entre las más importantes esculturas vascas de la época. Siguiendo esta línea de simplificación plástica, realiza distintos panteones, lápidas y algunas estatuas de exterior, como el granito negro de "La Equitativa" (1935), situada en los Jardines de Albia de Bilbao.

Es un período en el que de modo muy esquemático, como indica Cezanne al utilizar el cilindro, el cubo y la esfera en la representación, establece paralelismos entre las formas de la naturaleza y las geométricas. Utiliza líneas rectas, simples y funcionales, planos cortantes, volúmenes achatados, construcciones muy limpias y de gran eficacia, de ritmos paralelos, eliminación de detalles, dinámica futurista y sentido ornamental a lo art déco. Incluso, no duda en plasmar los nuevos valores sociales emergentes, como el antimilitarismo o la solidaridad.

La obra posterior a la guerra civil tiene menos interés. Pierde capacidad de innovación y búsqueda, contentándose con resolver las esculturas siguiendo gustos sociales dominantes y las indicaciones de los numerosos clientes. Vivir de la escultura nunca ha sido fácil y menos en las circunstancias de la época, con una guerra de por medio, por lo que el artista alavés tuvo que dejar aparcados los propios argumentos y necesidades plásticas para seguir los dictámenes y los programas de quienes le encargaban. Gracias a una portentosa facilidad sabe resolver con eficacia la ejecución de todo tipo de imágenes. Entre las obras de este período hay que recordar al imponente tigre que corona un edificio industrial en Deusto, que es presentado como un símbolo del Bilbao de su tiempo.

Jorge Oteiza Embil (1908-2003)

Nacido en 1908 y fallecido en 2003, la obra posterior ha opacado los interesantes trabajos efectuados por Jorge Oteiza durante la década de los



Oteiza: Retrato del poeta dadaísta Zadi Zañartu (1935).

treinta, algo a lo que ha contribuido la pérdida de muchas piezas de este período. Antes de dedicarse plenamente al arte, el artista de Orío lleva a cabo estudios de medicina en Madrid. Un trozo de masilla le conduce a la escultura, según ha indicado el propio autor. Las primeras obras realizadas durante el final de los años veinte tienen vocación estructural. Son volúmenes prismáticos, con reminiscencias tanto de populares tallas medievales como de síntesis cubistas. Es el caso de *Maternidad* (1928-29) una rocosa piedra de planos cortantes y expresión ruda. Consolida su actuación al ganar en 1931 el primer premio en Artistas Noveles de Guipúzcoa.

El *Adán y Eva. $F = \text{arco tangente } F/C$* , es un cemento singular de carácter muy rupturista. Tiene espíritu transgresor y ofrece una insólita versión de los primeros pobladores quienes aparecen representados más como monos que como seres humanos. Une así las referencias religiosas y las confirmaciones científicas de la teoría de la evolución. Plásticamente, destaca el volumen-masa. Como en las múltiples versiones de *El beso* de Brancusi, uno se divide en dos, al mismo tiempo que dos es uno. La ecuación del título se ha transcrito sobre la superficie de modo expresivo. La lógica y la biología le van a ayudar en su búsqueda “matemática” de las relaciones espaciales. Busca una biología del espacio, pero al mismo tiempo necesita una estética existencial para llegar al hombre y a la vida.

Así, paralelamente, realiza las cabezas de los artistas que junto a él componen una célula proto-vanguardista, caso de los retratos de Sarriegui y Balenciaga en 1933, o los de familiares como Víctor Embil, el político Joseba Rezola en 1934 o el boxeador Paulino Uzcudun” (1935). Unos volúmenes aplastados muy esenciales que tienen gran contundencia plástica y cierto brutalismo primitivo.

En 1933 vuelve a ganar en Artistas Noveles de Gipuzkoa y al siguiente año hace una exposición en San Sebastián junto a Narkis Balenziaga y Nicolás Lekuona donde ahonda en su indagación innovadora. Asume una plásti-

ca redonda, recibe las influencias de Alberto Sánchez y Dimitri Txaplin. Emplea un repertorio formal, de volúmenes esenciales. Busca lo originalidad y “encierra” lo orgánico en cierta conciencia geométrica.

En 1935, viaja a Buenos Aires con Narkis Balenziaga, donde exponen juntos. En Santiago de Chile realiza una muy singular exposición individual con materiales encontrados. Es el momento en el que realiza el Retrato al poeta Zadi Zañartu. Un guijarro de superficie pulida al que se ha grabado un gran ojo avizor. Si el arte puede imitar a la naturaleza, la naturaleza también imita al arte.

El artista sigue estudiando y evoluciona de las formas poliédricas de Lipchitz, al huevo de Brancusi, el ocho de Arp y hasta el bastón de Picasso, eligiendo la pirámide sobre el vértice en la escultura de Altazor.

Lo que viene después de la guerra es una historia en la que reflexión y sentimiento encuentran el eco de una investigación en torno al espacio. De la estatua como masa a la escultura energética, llegando a conclusiones conceptuales, experimentales y poéticas en torno al espacio y el vacío plástico. Un proceso que le conduce a la desmaterialización, al activismo, la poesía y la monumentalización pública.

4. EPÍLOGO

El escultor depende más que el pintor del consenso social. Le resulta más difícil llevar a cabo las ideas e inquietudes personales, y muchas obras se quedan sólo en proyectos no realizados. No sólo tiene grandes dificultades de aprendizaje técnico por los muchos procedimientos y materiales que debe conocer y utilizar, sino que el tiempo de realización es mayor y tiene que hacer un gran desembolso para pagar el coste de los materiales, las herramientas, el transporte, el embalaje, el montaje, el almacenaje y el mayor tamaño de los talleres.

La escultura tiene además la mala fortuna de la fragilidad. Bastantes piezas se han perdido al haberlas dejado en escayola y no tener los autores ni su familia medios para trasladarlas a un material más definitivo. Otras, incluso, han desaparecido de los lugares oficiales donde se encontraban. Algunos trabajos públicos sufren los ataques vandálicos o de las inclemencias temporales. Finalmente, el derribo de edificios se ha llevado por delante más de una estatua.

La escultura de entre 1875 y 1939 no tiene nada que desmerecer, y se encuentra a un nivel conceptual semejante al de la pintura. Hay importantes artífices decimonónicos, como Marcial Aguirre. Revela ejemplos tradicionales tan importantes como los de Higinio Basterra y Moisés Huerta. Acepta las innovaciones modernas, con los significativos casos de Francisco Durrio y Nemesio Mogrobejo. Propicia trabajos serenos y equilibrados como los del novecentista Quintín de Torre. Y ofrece la nueva modernidad de Joaquín Lucarini y las innovaciones vanguardistas de Jorge Oteiza.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía general

- ALIX TRUEBA, Josefina y otros: "Escultura Española (1900-1936)". Ministerio de Cultura, 1985.
- BOZAL, Valeriano: "Pintura y escultura españolas del siglo veinte. 1900-1939". *Summa Artis* t. XXXI, Espasa Calpe. Madrid, 1991.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: "Escultura Española Contemporánea". Guadarrama, 1957.
- GÓMEZ MORENO, M^a Elena: "Pintura y escultura españolas del siglo XIX". *Summa Artis*, vol. XXXV. Madrid, 1993.
- MARÍN MEDINA, José: "La escultura española contemporánea. Historia y evaluación crítica (1800-1978)". Edarcón, 1978.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "El monumento conmemorativo en España 1875-1975", Universidad de Valladolid, 1996.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel: "Galería de artistas españoles".
- REYERO, Carlos: "La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914". Ediciones Cátedra. Madrid, 1999.
- REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia: "Pintura y escultura en España 1800-1910". Cátedra. Madrid, 1995.

2. Bibliografía de Arte en el País Vasco

- DE LA ENCINA, Juan: "La trama del arte vasco". Bilbao, 1919. "La trama del arte vasco y selección de artículos publicados en Hermes", Espasa Calpe, Madrid, 1981.
- DE ZUAZAGOITIA, Joaquín: "Obra Completa". Junta de Cultura de Vizcaya, 1978.
- FLORES KAPEROTXIPI, Mauricio: "Arte Vasco". Ekin, 1954.
- GUASCH, Ana María: "Arte e ideología en el País Vasco". Akal, Madrid, 1985.
- LLANO GOROSTIZA, Manuel: "Pintura Vasca". Grijelmo, 1966, edición ampliada en 1980.
- MUR, Pilar: "La Asociación de Artistas Vascos". BBK, 1986.
- PANTORBA, Bernardino (Recopilación): "Artistas Vascos". Zoila Ascasibar, Madrid, 1929.
- PLAZAOLA, Juan: "Historia del Arte Vasco. Del barroco al siglo XIX". Etor Hostoa, 2003.
- SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "Crónica de hechos y prácticas artísticas en Vizcaya 1931-1937". En: *Arte y Artistas Vascos de los años 30. Entre lo individual y lo colectivo*. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1986.
- SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "El arte en Bilbao y su entorno". En: *Bilbao*. Sendoa, San Sebastián, 1995.
- SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "Conservadores, modernos y novecentistas". En: *Colección Pública III*, Museo de Bellas Artes de Álava. Vitoria, 1995 (Reed. 2000).

Sáenz de Gorbea, Xabier: *Escultura y escultores vascos (1875-1939)*

UNAMUNO, Miguel: "La escultura honrada". En: *En torno a las artes*. Colección Austral. Espasa Calpe, Madrid, 1976.

VV.AA.: "Arte en el País Vasco". Cátedra, Madrid, 1987.

VV.AA.: "Fuentes públicas de Bizkaia". Diputación Foral de Bizkaia, 1990

VV.AA.: "Arte y Arquitectura en el País Vasco. El Patrimonio del Románico al siglo XX". Editorial Nerea, 2003.

3. Bibliografía de escultura vasca

BASAS, Manuel: "Vizcaya Monumental". San Sebastián, 1982.

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "Escultura Vasca 1889-1939". Banco de Bilbao, 1984.

BERMEJO, Carmen: "Arte y Arquitectura funeraria en Asturias, Cantabria y Bizkaia, 1787-1936". Universidad de Oviedo, 1998.

DE LASUEN, Balendin: "Monumentos a Vizcaínos Ilustres". Temas Vizcaínos, 247-248. BBK, 1995.

DE MÚGICA, G.: "Estatuas del País Vasco". En: *E. A. t. III*, 1913 (Reed. La Gran Enciclopedia Vasca, 1974).

FERNÁNDEZ, María Angeles y ZURRUNERO, María del Mar: *Escultura y Arquitectura en el Cementerio de Bilbao*. Revista *Kobie*, nº 4. Diputación Foral de Vizcaya, 1987.

MARRODÁN, Mario Angel: "La Escultura Vasca". La Gran Enciclopedia Vasca, 1980.

MARTÍNEZ, Julián: "La Escultura en Guipúzcoa". Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1981.

— S. F.: Catálogo Exposición "100 años de pintura y escultura alavesas". Paraninfo de la escuela de Artes y Oficios. Vitoria, 1981.

ORDOÑEZ VICENTE, María: "El romanticismo funerario en Polloe". En: *Ondare* 21, Eusko Ikaskuntza. Donostia 2002, pp. 399-413.

PLAZAOLA, Juan: "La escuela vasca de escultura". En: *Arte Vasco*. Erein, 1982.

PEÑALBA OTADUY, Mauro: "Monumentos y esculturas en vía pública. Donostia/San Sebastian". En: *Ondare* 21, Eusko Ikaskuntza. Donostia, 2002, pp. 427-434.

RODRÍGUEZ PELAZ, Celia (et al.). Kosme BARAÑANO, Dtor.: "50 años de escultura pública en el País Vasco". Universidad del País Vasco, 2000.

RODRÍGUEZ PELAZ, Celia: "Cien años de escultura pública en Bilbao". En: *Ondare* 20, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 2001

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "Hileta Eskultura Publikoa eta Euskal Eskultoreak / Estatuaria Funeraria Pública y Escultores Vascos". Museo Euskal Herria. Gernika, 1999.

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "Arte Religioso Contemporáneo en Bizkaia". Eleiz Museoa, Bizkaia - Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao. 2003.

ZORROZÚA, Julen: "Pasos e imágenes de Semana Santa en Bizkaia". Diputación Foral de Bizkaia, 2001.

Bibliografía de escultores vascos

MARCIAL AGUIRRE (1841-1900)

ALTUBE, F.: "Posibles influencias en la obra de Marcial de Aguirre y Lazcano". En: *Urtekaria/Anuario* 1991. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1992.

MORENO RUIZ DE EGUINO, Iñaki: "Eduardo Rosales (1836-1873) y Marcial Aguirre (1841-1900)". En: *Catálogo "Artistas vascos en Roma (1865-1915)"*. Kutxa de San Sebastián, 1995.

LEÓN BARRENECHEA (1892-1939-43?)

LAGO, Silvio: "Artistas jóvenes: El escultor León Barrenechea". *La Esfera* nº 82, 24 de julio de 1915.

HIGINIO BASTERRA (1876-1957)

DE OLASCOAGA, F.: "Higinio Basterra". Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya, 1911.

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "Un monumento desconocido en Bilbao. En memoria de Bernabé de Garamendi". *Revista Asteburua, Deia*, 20-8-1999.

JULIO BEOBIDE (1891-1969)

GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana M^a: "Julio Beobide, un escultor del pueblo". Col. Hombres del País. CAM de San Sebastián, 1979.

DANIEL GONZÁLEZ (1893-1969)

ALIX TRUEBA, Josefina: Catálogo Exposición Daniel González 1893-1969. Museo Reina Sofía de Madrid.

RUBIO-DALMATI, A.: Daniel. Biblioteca de Temas Riojanos, Logroño 1979.

FRANCISCO DURRIO (1868-1940)

BARAÑANO, Kosme M^a; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: "El escultor Francisco Durrio (1868-1940). Epistolario, catálogo y notas sobre su vida y obra". *Revista Kobie* nº V. Diputación Foral de Bizkaia, 1988.

BARAÑANO, Kosme M^a; LLORENS, Tomás: "Escultores y orfebres", Bancaixa, Valencia, 1994.

BARAÑANO, Kosme M^a; LLORENS, Tomás: "Francisco Durrio y Julio González. Orfebrería en el cambio de siglo (Colecciones del MNCARS)". Museo Reina Sofía de Madrid, 1997.

GÓMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano: "Paco Durrio: Un maqueto en Bilbao". En: *Euskonews & Media*, 17-12-03.

LARRÍNAGA, José Antonio: "El monumento a Arriaga tardó más de 27 años en inaugurarse". *Rev. Arbola*, nº 5, 1987.

Sáenz de Gorbea, Xabier: *Escultura y escultores vascos (1875-1939)*

LASTERRA, Crisanto: "En París con Durrio". Junta de Cultura, 1967.

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "Escultura y Escultores". En *Crónica de hechos y prácticas artísticas en Vizcaya 1931-1937*. En: *Arte y Artistas Vascos de los años 30. Entre lo individual y lo colectivo*. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1986.

VV.AA.: "Paco Durrio". Fascículo nº 80 de *La Gran Enciclopedia Vasca*, 1975.

CARLOS ELGUEZUA (1898-1988)

ELGUEZUA, Carlos y COBREROS MORALES, José Luis: "Carlos Elguezúa. Escultor". San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1987.

LORENZO FERNÁNDEZ DE VIANA (1866-1929)

VV.AA.: "Lorenzo Fernández de Viana", Fascículo Nº 62 de *Pintores y Escultores Vascos de ayer, hoy y mañana*. La Gran Enciclopedia Vasca, 1974.

BERNABÉ DE GARAMENDI (1833-1898)

PALIZA MONDUATE, Maite: "Bernabé de Garamendi. Un escultor bilbaíno (1833-1898)". *Temas Vizcaínos*, 297. BBK, 2000.

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "Esculturas decimonónicas. Mausoleo de Uribarren y Aguirrebengoa, en Lekeitio". *Revista Asteburua, Deia*, 4-9-1998

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "Un monumento desconocido en Bilbao. En memoria de Bernabé de Garamendi". *Revista Asteburua, Deia*, 20-8-1999.

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "El mausoleo de Begoña". *Revista Asteburua, Deia*, 27-8-1999.

JOSÉ MARÍA GARRÓS NOGUÉ

MARTÍN VAQUERO, Rosa: "La Conducción al sepulcro y la desnudez: de José María Garrós Nogué. Primer Centenario (1901-2001)". Zamora, 2001.

JUAN GURAYA (1893-1965)

GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: "Juan Guraya, esculturas con dignidad". En: *Homenaje a Juan Guraya, 1893-1965*. Exposición Getxo. Gobierno Vasco, 1990.

MOISÉS HUERTA (1881-1962)

BAZÁN DE HUERTA, Moisés: "El escultor Moisés de Huerta (1881-1962)". BBK, 1992.

MORENO RUIZ DE EGUINO, Iñaki: "Moisés de Huerta y Ayuso (1881-1962)". En: *Catálogo "Artistas vascos en Roma (1865-1915)"*. Kutxa de San Sebastián, 1995.

HUERTA, Moisés: "Fuerza expresiva y carácter en la escultura española". Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1942.

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "Moisés de Huerta (1881-1962)". Fascículo N° 201 de *Pintores y Escultores Vascos de ayer, hoy y mañana*. La Gran Enciclopedia Vasca, 1974.

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "Centenario del nacimiento del escultor Moisés de Huerta". *Deia*, 16-6-1981.

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "La profesión de la escultura". *Deia*, 25-4-1992.

RICARDO IÑURRIA (1908-1995)

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "En el adiós a Ricardo Iñurria" (*Deia*, 5-3-1995).

VV.AA.: "Ricardo Iñurria". Fascículo n° 39 de *Pintores y Escultores Vascos de ayer, hoy y mañana*. La Gran Enciclopedia Vasca, 1974.

JOAQUÍN LUCARINI (1905-1969)

DE BEGOÑA, Ana y BERIAIN, María Jesús: "Joaquín Lucarini. Escultor" Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1985.

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "La honradez de la escultura". *Deia*, 26.12-1997.

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "Los Lucarini del Deportivo". *Deia*, La pérdida de esculturas de Luis Briñas de Santuchu.

SARRIUGARTE, Iñigo: "Joaquín Lucarini Macazaga: El esfuerzo y la constancia de una vida unida a la escultura". En: *Cat. Exposición Antológica "Joaquín Lucarini escultor"*. Espacio Ohianederra Montehermoso. Vitoria, 19-12-1997; 18-1-1998).

NEMESIO MOGROBEJO (1875-1910)

ARENAZA URRUTIA, José María: "Nemesio Mogrobejo". CAV, 1988.

DE LA ENCINA, Juan: "Nemesio Mogrobejo. Su vida y sus obras. 1875-1910". Sociedad Vizcaína de Artes Gráficas, Bilbao, 1910.

MORENO RUIZ DE EGUINO, Iñaki: "Nemesio Mogrobejo (1875-1910): Entre Roma y Florencia influido por el manierismo italiano y el sezessionstil". En: *Catálogo "Artistas vascos en Roma (1865-1915)"*. Kutxa de San Sebastián, 1995.

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "El baile de las estatuas o la danza de nunca acabar". *Deia*, 2-9-1990.

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "La estatua de Arrazua". *Deia*, 6-11-1998.

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "Eva y Risveglio". En: *Catálogo "Arte y Literatura en la edad de plata. La mirada del 98"*. Ministerio de Educación y Cultura, 1998.

VV.AA.: "Nemesio Mogrobejo". Fascículo N° 90 de *Pintores y Escultores Vascos de ayer, hoy y mañana*. La Gran Enciclopedia Vasca, 1975.

MARCOS ORDOZGOITI MURUA (1824-27-1875)

BASURTO, Nieves; RODRÍGUEZ ESCUDERO, Paloma y VELILLA, Jaione: "El Bilbao que pudo ser". Diputación Foral de Bizkaia.

Sáenz de Gorbea, Xabier: *Escultura y escultores vascos (1875-1939)*

PALIZA MONDUATE, Maite: "Un solar emblemático del Bilbao decimonónico. Distintos proyectos para los terrenos del Convento de San Agustín y el monumento a los caídos en la Primera Guerra Carlista del Cementerio de Mallona". En: *Bidebarrieta VII. Los Bilbao soñados*. 2000.

PALIZA MONDUATE, Maite: "Marcos Ordozgoiti, una figura polémica de la escultura vasca del siglo XIX". En: *Ondare* 21, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 2002, pp. 415-426.

FRUCTUOSO ORDUNA (1893-1973)

ARAHUETES, Clara: "El escultor Fructuoso Orduna". *Panorama* nº 7, Pamplona, 1986.

JOSÉ SOLER

BILBAO SALSIDUA, Mikel: "Teatro Arriaga de Bilbao. la arquitectura como símbolo de un medio sociocultural". En: *Ondare* 21, Eusko Ikaskuntza, Donostia 2002, pp. 335-343.

QUINTÍN DE TORRE (1877-1966)

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: "Una alegoría de Quintín de Torre. El Monumento a Aureliano Valle". *Deia*, 8-2-2002.

VV.AA.: "Quintín de Torre". Fascículo Nº 184 de *Pintores y Escultores Vascos de ayer, hoy y mañana*. La Gran Enciclopedia Vasca, 1974.

ISIDORO URIBESALGO (1873-1928)

MORENO RUIZ DE EGUINO, Iñaki: "Isidoro Uribealzo (1873-1928): Un escultor neoclásico a la búsqueda del naturalismo". En: *Catálogo "Artistas vascos en Roma (1865-1915)"*. Kutxa de San Sebastián, 1995.