

SEPARATA

UNIVERSIDAD DE DEUSTO

TERCER CICLO
PROGRAMA : HISTORIA

AURELIO ARTETA EN SU OBRA
(BILBAO, 1879 — MÉXICO, 1940)

ENTRE LA RENOVACION Y LAS VANGUARDIAS

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR D. EDORTA KORTADI OLANO
DIRIGIDA POR EL DOCTOR D. JUAN PLAZAOLA ARTOLA

EL DIRECTOR

EL DOCTORANDO

SEPTIEMBRE DE 1996. SAN SEBASTIAN

A mis maestros Manuel Lekuona y María Asunción Arrázola.

Alexander Cirici y Juan Plazaola.

A Manuel Llano Gorostiza y Juan de la Encina.

A mis padres, José y Gertrudis que me enseñaron a valorar y a gustar estas cosas.

INDICE

— Tomo I —

	<u>Páginas</u>
0. INDICE	4
1. EL ARTISTA Y SU ENTORNO	15
1.1. Entorno familiar: Republicano, liberal y vasco. 1879	17
1.2. Primeros estudios.....	18
• Instrucción primaria y secundaria	19
• Escuela de Artes y Oficios de Bilbao. 1894	20
• Ideario liberal de D. Pablo de Alzola y Minondo	20
1.3. Rasgos físicos: Cuerpo pequeño, voz débil y aspecto místico	22
1.4. Rasgos espirituales	25
1.4.1. Humilde, introvertido y profundo	25
1.4.2. Inconformista con su obra, bondadoso con la ajena	27
1.4.3. Abierto y poroso autodidacta	31
1.4.4. Deficiente formación artística	34
1.4.5. Republicano y socialista vasco	36
1.4.6. Escéptico religioso	38
1.4.7. Limpio y ordenado.....	39
1.4.8. Normal en sus gustos y despreocupado por el dinero y la fama.....	41
2. EL PINTOR COMIENZA A TRABAJAR.....	44
2.1. Aprendizaje artístico. 1898.....	44
• Primeros paisajes y Pérdida de las colonias	45
• Alumno libre en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. 1898-1901	47
• Relación e influencia de Jacinto Olave	50
2.2. La Beca de la Diputación de Bizkaia. 1902	52
• Entre el realismo social y el etnográfico	53

2.3. Paris, principio y cuna de la cultura moderna. 1902	56
• Iturrino, Zuloaga, Vázquez Díaz, Picasso	58
2.4. Primeras influencias	61
• Influencias postimpresionistas: Lautrec, Gauguin, Chavannes.....	62
2.5. Italia, otro hito en el camino. 1906	65
• Influencias del primer "Quattrocento": Florencia, Roma y Milán	66
2.6. Bilbao. Sus primeros "Estudios" y obras. 1906-10	68
• El Bilbao preindustrial y recoleto	69
• Toda clase de trabajos: dibujos, pasteles, litografías, "affiches".....	69
• Realismo etnográfico y costumbrista al servicio de la pequeña y media burguesía	70
• De los usos y costumbres a la realidad de los trabajos: mar, campo y primeras industrias.....	71
• Dedicación a las artes gráficas y a la cerámica	72
• Una obra simbolista: "La pereza y el trabajo" (c. 1909-1910)	73
2.7. Bizkaia y los repertorios agrarios, marinos y deportivos. 1910	74
2.7.1. Repertorios marinos.....	74
2.7.2. Repertorios agrarios.....	78
2.7.3. Repertorios deportivos	83
2.8. La Asociación de Artistas Vascos. 1911, 29 de octubre-1914	84
• Clima intenso de renovación	85
• Arteta, miembro activo	85
• Bilbao, capital cultural además de emporio industrial.....	88
• La Exposición de Artes e Industrias. Eibar. 1914.....	89
3. LA MADUREZ VITAL Y ARTISTICA. 1915-1920	92
• Primer matrimonio: Natividad Villarreal, y primer hijo: Aurelio Arteta Villarreal	93
• Pintura silenciosa y sensual con "duende"	94
3.1. Cielo marino e influencia de Botticelli, Chavannes y Picasso	94
• "Mirentxu" (c. 1915-16), "Despedida de las lanchas" (c. 1915-1917), "Pareja de novios" (c. 1916), "La viuda" (c. 1915) y "La viuda de Ondárroa" (c. 1915)	95
• 1919. Bilbao: Exposición Internacional de Pintura y Escultura; y Paris: Exposición de Arte Español Contemporáneo	95

3.2. Continuidad con el diseño gráfico	102
• Cubiertas de Valle Inclán (1912), <i>Hermes</i> (1916) y Alejandro de la Sota (1920)	102
• Cubierta de Lhande (1914) y la "Lección de la casita vasca"	106
4. EL NOUCENTISME Y EL IDEAL DE LA CIUDAD/POLIS CATALANA/VASCA MODERNA	107
4.1. Eugenio D'Ors y "La ben plantada". 1911	107
• Una voluntad de estilo al servicio del país	108
• Formas acabadas y ritmos puros y unitarios	109
• Homenaje a D'Ors por su cultura en Bilbao. 18-I-1915	110
• Relación D'Ors-Arteta	111
4.2. Juan de la Encina y "La Trama del Arte Vasco". 1919	112
• Dos tipos de artistas vascos: los que remozan y los que prescinden de la tradición	113
• Entronque d'orsiano y renacimiento vasco	114
• Apertura a Europa: Francia y Bélgica	115
• Tradición y modernidad del artista vasco	116
• Armonías de grises y azules, y fulguraciones espléndidas	116
• Relación De la Encina-Arteta: críticas, regalos y cartas	117
5. LA ASOCIACION DE ARTISTAS VASCOS. 1916-1920	120
• Exposiciones de la Asociación de Artistas Vascos en Madrid y Barcelona. 1916	120
• Exposición en el I Congreso de Estudios Vascos en Oñate. 1918	122
• Exposición Internacional de Pintura y Escultura. Bilbao. 1919 ..	123
6. UN GIRO EN SU PINTURA. 1920. EL POSTCEZANNISMO.....	124
• De una pintura plana y lineal a un cubismo postcezanniano	124
• Ceret: convivencia del clasicismo y cubismo	125
• Influencia mutua Vázquez Díaz-Arteta	126
• Relación con los Joaquín Sunyer y Torres García	128
• Influencia de Cézanne y giro conceptual	129
7. EL MUNDO DE LOS RETRATOS	132
• Retratista de una cierta burguesía acomodada y culta: "La Familia Madariaga-Astigarraga" (1919), "La Familia Viguera-Bidea" (1919-1920), "Retrato de Berta Jiménez-Eguizábal" (c. 1919-1920)	132

- Tres "Autorretratos" (c. 1919-1923) y el retrato de Vázquez Díaz (c. 1927-1930) 136
- Financieros del Banco de Bilbao: "D. Enrique Ocharán" (c. 1920) y "Cabeza de financiero vizcaíno" (c. 1925) 137
- La peripecia del "Retrato del rey Alfonso XIII" (1923-1925): ni desaparecido ni destruido, travestido 138
- Benefactores, prohombres históricos, industriales y financieros de la villa: "D. Laureano Jado" (c. 1927-1930), "D. Ramón de la Rica" (c. 1928), "Conde de Aresti" (c. 1930), "D. Luis de Briñas y MacMahón" (c. 1929-1930) y "El Almirante Pedro de Zubiaur" (1928) 139

8. LOS FRESCOS DEL BANCO DE BILBAO DE MADRID. 1919-1923 143

8.1. El encargo de Ricardo Bastida al trio Arteta-De Torre-Basterra 143

- Intersección y convivencia de lenguajes al servicio de la arquitectura 144

8.2. Primeros apuntes de paisajes urbanos y mineros. 1920 145

- Algunas obras de calado social y significativo: "Barrio obrero" (c. 1920-1923), "Salida de una fábrica" (c. 1920), "El Puente de Burceña" (c. 1925-1930) y la influencia de Verhaeren 145

8.3. Los frescos preparativos en la casa-villa Bastida de Ondárroa. 1922 148

- ¿Pintura agraria e inmadura, o fauve y decorativa? 149

8.4. La poesía social de Meabe y Verhaeren, y los repertorios iconográficos del Banco Bilbao de Madrid 150

9. LA EJECUCION DE LOS FRESCOS DEL BANCO DE BILBAO EN MADRID. 1922-1923 158

- Todo atado y bien pergeñado 159

9.1. "El trabajo intelectual" y algunos bocetos noucentistas 160

9.2. "El sembrador o La agricultura" 163

9.3. "La recolección" 164

9.4. "Las cargueras del muelle" 165

9.5. "Los descargadores"	166
9.6. "El astillero"	167
9.7. "La fundición"	168
9.8. "El ferrocarril"	169
9.9. "Pesquero de arribada"	170
9.10. "Pescadores en el muelle"	171
9.11. "La mina"	171
9.12. "Las Artes"	172
10. INAUGURACION Y CRITICA HISTORICA	174
• Banqueros, senadores y diputados.....	174
• Bastera y la Escuela de Poesía Romana de Jean Moreas, Torres García y D'Ors	175
• Todo lo que no es tradición es plagio	176
• Voluntad arquitectónica, base de todas las realizaciones del espíritu	177
• Algunos comentarios críticos: Eugenio D'Ors (1924), Flores Kaperotxipi (1954), Joaquín de la Puente (1973), Gonzalo Perales Soriano (1973), Valeriano Bozal (1973), Ana María Guasch (1985)	178
11. ARTETA Y SUS AMIGOS EN MADRID. 1923	182
• Juan de Echeverría y Evaristo Valle	182
12. ARTETA Y SUS AMIGOS EN EL PAIS VASCO. 1923	184
• Vida industrial y cultural rauda y veloz	184
• La Asociación de Artistas Vascos. 1920-1923	185
• Félix Arteta y su colaboración con <i>Euzkadi</i> . 1921-1922	186
13. NOMBRAMIENTO Y DIMISION COMO DIRECTOR DEL NUEVO MUSEO DE ARTE MODERNO DE BILBAO. 1924-1927.....	187
• La búsqueda de un espacio "razonable"	188
• Las nociones de la minoría nacionalista y de Hurtado de Saracho. 1922	188

• La primera Junta de Patronato y el nombramiento de director. 3 de enero de 1924	189
• Primeras adquisiciones y exposiciones	191
• Una dimisión sonada (3 de febrero de 1927) y una contestación pública: homenaje en el Carlton (12 de febrero). Las cuartillas de Arteta	192
• Admisión y ratificación de la dimisión y nombramiento de Manuel Losada	200
14. RALENTIZACION DEL TALLER Y DE SU OBRA. 1925-1930.....	202
• Temas marinos, baserritarras y escenas de campo: "Txo y sardinera", "Arrantzales/Marineros", "Pescadores", "De cháchara", "La chica del burro", "La lechera", "Cháchara en el monte", "Lavanderas" y "Pescadora" (c. 1925-1930), "Marinero en Miravilla" (c. 1929) y "Pelotaris/Juego de pelota" (c. 1925-1930)	202
15. LA EXPOSICION DE ARTISTAS IBÉRICOS. 1925	207
• Arranque y consumación de la renovación artística española	207
• "Figura de mujer" y cuatro cartones para el Banco de Bilbao	209
• La ausencia/presencia de Sunyer y Vázquez Díaz	210
• La adquisición de cuatro obras de Sunyer para el Museo de Arte Moderno de Bilbao (1925) y ocho de Iturrino (1926)	211
16. EL FRESCO DEL SEMINARIO CONCILIAR DE LOGROÑO. 1927-1929	214
• El encargo de D. Ricardo Bastida. 1927	214
• El eclecticismo medievalizante de la arquitectura	215
• Croquis de mosaicos bizantinos y pinturas paleocristianas (c. 1928)	216
• Un croquis con historia: la conversión de D. Indalecio Prieto	217
• Sobre un texto evangelico: "Euntes predicate evangelium" Mateo 28, 16-20	217
• Control férreo e intromisión del obispo de Calahorra y La Calzada	218
• Correspondencia entre Bastida y Arteta, 1927-1929	219
• Criticas positivas: Mauro O. de Urbina (1928); y negativas: Manuel Llano Gorostiza (1979), Ana María Guasch (1985)	223
17. SEGUNDO MATRIMONIO: AMALIA BARREDO. SU MODELO 19-IV-1929	226
• Dos dibujos de Amalia (c. 1925, y Biarritz 1938)	226
• "Autorretrato" (c. 1930) y tres retratos de Aurelio Arteta Villarreal (c. 1932)	227

18. "LAS BAÑISTAS", "LAS TRES GRACIAS" Y "LOS DESNUDOS". 1930	229
• "Hacer una pintura como la de los muscos": Cézanne	229
• Repertorios "Noucentistas" (1920-1930).....	230
• Bocetos y originales de "Las Bañistas" (1930); "Las tres Gracias" (c. 1930) y "La Bañista" (c. 1930).....	231
• Bocetos de desnudos femeninos y masculinos. (c. 1930).....	234
19. CARTEL, ILUSTRACION Y VIDRIERAS. 1930	235
• Hacia una integración de las artes menores	235
• "El remero" (1930); ilustraciones para las cubiertas de las óperas "Agar" (c. 1930), "Erminia" y "Medea" de Arriaga, y "Espatadantzaris" (c. 1930)	235
20. "LOS NAUFRAGOS". 1920 Y 1930-31.....	239
• Una obra de larga gestación y proceso	239
• Primera versión: 1. "Victimas de un torpedeamiento", 1920, y otras.	
2. Oleos-bocetos	240
• Bocetos y óleos previos: 3. (c. 1930-1931) y el original nº 4 de 1930-1931 (MNCRS), Primera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932 y presentada en la XIX Bienal de Venecia de 1934.....	241
• Cosmovisión unamuniana: "El sentimiento trágico de la vida"	242
• Revisión de los Ibéricos en su 70 aniversario: 1995.....	242
21. VUELTA A LA DIRECCION DEL MUSEO DE ARTE MODERNO. 1931.....	244
• Coincidiendo con la proclamación de la II República	244
• Ambiente enrarecido en las Exposiciones Nacionales y progresista en el País Vasco: Narciso de Balenciaga, Juan Cabanas, Manuel Aizpurua y Le Corbusier	245
• Política de adquisiciones coherente y progresista: Moreno Villa, Aranoa, Olasagasti, Arrüe, Montes, Tellaache y Huerta (1932)	246
• Lento deterioro de la situación política y socio-cultural: 1932-1935..	247
• Nuevas adquisiciones: Huerta, Aranoa, Marañón, Urrutia, Díaz Bueno, Sáenz y Bienabe Artia (1934)	247
22. EL PROYECTO DE PLAFON DEL MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA. MADRID (C. 1932-1933): "LAS ARTES".....	248
• Un proyecto no materializado	249
• Concepción entre noucentista y neoclasicista: bocetos previos	249

23. LA MADUREZ PLENA: "MI HIJO", "LA DESPEDIDA", "LAYADORES", "ARRANTZALES" Y "EL ACORDEONISTA" (1930-1935)	250
• Simplicidad clasicista y noucentista	250
• Adquisición de "Layadores" y "Arrantzales" para el Museo de Arte Moderno por 6.000 pesetas (1936)	251
• Expuestos en la Exposición Internacional de París de 1937.....	253
• Enlace y apertura al servicio de la República y de la "España roja".....	254
24. LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA, 1936; Y EXILIO EN BIARRITZ, 1937-1939	255
• Compatibilidad del nacionalismo vasco liberal y el republicanismo español	255
• Arteta en el Consejo de Cultura del Ministerio de Instrucción Pública: 1932-1936	256
• Oposiciones truncadas en Madrid por el Alzamiento Nacional y colaboración al servicio de la República	257
• Intelectuales y artistas trasladados al frente de Levante: 1-XII-1936, Buñol, 2-XII-1936, Valencia. Cartel de apoyo al Gobierno de Euzkadi y diversas ilustraciones bélicas. Barcelona: creación de una editorial para la educación de la juventud y manifiesto de intelectuales condenando la guerra: 23-II-1937	257
• De París a Biarritz: retratos familiares y temas bélicos en el "atelier" de Port-Vieux, 1937-1939	263
• La trilogía: "El éxodo", "El frente", "La retaguardia" (1937) y "Evacuación de un pueblo" (1937-1938)	265
• Intento de sustituir al "Guernica" de Picasso por la trilogía de la guerra de Arteta: Julián de Tellacche	267
• Contubernio de Zuloaga-Sert desbancando a Arteta para los murales de San Telmo: 1932	267
• Retratos de los Sota y los Gamboa. 1935 y 1938. Poses serenas y sonrisas abiertas más que insinuadas	268
• A bordo del "Sinaia" rumbo a México desde Burdeos. 1939	270
25. LLEGADA A MÉXICO (15 DE JUNIO DE 1939) Y FIN DE SU CARRERA	272
• Refugiados en casa de los Belausteguigoitia-Arocena. Testimonios de Mayte y Bibiñe Belausteguigoitia, así como de Elvira Arocena	272
• Doscientos refugiados en el Hotel Vasco. 11-VII-1939	272
• El retrato como sustento y modo de vida: "Cecile Jacquet y sus hijos Carlos y Juan Luis Prieto" (1940), "Amaya Belausteguigoitia" (1940), "Retrato de mujer" (c. 1940)	274
• Modos tradicionales y enmarques fotográficos	275

• Repertorios mexicanos e indios. 1940: "Friso Azteca", "El Descubrimiento", "Indios", "Campesinos mexicanos", "Gaucho mejicano" (c. 1940)	277
• Repertorios vascos. 1940. Añoranza y depuración mental de una temática amada: "La niña del balcón", "Monte Sollube", "Pescadores de Bermeo", "Romería vasca" y "Romería con ikurriña". Proyecto de decoración del Salón del Centro Vasco	278
26. ACCIDENTE DE TRANVIA Y TRAGEDIA EN CASA DE LOS BELAUSTEGUIGOITIA. 10 DE NOVIEMBRE DE 1940	283
• Camino de Coyoacán en compañía de Amalia hacia el rancho de sus hijos	283
• D ^a Elvira Arocena: un relato escalofriante y detallado. Arteta agonizante legó el dinero y perdió el reloj. Amalia ignoraba la muerte de su marido. Momentos angustiosos. Matrimonio unido que siempre salían juntos: unión espiritual perfecta. Aurelio le comunica la irreparable tragedia. Velatorio en su casa: cadáver no desfigurado. Entierro el día 12 a las 11. "¿Qué solos se quedan los muertos!" Tranquilidad y fe terrible. "Yo pronto me iré junto a él". Un alma magnánima. Tan poquita cosa. Amalia pierde un ser exquisito y Baskonia un pintor magnífico. Un relato de gran altura lírica y documental	283
• Murió igual que Emilio Verhaerens (Llano Gorostiza)	285
• Aurelio Arteta Villarreal se entera de la muerte de su padre por la prensa: <i>El Correo Español-El Pueblo Vasco</i> , 23 de enero de 1941	285
27. RECONOCIMIENTO DE SU OBRA Y HOMENAJES POSTUMOS, 1940-1947	286
• ¿Vida reducida a un círculo de tan escaso radio?: Juan de la Encina (18-XII-1940)	286
• ¿Obra exigua y depurada?: cronista anónimo (<i>El Correo Español- El Pueblo Vasco</i> , 23-I-1941)	286
• Primer homenaje póstumo. Círculo de Amigos de Arteta. Biarritz, diciembre 1940. Texto de Ramón de la Sota	287
• Homenaje del Centro Vasco de México (31 de julio de 1941) con motivo de la festividad de san Ignacio. Texto de Juan de la Encina	287
• Exposición-homenaje a Alberto Arrúe y Aurelio Arteta en el Museo de Bellas Artes. Diputación de Vizcaya y Asociación Artística Vizcaina. Bilbao, 16 de agosto de 1947. Colaboración ciudadana e institucional. Atinada crítica de Esteban Calle Iturrino (19-IX-1947)	288

28. EXPOSICIONES, CRITICA E HISTORIOGRAFIA ENTRE 1950 Y 1987	291
• Manuel Llano Gorostiza: depósito de la herencia artetiana. Datos biográficos e histórico-artísticos	291
• Santiago Amón: aproximación al muralismo y al dibujo (1969 y 1972)	292
• 1973: recopilación de textos e imágenes de Arteta en la Gran Enciclopedia Vasca	293
• 1979: doble exposición en el centenario de su nacimiento en las salas del Banco de Bilbao y del Museo de Bellas Artes de Bilbao	293
• Valeriano Bozal y la moderna historiografía: Edorta Kortadi (1982), Ana María Guasch (1985), Kosme Barañano (1987)	294
• 1984-1985: el Museo Bonnat de Bayona realiza una exposición antológica con 45 obras, cartel y catálogo	295
29. VALOR ECONOMICO Y COTIZACION EN EL MERCADO DEL ARTE (1912-1996)	296
• Falsos pudores y primeras incomprensiones	296
• Tabla de valores "en vida" y "post mortem"	296
• Cifras altas entre 1910-1950, y relativo despegue entre 1970 y 1990. Minusvalorado y menospreciado hasta en bolsa	297
30. ANALISIS ESTILISTICO Y SINTESIS DE SU OBRA	301
• Síntesis aproximada de su obra e invariantes más significativas	301
• Entre la renovación y el progresismo de las vanguardias: Juan Manuel Bonet (1995), Francisco Calvo Serraller (1991) y Manuel Abril (1933)	302
• Entre "la humanización" y "la desnaturalización" de este siglo: de lo rural y agrario a lo industrial	303
• Al servicio de las clases más populares	303
• Evolución diacrónica de su obra	304
a) Aprendizaje artístico y academicismo. 1898-1902	
b) Influencias postimpresionistas francesas y renacentistas-italianas. 1902-1919	
c) Noucentismo y postcubismo cezanniano. 1920-1930	
d) Síntesis y purismo formal: "Cubismo estilizado". 1930-1940	
• Importancia del color y las texturas: de André Malraux a Eduardo Chillida	305
• Dibujante de raigambre clasicista y cubista	306
• Pocos y angulosos trazos lineales; peso y claroscuro en las estructuras	306
• Apertura a lo universal desde el "arquetipo" local y autóctono, y los modelos italorenacentistas	307

• La figura del ser humano como elemento sustantivo de la obra plástica (Picasso y Vázquez Díaz). Entre lo beatífico y el existencialismo	307
• Denominación y titulación diversa de su obra. Cuestión abierta y dificultosa	307
• Intersección de lenguajes pintura-fotografía	308
• Renovación y modernidad ante el academicismo y las vanguardias, al servicio del pueblo vasco y del gran público	309
 BIBLIOGRAFIA GENERAL	 312
BIBLIOGRAFIA ESPECIALIZADA	324
TESTIMONIOS ORALES	337
DOCUMENTOS DE ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS	339
APÉNDICE DOCUMENTAL	344
Sección 0. Cuadro histórico-político	351
Sección 1. Genealogías y parentescos	352
Sección 2. Certificados de bautismo y matrimonio	356
Sección 3. Testimonios orales	360
Sección 4. Documentos Diputación de Bizkaia	375
Sección 5. Documentos Museo de Arte Moderno y Museo de Bellas Artes de Bilbao	387
Sección 6. Homenajes a Juan de Echevarria y Aurelio Arteta	423
Sección 7. Intercambio epistolar a propósito de los frescos del Seminario Conciliar de Logroño (Octubre 1927-Septiembre 1929)	425
Sección 8. Epistolario de Aurelio Arteta	440
Sección 9. Documentos Guerra Civil	447
Sección 10. Documento México	450
Sección 11. Documentos póstumos	452
Sección 12. Documentos Bastida	469
 FIRMAS DE AURELIO ARTETA	 477

	<u>Página</u>
CATALOGO DE OBRAS	
1.- ARTETA RETRATADO	4
2.- DIBUJOS	14
3.- ACUARELAS Y PASTELES	92
4.- OLEOS.....	139
5.- FRESCOS	373

1. EL ARTISTA Y SU ENTORNO

“La generación siguiente —el paso del Impresionismo a una especie de sentimiento clásico se ha realizado en ella casi por completo, aunque no haya producido ninguna obra madura— la representa mejor que nadie Arteta, no como realización, ni mucho menos —no olvidemos la medida crítica— sino como aspiración clara y constante. También es un hijo del Impresionismo; pero en su cabeza bullen, dominantes conceptos de pura ordenación arquitectural. También podría citarse, aunque más joven que Arteta como puro representante de ese a modo de nuevo clasicismo —aspiración actual de Europa— a uno de los artistas más finos que tenemos actualmente en España: Nemesio Sobrevila”.

Juan de la Encina. “Notas de Arte. Algunas consideraciones”. *Hermes*, nº 55, p. 19. 1920.

1.1. ENTORNO FAMILIAR

Es penoso pero necesario, comenzar este trabajo reseñando que Aurelio Bibiano Arteta y Errasti, uno de los pintores vascos más importantes e interesantes del primer “Novecento”, apenas cuenta con una bio/historiografía adecuada si exceptuamos la notable aportación de los estudiosos Joaquín de la Puente, Manuel Llano Gorostiza y Gonzalo Perales en su “Arteta en el Banco de Bilbao”¹.

Causas y motivaciones sociopolíticas unidas a la historia de nuestro pueblo, mucho más profundas y complejas que las puramente psicológicas apuntadas por biógrafos como Juan de la Encina² y Bernardino Pantorba³, convertirán a la sólida

¹ PUENTE, Joaquín de la, LLANO GOROSTIZA, Manuel, PERALES, Gonzalo *Arteta en el Banco de Bilbao*. Banco de Bilbao. Madrid. mayo-junio 1973

² Ver en *ibidem* p. 35 las razones psicológicas aducidas por M. Llanos Gorostiza y ya reseñadas en su tiempo por Juan de la Encina: de “creador tímido”, “exceso de delicadeza y probidad profesional”, “reacio a exposiciones y medallas”.

³ También Bernardino PANTORBA en su obra *Artistas Vascos* (Zola, Madrid, 1929), indicará en la p. 129 refiriéndose a Arteta: “Es la biografía de un hombre tímido que huye de la marea social”.

figura de Arteta en una "sombra" perdida, ideal y romántica para el discurso plástico general y para nuestro discurso colectivo.

Así ha ocurrido, para comenzar, con las fechas de su nacimiento y su muerte.

En el Catálogo de la Exposición de Arte Español celebrada en París en 1919 y en Londres en 1920, se dice textualmente: "Arteta / Nace en Bilbao, 1885. + La Habana, 1943"⁴. Será Bernardino Pantorba quien, de una manera vaga y general, asegure posteriormente que "Arteta nace en Bilbao entre 1880-1885"⁵. Harán falta casi cuatro décadas para que el estudioso bilbaíno Manuel Llano Gorostiza apunte en una primera obra general, *Pintura Vasca*, la fecha casi definitiva del 2 de diciembre de 1879⁶, y concreta de una manera particular en el estudio biográfico sobre *Arteta en el Banco de Bilbao* la fecha de su nacimiento en el 3 de diciembre de 1879 a las tres y cuarto de la madrugada en la calle de Ascao, número 6, piso primero de la capital vizcaína⁷. Posteriores artígrafos, basándose siempre en la obra general de este autor, han continuado manteniendo la fecha del 2 de diciembre de 1879⁸.

Sea como fuere, y dado que las fechas aportadas por Llano Gorostiza no aparecen documentadas en sus estudios, nosotros hemos de consignar que en la Certificación de Partida de Bautismo aparece la fecha del 2 de diciembre de 1879 como la del nacimiento de Aurelio Bibiano Arteta y Errasti, siendo bautizado con la

⁴ Catálogo de la Exposición de Arte Español celebrada en París en 1919 y en Londres en 1920, editado por la D.G.B.A. con motivo del Primer Centenario de las Exposiciones Nacionales (1856-1956)

⁵ PANTORBA, Bernardino o.c. p. 130

⁶ LLANO GOROSTIZA, Manuel *Pintura Vasca* Grijelmo Bilbao, 1965

⁷ LLANO GOROSTIZA, Manuel *Arteta en el Banco de Bilbao* p. 36

⁸ Así, entre otros autores, MADARIAGA, Luis *Pintores Vascos* p. 64 Añamendi San Sebastián, 1971-72. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La Pintura Española del siglo XX*. Iberico Europea de Ediciones 2ª edic. p. 125 Madrid, 1972. ALVAREZ EMPARANZA, Juan María *Origen y Evolución de la Pintura Vasca* C.A.P. de Guipúzcoa p. 174. San Sebastián, 1973.

debida autorización el 4 de diciembre en la parroquia de San Juan de Bilbao por Don Leonardo de Zabala, y no en la parroquia de San Nicolás de Bari a la que pertenecía, ya que ésta estaba reparándose⁹. Su padre, Eusebio Arteta Labrador, era natural de Barbastro (Huesca). Su madre, Petra Errasti Zabala, nació en Bilbao. Sus abuelos paternos, Manuel Arteta y Ramona Labrador, eran naturales, respectivamente, de Ugarte de Navarra y de Fragua de Huesca, en tanto que los maternos, Juan Pedro de Errasti y Venancia Zabala, procedían de Begoña y Baquio (Bizkaia) respectivamente. Actuaron como padrinos del niño Juan Elorriaga y Encarnación Errasti, ambos de Bilbao¹⁰.

Así nació Arteta, en el seno de "una familia republicana, liberal y muy vasca"¹¹ cuyo "padre llegó a la capital vizcaina para trabajar en la estación del Norte"¹². Extracción modesta como puede comprobarse, pero no baja como a veces han reseñado con un exceso de romanticismo los estudiosos de su obra¹³. Con todo, los últimos años del siglo no se prestaban a demasiadas lindezas. En aquella época, según afirman testigos familiares, "todo era muy ajustadito. Hasta la ropa exterior se llevaba con repasos". Ni riquezas naturales importantes, ni facilidad de adaptación a las nuevas ideas en lo social y en lo político, hacen de España un país privilegiado en este momento. Al contrario, aseguran los teóricos de la época que estos nuevos factores en pugna con la ideología tradicional y aun con los hábitos económicos

⁹ Libro de Partidas de Bautismo n° 12, folio 798, núm. 146. Parroquia de San Nicolás de Bari, de Bilbao (Ver Documentos n° 21 y 22, así como todos los documentos de la Sección I de los Apéndices Documentales)

¹⁰ Datos tomados del mismo libro de Partidas

¹¹ Testimonio oral de Aurelio Arteta, y Berta Jiménez de Eguizábal, sobrino y pariente de Aurelio Arteta respectivamente. Algorta, abril 1978. Ambos sirvieron de modelos al pintor. Lo mismo asegura Aurelio Arteta Villarreal, hijo de Arteta. Las Arenas, 27-I-95

¹² LLANO GOROSTIZA, Manuel *Arteta en el Banco de Bilbao* p. 36.

¹³ Llano Gorostiza ha puntualizado ya este aspecto en otros pasajes de su obra, y miembros de la familia así lo confirman. Los precios cobrados por sus obras fueron en su momento importantes, y le permitieron una vida económica saneada

sobre los que se ha basado la historia española en épocas anteriores, precipitarán el resquebrajamiento de lo que había sido "el gran imperio español". Después de los sucesos revolucionarios de 1868-1874, las burguesías hispanas renunciarán, según Jutglar, a innovaciones más profundas de las estructuras y realidades del estado español, practicando un "pactismo entre acomodados"¹⁴. Las clases modestas y bajas, como siempre, comenzaban a pagar duramente las consecuencias.

Según Alfonso C. Saiz Valdivielso, cuando concluía el siglo XIX, en Bizkaia aún no se había operado el desarrollo industrial¹⁵. No había grandes empresas que pudieran influir en bolsa. Había ferrocarriles, alguna siderurgia y un banco, el Banco de Bilbao. En este Bilbao pujante e incipiente y en medio de estas coordinadas sociopolíticas, discurrieron los primeros años de la vida de Aurelio Arteta hasta que Eusebio Arteta, padre del pintor, fue trasladado al depósito ferroviario de la estación de Valladolid, instalándose en primer lugar con su familia en la plaza de Argales y posteriormente en la calle de Pedro Barruecos de la misma capital¹⁶. Era el año 1894. Arteta tenía fama de ser un experto constructor de barriles de madera (tonelero y cajero), asegura su hijo Aurelio Arteta Villarreal.

1.2. PRIMEROS ESTUDIOS

Pocos o casi nulos son los datos historiográficos que conocemos de los primeros estudios realizados por nuestro pintor en la escuela de Bilbao, hasta que a la edad de 14 años ingresara en la Escuela de Artes y Oficios de la capital vizcaína

¹⁴ JUTGLAR, Antoni *Ideología y claves en la España Contemporánea* t. II (1874-1931) Cuadernos para el Diálogo p. 171 Madrid, 1969

¹⁵ SAIZ VALDIVIELSO, Alfonso C. *Triunfo y tragedia del periodismo vasco* p. 19 Editora Nacional Madrid, 1977.

¹⁶ LLANO GOROSTIZA, Manuel *Arteta en el Banco de Bilbao* pp. 36 y 38

estudiando durante un año Dibujo y otras asignaturas¹⁷. Suponemos con todo, que la instrucción tanto primaria como secundaria recibida por Arteta en edad infantil y adolescente sería la habitualmente impartida en las Escuelas Nacionales del estado español, y cuyo bajo nivel cultural incidirá sin duda alguna en la trayectoria artística de nuestro pintor¹⁸.

Arteta, "hombre culto"¹⁹, "de gran talento"²⁰ y "perspicaz inteligencia"²¹, añoró siempre una buena formación cultural como la recibida por su amigo el pintor José M^a Ucelay en la Escuela Libre de Enseñanza. "Arteta se hizo a si mismo; era hombre culto, pero no pudo estudiar por cuestiones económicas tanto como yo". nos comentaba el mismo pintor. Creemos que este aspecto educativo, olvidado por sus biógrafos, junto a su propio espíritu inquieto e insatisfecho, puede arrojar bastante luz para comprender el desarrollo posterior, vario e inestable, de gran parte de su producción artística. Porque "si Arteta hubiese podido adquirir de joven —como asegura certeramente Calle Iturrino— la formación cultural que añoró siempre, no hubiera vacilado para encontrar los medios de expresión que demandaban sus formidables concepciones"²².

¹⁷ MADARIAGA, Luis *Pintores Vascos* 3 vols p 64 Añamendi San Sebastián, 1971-72 LLANO GOROSTIZA en *Pintura Vasca* (p 230) coloca estos estudios en el año 1893

¹⁸ Ver el análisis de la Enseñanza realizado por D Pablo de ALZOLA Y MINONDO en *El Arte Industrial en España* pp 3, 13, etc Casa Misericordia Bilbao, 1892

¹⁹ Testimonio oral del pintor y amigo de Arteta, José M^a Ucelay Busturia, 6 Marzo 1978 Conversación mantenida en compañía de Eugenio Ibarzabal (Ver Documento 3.11)

²⁰ FLORES KAPEROTXIPI, M. *Pintores vascos y no vascos*, p 13 Ekin Buenos Aires, 1947. FLORES KAPEROTXIPI, M. *Arte Vasco* p 43 Ekin Buenos Aires, 1954

²¹ Arteta visto por Joaquin Zuazagoitia En primera página de "El Liberal" de Bilbao, 2 Enero 1923 Reproducido en La Gran Enciclopedia Vasca. vol 1, fasc. 5, p 130 1973.

²² CALLE ITURRINO, E. *Aurelio Arteta visto por*. Boletín Informativo de Arte de la Asociación Artística Vizcaina Setiembre 1947. p 160 Reproducido en La Gran Enciclopedia Vasca vol. 1, fasc. 5.

Aurelio Arteta, empujado un poco como decimos por necesidades más o menos imperiosas, y otro poco por una terca autosuficiencia mezclada con una clara sabiduría, pronto comenzará sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios en Bilbao, escuela que había sido abierta el 10 de febrero de 1879 por el entonces alcalde de la villa D. Pablo de Alzola y Minondo, siendo su primer director el ingeniero de caminos D. Laureano G. Santa María, quien en poco tiempo logró para el centro numerosos avances y medallas, algunas de ellas en la Exposición Universal de Barcelona²³.

En un discurso del mismo director²⁴, quedaban suficientemente claras las metas y los fines de la escuela:

“Instruir deleitando, no fatigar la adormecida inteligencia del obrero con las abstractas teorías de las ciencias, enseñarles lo necesario y nada más que lo absolutamente preciso, hacerlo de manera que lo aperciba de una manera clara y evidente la inmediata aplicación de sus estudios al ejercicio de su profesión, conseguir que prefiera y halle más agradable el pasar las veladas en la Escuela a malgastarlas en la taberna o café, y desarrollar el gusto artístico, tan poco común por desgracia, entre nuestros artesanos”.

Algo de todo esto debió de conseguir Santa María en la escuela. Los resultados obtenidos por él fueron francamente positivos si consideramos que los datos estadísticos de la misma arrojan un 55 % de asistencia obrera, siendo los restantes muchachos mayores de doce años que asistían a las escuelas de primeras letras, estudiantes dedicados a diversas ocupaciones²⁵.

²³ Ver datos en KORTADI OLANO, Edorta *Una fuente literaria sobre el arte del s. XIX en España. "El Arte industrial en España" de D. Pablo de Alzola y Minondo* R S B A P. San Sebastián, 1975. Ver también la disputa Unamuno-Alzola-Guiard en BARAÑANO, Kosme y otros *Arte en el País Vasco*. Catedra. Madrid, 1987. pp 232-236

²⁴ ALZOLA Y MINONDO o.c p 348

²⁵ *Ibidem* p. 358-59

Con visión clara y certera, el liberal y avanzado Alzola aseguraba que "tenemos que hacer descender el arte de su pedestal y mezclarlo con la multitud; democratizarse no es decaer, y cuando de las concepciones de un ideal de antigüedad o del Renacimiento, pase el artista al estudio práctico de una obra industrial destinada a alimentar el comercio nacional y a sostener numerosos obreros, no habrá retrocedido en su honrosa carrera, ni disminuido por esto su celebridad"²⁶. Y como hombre decidido y político que era, trazó todo un plan coherente de innovaciones para la enseñanza popular en la región vascongada extensible a toda España, proponiendo como primer paso para realizarlo —con una visión casi profética y hoy tan en boga— la descentralización económica regional²⁷.

Las Bellas Artes comenzaban a cultivarse con fortuna en las provincias vascongadas, que, al decir del mismo Alzola, contaban ya con varios artistas de nota y con "jóvenes de muchas esperanzas, a quienes es preciso alentar para que no desmayen en su difícil carrera"²⁸. Iturrino (1864), Zuloaga (1870), Baroja (1871), Barrueta (1873), Larroque (1874), Echeverría (1875), serían algunos de ellos. Pronto se les sumará Arteta, comenzando el aprendizaje del dibujo, la composición y el diseño en la citada escuela. Pero a pesar de los suaves aires renovadores de este tipo de centros, no podemos olvidar por otro lado el entorno visual ofrecido y vivido por aquellos jóvenes pintores a caballo entre la primera y la segunda generación de artistas vascos. Enormes cuadros de historia, bien logrados y pintados, repletos de una iconografía religiosa y política, iban cediendo poco a poco el paso a repertorios

²⁶ Ibidem p. 287.

²⁷ KORTADI OLANO, Edorta. *Una fuente literaria sobre el arte del s. XIX en España. "El Arte industrial en España" de D. Pablo de Alzola y Minondo* p. 15.

²⁸ ALZOLA Y MINONDO. o.c. p. 411

ideológicos de carácter sociohumano²⁹. Los Pradilla, Ferrant y Muñoz Degrain iban a ser sustituidos por Américo, Cutanda, Jiménez, Sorolla y otros autores.

No es extraño, por tanto, que este ambiente histórico-academicista lo respirara también Aurelio Arteta junto a su amigo Miguel Nieto en las aulas de aprendizaje de la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid, donde se había trasladado su familia. Así, sabemos que nuestro pintor ayudó a su director, José Martí y Monsó, pintor y litógrafo erudito, en algunos transportes litográficos de los "Estudios histórico-artísticos" que en aquel momento estaba realizando, y tuvo como profesor particular a Luciano Sánchez Santarén, al que pronto demostró sus enormes dotes para el dibujo y el color. No contento con todo ello, se inició al mismo tiempo en los secretos del grabado y la litografía en la editorial que dirigía Leonardo Miñón en la calle de San Francisco³⁰. Arteta comenzaba así el estudio del "oficio" sabia y dolorosamente aprendido, aspecto éste que junto a la falta de estudios antes mencionados, y a otras causas sicosociales que más adelante estudiaremos marcarán en gran manera el devenir de su producción artística.

1.3. RASGOS FISICOS

"Pasos con sordina de claustro. El martillo de la cerradura produce un golpe seco y la puerta se abre un poquito. Primero una nariz afilada y después una figura breve y apretada: Arteta. ¿Arteta?. Nadie lo diría.

Estabamos convencidos, sin fundamento, de que Arteta tenia que medir dos metros treinta, lo menos y ser, por lo menos también un discóbolo

²⁹ PUENTE, Joaquín de la, etc. o.c. en las pp. 16 y ss. cita algunos títulos de obras ya de por sí significativos: "El derecho de Asilo", Améigo; "Una huelga de obreros en Vizcaya", Cutanda; "Una sala de hospital", Luis Jiménez; "¡Otra Margalita!", Joaquín Sorolla

³⁰ LLANO GOROSTIZA o.c. pp. 36 y 38; y "Aurelio Arteta, 'el peruchino español'", en Boletín Informativo del Arte, Asociación Artística Vizcaina. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1973, p. 160.

adiestrado. 'Arte-ta' suena a levantador de pesos, a derribador de toros. Y —causa nuestra sorpresa— el pintor Arteta podía llamarse Gutiérrez, sin desentonar³¹.

Con estos sintéticos pero acertados trazos, dibuja el cronista de *El Pueblo Vasco* los rasgos físicos más sobresalientes del gran muralista Arteta. Será el también pintor y artígrafo Flores Kaperotxipi quien asegure que la cantidad de kilos, una buena figura y mucha fuerza, nada tienen que ver a la hora de realizar una obra amplia y recia: "Nadie vaya a suponer que la estatura descomunal o el volumen desusado del tórax, signifique una ventaja, ni pequeña ni grande, para que un escultor haga obra seria. Aurelio Arteta, es un hombre pequeño y sus trabajos son trabajos de gigante. Ya se sabe, también, que Julio Antonio era un escultor con mezquina salud³². Sus biógrafos y amigos lo recuerdan como hombre de cuerpo pequeño, delgado³³, de aspecto místico, voz débil, pausado y constante en su trabajo³⁴. En un sagaz y penetrante retrato que Pio Baroja realizara de los tres pintores más notables de su tiempo conocidos por él, asegura: " En su cara se notaba a los tres su condición espiritual; los ojos de Picasso brillaban con fulgor, y su sonrisa era irónica; la cara de Anselmo Miguel Nieto tenía algo de la de Goya; Arteta era un tipo simpático, con un rostro triangular frecuente en los vascos"³⁵, y un poco más adelante subraya: "Su aire de frailecito místico era simpático, y su sonrisa

³¹ Una visita al estudio de Arteta "El Pueblo Vasco", nº 8 531 San Sebastián La Gran Enciclopedia Vasca, p. 162

³² FLORES KAPEROTXIPI, M. *Arte Vasco* p. 125

³³ PANTORBA, Bernardino. *Artistas Vascos* p. 132

³⁴ ACEBAL IDIGORAS. *Arteta visto por*. Texto reproducido en La Gran Enciclopedia Vasca p. 162.

³⁵ BAROJA, Pio. *Picasso, Nieto y Arteta vistos por*. La Gran Enciclopedia Vasca p. 313.

cándida”, sonrisa que por otro lado su amigo Joaquín de Zuazagoitia catalogaría³⁶ como “fina sonrisa melancólica”, aspecto que nosotros creemos es una de las características fundamentales de su pintura.

En esta misma línea lo describe el crítico de arte Juan de la Encina al hablar de su vida y de su obra: “En las semblanzas de monjes jerónimos del padre Sigüenza hallaréis algunos hermanos que no dejan de tener chocante parecido con este excelente pintor del primer tercio del siglo XX español”³⁷.

Aurelio Arteta Jiménez, sobrino del artista, hace años y ante mi asombro y mi sonrisa me espetaba: “Aurelio, aunque más bajo, se parecía un poco a usted. Delgado, fino, nariz larga, labios estrechos pero grandes, frente despejada y aire un tanto místico...”³⁸. Estos rasgos concuerdan perfectamente con ese soberbio autorretrato que el artista se realizó de manera bastante crítica, y que más tarde suavizaría afectuosamente en otra gran cabeza su amigo Victorio Macho. De su autorretrato caben destacar también su mirada profunda, sus rasgos angulosos y temperamentales, su mentón apretado y “zorrotza”, afilado, denotadores de una fuerte personalidad y una profunda vida anímica que parece mantuvo a lo largo de toda su vida. Los retratos realizados por Vázquez Díaz, Guezala, Kapeoritxipi, Bienabe Artia y su propio hermano Félix Arteta también lo confirman.

³⁶ ZUAZAGOITIA, Joaquín. *Arteta visto por “El Liberal”* de Bilbao, 2 Enero 1923. Reproducido en *La Gran Enciclopedia Vasca* vol. 1, fasc. 5, p. 130. 1973.

³⁷ ENCINA, Juan de la. *Arteta y el Concurso Nacional* 4 Julio 1936. *La Gran Enciclopedia Vasca* vol. 2, pp. 311 y 313.

³⁸ Aurelio Arteta Jiménez, sobrino del pintor. Testimonio oral. Algorta, abril 1978.

1.4. RASGOS ESPIRITUALES

1.4.1. Humilde, introvertido y profundo

Algo debía tener aquella figura apretada, pequeña, algo mística, para cuando de su interior se desprendía, al decir de la mayoría, una sencilla elegancia fruto de la humildad y de la lucha continua. Los que conocían y sabían de la vida de este hombre, admiraban en él estas cualidades excepcionales con las que la existencia le había ido deparando a través de dolores y alegrías.

“Es Arteta —asegura su amigo Zuazagoitia— de aquellos pocos privilegiados a quienes la gracia visita en el nacimiento. Dotado de un finísimo temperamento y de una perspicaz inteligencia vigilante siempre sobre el mundo y sobre la propia persona y obra, es uno de los más nobles ejemplares humanos con que hemos tropezado. Asperamente sacudido por la vida, en todo momento ha sabido aceptar el destino con la más elegante y altiva de las resignaciones. No podrán la desgracia ni el triunfo abatir o envanecer el ánimo sereno de este hombre”³⁹.

Quizá por ello, aparece Arteta ante la mayoría de los artígrafos como un hombre humilde, profundo, introvertido y tímido.

El pintor Flores Kaperotxipi lo describe así: “Aurelio Arteta, uno de nuestros más célebres pintores, era tímido en el trato. Y Zuloaga lo era también, aunque vivió tratando de demostrar lo contrario. Un poco como el que tiene miedo al cruzar una oscuridad y se pone a cantar para que los posibles fantasmas que pueda haber, se enteren de que pasa un valiente. Eso sí, donde Zuloaga ni Arteta, mostraron timidez, fue en su arte, dentro de la estupenda modalidad de cada uno”⁴⁰. Este aspecto, como me aseguraba el pintor Ucelay, llevó a Arteta a “una vida sencilla, concentrada en sí

³⁹ ZUAZAGOITIA, Joaquín *Arteta visto por o c*

⁴⁰ FLORES KAPEROTXIPI, M *Arte Vasco* p. 24; y TELLECHEA IDIGORAS, JI. *Los artistas vascos y Unamuno "De Arte pictórica. 1900-1923"*, p. 10.

misma, sin grandes anécdotas ni acontecimientos mundanos"⁴¹. Al pintor poco parecían importarle éxitos, exposiciones y medallas, sólo parecía preocuparle su pintar diario y su vida. Recojamos algunos de los muchos testimonios que reflejan este importante aspecto de su personalidad:

"Así, Arteta ha vivido sino en la oscuridad completa, por lo menos en cierta discretísima penumbra provinciana, en un todo ajeno a los modos de conseguir notoriedad, rodeado de la estimación de sus amigos y luchando día a día por el pan y por vencer los desfallecimientos continuos de su voluntad artística". (Juan DE LA ENCINA. *Arteta: serenidad, mesura y equilibrio*. "La Voz", Madrid, 5-3-1923)

"De parecidas características a las de Alberto Arrúe, de modestia y ausencia absoluta de exhibicionismo, es Aurelio Arteta, amigo entrañable del anterior y coinciden en muchos aspectos de su técnica pictórica". (Boletín Informativo de la A. A. Vizcaina. *Aurelio Arteta, 'el Peruchino español'*. p. 133. Cronista anónimo)

"Picasso, del que me ocuparé con más detenimiento otro día, mostraba demasiada audacia y demasiada ambición. Anselmo Miguel Nieto era un poco provinciano y sentía una admiración por el lujo y la posición social que le llevaba a veces al rastacuerismo: Arteta es demasiado humilde". (Pío BAROJA. *Picasso, Nieto y Arteta vistos por*. p. 313)

Y terminaremos con las palabras de Llano Gorostiza en que se refiere a la vida de nuestro pintor:

"Es la suya la de un creador tímido que huye de todo relumbrón social, a quien como ya señaló Juan de la Encina, un exceso de delicadeza y probidad profesional hizo reacio a las exposiciones y a las medallas". (LLANOS GOROSTIZA. *Arteta en el Banco de Bilbao*. B.B. Madrid, 1973. p. 35)

⁴¹ Testimonio oral de José María Ucelay. Busturia 6 de Marzo de 1978 (*Documento 3 11*)

Como todo hombre tímido e introvertido, aseguran sus familiares y amigos, Arteta resultaba en el trato "profundo, delicado e hipersensible, y con algunos altibajos temperamentales"⁴².

Amante de su familia, bueno y amable, tuvo mucha relación con ella y con cuantos amigos le deparó la vida. Su hijo Aurelio Arteta Villarreal, quien vivió con su padre hasta los 17 años, le recuerda como una persona "de buen carácter, tendiendo a alegre. Nunca me riñó ni me pegó. Estaba siempre encima de mí y se preocupaba por lo que yo hacía. La verdad es que no era muy escritor, como no era muy hablador. Hablaba, eso sí, bien, correctamente, no mucho pues no era de muchas palabras. Se comunicaba y charlaba mucho con su mujer y con sus cuñadas, con las que montaba excursiones a Sopelana y otros lugares" (*Documento n° 3.1.*).

1.4.2. Inconformista con su obra, bondadoso con la ajena

Su espíritu introvertido y reflexivo, unido a su falta de preparación intelectual y a la falta de tradición del arte vasco moderno, le convirtieron en muchos momentos de su vida en el crítico más feroz y exigente de su propia obra, y en menor grado de la de sus amigos. "Porque este artista, con su aire embebido de monje lego florentino, tiene quizá su más apremiante y obstinado censor en sí mismo. Como ha puesto su meta artística en la lejanía en que se dibuja el perfil de los grandes, y como tiene ideas claras y precisas de lo que es el arte ungido de perdurabilidad, su voluntad desmaya cotidianamente ante el terrible problema y áspera empresa de realizar una obra capaz de seguir adelante con su propio pie por el camino de la

⁴² Así lo recuerda especialmente María Angeles, mujer de Aureliano Arteta, sobrino del pintor. Testimonio que coincide con el de sus artígrafos, amigos y conocidos. Su hijo Aurelio Arteta Villarreal lo ve de la misma manera (*Ver Documentos 3.1 y 3.2*)

historia", dirá de él Juan de la Encina⁴³. Pocos años más tarde y de manera un tanto romántica, Bernardino Pantorba lo definirá así: "Es Arteta de esos hombres íntimamente descontentos, enredados en sorda lucha con sus altas ambiciones, a quienes nunca satisface por entero lo que crean sus manos, después de tanto afán soñador"⁴⁴. Flores Kaperotxipi asegurará también de él: "Si alguien no le arrebatara de las manos lo que estaba haciendo, él no tenía nunca prisa de darlo por terminado"⁴⁵.

Asertos que coinciden plenamente con las afirmaciones de algunos modelos todavía vivos que fueron retratados por el pintor y cuyas obras quedaron inconclusas⁴⁶, así como con la gran cantidad de dibujos, esquemas y bocetos previos que realizaba antes de concluir el proceso de cualquier obra. Pero quien lo definirá magistralmente en este aspecto será su amigo Joaquín Zuazagoitia, quien aseguraba que su penetrante sentido crítico llegaba a paralizar sus facultades creadoras:

"Cuando Arteta se propone crear, se empeña en una labor agotadora. El más descontento y exigente de sus críticos —él mismo— le obliga a borrar una y cien veces. En esta batalla pertinaz, el crítico obliga al creador, y la obra que pugnaba por existir muere sin realizarse. Un día y otro pinta y borra lo pintado. Para libertarse de ese laborar infecundo y dar cara a las exigencias de la vida, acepta honestamente los encargos. Y un día y otro borra también; pero como es menester cumplirlos un día salen, al fin, del taller. Vienen entonces la complacencia de todos, de los pocos y de los muchos, menos la del propio autor. Arteta hace siempre cuanto puede. Para los demás ya da con eso hasta la añadidura; pero como él aspira a otras perfecciones, no queda nunca complacido"⁴⁷.

⁴³ ENCINA, Juan de la *Arteta: serenidad, mesura y equilibrio* "La Voz" Madrid, 5 Marzo 1923. La Gran Enciclopedia Vasca p. 132

⁴⁴ PANTORBA, Bernardino *Artistas Vascos* p. 138

⁴⁵ FLORES KAPEROTXIPI, M. *Pintores vascos y no vascos* p. 14

⁴⁶ Berta Jiménez de Eguirabal ante su soberbio retrato inconcluso me comentaba "Aurelio era muy bueno, pero muy exigente en todo. Hasta cuando pintaba rascaba con una navaja lo que no le convenía. Así, dejaba muchas cosas sin terminar, le daba muchas vueltas a sus obras" (*Documento 3.2.*)

⁴⁷ ZUAZAGOITIA, Joaquín "El Sol" Madrid, 9 Enero 1928. La Gran Enciclopedia Vasca p. 302. 1973

Aquí puede encontrarse una de las claves de la poca cantidad de obra al óleo y la profusión de bocetos previos realizados para cada pintura. Nada de extraño tendría por tanto que un hombre tan exigente y tan crítico con su propia obra/vida, lo fuera también con la de los demás. Sin embargo, la mayoría de los testimonios recogidos, tanto orales como escritos, nos lo presentan como hombre pacífico y bueno⁴⁸, de benigna inocencia y casi paradisiaca buena intención⁴⁹, aunque de espíritu severo⁵⁰, voluntad firme y sin desmayos⁵¹, y un claro sentido de la norma. Gaya Nuño es a nuestro entender quien mejor ha sintetizado, basándose en Zuazagoitia, estos aspectos de hombre bueno, justo y a la vez severamente crítico, de la personalidad de Aurelio Arteta:

“...Sorprendió a todos por un benigna inocencia y por una casi paradisiaca buena intención que sólo podía ser reflejo de dos vertientes: la una, su bondad natural, su angelismo, su exención de rencores; la otra, un diáfano sentido de la norma que, sin duda, jamás dejó de acompañarle, pero que enriqueció con la contemplación de lo italiano que mejor convenía a su claro talento”⁵².

Juzgaba así, con severidad y reposo, características que por otro lado le atribuyen muchos artígrafos a su forma de hablar y de “buen dialogar”⁵³. José M^a Ucelay asegura que Arteta no era ácido en sus comentarios y que sabía alabar lo que veía en otros⁵⁴. Testimonio oral que concuerda plenamente con el escrito de Flores

⁴⁸ FLORES KAPEROTXIPI, M. *Pintores vascos y no vascos* p. 16

⁴⁹ GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española del siglo XX* Ibérico Española de Ediciones 2^a edic. Madrid, 1972 p. 126

⁵⁰ Se desprende de toda su vida/obra, comenzando por el planteamiento juvenil de no resultar una carga familiar

⁵¹ ENCINA, Juan de la. *Arteta serenidad, mesura y equilibrio* p. 132

⁵² GAYA NUÑO, Juan Antonio o.c. p. 126

⁵³ Zuazagoitia en “El Liberal”, Pantorba en su obra “Artistas Vascos”, y Acchal Idigoras en su comentario sobre Arteta en La Gran Enciclopedia Vasca

⁵⁴ Testimonio oral del 6 de Marzo de 1978. Arteta alababa el buen dibujo de Ucelay. (Ver Documento 3.11.)

Kaperotxipi cuando, citando de memoria a Leonardo da Vinci, dice que los pintores se retratan siempre un poco en sus obras y escribe:

“Si es así, Jenaro Urrutia nos muestra en sus cuadros que es bueno, como lo era también el otro maestro bilbaino: Aurelio Arteta. Hablando de la bondad y generosidad de Arteta, escribió en ‘EL Nacional’ de México, Florencio M.Tomer: ‘Esta generosidad lo distinguía de la inmensa mayoría de sus compañeros, demasiado propensos a negar agriamente el valor ajeno, como sabe todo el que por algún tiempo haya vivido entre ellos. Y luego, ‘Arteta juzgaba de buena fe, es decir, buscaba en las obras los aspectos positivos y se gozaba en aprender de todos lo que cada uno podía enseñarle. Sabía cuál es la lucha del artista y cuántas son las dificultades del arte. Le interesaban los aciertos, no las caídas...’⁵⁵”

“Su conversación parecía muy meditada —escribe también Acebal Idigoras—: juzgaba sobre pintura con gran amplitud de conceptos, con selectivismo e imparcialidad”⁵⁶. Sin embargo, Julio Franco, que conoció a nuestro pintor siendo éste director del Museo de Bilbao en compañía de Olave, certifica que era un hombre tremendamente crítico: “Hablaban mal de todo lo que nos enseñaba por el museo, y a veces con razón; actitud crítica que mantuvo también ante su obra. Llegando a destruir de esta manera parte de la misma”⁵⁷.

Fuera como fuese, lo cierto es que —como dijera Acebal Idigoras— encerraba en su interior un fuerte espíritu, formado por un cerebro denso y un corazón grande de poeta. Espíritu que, insistimos, parece se mostró más crítico y severo consigo mismo que con la persona y la obra de cuantos le rodearon. Ello le valió indudablemente la fidelidad durante toda su vida de numerosos amigos. Amigos de la infancia como Anselmo Miguel Nieto con quien coincidió en la

⁵⁵ FLORES KAPEROTXIPI, M. *Arte Vasco* pp 272-273

⁵⁶ ACEBAL IDIGORAS. *Arteta visto por* p. 162.

⁵⁷ Testimonio oral del 29 de Julio de 1977 Julio Franco en su casa de la calle Miracruz de Donostia (Ver Documento 38.)

Escuela de Bellas Artes de Valladolid, compartiendo aprendizajes y trabajos⁵⁸, como el escenógrafo y decorador bilbaíno Eloy Garay, compañero de paseos y de diálogos vespertinos⁵⁹, o como la cantidad de amigos y admiradores que tuvo tanto en Bilbao como en los últimos años en México⁶⁰. A este respecto, un redactor de *El Pueblo Vasco* de San Sebastián (4-XII-1927) dejó escuetamente escrito: "Ni sabemos de otro pintor español que congregue en torno a su personalidad mayor número de adeptos de calidad, incondicionales. Ni como artista ni como hombre. Hasta los pintores le elogian y le quieren de verdad. ¿Cabe alabanza mejor?"

1.4.3. Aflerto y poroso autodidacta

Otro de los rasgos espirituales que caracteriza la personalidad de Aurelio Arteta ya desde su adolescencia hasta bien asentada su vida, es la capacidad de aprendizaje de cuanto de bueno la vida y los demás le ofreciesen. Falto de una sólida preparación intelectual, aquel hombre a quien sus contemporáneos veían dotado de extraordinario talento, absorbió de una manera abierta y humilde en su autodidactismo cuanto parecía convenirle a su equilibrada naturaleza.

"Arteta peregrinó por todos los caminos abiertos al estudio; vivió largas horas en los museos; sostuvo diálogos con los espíritus más sutiles y meditativos de los cenáculos cortesanos y en su austera y noble modestia no desdeñó nunca el consejo ni la advertencia porque su honradez no le permitía ser vanidoso," dirá José Iribarne⁶¹. Y el mismo escritor, analizando en profundidad las fuentes de los

⁵⁸ LLANO GOROSTIZA, Manuel. *Arteta en el Banco de Bilbao* p. 36

⁵⁹ Testimonio oral del pintor Eloy Erenchun. 17 de Agosto de 1977. (Ver Documento 37)

⁶⁰ Así lo atestiguan sus artígrafos peninsulares, y Flores Kaperotxipi lo relata como hecho significativo de su estancia mejicana en "Arte Vasco", p. 150

⁶¹ (RIBARNE, José. *Arteta visto por*. "Tierra Vasca" rev. n° 1, p. 161).

conocimientos de Arteta, dejará escritos en la revista "Tierra Vasca" estos dos significativos textos:

"Es uno de los pintores más impuestos en su arte de cuantos laboran en el País. Conoce como ningún otro la técnica del 'oficio'. Sabe aproximadamente cómo pintaron los padres del neopaganismo y cómo después se formaron las demás escuelas, especialmente la primitiva flamenca y la española del siglo XVII. Familiarizado con sus contemporáneos, pudo establecer paralelos, entrever las causas que determinaron la decadencia y elegir una dirección; pues así como ningún curso de agua es por sí mismo grande y rico, sino que necesita recibir y reunir muchos afluentes para hacerse caudaloso, de igual manera Arteta ensanchó sus horizontes espirituales por medio de la cultura".

Y en el segundo:

"Bebió Arteta después en el caudal de sus más puros sentimientos, en la dulce fontana de las ascendencias, dejando que los anhelos de su pueblo y de su raza se manifestaran espontáneos".

Textos que transparentan muy bien el espíritu poroso y dúctil de nuestro autodidacta pintor.

Arteta fue así, en la medida que su mismo proceso vital lo requería, ampliando y profundizando sus conocimientos artísticos al mismo tiempo que analizaba su propia naturaleza. Iñigo de Andía y Mourlane Michelena, citando palabras de Zuazagoitia, indicarían que "Arteta descubrió en los italianos lo que espontáneamente segregaba su naturaleza melodiosa. Arteta es uno de los raros artistas cuyo espíritu goza de una perfecta y equilibrada unidad funcional. Lo espontáneo y lo deliberado es un matrimonio bien avenido en el hogar espiritual de Arteta"⁴². Y en otro lugar del mismo artículo aseguraban: "Si queremos y admiramos

⁴² ANDIA, Iñigo, y MOURLANE MICHELENA *Arteta visto por "El Pueblo Vasco"* 22 Junio 1930. San Sebastián La Gran Enciclopedia Vasca p 310.

a Arteta es porque de su pintura y de su vida se desprende una gracia encantadora, es un maestro de cordura⁶³.

Pero a semejante cordura, por muchos atacada como "aurea mediocritas", llegaría el pintor tras la decantación de lo abstracto y lo concreto y tras un serio y riguroso análisis de la pintura moderna de nuestro siglo. Así lo ve al menos en una visión sincrónica Juan de la Encina⁶⁴, uno de los mejores críticos del momento:

"¿Es pues —se dirá—, un rezagado?. Nada de eso. Es un hombre muy de su tiempo en otros aspectos, gran catador, sereno, ponderado, de los avatares y saltos mortales, de las audacias, de los aciertos y barquinazos del arte de nuestros días. Nada de lo artístico, por otro lado, le es ajeno; sabe muy notablemente levantar en ocasiones la copa en honor de las quintasencias cromáticas de un Cezanne o del arabesco elegante y expresivo de Picasso, y al mismo tiempo caer rendido de humildad ante el retrato de doña Mariana de Austria, por Velázquez, del Prado, o ante la melodía sin término de la línea y la composición de Rafael. De que es hombre centrado en su tiempo lo testimonian además sus obras. Ha sabido, como raros artistas españoles, desentrañar la poesía y la plástica del pueblo que trabaja".

Y en otro lugar⁶⁵:

"Sabe que eso que llaman arte abstracto —una de las grandes corrientes del arte universal— no es invención del día, sino antiquísima novedad, abrumada por algunos milenios, que corresponden a las artes decorativas y que no vale la pena de urdir tantas teorías en la punta de un aguja para justificar una desviación perversa del gran objeto de las artes europeas: la figura del hombre. Así, pues, Arteta, que es tan moderno, jamás ha tomado ante sí el burladero del arte abstracto para escamotear y hurtar el cuerpo y el espíritu a la tremenda disciplina de la creación artística de la figura humana y las prodigiosas variantes de la naturaleza. Sabe por ciencia adquirida y por instinto del artista, que precisamente ahí está el núcleo de la dificultad y la grandeza del inventor o creador plástico".

⁶³ *Ibidem*. p. 308.

⁶⁴ ENCINA, Juan de la *Arteta y el Concurso Nacional*. 4 Julio 1936 pp. 311 y 313.

⁶⁵ *Ibidem*. p. 313.

El pintor bilbaino Agustín Ibarrola, con una visión más diacrónica, también lo defiende como espíritu enterado progresista cuando afirma⁶⁶:

“Sin congelarse en ninguna etapa precisa de los ‘ismos’, se interesa atentamente en las proposiciones que anunciaron entre las estridencias de sus dogmáticos sectores puristas. La pintura de Arteta es una pintura de artista enterado y comunicado con los hallazgos de la investigación estética internacional. Acepta los conocimientos que encajen en una expresión cargada de significaciones vascas socialmente antropológicas”.

1.4.4. Deficiente formación artística

Por nuestra parte, y pese a su espíritu poroso y flexible y al continuo enriquecimiento cultural producido a lo largo de su vida, dudamos mucho de la profundidad y coherencia de sus conocimientos artísticos. Todavía a sus 55 años Arteta, acogiéndose a reales órdenes, decidió terminar su carrera como profesor de Bellas Artes, matriculándose como alumno libre en Historia del Arte: Edad Antigua y Moderna, Historia del Arte: Edad Moderna y Contemporánea, Teoría de las Bellas Artes y Perspectiva⁶⁷. Si dichos conocimientos, aunque sin duda alguna adquiridos de manera general y normal ya mucho antes por el pintor, hubieran sido aprendidos en la adolescencia, ¿no hubiera resultado muy otro el discurso plástico de Arteta?, ¿no hubieran quedado resueltos y zanjados muchos de sus problemas e inseguridades artísticas?, ¿No hubiera producido una obra mucho más avanzada y progresista?

E. Calle Iturrino parece ser el único autor que ha analizado⁶⁸ en esta dirección el aspecto de la formación cultural/espiritual de Arteta:

⁶⁶ IBARROLA, Agustín *Apuntes para un análisis de la estructura pictórica de Arteta*. Texto escrito para la monografía de La Gran Enciclopedia Vasca vol III p 333

⁶⁷ Datos aportados por Llanos Gorostiza en *Arteta en el Banco de Bilbao* p 53.

⁶⁸ CALLE ITURRINO. *Arteta visto por*. Prensa Bilbao 19-IX-1947 p 160

“La dramática lucha que consigo mismo sostuvo desde la hora inicial de su vida pictórica, entre los afanes dignos de un polifacético artista del Renacimiento, y las limitaciones de su deficiente formación cultural, a causa de haber tenido que emplearse, tanto en su adolescencia como en su primera juventud, en humildes labores, muchas de ellas penosísimas, se refleja también en sus cuadros y contribuyó más que nada a mantener esas dudas y vacilaciones que no le abandonaron nunca y le impidieron encontrar a tiempo la confianza en sus aptitudes y la dicha de un estilo que le permitiera gozar con la realización de lo soñado y lo concebido.

Arteta como la mayoría de los pintores españoles de todas las épocas, fue un autodidacta y adoleció, como todos ellos, de deficiencias de formación que no pudieron neutralizar sus prodigiosas intuiciones”.

Con pocas adulaciones y con un claro sentido del equilibrio, creemos que Calle Iturrino aporta mucha luz a este olvidado aspecto de la personalidad de Aurelio Arteta.

Pese a todo, asegura Llano Gorostiza, su personalidad aparece invariable en lo medular, aunque se manifestó de diversos modos: “Bocetos al óleo, estudios al carbón y frescos están realizados con una seguridad que caracteriza a la incuestionable personalidad de Arteta. Aunque, en significativa paradoja, Arteta fue en lo formal mudadizo. Paradójicamente seguro en cada mudanza. Firme en cada titubeo. A cada prueba. Tajante y personal, en medio de los escrúpulos que le corroían y de la nula fe dedicada a sus aciertos”⁶⁹. “Y es que —sigue diciendo el mismo autor— nunca dejó de ser él. Nunca dejó de resolver un problema, una tentación, cualquier desvío; a toda hora echando el resto. En todo momento dotando de seriedad y firmeza sus titubeos estéticos y cualitativos. Tamaña es la paradoja de su actividad de pintor. De su persona creadora”, termina asegurando con acierto Llano Gorostiza. Paradoja que, por otro lado, se reflejará en muchos momentos en la misma estructura de su lenguaje y de la que nos ocuparemos en otro apartado de este estudio.

⁶⁹ LLANOS GOROSTIZA. *Arteta en el Banco de Bilbao*. p. 28

1.4.5. Republicano y socialista vasco

Otro de los aspectos menos estudiados de la personalidad de Arteta es el referente a su pensamiento ideológico, especialmente en el aspecto sociopolítico que tanto incidirá en los repertorios de su obra.

De todos es conocido que el pensamiento ideológico de Arteta respondía al de un hombre liberal, republicano, socialista y amante del país. Sus sobrinos Aurelio y Jon Ander, así como su hijo Aurelio Arteta Villarreal me han repetido varias veces que su socialismo era un socialismo visceral (como el de todos los Arteta), primitivo, bastante romántico y, por supuesto, sin número de carné ni militancia en el partido de su amigo y mecenas Indalecio Prieto⁷⁰ con quien mantuvo una interesante relación epistolar, hoy por desgracia para nosotros desaparecida⁷¹. El pintor José M^a Ucelay y su propio hijo Aurelio, para atestiguar su socialismo, nos han contado que recibía en su estudio *El Liberal* todos los días; pero su socialismo, como hemos indicado poco antes, tenía fuertes raíces en el país y en sus gentes (ver *Documento n^o 3.11.*). Se ve claramente, según las últimas tesis mantenidas por el historiador Paul Arzac, que tanto los socialistas de Eibar como los de algunas zonas de Bilbao, juzgaban los asuntos del pueblo con un criterio más amplio que el puramente de clase, con un amplio criterio social⁷².

⁷⁰ Testimonio oral de Aurelio Arteta, su sobrino Algorta, 1978. Testimonio oral de su hijo Aurelio Arteta Villarreal Algorta, 27-I-1995. Coincide también con la opinión de Juan de la Encina: "No fue jamás hombre de partido. Ni blanco ni negro, ni pardo ni rojo. Nada tuvo que hacer en la política y nada hizo. Fue simplemente un hombre liberal por naturaleza, en el sentido clásico del término" (ENCINA, Juan de la *Aurelio Arteta. In memoriam* México, 1941).

⁷¹ Cartas destruidas por motivos familiares, según testimonio oral de Lizno Gorostiza. San Sebastián, 1977.

⁷² ARZAC, Paul *Eibarko Sozialismoa*. Kriselu. Bilbao, 1978 pp. 15, 20, 59, 60 y 92.

Así parece confirmarlo tanto la vida como la obra de Aurelio Arteta. De extracción social media, pronto intuyó internamente un socialismo humanista/romántico que se irá consolidando y purificando a lo largo de su vida en contacto con los Meabe, Prieto y Zuazagoitia. Pero al mismo tiempo vive y ama profundamente, abierto al diálogo con los Garay, Sota y Ucelay⁷³, el devenir histórico y la plasmación histórica nacional concreta de su pueblo, Euzkadi⁷⁴. De hecho, no dudaría en realizar carteles propagandísticos para el Partido Nacionalista Vasco —como “Irrintzi” (c. 1912)— y su diario *Euzkadi*, o de diseñar motivos vascos hasta el fin de sus días.

Hombre de una gran honestidad y de una clara conciencia social, dejó escritas en la pluma de su amigo Zuazagoitia mientras pintaba en la rotonda del Banco de Bilbao en Madrid, unas palabras que lo definen admirablemente en este aspecto:

“Mientras pinte los frescos puedo vivir sin apremios. Me basta. Además, estoy contento porque me parece que ahora mi obra cumple una misión social. Me alegra encaramarme sobre el andamio, como un obrero, para pintar. Ese matiz de jornada obrera que va a tener mi trabajo me parece que lo honra”⁷⁵.

Arteta pasó así su existencia —con palabras de Llano Gorostiza⁷⁶— cantando a la vida y al trabajo fecundó de su pueblo. Creía en todo: en la fortaleza de los hombres, en la vida, en el goce de los sentidos, en los denodados esfuerzos creadores. Arteta inquirió de esta manera en la vida de su pueblo y de sus gentes,

⁷³ Ramon de la Sota tenía debilidad por siete amigos, a los que reunía en su casa para comer con ellos los lunes de cada semana. Entre ellos se encontraban los citados mas Arteta e Ignacio Areilza. Testimonio oral de Jose M^a Ucelay, el 6 de Marzo de 1978. (Ver Documento 311)

⁷⁴ Antes de salir exilado desde Barcelona a México, las últimas palabras telefónicas de Arteta a un amigo vizcaino fueron un recuerdo emocionado y sentido a Euzkadi. Juan Elúa, director de la galería bilbaina y madrileña Arteta, no recuerda textualmente las palabras, pero ha oído contar este significativo testimonio varias veces

⁷⁵ ZUAZAGOITIA, Joaquín. *Arteta visto por*. “El Sol” Madrid 9 Enero 1928. La Gran Enciclopedia Vasca. vol. II. p. 303

⁷⁶ DE LA PUENTE, LLANO GOROSTIZA, GONZALO PERALES. *Arteta en el Banco de Bilbao*. p. 32.

tratando de apresar y expresar en sus lienzos los rasgos que del mismo le parecieran más pertinentes: el trabajo, el dolor, la alegría, la fiesta.

1.4.6. Escéptico religioso

Muy pocos datos y referencias tenemos de su faceta o vertiente religiosa, si exceptuamos el testimonio oral de su hijo Aurelio Arteta Villarreal, de José María Ucelay, de Ramón de la Sota y de los propios testimonios iconográficos, poquitos por cierto, plasmados en su discurso plástico.

Aurelio Arteta hijo indica que "del tema religioso yo creo que mi padre pasaba. Me hablaba del tema, pero siempre era para restarle importancia. Sin embargo, me llevó a estudiar a los Maristas de la Plaza Nueva y luego a los Marianistas de Neguri. A veces me preguntaba por el color de la casulla del cura para ver si los domingos iba a misa. No obstante, nunca le oí hablar mal de Dios, ni quejarse de Él para nada. Mi padre no iba a la iglesia y punto" (*Documento nº 3.1.*)

José María Ucelay nos ha asegurado que Arteta era un hombre totalmente escéptico en materia religiosa, pero que respetaba las ideas de los demás de una manera absoluta⁷⁷.

Ramón de la Sota lo verá sin embargo cercano y preocupado por ciertos curas que conoció en el exilio: "Le solía yo visitar en compañía de mis hijos, pues sabía que él era muy amante de los niños, y permitidme añadir que también era amigo de los curas, como lo demuestra el expresivo recuerdo que dejó para D.Salvador Alcalde" (*Documento nº 11.1.*).

⁷⁷ Testimonio oral de José María Ucelay, el 6 de Marzo de 1978.

De la ausencia casi total de los segundos, podemos deducir que a Arteta no parecía preocuparle demasiado todo lo relacionado con el tema religioso. Las únicas representaciones plásticas que nos ha dejado, o están impuestas por el demandante de la obra, como en el caso de "La Vocación de los Apóstoles" del Seminario de Logroño, o son repertorios relacionados con la vida y costumbres populares, por ende habituales en buena parte en la iconografía de la época: "Procesión de Ceánuri", "El Angelus", "De regreso de misa en el Valle de Arratia", "Aldeanos en el pórtico de la iglesia", el "Mausoleo de Guecho" y algunos dibujos sobre iglesias, catedrales, claustros y campanarios interpretados como puro paisaje abocetado. Las referencias iconográficas religiosas, como puede apreciarse, son muy reducidas y lo suficientemente explícitas como para no extendernos demasiado en este aspecto. Únicamente consignar como dato curioso —y no terminamos de comprender si también significativo—, el empeño de Arteta de autorretratarse en la figura del apóstol Matthias del friso de "La Vocación de los Apóstoles" del Seminario de Logroño⁷⁸. ¿Testimonio para la posteridad como el de muchos pintores a lo largo de la historia artística?, ¿símbolo ocasional de servicio a los hombres, compartido por Arteta?, ¿o afán aquí también de ser el último, como en el relato bíblico de los Hechos de los Apóstoles?. No lo sabemos. Lo cierto es que el empeño y el icono, como el caso de Masaccio en el Carmine de Florencia, ahí quedan.

1.4.7. Limpio y ordenado

Y para redondear y configurar un poco más la personalidad de Aurelio Arteta reseñemos por último, aunque sea de forma somera, algunos otros rasgos aportados por diversos testimonios vivos.

⁷⁸ Dato aportado por Aurelio Arteta y María Angeles, su mujer, sobrinos de Aurelio Arteta.

María Angeles, su sobrina, recuerda que Arteta además de sencillo era, en contraposición a su hermano Félix, un hombre limpio y ordenado. "Siempre tenía la paleta limpia —nos comenta—, y hasta a menudo limpiaba él mismo el suelo del estudio"⁷⁹. Le gustaba tener los pinceles siempre limpios y ordenados, dispuestos para el trabajo en cualquier momento.

Otro tanto nos informa de su forma de vestir y de arreglarse: "Aurelio era muy sencillo y limpio, en el vestir de a diario, pero era muy bilbaíno para los domingos. Le gustaba ir austero, pero bien trajeado. Los trajes amplios y sin hombreras, igual que las buenas corbatas, se las compraba o cambiaba por obra — como lo hacía también Julián Tellaeche— en Casa Pedrajo, considerada como una de las mejores sastrerías de Bilbao"⁸⁰. Y, en efecto, así aparece en la caricatura realizada por su hermano Félix y en el autorretrato de un soberbio y complejo cuadro pintado por él mismo al que tituló "La llegada de la pesca al puerto" y cuyo paradero es hoy desconocido⁸¹. En el mismo aparece Aurelio Arteta con boina, traje negro y alpargatas blancas; aspecto elegante, sobrio y digno.

⁷⁹ Testimonio oral y visual de M.^a Angeles de Arteta, sobrina del pintor 1978

⁸⁰ Idem confirmado también por José M.^a Uceyay Patronato pro Arte 1978 Y por su hijo Aurelio Arteta Villarreal Algorta, 27-1-1995

⁸¹ Una fotografía en blanco y negro de este cuadro pintado por Arteta se encuentra en un libro titulado "Raza - Arte blanco" de C. de Baraño en el Archivo de José M.^a Uceyay, libro dedicado, por cierto, a la memoria de Ricardo Gutiérrez Abascal. El cuadro, de formato cuadrado, es de composición compleja y consta de 14 ó 15 pequeñas figuras entre las que aparece (lado inferior derecho) el autorretrato de Aurelio Arteta vestido como hemos indicado. En primer plano, pescadores/as con cestas de pescado, una pescadora con muchas cestas y un arrantzale con remos. En segundo plano un pescador sobre un carro tirado por caballos, y en el último varios arrantzales sobre un barco. En primerísimo término se ve una chiea con trenza y un niño en brazos. Al lado izquierdo de ella aparece el autorretrato de figura entera de Aurelio Arteta. El cuadro parece que estuvo en alguna colección de Biarritz.

1.4.8. Normal en sus gustos y despreocupado por el dinero y la fama

Sin embargo, según Berta Jiménez de Eguizabal, "Arteta no era tan ordenado y cuidadoso para sus propias cosas como lo era para sus pinceles. Apenas se preocupaba de firmar ni de fechar o titular sus obras... de poner un poco orden en sus dibujos... éso le traía sin cuidado"⁸². Como le traía sin cuidado la preocupación por el comer y el apego hacia el dinero reinantes en su entorno. "Arteta no era buen gourmet, era muy normal en sus aficiones gastronómicas; no se parecía en nada a Indalecio Prieto, que era de 'morro muy fino'", al decir de José M^a Ucelay⁸³.

Su hijo Aurelio Arteta Villarreal señala que Arteta "era deportista, le gustaba mucho ir al monte (Pagasarri, Algorta, hasta Llodio y además luego volvía andando). Yo iba con él, tenía unos 12 ó 13 años. Era también aficionado a tomar el sol y le encantaba bañarse, algo que llamaba la atención en aquella época. En la playa era original, allí hacía sus ejercicios atléticos, daba saltos mortales.

Organizaba también excursiones con Berta, sus cuñadas y sobrinos a Sopelana; le encantaba ser el jefe del grupo. Edurne Anacabe indica que era superameno y que a la vuelta de las excursiones hablaba hasta altas horas de la noche teniéndoles a todos en silencio escuchándole y con la boca abierta. No bebía ni fumaba. A veces un vaso de vino en las comidas. En el jardín deshojaba un puro y lo quemaba para oler el tabaco tras las comidas. Le gustaba mucho cortar el pelo a lo 'garçon' a la tía Berta y Eloísa".

⁸² Testimonio oral (1978), que coincide plenamente con la realidad y con los datos de los artígrafos Perales Sonano y Llano Gorostiza cuando indican que algunos óleos y muchos dibujos de Arteta han sido firmados posteriormente por algunos familiares de cara al mercado, o cuando cuentan cómo Arteta mandó a su amigo Zuazagoitia un cuadro de regalo envuelto en un soberbio boceto de los murales del Banco de Bilbao en Madrid.

⁸³ Testimonio oral 1978.

Le gustaba la calabaza por el colorido, "es como para pintarla" aseguraba. Comía carne y pescado, lo que había en el mercado. Era de gustos normales. Lo que sí le gustaba era vestir bien los días de fiesta, iba trajeado de Pedrajo" (*Documento nº 3.1.*).

Jon Ander Arteta Anacabe asegura que "según sus tías Luz y Berta, los Arteta eran muy buena gente pero un poco mujeriegos" (*Documento nº 3.1.*).

Tampoco parece que tenía demasiado sentido administrativo, sigue indicándonos Ucelay: "A pesar de los gastos que tuvo a raíz de la enfermedad de su primera mujer, y que le minaron parte de sus ahorros, Aurelio nunca se preocupó del dinero ni tuvo demasiadas dotes administrativas. Nunca jamás le preocupó el dinero si no era para vivir"⁸⁴. En el mismo rasgo incide también el pintor y artígrafo Flores Kaperotxipi en un precioso texto⁸⁵, que aunque largo, copiamos a continuación:

"Aurelio Arteta era uno de los pintores más grandes del País Vasco y de España. Era, además, un pintor que poseía todo lo que hace falta para hacerse millonario con la pintura. Talento excepcional, admiradores ricos, ilustres plumas en todas partes, deseosas de presentarle en el primer plano de la actividad artística, que era su lugar, del que vivía evadiéndose con terco afán.

Pero aunque parezca raro, al eminente pintor vasco no le interesaban los millones, ni las primeras filas, ni la vida regalada, ni los ditirambos. Pensaba sin duda, que al más poderoso personaje de la tierra, por gigantesco que se crea, le bastan, al final, dos metros de tierra. Entonces, ¿para qué pasar la vida dando codazos tras la conquista de bandos honoríficos y medallas clasificatorias?"

⁸⁴ Testimonio oral 1978. Confirmado también por el epistolario mantenido con el arquitecto D Ricardo Bastida, durante la ejecución de los frescos del Seminario de Logroño (*Documento nº 7.11.*)

⁸⁵ FLORES KAPEROTXIPI, M. *Pintores vascos y no vascos*. p. 13

Y termina diciendo que Arteta no era un pintor como casi todos los pintores, sino que más bien resultaba como un franciscano que se pareciese mucho a San Francisco. Quizá por ello —escribe el mismo autor con fino humor en otra obra⁸⁶—, a Arteta nunca se le consideró ni se le premió en vida como se lo merecía:

“Zuloaga ya tiene su monumento en Bilbao. También lo tiene en Madrid y en Eibar. En cambio, Arteta todavía no. Claro que lo tendrá. Arteta es uno de los artistas para quien las cosas llegan tarde. Para que en vida le premiasen como merecía, tuvo que venir hasta un cambio de régimen”.

⁸⁶ FLORES KAPEROTXIPI, M *Arte Vasco*, p. 150.

2. EL PINTOR COMIENZA A TRABAJAR

2.1. APRENDIZAJE ARTISTICO

Pocos años, probablemente tres o cuatro (1894-1898), pero realmente importantes para su obra plástica, vivió Aurelio Arteta en la capital vallisoletana antes de partir para la villa y corte de España. Comenzaba así el pintor el aprendizaje de las técnicas artísticas más elementales y la realización de una serie de obras, paisajes en su mayoría, que tendrán una clara incidencia en el devenir de su obra. Paisajes sueltos, pero siempre sobre un apretado dibujo, de Salamanca y Valladolid, de composición en zig-zag, de corte bastante académico, de gruesos empastes en algunos sectores y realizados fundamentalmente en ocre amarillo y algún otro color como contrapunto. Algunos de ellos, como "Paisaje" (1894-1898), parece ser que sirvieron a Arteta como pago de los servicios prestados por la familia del médico-dentista vallisoletano Izquierdo, y que fueron adquiridos hacia el año 1977 por diversas colecciones particulares de Bilbao⁸⁷. "Dicho momento vallisoletano, aunque no en número —ha escrito Llano Gorostiza— si en calidades paisajísticas, resulta importantísimo y, desde luego, muy necesario para comprender la evolución de la paleta del depurado autor..."⁸⁸. Y es que, quizá, como asegura con acierto Waldo Aguiar⁸⁹:

"Aurelio Arteta, estuvo —por afinidad y propia elección— mucho más integrado en la naturaleza, e inmerso en cierto y perenne idioma universal del Arte, que —sin anular a nadie, ni dañar personalidad alguna— tanto se necesitó ayer como hoy".

⁸⁷ Los paisajes de esta época pude estudiarlos en Casa Tavera de Bilbao, que traslado a Bilbao cinco oleos de la colección de la viuda Josefa de Izquierdo de Valladolid el año 1977

⁸⁸ LLANO GOROSTIZA *Pintura Vasca* p 100

⁸⁹ AGUIAR, Waldo *Arteta visto por*. La Gran Enciclopedia Vasca p 163

Pero la visión que de la naturaleza y del campo de Castilla tuvo Arteta, fue, creemos, muy distinta de la de sus congéneres los Zuloaga y los Zubiaurre. Su perspectiva es más frontal, más directa, yo diría que más despejada y, por supuesto, menos romántica y abarrocada. La planimetría paisajística artetiana resulta bastante moderna, su sintaxis más regoyesca que zuloaguesca, y sus texturas casi contemporáneas. Ya en estas primeras obras podríamos aplicar a nuestro pintor aquello que Joaquín de la Fuente ha escrito⁹⁰ de toda su pintura:

“Dibujante en dosis empedernidas, armador que rearquitectura el sensual espectáculo de lo visible, Arteta siempre abunda en refinamientos coloristas. De igual manera que en sus dualidades íntimas hubo siempre de un lado, un delineante nato y, de otro, un pintor de la casta de los mejores venecianos del siglo XVI. Arteta obliga a que vayan de la mano, dibujo y color. Con fraternal efusión, mas sin real y verdadera confusión”.

Así, equilibradamente enlazados aparecen en estas primeras obras, a caballo entre la construcción y el lirismo, dibujo y colorido.

Vocación irrefrenable y ansias de mayor conocimiento, pronto llevarán al joven Arteta a acudir a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de la villa y corte castellana. “A Madrid llegó Arteta en Septiembre de 1898, recién acabadas las fiestas que Valladolid celebra en honor de su santo patrono. El año de las desilusiones coloniales debió resultar tremendamente triste para nuestro pintor”⁹¹. Ante un panorama sociopolítico crítico y una situación económica nada boyante, al joven aprendiz artístico no le quedó más remedio que apechugar con las más duras y variopintas labores. Pintor de brocha gorda, retocador de grabados,

⁹⁰ DE LA PUENTE, Joaquín. *Arteta en el Banco de Bilbao*. p. 30.

⁹¹ LLANO GOROSTIZA. *Arteta en el Banco de Bilbao*. p. 38. En *Pintura Vasca* (editada en 1965), el mismo autor sitúa la fecha del aprendizaje de Arteta en Madrid en 1897. p. 230.

litógrafo, dibujante de periódico y de revista de modas y zapatos, comparsa del Teatro Real en numerosas representaciones de ópera italiana⁹², son algunos de los oficios que tuvo que desarrollar para vivir y que posteriormente gustaba de recordar contándolo con gracia a sus amigos⁹³.

La Guerra de la Independencia constituyó para los españoles la ruptura con una tradición social y política, que no encontró sustitución a lo perdido con nada mejor. Así, de 1808 a 1898, la historia de España fue una serie de altibajos, caídas, ilusiones momentáneas y esporádicas agitaciones. Cuando el proceso inevitable de emancipación de las colonias terminó de una manera catastrófica por una guerra exterior el año 98, los españoles se sintieron inclinados a abrir el proceso de su nación, de su pasado y de su presente. Arteta tendrá que enfrentarse también con esta angustiosa tarea de reconstrucción nacional y cultural.

“Todo en España —comenta Lafuente Ferrari⁹⁴— necesitaba renovación; habíamos vivido de ilusiones de falsa grandeza, en la idea de que nuestros prestigios nacionales, los políticos, los estrategas, los oradores o los dramaturgos, estaban a la altura de los tiempos y podían servirnos para hacer marchar a España en el mundo. El 98 nos dijo que no era así. Lo mismo en la pintura: apenas contó España en los eficaces movimientos del siglo XIX. Muerto Goya, hubo un bache que acaso hubiera podido evitar la plena obra de algunos artistas malogrados: Rosales y Fortuny”.

Pero lo cierto es que este desarrollo quedó truncado, y el panorama plástico ofrecido a las jóvenes generaciones resultaba decrepito y empobrecido. Y es que la generación del 98 no había hecho más que continuar con el movimiento ideológico

⁹² PANTORBA, Bernardino *Artistas vascos* p. 130, LLANO GOROSTIZA *Pintura Vasca*, p. 231, y Arteta en *el Banco de Bilbao* pp. 38 y 39.

⁹³ Pantorba asegura que era cosa de oírle contar sus años de duro aprendizaje, ya que Arteta era un excelente narrador, o c. p. 130. Joaquín de Zuazagoitia y Andrés de Isasti también recogieron datos de esta época de Arteta, a su vez recopilados por Llanos Gorostiza, o c. pp. 38 y 39. Magnífico es el relato de Ricardo Baroja en su obra *Gente del 98* y muy divertidas sus anécdotas, pp. 102-107.

⁹⁴ LAFUENTE FERRARI, Enrique *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Internacional, Bilbao, 1950, p. 116.

de la anterior. Había tenido, como dice Aguado Bleye, el grito pasional de Echegaray, el espíritu corrosivo de Campoamor y el amor a la realidad de Galdós, pero le había faltado el espíritu analítico y estructural de su presente y, sobre todo, las ansias renovadoras de su futuro. El "me duele España" de Unamuno hacía referencia explícita más a su pasado trasnochado que a una proyección valiente hacia el futuro.

El problema de la pintura en el último tercio del siglo XIX consistía en renovar, según Lafuente, las orientaciones que extraviaron a la mayor parte de nuestros pintores, renovando un ambiente falso en cuanto a la preocupación técnica y en cuanto a la inspiración misma de la obra de arte. Renovación profunda a todos los niveles, tanto formal como ideológica, era lo que necesitaban de un manera drástica las artes plásticas, y los artistas del momento no parecían enterarse de las coordenadas históricas en que se movían. Noventayochismo y modernismo se mezclaban de una manera más ecléctica y conservadora de lo que a sus propios autores parecía. La influencia de Zuloaga y de Casas se hacía patente en nuevos creadores y en los centros de enseñanza a donde también acudían los Anselmo Nieto, José María López Mezquita, Elías Salaverria, Jacinto Olave y Aurelio Arteta. "Los cuatro pintores: el de Lezo, el eibarrés, el bilbaino y el andaluz, se disputaban los primeros premios en el severo palacio de la calle de Alcalá"⁹⁵. Personalidades y ópticas tan diferentes se verían así de alguna manera sumergidas en una plástica aparentemente rutilante pero ya internamente decrepita y envejecida.

Aurelio Arteta, una vez instalado en Madrid, y cuando el sueldo de medio día comenzó a bastarle para sus más estrictas necesidades, dedicó el otro medio día al estudio de su arte⁹⁶.

⁹⁵ FLORES KAPEROTXIPI, M. *Arte Vasco*. p. 156.

⁹⁶ ZUAZAGOITIA, Joaquín. *Arteta visto por*; y PANTORBA, Bernardino. *Artistas Vascos*. p. 130.

Durante el curso 1898-99 se matriculó como alumno libre en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Anatomía, Dibujo de Estatua y Dibujo de ropaje. En el curso 1899-1900, únicamente se matriculó en Dibujo del natural en reposo, y en 1900-1901 en Colorido y Composición⁷⁷. Precisamente, la necesidad de ganarse un sueldo con que subvenir las más elementales necesidades y pagar la matrícula de sus estudios —asegura Llano Gorostiza— dio acusadas lentitudes a su expediente académico.

De este primer momento madrileño se conservan algunos dibujos de personajes del momento, realizados como ilustraciones para la prensa a tinta china y plumilla, así como algunos dibujos de gran formato realizados en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

De los primeros hemos de reseñar que, aunque simulan y aparentan estar ejecutados según la técnica del grabado, son ilustraciones para artículos de prensa realizados a tinta china y plumilla. Algunos de ellos hemos podido estudiar y analizar en la Casa Tavira de Bilbao. Se trata de los bustos del general Ricciotto Garibaldi, del mariscal francés Foch, de Guillermo II, Armando Palacio Valdés, Eduardo VII de Inglaterra y del almirante Badgex. Se advierte en ellos, como en toda obra primeriza, incorrecciones de ejecución y de dibujo, resultando algunos de los personajes un tanto fofos y defectuosos. Son dibujos clásicos de sintaxis académica. Mejores son los retratos del pintor Sorolla y de D. Donato Jiménez, realizados con una gran economía de trazos y de corte ya mucho más naturalista.

En este momento habría que situar también las dos interesantes copias de "Paisajes holandeses" (c. 1898-1899) y que Isaac Goñi compró a las tías de Arteta,

⁷⁷ LLANO GOROSTIZA *Arteta en el Banco de Bilbao*, p. 39.

amigas suyas. En ambos paisajes Arteta sintoniza tanto en los repertorios iconográficos como formales con su propia manera de ser y de hacer a lo largo de su obra. Paisaje y figura aparecen juntos y entrelazados, todo está resuelto en tonos grises-verdos y ocres, y la pincelada es firme y segura.

También en este momento habría que situar su "Autorretrato" y los retratos de su padre y de su madre, de corte naturalista aunque dentro de una línea académica, o esa primera "La Huelga" (c. 1898) contemplada en tierras castellanas.

En los dibujos de gran formato realizados en el periodo en que asistió a las clases de Muñoz Degrain, Moreno Carbonero, Dióscolo Teófilo Puebla, y el médico-pintor José Parada y Santin⁹⁸, hemos de constatar la propensión que demuestra ya Arteta hacia el dibujo anatómico humano. A pesar de que no conviene exagerar, ya que se trata de un lenguaje docente obligatorio, queda ya patente el entusiasmo de Arteta en este primer momento de su producción por la figura del hombre. Entusiasmo que por otro lado le llevará en años posteriores al estudio continuo y preocupado de todo lo concerniente al aparato humano. "Arteta —nos dirá Llano Gorostiza— trabajó a destajo para adquirir textos y grabados extranjeros de Anatomía No con el propósito de profundizar en una dirección única, sino con el afán decidido de llegar a simplificaciones dibujísticas que tuvieran su mejor orientación en el magisterio tutelar de Parada y Santin"⁹⁹. Mientras que en el resto de las asignaturas, Dibujo de Estatua y Dibujo de ropaje, asegura el mismo autor, Arteta se limitaba a desarrollar su buen hacer y su soltura, en los dibujos anatómicos el pintor daba rienda suelta a su constante imaginación comparativa y perseguía hasta

⁹⁸ LLANO GOROSTIZA *A Arteta Dibujos*. Amigos de la Pintura Bilbao, 1974.

⁹⁹ *Ibidem*. p. 59.

el límite la sencillez volumétrica y la perfección de acabado de sus obras. Constantes estructurales, como veremos, que aparecen una y muchas veces a lo largo de su obra.

Arteta convivió durante estos años en Madrid con Regoyos, Casas, Mir, Rusiñol, Picasso y con sus paisanos los Zubiaurre, Salaverria y Olave. Este último aparecía en San Fernando como alumno aventajado por su preciso dibujo. Sabemos de la amistad y de la admiración de Arteta durante esta etapa por la obra y persona de Jacinto Olave. Es Flores Kaperotxipi quien nos cuenta cómo nuestro pintor se colocaba cerca del caballete del pintor de Eibar, "cerquita de Jacinto Olave" para admirarle, "haciendo como que copiaba y lanzando miradas oblicuas"¹⁰⁰. De él guardaba la familia Olave un cuadro dedicado harto significativo, que decía así: "A Jacinto Olave, mi primer maestro y amigo. Arteta"¹⁰¹.

Ignoro hasta dónde llegó la amistad y el magisterio de Olave con Arteta, pero puedo contar una anécdota que me ocurrió personalmente hace muchos años, antes de mi dedicación al estudio del pintor vizcaíno y del conocimiento del texto de Flores. Estando en casa de Paquita Uria, sobrina de Olave, acompañado de mi amigo Enrique Ayerbe, y viendo un pastel del eibarrés sin firma titulado "Mujer con cántaro"¹⁰², pregunté si era un Arteta. La respuesta fue rápida y rotunda: "No, es un Olave". Dejando de lado relaciones paradigmáticas siempre existentes en muchos autores, creo que el dato de Flores puede aportar algunas pistas interesantes acerca de la interrelación lingüística de ambos autores en este momento de su obra.

¹⁰⁰ FLORES KAPEROTXIPI, M. *Arte Vasco* p. 156

¹⁰¹ El cuadro parece ser que desapareció en la guerra, al perder la familia Olave la casi totalidad de sus propiedades. Ver referencia en CELAYA, Pedro *Perfil de J. Olave*, rev. "Eibar" n.º 196, 1977

¹⁰² Repertorio iconográfico similar utilizado también en algunas obras por Arteta

El tema requiere sin duda una investigación más detallada y profunda. ¿En qué grado y medida hubo influencias e interacciones mutuas?

Durante su primera estancia madrileña, parece ser que Arteta vivió estrechamente y compartió habitación con un guitarrista jiboso en casa del dueño de un modesto colmado. "Con qué patética ternura describe Arteta los dedos largos exangües del pobre jorobeta que punteaba, como patas de arañas, en las cuerdas", escribía Zuazagoitia en *El Liberal*¹⁰³. Terminadas las clases matutinas —sigue contando el mismo articulista—, Arteta aprovechaba las tardes para pasear y embeberse en el paisaje madrileño del Retiro que iba desplegándose en la llanura, como un mar, hacia el Cerro de los Angeles, "desde el balcón de la plaza de la Armería ve dorarse en otoño la fronda del Pardo con el Guadarrama, transparente y azul, como una porcelana, al fondo. Y sobre todas las perspectivas la limpidez zarca de un cielo que parece gozarse en su propia belleza"¹⁰⁴.

Así plasmará también esa marcada perspectiva de "Cuatro caminos desde mi estudio madrileño" (c. 1900) o esa avergonzada "La Modelo" (c. 1902-1903) acompañada por su ama, y en la que los ecos de la España negra de los Solana y Picasso siguen estando presentes y aflorando.

Esta última obra, expuesta en el Salón de Subastas de la Diputación Provincial junto a trabajos de los pensionados Mogrovejo, Basterra, De Torre y Larroque mereció este sonado varapalo de Pedrosa: "La elección de modelo del Sr. Arteta, es una obra incomprensible como fruto de la inspiración artística. El desnudo de la modelo, sacada sin duda de un sanatorio de tuberculosis, y aquella otra figura

¹⁰³ ZUAZAGOITIA, Joaquín. *Arteta visto por*

¹⁰⁴ *Ibidem* p. 130

de segundo término que parece un bicho apocalíptico, son muy censurables, por todos estilos”¹⁰⁵

2.2. LA BECA DE LA DIPUTACION DE BIZKAIA

Pasan así los años hasta que la Diputación de Bizkaia abre un concurso para premiar y empujar a los artistas jóvenes¹⁰⁶. Su hermano Fermín, empleado en el Banco de Bizkaia bilbaíno le envió las bases para optar a las becas-pensiones divididas en dos clases: “sencillas”, para estudios en el estado español, y “superiores”, para ampliación durante seis años en el país extranjero que señalara el pintor ganador. La edad divisoria para optar a ambas becas estaba señalada en los veintiún años¹⁰⁷.

Aurelio Arteta, aspirante a la pensión “sencilla” no tuvo más remedio que presentarse a la “superior” puesto que, según Llano Gorostiza, nuestro pintor ya había cumplido los veintidós años cuando firmó la instancia, concretamente el 5 de Julio de 1902¹⁰⁸.

Fue a esta edad cuando Arteta tuvo que trasladarse a Bilbao para realizar los diversos ejercicios implicados en la prueba, entre los que se incluía la ejecución de un tema impuesto: “Un accidente de trabajo”.

¹⁰⁵ PEDROSA, A. *Notas artísticas*. En: “La Gaceta del Norte”, 30 de Diciembre de 1903

¹⁰⁶ Ibidem y PANTORBA, Bernardino *Artistas Famosos* p 130

¹⁰⁷ PUENTE, Joaquin de la, LLANO GOROSTIZA, Manuel, PERALES, Gonzalo. *Arteta en el Banco de Bilbao* p 39

¹⁰⁸ LLANO GOROSTIZA, o c pp 39 y 40, según documentación de la Diputación de Bizkaia Archivo Provincial. Instrucción Pública (Ver Documentos nos. 4.1, 4.2, y 4.3)

“El accidente de trabajo en una fábrica de Vizcaya” de Arteta resulta una obra más compleja y atrevida compositivamente que la de su amigo Larroque, denota una gran soltura en el trazo y está pintada con una pincelada magra y bien peinada. La obra presenta ciertas relaciones sintagmáticas con obras como “Laminatoio” del alemán Arthur Kampf, pintor muy conocido en Europa y que había expuesto con éxito en París y Barcelona, y cuya influencia creemos estará más que presente en obras como los frescos del Banco Bilbao de Madrid (1923).

La prueba, realizada el 14 de octubre de 1902 bajo la presidencia de la Diputación vizcaina de Enrique de Aresti, Arteta la superó elegantemente. A la misma se presentaron también Angel Larroque y Echeverría, José de Arrúe y Valle, Martín Martiniano López Apellániz, Vicente Euladio Araluce y González, Pedro Hilario Guimón y Eguiguren, y los escultores Nemesio de Mogrobejo, Quintín de Torre, Manuel Basterra, Damián Roda, Juan de Molina y algunos otros¹⁰⁹. El jurado de pintura estuvo compuesto, según el mismo autor, por José Cruceño, Ramón San Pelayo, Mamerto Seguí, Macario Marcuartu, Manuel Losada y Anselmo Guinea. Dura debió resultar su labor para cuando se vio obligado, como lo hizo el de escultura, a duplicar las becas en favor de Aurelio Arteta y Angel Larroque, pintores, y Nemesio Mogrobejo y Quintín de Torre, escultores. De esta manera, París y Florencia acogerían los sueños e ilusiones de estos cuatro artistas vascos (*Documento nº 4.1.*).

Aunque desconocemos los motivos de la elección del lugar de estudio, resulta harto significativo que Aurelio Arteta y Quintín de Torre¹¹⁰ se decidieran por París, y

¹⁰⁹ LLANO GOROSTIZA *Pintura Vasca* pp 98 y ss. ENCINA, Juan de la, en *Aureliano Arteta* (“El Nervión”, 21 de Febrero de 1909, nº 78) habla del jurado, público y de la obra premiada.

¹¹⁰ Ver las biografías y rasgos de las obras escultóricas en: PLAZAOLA, Juan. *La Escuela Vasca de Escultura*. En: “Cultura Vasca (2)” Erein. San Sebastián, 1978. pp. 332 y ss.

Angel Larroque y Nemesio Mogrobejo lo hicieran por Florencia. El espíritu más moderno y expresivo de los primeros dilucidó sabiamente ante la posible línea ondulante florentina preferida por los segundos. Era, sin duda alguna, lo que más cuadraba y se adecuaba a sus respectivas formas de ser y a sus aspiraciones más profundas, como veremos más adelante.

El 15 de noviembre del mismo año llegaban ambos artistas a la destaralada buhardilla del número 7 de la calle Belloni, que ya había sido utilizada por Torre con motivo del disfrute de una beca anterior concedida por el Ayuntamiento bilbaino¹¹¹. Los pensionados, además de su asistencia a museos e instituciones docentes, deberían presentar a revisión anual sus trabajos para poder seguir gozando de la beca. La pensión debió parecerle al severo Arteta una seguridad estable para comenzar así, sin prisas, a perfilar su propia obra.

El pintor ocupó una parte del estudio, el escultor la otra, pero parece ser que, según Llanos, "el frío parisiense les aconsejó mantener un estudio conjunto con un departamento, más caldeado, para habitación y pose de modelos"¹¹². Añade el mismo autor que la diferencia de temperatura dentro del mismo taller habría de resultar fatal para la salud de ambos artistas. En septiembre de 1903 caería enfermo con una bronquitis Quintín de Torre, y una vez repuesto éste le tocaría el turno con una afección pulmonar a Aurelio Arteta. Los ahorros de ambos fueron suficientes para pagar al doctor Albert Le Guellant, que atendió al primero, teniendo que encontrar éste la solución gratuita del doctor agregado al Consulado de España en París, Alberto Baudelac, para Aurelio Arteta. El tiempo pasó raudo, y "como no pudieron rematar sus trabajos de pensionados para presentarlos a la Diputación vizcaína, hubieron de solicitar la oportuna prórroga, mediante los consabidos

¹¹¹ LLANO GOROSTIZA *Arteta en el Banco de Bilbao* p. 40 (Ver también *Documentos n.º 4.1*.)

¹¹² *Ibidem* pp. 39 y ss. para los datos históricos que citamos de este periodo parisino

certificados médicos, que depositó en el recién inaugurado Palacio Provincial, Fermin de Arteta, el hermano bancario”¹¹³.

Las obras de pensionados parece que por fin fueron entregadas y aceptadas con aplauso en el plazo ampliado. Se pedía además, con el pretexto de que la corporación había fijado para los becarios temas relacionados con la historia y las costumbres de Bizkaia, la solicitud de permanencia en la provincia durante los meses de enero y febrero. “Tal imposición —argumenta Llano— si por un lado les forzó a la etnografía, les permitió, por otro, librarse del duro invierno parisiense”¹¹⁴.

En cuanto a los repertorios iconográficos de esta época, conviene reseñar con palabras del mismo Llano que aunque la etnias saltaran del Boletín Oficial de la Provincia a los caballetes de los que soñaban con estancias parisinas, y que del “Accidente de trabajo” desarrollado por Arteta y Larroque en sus ejercicios ante el tribunal calificador se pasó al “Bautizo en el País Vasco y la Boda en Arratia”, éstos venían ya siendo tema habitual desde hacia años entre los artistas plásticos: “Las montañas vascas, los campos, los puertos, los caseríos y el mar, eran hasta entonces tema de muchas obras. Pero de 1902 en adelante, habían de entrar como parte principal de casi todas las creaciones”¹¹⁵. Es por esto por lo que desechemos totalmente las afirmaciones de algunos autores que sostienen que una cierta burguesía vasca impuso por las bravas repertorios etnográficos a los artistas. Los repertorios, por el contrario, estaban en el contexto, en el medio ambiente, y los

¹¹³ Ibidem. De la enfermedad habla también T. en su artículo *En la Filarmonica. La Quinta Exposición de Arte Moderno. II*. En: “El Porvenir Vasco”, 2 de Junio de 1906

¹¹⁴ Ibidem. (Ver también *Documento n° 45*)

¹¹⁵ LLANO GOROSTIZA. *Pintura Vasca* p 100

órganos rectores no hicieron más que aceptar y encauzar lo que vientos favorables al país intuían para un inmediato futuro¹¹⁶.

Arteta desarrolló durante este tiempo con maestría y soltura la obra entregada en la Diputación vizcaína el 29 de enero de 1906 "Pórtico de una iglesia de Vizcaya antes de la misa", realizada según indica él mismo "el último año" (ver *Documento nº 4.5.*), y para la que probablemente ejecutó otros bocetos y obras preparatorias como "Tertulia" (c. 1904) y "Busto de anciano" (c. 1904). La obra se mueve dentro de los parámetros del realismo etnográfico y denota ya un gran dominio del autor de las leyes de la composición, el dibujo y la pintura magra y con texturas.

Pero ya en la primavera de 1904, Arteta y Torre visitaron Bretaña, donde el primero, al decir de Llano, conoció la pintura del inglés W. Bartlett, quien le influyó bastante. Apenas casi nada sabemos de este viaje de Arteta a Bretaña, que podría arrojarnos bastante luz sobre las obras de esta primera época.

2.3. PARIS, PRINCIPIO Y CUNA DE LA CULTURA MODERNA

Era completamente lógico que para muchos artistas de aquella época París resultara una puerta. Benjamin Palencia, amigo de José M^o Ucelay y de otros artistas vascos, asegura que la España de entonces no ofrecía nada a la juventud ni tampoco cabía revelarse contra un arte oficial, manido de repeticiones constantes. "Ya no era posible —asegura este autor— seguir pintando como si nada hubiera ocurrido a nuestro alrededor... Había que superponerse a aquella pintura de anecdotario muerto

¹¹⁶ Ver algunos apuntes más al respecto en un estudio sobre *Martarena, la recuperación de un impresionista fauve a los 10 años de su muerte*. R.S.B.A.P. San Sebastián, 1976.

de los academicistas que, decían, eran ellos los que representaban la historia. Decir de Van Gogh, o decir Cezanne, era de locos"¹¹⁷.

La impaciencia de los jóvenes trataba de enfrentarse ante una situación socioplástica harto esclerótica en España. En palabras de Palencia, "había que enfrentarse a los viejos credos pictóricos. No se podía dudar. La única solución era salir de España, antes de encasillarse y quedarse para siempre dentro del arco cerrado, del círculo oscuro. Volar fuera de España. Ir en busca del arte con la fisonomía del acontecer. Ir a París"¹¹⁸.

Y ayer como hoy, París siempre estuvo cerca para los artistas vascos. Para 1885, Adolfo Guiard ya vivía en la ciudad del Sena entre los primeros impresionistas. Por las mismas fechas, Darío de Regoyos, que había recibido su primera educación artística en Madrid, luchaba ya en las filas impresionistas de Bruselas¹¹⁹. Ambos artistas y los que les siguieron, dice el crítico Juan de la Encina, buscaban en las paletas de París, sobre todo, lo que no encontraban en Fortuny y demás artistas españoles. El fortunismo les parecía arte de bordadoras y la pintura de historia bravucona falsificación.

El mismo autor escribiría en 1919: "Catalanes y vascos, esto es, los artistas de las regiones peninsulares más aptas para la vida moderna, han sido los que han introducido en España primeramente las nuevas maneras de ver y realizar la obra de arte que ha surgido en la conciencia artística de Europa a partir del movimiento impresionista de Francia"¹²⁰. Lo cierto es que también otros artistas peninsulares,

¹¹⁷ UCELAY, José María, PALENCIA, Benjamin, y otros autores *José María Ucelay. o c s p.*

¹¹⁸ *Ibidem*

¹¹⁹ FLORES KAPEROTXIPI, M. *Arte Vasco*. p. 25.

¹²⁰ *Ibidem*.

aunque aislados, como Aureliano de Beruete bebieron en las fuentes del impresionismo.

Desde aquel momento, indica Flores Kaperotxipi quizás generalizando demasiado, "la mayoría de los pintores vascos se empeñaron en pintar sus cuadros con dibujo clásico y paleta moderna. ¿Dibujo clásico?. ¿Y por qué se alejaban entonces del museo del Prado?. Veneraban a Velazquez, al Greco, a Goya y demás, pero se alejaban porque el ambiente madrileño del momento no era lo que ellos buscaban. Casi todo lo encontraban en Paris y sus alrededores"¹²¹.

Paris resultaba ser, ciertamente, en aquel momento la sede y la cuna de la cultura moderna, y allí acudieron a principios de siglo, Aurelio Arteta y Quintin de Torre. A introducirse en las academias y en los ambientes parisinos les ayudó el escultor vizcaíno, amigo de Picasso, Francisco Durrio, en cuyo estudio hacia prácticas de modelado el también pintor vasco Juan Echeverría¹²². Allí se encontraron, además, con un grupo de artistas españoles renombrados: Canals, Iturrino, Picasso, Zuloaga, Vazquez Diaz, Barrueta y los ya citados Durrio y Echeberria. El ambiente grato e intelectual de Paris supuso para estos artistas jóvenes toda una grata sorpresa, y resultó en medio de sus dificultades un indudable aliciente y apoyo mental¹²³.

De esta época conservamos un "Autorretrato" (c. 1902) del joven Arteta, de corte bohemio y romántico, en el que el pintor aparece entre triste y melancólico, así como algunos rápidos dibujos abocetados de figuras y personajes de fin de siglo y que recuerdan a Toulouse Lautrec y al Picasso de *Els Quatre Gats*: "Figuras" (c.

¹²¹ Ibidem p 26

¹²² LLANO GOROSTIZA *Pintura Vasca* p 98 y ss

¹²³ Ibidem p 237

1902), "Caras" (c. 1902), "Tres mujeres" (c. 1902) y un magnífico retrato del pintor y político sudamericano Julio Freire (1902) a quien Arteta pintó en París casi recién llegado.

París por aquellas fechas parecía admitir ya a los impresionistas. Pocos años antes, el éxito comercial consagraba las obras de las tantas veces vilipendiados y rechazados de los "Salones". Se abría así la era de las interpretaciones y de las discusiones sobre el sentido del movimiento¹²⁴. En las mismas tomaron también parte nuestros artistas, especialmente Aurelio Arteta, más partidario de la línea de Cezanne, de Gauguin, de Toulouse Lautrec y de Chavannes, que de la impuesta por los primeros impresionistas. La pintura de estos debió de parecerle al estudioso y cerebral Arteta excesivamente superficial y epidérmica. Su poética de contenidos pronto entroncaría con los autores más representativos del simbolismo, tendencia paralela y superficialmente antitética al neoimpresionismo¹²⁵. La línea ondulada y precisa de Toulouse Lautrec, el primitivismo de Gauguin y sobre todo el alegorismo de las visiones clásicas de Puvis de Chavannes serán sus influencias y referencias más directas.

La influencia de Toulouse Lautrec es más que manifiesta en las obras datadas entre 1905-1910, como "Salida de misa" (c. 1905), "Procesión de Ceánuri" (c. 1905), "Las lecheras" (c. 1905-1910), "Sardina freskue" (c. 1910), "El agur de las neskas" (c. 1905), y en muchas otras de raigambre costumbrista. La línea de cierre neta y ondulada, un cierto aspecto caricaturesco de los personajes, el movimiento y colorido de los mismos le acercan al maestro parisino y al ambiente y clima homófono postimpresionista que respiraban obras tan diversas como las de Picasso,

¹²⁴ FRANCASTEL, Pierre *Historia de la Pintura Francesa* Alianza Madrid, 1970.

¹²⁵ Esta visión del simbolismo es defendida por Giulio Carlo Argan en su obra *El Arte Moderno*, p. 96.

Casas, Vázquez Díaz y Arteta al decir del crítico y estudioso catalán Francesc Fontbona (*Testimonio oral del 21 de Abril de 1995*).

Así lo hace constar también el estudioso Llano Gorostiza: "Aunque —a un lado las influencias cartelísticas de Toulouse Lautrec— quien acaparó la atención de Arteta de manera efectiva fue Pierre Puvis de Chavannes, el muralista del simbolismo"¹²⁶. Zuloaga, aunque había sido alumno del muralista galo en la academia "La Palette" —sigue diciendo el mismo autor—, apenas si padeció su huella. "Sin embargo, Arteta, que llegó a la capital de Francia cuatro años después de la muerte del artista de Lyon, recibió en grado considerable su influencia"¹²⁷.

Influencias y admiración quizá debida a que el artista lyonés, también admirador de Gauguin y de Rodin, amaba y compaginaba en su propia obra romanticismo y surrealismo, literatura y pensamiento¹²⁸. Corrientes ambas que flotaban en el ambiente y contexto tanto europeo como bilbaino de la época, y en las que sin duda Arteta se sentía además por características personales como en su propia casa. Sería así como surgirá en la cabeza de nuestro pintor, con palabras de Juan de la Encina, "la preocupación por instaurar y establecer el sentido decorativo y épico de la antigua pintura moral"¹²⁹. Pintura esperada y requerida por el país y los nuevos vientos renacentistas que auguraban esfuerzos colectivos. Quizá por ello supo Aurelio Arteta conectar a través del muralismo épico un tanto italianizante de Puvis

¹²⁶ LLANO GOROSTIZA *Arteta en el Banco de Bilbao* p. 40, probablemente basándose en ZUAZAGOITIA, Joaquín *Arteta visto por* p. 130.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ KORTADI, Edorta *Frantses Symbolistak: Puvis de Chavannes eta Euskal Pintura*. "Zenako Argia" N.º 522. Donostia, 1973 p. 7.

¹²⁹ ENCINA, Juan de la. *Arteta, pintor mural y costumbrista*. "La Voz" Madrid, 14 Marzo 1923.

de Chavannes, con la mejor tradición parietal del "Quattrocento" italiano tratando de fraguar en síntesis fecunda las aspiraciones sociales de todo un pueblo.

Aspiraciones sociales del pueblo vasco que Aurelio Arteta, probablemente tanto por su modesta extracción social como por su fina sensibilidad, ya las llevaba dentro de sí mismo, en su interior, pero que, guiado además por los gustos y tendencias del momento, acudirá a beber con su amigo Torre a las aguas del realismo social belga, como poco antes lo hicieron en el mundo bretón. Aires y repertorios sociales que colmaron sin duda alguna sus aspiraciones juveniles más profundas, como asegura Llano Gorostiza. Pero ¿fue en este viaje cuando conoció la obra de Arthur Kampf, que triunfaba en la Exposición Internacional de 1903 en Berlín, o fue antes en París? Nada sabemos al respecto.

2.4. PRIMERAS INFLUENCIAS

Aunque la influencia central de este primer período de la obra de Aurelio Arteta, como han apuntado la mayoría de los críticos comenzando por su amigo Joaquín de Zuazagoitia, es la de Puvis de Chavannes, no es extraño reconocer que toda ella rezuma y transparenta los repertorios y las sintaxis generales postimpresionistas. "Casi todos los artistas vascos —afirma Juan de la Encina— se han formado en París: por sus obras fluyen reminiscencias más o menos precisas de todas las tendencias originadas a partir del impresionismo"¹³⁰. De ahí que su arte deja en general, según este autor, la impresión de lo inestable, de lo traído y llevado por todas las corrientes. Nosotros, aunque no compartimos del todo esta tesis, sí que

¹³⁰ ENCINA, Juan de la. *La trama del Arte Vasco*. Edit. Vasca. Bilbao, 1919.

creemos que el arte moderno hizo de la observación y de la experimentación continua y minuciosa, la base metódica de buena parte de su producción.

El espíritu inquieto y observador de Aurelio Arteta le llevará en esta primera fase de su estudio parisino al análisis de diversos autores y estilos.

Identificado con los neoimpresionistas sobre todo, además de la sistematización científica del color, le preocupó hondamente el sentido de la composición. Observó la luz con la misma perseverancia con que lo hicieron los impresionistas que le precedieron, pero no se limitó como estos al *minimum* de composición. Para Arteta, como para los artistas a los que admiraba, Toulouse, Gauguin, Chavannes, la composición rítmica sería un elemento de capital importancia.

Esta composición rítmica se advierte de manera clara y notable en las obras realizadas en torno a 1910: "Romería de Durango" (c. 1910), "Mirentxu" (1910), "Plaza Vascongada" (c. 1909), "Amaia" (c. 1909), "Los cordeleros" (c. 1909-10) y en muchas otras.

Del primero tomará Aurelio Arteta la gracia ondulada de la línea marcada e insinuante, del segundo la composición a base de grandes espacios y grandes contrastes, del último la finura del color y los repertorios murales.

Así lo vería pocos años más tarde Juan de la Encina, uno de los críticos más atentos y certeros del panorama peninsular:

"El sentimiento decorativo del maestro de Tahiti y su patetismo grave de icono oriental, aparece en todas las obras de su gran amigo el escultor y ceramista Francisco Durrio. Ese mismo sentimiento decorativo advertimos últimamente en Arteta. No sabemos si por sugestión directa o por influjo difuso en el mundo moderno, el caso es que vemos a este

pintor en sus últimas obras seguir con maestría las enseñanzas apasionadas de Gauguin”¹³¹.

Y poco más adelante puntualiza: “Ante todo el ritmo de las formas simplificadas, las armonías de color sobrias y potentes, conseguidas mediante oposiciones de tintas planas”¹³². Con las aportaciones del impresionismo intentará Arteta, según de la Encina, realizar como los “neotradicionalistas” o simbolistas una obra clásica y subjetiva.

Y aquí es precisamente donde nuestro autor sintió auténtica necesidad de conectar con el mundo clásico y renaciente de Puvis de Chavannes. Afinidades personales y necesidades sociales de búsqueda de identidad llevaron a Aurelio Arteta a intentar una simbiosis clásico-moderna de la que se resarcirá siempre su obra. Arteta, como muchos otros pintores europeos de la época, intentará cimentar la pintura vasca moderna en lo que creían era la meta y culmen de la historia del arte blanco: el renacimiento¹³³. De un modo o de otro —asegura también certeramente Juan de la Encina— lo que Echeverría y Arteta representan como casos señeros es la conjunción del impresionismo con el clasicismo¹³⁴.

De la obra de Puvis tomará así Arteta todo aquello que necesitaba para lograr su síntesis clásica. Los repertorios limpios, reposados e intelectuales, el dibujo fino y apretado, y los colores oscuros de las obras de gran formato: grises, azules, verdes y marrones¹³⁵. La contemplación y el estudio de obras como “El pobre pescador”, “La

¹³¹ Ibidem p. 37. Ver comentario de “La Plaza Vascongada” en: ENCINA, Juan de la *Exposición de Arte Moderno* “El Nervión”, 12 de Noviembre de 1910.

¹³² Ibidem. p. 38.

¹³³ Datos aportados por mi maestro Alexander Cinci Pellicer. Encuentro para la tesis. Barcelona, 1976.

¹³⁴ ENCINA, Juan de la. *La trama del Arte Vasco*. p. 38

¹³⁵ KORTADI, Edorta. o.c. N° 127.

esperanza", o "Jóvenes a la orilla del mar" debieron suponer para el joven artista una auténtica sacudida y un profundo reto¹³⁶. Decir el máximo posible con el mínimo de palabras posibles, lema de quien nunca consideró su obra como simbolista, cuadraba perfectamente con la idiosincrasia del bilbaino, y su influencia poco a poco, en el devenir de su obra, iría cobrando cada vez más fuerza.

Concretamente la tela, "El pobre pescador" (1881) tendrá una gran importancia en la evolución de la pintura de Arteta. Su simplicidad alegórica, su atmósfera de recogimiento, la desnudez de las formas, la economía del color dado con sordina, concordaban bastante con las aspiraciones de Arteta y de muchos otros pintores de la época. Entre ellos se encontrarían también Seurat, Gauguin y Maillol, quienes verían en la obra de Chavannes la "sensación directa enmendada", "el dibujo simplificador" y la "tendencia monumental"¹³⁷. Cada uno de estos autores cogería estas pautas a su manera, pero no cabe duda que la huella de Chavannes en todos ellos fue determinante y significativa. Ninguno de ellos estaba dispuesto a seguir copiando simplemente los sucesos de la sociedad y la naturaleza. Los artistas abandonaban la naturaleza, el simple paisaje, tratando de crear una naturaleza nueva, la que ellos sentían o querían. Lo verdadero no es por tanto para todos ellos lo puramente material, sino sobre todo lo sensible. Por eso les preocupaba la filosofía y la literatura. Tratarán de captar ante todo una realidad callada, mágica y casi religiosa. Una realidad al alcance de su sensibilidad, no sólo de su retina¹³⁸.

De la Encina define perfectamente bien el arte de esta época cuando dice que

¹³⁶ Así lo confirman en sus respectivas obras: Juan de la Encina, Zuazagoitia y Llano

¹³⁷ COURTHION, Pierre. *Simbolismo y "nabis"*. En "Historia del Arte" Salvat. Barcelona, 1973 p. 20.

¹³⁸ KORTADI, Edorta o.c. p. 7

“el arte no puede mantenerse, por mucho que se pretenda, pues sería negar su esencia, en el anillo de hierro de la observación objetiva, propia de la ciencia, porque es ante todo producto de la emoción. En consecuencia, la emoción le impondrá fatal y categóricamente variaciones a las observaciones puramente objetivas. Por eso el arte que se llama realista no es en el fondo otra cosa que un modo de juicio apasionado sobre la realidad objetiva. El arte moderno es en ese sentido perfectamente apasionado”¹³⁹.

2.5. ITALIA, OTRO HITO EN EL CAMINO

Si bien es cierto como asegura Agustín Ibarrola que el movimiento impresionista llevaba dentro de su dinámica de fondo unas constantes de indagación de la personalidad de los lugares y de los pueblos¹⁴⁰, a las que él mismo define como “humanismo”, no es menos cierto que la cuna histórica de este renacimiento colectivo se encuentra ubicado geográficamente y temporalmente en Italia.

Y no es por otro lado pura casualidad que los mejores críticos y comentaristas de la obra de Aurelio Arteta hayan colocado otro de los acentos fundamentales de su obra en la influencia que la pintura italiana ejerció sobre el mismo. Juan de la Encina es quien primero asegura¹⁴¹ que Arteta aúna en su sintaxis influencias francesas heredadas especialmente de Puvis de Chavannes y devociones italianas bebidas sobre todo en el primer “Quattrocento”:

“Puede asegurarse sin reservas que él también ha hundido el cuenco de sus manos en la fuente original de los grandes fresquistas itálicos —del Giotto a Raffael— y ha bebido y paladeado a su modo la divina linfa”.

¹³⁹ ENCINA, Juan de la. *La trama del Arte Vasco*.

¹⁴⁰ IBARROLA, Agustín. *Apuntes para un análisis de la estructura pictórica de Arteta*. p. 331.

¹⁴¹ ENCINA, Juan de la. *Arteta, pintor mural y costumbrista*.

Será la pluma de Joaquín de Zuazagoitia quien matice y afine todavía más esta influencia italiana de corte más humanista que conceptual¹⁴²:

“Como buen español, no ha hecho un arte conceptual como el italiano, sino un arte espiritual, expresivo y símbolo de una rica vida interior. Por eso el desarrollo melodioso de la pintura de Arteta es siempre vivo y expresivo. No nos paraliza en la contemplación de una perfecta estática, sino que nos conmueve el desarrollo gracioso de su expresividad humana...”

Quizá por ello —indica Calle Iturrino¹⁴³— lo mejor de su obra se mueve siempre en esta línea humanista:

“No en el retrato ni en el paisaje, sino en la alegoría y en el simbolismo, se nos transparenta el alma de Arteta. El expresivo cuadro netamente vizcaíno, que posee nuestra Sociedad Bilbaína y las pinturas murales del Banco de Bilbao y del templo de Logroño, y allí donde su fantasía pudo explayarse a gusto y representar arquetípicamente los más profundos sentimientos humanos”.

Sentimientos humanos que, como decimos, Aurelio Arteta bebió en las mejores fuentes del “Quattrocento” y “Cinquecento” italiano. Porque, una vez terminados sus compromisos como becado de la Diputación vizcaína el año 1906, recorrió y estudió la gran pintura del Renacimiento italiano viajando por Florencia, Roma y Milán en compañía de Quintín de Torre. Pintor y escultor hicieron el viaje en barco gracias a las quinientas pesetas concedidas con generosidad por los diputados vizcaínos y con el producto de algunas modestas ventas¹⁴⁴.

De los italianos heredaría, según el vizcaíno Murlane Michelena, la paciencia abnegada del artesano y el descontento¹⁴⁵. Otra pluma tan autorizada como

¹⁴² ZUAZAGOITIA, Joaquín *Arteta visto por* p. 302

¹⁴³ CALLE ITURRINO, E. *Aurelio Arteta visto por* p. 160

¹⁴⁴ Datos aportados por LLANO GOROSTIZA. *Arteta en el Banco de Bilbao* p. 41 (Ver también Documento n° 46)

¹⁴⁵ ANDIA, Iñigo, y MOURLANE MICHELENA *Arteta visto por* La Gran Enciclopedia Vasca p. 310.

la de Joaquín de Zuazagoitia dice de Arteta que “descubrió en los italianos lo que espontáneamente segregaba su naturaleza melodiosa”¹⁴⁶. Arteta era, según este autor, uno de los raros artistas cuyo espíritu gozaba de una perfecta y equilibrada unidad funcional. “Lo espontáneo y lo deliberado es un matrimonio bien avenido en el hogar espiritual de Arteta que puesto sobre lienzo describe espontáneamente melodías plásticas...”¹⁴⁷. Por eso asegura Zuazagoitia que “el equilibrio y el desarrollo melodioso de la pintura de Arteta, es siempre vivo y expresivo”¹⁴⁸.

Equilibrio que parece manifestarse de modo inequívoco en los paisajes italianos “Jardines de Roma” (c. 1906) y “Ruinas de las afueras de Roma” (c. 1906) pintados por Arteta y en los que una planimetría frontal, cuasifotográfica y moderna, y un cierto amor a las texturas magras ofrecen ya una dimensión táctil y sensitiva para el ojo y para las yemas de la mano.

Pero el desarrollo melodioso de la pintura de Arteta, a nuestro juicio, parte de una concepción espacial y aun temporal plenamente renacentista, estudiada sobre todo en los pintores del “Quattrocento”: Masaccio, Masolino, Uccello. No nos cabe la menor duda de que Aurelio Arteta, en su viaje por Italia, estudió detenidamente los frescos de Masaccio en la capilla de los Brancacci de Santa Maria del Carmine de Florencia, especialmente en lo que respecta a la perspectiva lineal y a una sólida homogeneidad compositiva. La concepción sólida, fuerte, táctil, real, cercana y dinámica de la obra de este gran renovador de la pintura italiana, cuadraba perfectamente una vez más con las estructuras murales de la pintura de Aurelio Arteta, ya influenciada anteriormente por la vena italianizante de Puvis de

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Ibidem

¹⁴⁸ Ibidem p 305

Chavannes. Por otra parte, es lógico que la perspectiva aérea introducida por aquéllos influyera decisivamente en su composición colorística¹⁴⁹.

2.6. BILBAO. SUS PRIMEROS "ESTUDIOS" Y OBRAS

Fuera como fuese, lo cierto es que a Arteta le interesaba pintar, realizar su obra acabada, construida, perfecta. A la vuelta a su Bilbao natal, y tras una breve estancia en París y en Valladolid, donde asistió al entierro de su padre, nos dirá Llano, adquirió un primer estudio en los muelles de Uribitarte, frente a la ría bilbaina; de allí pasaría, según el mismo autor, a otro sito en la calle Ibáñez de Bilbao, número 13, justo enfrente del de su amigo Alberto Arrue, en el 12¹⁵⁰. Es probablemente este lugar desde donde Arteta plasmó "El campo del Volantin desde mi estudio" (c. 1906), "La Sendeja" (c. 1906) y la "Plaza de Zabálburu" (c. 1906), así como numerosos dibujos de calles, plazas y callejuelas del casco antiguo y viejo.

Su hijo Aurelio Arteta (Bilbao, 1916) nos indicaba sin embargo que el primer estudio-casa conocido por él (lo que no quita la existencia de los dos citados por Llano en años anteriores) estuvo en la calle Arbieto, 4º piso. "Allí teníamos todo, la cocina, la habitación y el estudio. Fue allí donde yo comencé a verle pintar a mi padre, y también a cocinar. Él cocinaba bien. Era muy hábil para todo"¹⁵¹. De allí se trasladaron al estudio-casa de la calle Máximo Aguirre 29, 3º, de Las Arenas, donde ya residió hasta los últimos años de su vida.

¹⁴⁹ KORTADI, Edorta *Masaccio en su obra (1401-1428)* "Mundatu" rev. Nº 21 E.U.T.G. San Sebastián, 1981. pp 2-18

¹⁵⁰ LLANO GOROSTIZA o.c. p 40, LARRINAGA, José Antonio *Los Arrue* p 22

¹⁵¹ ARTETA VILLARREAL, Aurelio (Ver Documento nº 31)

El pintor plasma en estas obras al Bilbao de comienzos de siglo, con un aire preindustrial y recoleto. Luces de atardecer, a la manera de Whistler pueblan las poderosas y cuadradas arquitecturas con sus ventanas, balcones, miradores y tejados. Ellos son el elemento sustantivo de la composición plástica. Ante ellos pasan un carro tirado por un caballo, se sienta la pareja de enamorados, y se sitúan algunas vallas de madera. Dibujo neto y pincelada magra sobre planimetrías ligeramente inclinadas.

Arteta realizará en esta época, al decir de Llano, toda clase de trabajos: "Se entregó por entero al trabajo, y a la realización de pequeños formatos que pudieran ser adquiridos por una sociedad poco atenta a la pintura. Fueron años de verdadera lucha. Volvió a la litografía y al cartelismo. Hizo 'affiches' para regatas, partidos de fútbol, estrenos de pastorales vascas, anuncios de editoriales y congresos de estudios indígenas"¹⁵². Ciertamente fueron años prolíficos para Aurelio Arteta. Debió de realizar de todo para comer y subsistir con un cierto decoro, y Arteta plasmó a lo largo de la década y media un largo y delicado friso de caseros y *arrantzales*, gentes de mar y la montaña, junto a algunos señoritos y prohombres de la ciudad bilbaína. La influencia de Toulouse y de Picasso en muchas de las obras es innegable, mientras que en otras el colorido de Gauguin y de los simbolistas es más que notable. Pero Arteta siempre realizará una síntesis personal y atractiva tanto para el gran público como para los entendidos y críticos.

De su paso por tierras castellanas nos dejó una buena colección de dibujos rápidos, abocetados y muy esquemáticos, pero de gran sabiduría compositiva. "Puente y ría" (c. 1906), "Casas" y "Arboles" (c. 1906), son algunas muestras de esa espléndida colección comprada y editada en su momento por el galerista Agustín

¹⁵² LLANO GOROSTIZA, *o.c.* p. 41.

Rodríguez Sahagún y editado en Bilbao en la colección *Amigos de la Pintura*¹⁵³. Lo mismo debió de hacer, según hemos sabido, con otros notables pintores vascos de comienzo de siglo¹⁵⁴. Estos dibujos enlazan con los ya realizados en Bizkaia, "Caserío" (c. 1906), "Paisaje con caserío", "Puente y ría" (c. 1906), "Olaveaga" y "Callejuela" (c. 1906), resueltos al carbón y pastel sobre temas ya urbanos, entre los que situamos también "Paso a nivel" (c. 1906) y "La Sendeja" (c. 1906). Estas dos últimas obras parecen estar abocetadas más que terminadas, o ejecutadas rápidamente. Sobre el soporte de cartón cara vista, se manchará levemente, al igual que lo harán luego los Martiarena y Tellaeché. Ocres, blancos, grises y azules captarán las luces del anochecer o de primeras horas de la mañana.

En este primer momento bilbaíno, colocamos también la ejecución de algunos retratos de prohombres vizcaínos: el "Retrato de D. Luis Villabaso" (c. 1906), obra bastante académica del indiano y financiero del grupo inicial del Banco de Bilbao, y el "Retrato de D. Antonio Trueba", notable cronista del Señorío y escritor, realizado para la Diputación de Bizkaia. En esta obra la figura aparece ya inserta en el paisaje, no en un interior, de manera abierta y decidida. Existe ya un equilibrio entre tradición y modernidad, como la realizada de igual modo por Zuloaga y Ucclay.

Más lo que demandaba la pequeña y media burguesía del país, así como las primeras fortunas de Neguri y las instituciones culturales era el realismo etnográfico y costumbrista de los Arrüe, Zubiaurre, Losada y Zuloaga¹⁵⁵. Arteta se inscribirá

¹⁵³ LLANO GOROSTIZA A Arteta. Dibujos. Amigos de la Pintura. Bilbao, 1974. Nosotros sólo hemos escogido unos cuantos dibujos significativos, teniendo sobre todo en cuenta sus valores plásticos, o por ser bocetos de obras ya acabadas y conocidas.

¹⁵⁴ Akilino Alonso, nuestro informante, de Galería Tavira de Bilbao, nos señala que lo mismo hizo con dibujos y cuadernos de Vázquez Díaz y Montes Iturriz comprados en su momento por el marchante y ministro

¹⁵⁵ Las obras de estos autores, ejecutadas dentro del realismo costumbrista y de las corrientes postimpresionistas, fueron expuestas con notable éxito en la Exposición de Bilbao de 1910

asimismo en estos gustos y demandas a lo largo de esta década. Es ciertamente fértil y estilizado el friso de jóvenes muchachas y muchachos que van de romería, "El agur de las neskas" (c. 1905), "Romería en Durango" (c. 1910), o que se observan y vigilan a la "Salida de misa" (c. 1905), o en el "Pórtico de una iglesia de Vizcaya antes de la misa" (c. 1905). Pero lo que de verdad pronto empiezan a interesarle al joven Arteta de una manera constante y decidida son los repertorios sociales cercanos al mundo del trabajo, sacando a la pintura vasca de los usos y costumbres, al mundo de la dura realidad de los trabajos, del mar, del campo y de las primeras industrias. "Sardina freskue" (c. 1910), "Las lecheras" (c. 1905) y "Los cordeleros" (c. 1909-10) son tres claros exponentes de estas realidades en las que mujeres y hombres jóvenes, de marcadas y atléticas anatomías, realizan diversas labores de trabajo que ennoblecen y embellecen a quienes las ejecutan. El trabajo no es un castigo ni envilece al hombre en la cosmovisión artetiana de este momento, sino que lo dignifica y enriquece. Arteta se inscribe así al comienzo de esta primera década en los aires bonanciables de querer convertir a Bilbao y a su entorno, a través de la fuerza del trabajo del hombre y de la mujer, en la Atenas del norte, aunque en la realidad cotidiana faltara mucho para serlo. Angel Rivero desde la revista cultural *Novedades* ofrece este acertado comentario crítico:

"Bilbao es quizás de las ciudades españolas la de comprensión más difícil y por lo mismo la que se presta a interpretaciones más contrarias. De un lado sorprende a primera vista su poderosa vitalidad externa, su aspecto de gran urbe moderna, el espectáculo magnífico de su ría. De otro, a poco que se raspe la superficie de las cosas, adviértase que la vida íntima de esta ciudad agitada no ha seguido la rápida evolución de su aspecto externo. La vida social es poco complicada, el gusto por las diversiones no parece muy vivo ni exigente, circulan poco los libros y en la mentalidad general no adquieren aún reconocimiento efectivo los valores intelectuales"¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Angel Rivero. *Novedades*. 18-XII-1910. Nº 78. Bilbao. El Circulo de Bellas Artes.

No es extraño por tanto que Arteta tenga que hacer frente en esta sociedad a múltiples trabajos relacionados también con las artes industriales, más en concreto con las artes gráficas y la cerámica, además de dedicarse a las artes plásticas.

Para diversas instituciones culturales, intelectuales y políticas, el joven artista realizó varios bocetos al pastel, dibujos y óleos que acabaron siendo impresos o reproducidos en planchas litográficas y que obtuvieron el aplauso general y el reconocimiento como "obra maestra"¹⁵⁷. Las cubiertas de "Maitena" (1909), pastoral lírica vasca en dos actos de Charles Colin, y de "Mirentxu" (1910), idilio vasco en dos actos de Jesús Guridi, así como los bocetos para el decorado de esta ópera (c. 1910-14) estrenada en Bilbao, en Barcelona y en Madrid, los carteles para la ópera "Amaya" de Guridi (c. 1909), "Irrintzi" (c. 1912) realizado para el diario *Euzkadi* del PNV, y el de la Biblioteca de Amigos del País (c. 1910-12), son un claro exponente de los repertorios tanto formales como ideológicos demandados por el mercado y a los que el artista da cumplida cuenta adecuándose.

Para la Sociedad Coral Bilbaina y para el nacionalismo emergente trazará con lápiz certero, cercano al mejor Toulouse y Picasso, estilizados arquetipos de mujeres y hombres jóvenes con atuendos del país y en posiciones y actitudes dinámicas. Ya el mismo paisaje poderoso y en perspectiva caballera aparecerá como acompañamiento de los mismos. Para la culta Sociedad de Amigos del País diseñará un par de intelectuales urbanos y afrancesados leyendo un libro ante la refinada fachada renacentista de Oñate. Arteta se adelanta así a las actuales reglas del mercado en que "el cliente siempre tiene la razón", y el diseñador gráfico debe adaptarse adecuadamente a la ley de la oferta y la demanda.

¹⁵⁷ La reproducción del cartel "Irrintzi", realizado para el periódico *Euzkadi*, y que aparece en la revista *Novedades* de 1913, nº 188, lleva este significativo pie: "He aquí el cartel de Arteta que, por su factura y belleza de colorido, es considerado como una obra maestra".

En esta misma línea de adaptación a la demanda, Arteta realizará en 1910 un óleo que fue traspasado a cerámica para el panteón de los Gáldiz Hormaechea en el cementerio de Getxo. El óleo fue expuesto en el comercio *La Cocina* de Bilbao en 1911, y el traspaso a cerámica fue realizado en la Casa Bayarri de Valencia. Entre los 22 personajes, hombres, mujeres y niños, 11 a cada lado de la composición con actitudes de dolor, compunción y recogimiento, Aurelio Arteta se autorretrata sin lentes en el grupo de la izquierda a la manera que lo hará Masaccio en los frescos del Cármine de Florencia. Italia y los grandes fresquistas del renacimiento, Giotto, Masaccio, Piero y Miguel Angel, dejarán una honda huella en muchas de sus obras relacionadas con el mural casi hasta el final de su vida¹⁵⁸.

Pero quizás la obra cumbre y culminante, resumen y reflejo de estas tensiones y contradicciones creativas sea "La pereza y el trabajo" (c. 1909-10), composición alegórica de marcado acento simbolista en la que Arteta opone y contrapone dos figuras, femenina y masculina, representación del vicio y la virtud a la que aluden y simbolizan. La pereza, representada por una joven ensimismada y semidesnuda, sentada en la rama de un pino, el trabajo simbolizado por un trabajador maduro y desnudo que porta a sus hombros un gran haz de trigo. Esta obra potente y estilizada, poderosa y tierna al mismo tiempo, ¿no es acaso el reflejo de la Bilbao bipolar y contradictoria a la que aludía Angel Rivero y que obligó en gran medida al propio Arteta a realizar una obra como la descrita y producida?

¹⁵⁸ Ver el artículo: "Masaccio en su obra (1401-1420)" de E Kortadi en *Atundaitz* rev. nº 21, t. 981, p. 2-18. Universidad de Deusto-Donostia, y "Un mural funerario de Aurelio Arteta" de K. de Barañano en el cat. Homenaje a Aurelio Arteta en el centenario de su nacimiento Banco Bilbao. 1979, p. 77-80.

2.7. BIZKAIA Y LOS REPERTORIOS AGRARIOS, MARINOS Y DEPORTIVOS

Verdaderamente importante es la década de 1910 en la producción artística del joven pintor Aurelio Arteta. Su vasta producción y la alta calidad de la obra realizada lo consagran ya a los treinta años como un pintor dotado por la naturaleza y por el trabajo continuo para plasmar un magnífico friso de repertorios agrarios, marinos y deportivos que pronto calarán en la mente y en el subconsciente colectivo. Los motivos y repertorios artetianos de esta época todavía se reproducen en calendarios, cartas de restaurantes y en numerosos "affiches" de hoy en día. Pintores como Martiarena, Tellaeché, Montes Iturrioz y muchos otros, así lo aseguran e indican¹⁵⁹. La influencia de Toulouse y del Picasso azul y rosa, de Puvis de Chavannes y de Gauguin es patente y notoria en muchas obras

2.7.1. Repertorios marinos

Obra que se mueve en estos parámetros y que ha sido ampliamente difundida y reproducida es "Txo" (c. 1910), joven grumete con jersey rojo y botas altas, cesta plana y besugo. La fuerte línea ondulada de cierre será una de las claves y características de este periodo. Su realismo social etnográfico y la marcada influencia parisina harán de esta obra un ejemplo emblemático a imitar por muchos artistas jóvenes. Como lo será también esa otra obra en que cinco pescadores

¹⁵⁹ Gaspar Montes Iturrioz me ha repetido en numerosas ocasiones al preguntarle por la obra de Arteta de esta década, que "les impactaba muchísimo". Otro tanto asegura Ramón de Basterra en su conferencia de la Filarmónica (18 de noviembre de 1913) "Arteta acuña con su fuerte carácter, doma celosamente la realidad en tres cabezas de estudio. Grave y personal es Arteta. Sus marinos de la exposición anterior son inolvidables. ¿Qué soplo de personalidad exhaló el cuadro! Vidas esforzadas y mudas contractadas en el silencio" (p. 12). Ver también *Aureliano de Arteta*, de Sancho de Azpeitia. "El Noticiero Bilbaino", 20 de Septiembre de 1913.

contemplan el mar y la galerna entre apesadumbrados y meditabundos: "La galerna" (c. 1910-1912).

El mar existe sólo en ausencia, afirma el escritor Anjel Lertxundi: "Todos miran, preocupados, al frente. Intuimos el mar, aunque no lo vemos. No nos hace falta: sabemos perfectamente que temen el naufragio de alguna embarcación conocida"¹⁶⁰.

El realismo de Arteta empieza a empaparse o a estar al menos muy cerca del simbolismo. Desde la realidad inmediata, ya se sugiere lo expresado simbólicamente o sugerido en el horizonte existente fuera del objeto artístico¹⁶¹. Cargadas también de un cierto simbolismo o "clasicismo" —en terminología de Gaya Nuño¹⁶²—, aparece su "Maternidad" (c. 1910-1913) y sus "Jóvenes en la calle" (c. 1910), cuyos modelos tomó probablemente el joven pintor en el pintoresco puerto de Ondárroa.

Ondárroa era la esencia y el resumen del alma y de la vida marinera. Allí acudían en verano los Zubiaurre, Arrüe, Bikandi, Echeverría, Maeztu y Martiarena, y antes que ellos los Regoyos, Guiard y Zuloaga, Uranga y Losada. Su viejo puente, sus casas anchas e historiadas, la gran mole parroquial, sus gentes y sus grandes o

¹⁶⁰ LERTXUNDI, Anjel *Cuadros de una exposición*. En "Galeuzca", J. Pamplona-Iruñea 1995 p. 40.

¹⁶¹ KORTADI, Edorta. *Nuevas generaciones. Pintores vascos en las colecciones de las cajas de ahorros*. Bilbao 1994 pp. 20-22.

¹⁶² GAYA NUÑO, J. A. *Picasso*. Aguilar. Madrid. 1975. Ver también las interpretaciones de Fernando de la Quadra Salcedo en *Aurelio Arteta*, "El Noticiero Bilbaino", 28 de Noviembre de 1914.

pequeños barcos, serán una y muchas veces pintados por esta larga saga en la que se insertará también con aplomo Aurelio Arteta¹⁶³.

Figura y paisaje aparecen en Arteta íntimamente maclados y entrelazados, a diferencia de Picasso en quien el fondo de sus "Maternidades" parisinas de 1905 es neutro o decolorado, aunque sus actitudes maternas y sus figuras ofrezcan múltiples concordancias sintagmáticas. Ambos convertirán a estas mujeres etéreas y estilizadas en arquetipos de la mujer fuerte, marinera o agricultora, que cría en tierra a sus hijos: "La crianza" (c. 1913-1915), "Camino de la fiesta" (1913), o que aguanta pálida y enlutada la soledad de "La viuda" (c. 1915), o "Viuda de Ondárroa" (c. 1915).

La utilización de arquetipos masculinos se produce también en obras de repertorio marinero de este momento. La figura del "Joven marinero" (c. 1913), trazada al carbón magistralmente por Arteta y dedicada al escritor irunés Mourlane Michelena, se repite en dos versiones más complejas y fauvistas: "En el puerto" (c. 1913) y "Txo" (c. 1913), joven grumete descalzo o con botas, en todas las versiones con cesta de pescado y tocado con boina. La utilización de personas/personajes pertenecientes a tres generaciones distintas, comienza a ser también una constante tomada del renacentista Donatello así como el colocar a la manera italiana a los mismos a modo de friso o en pasarela: pareja de marinero y pescatera cogidos de la cintura, el joven grumete y el patrón del barco de edad avanzada todos ellos instalados "En el puerto". Miguel de Unamuno dirá ya en 1912 que "Arteta es un

¹⁶³ ESPARTA, Txema. *Félix Beristain Amallobieta*. San Sebastián-Zarauz. 1993. p. 37.

muchacho tímido, lleno también del espíritu de la raza"¹⁶⁴; ya estas obras parecen moverse en las mismas coordenadas.

Colores fauvistas, rojos, anaranjados, azules y rosas componen la sinfonía cromática de estos frescos de marcado acento gauguiniano e italiano al mismo tiempo. El joven pintor aparece obsesionado una vez más por casar tradición y modernidad, por ofrecer los mejores repertorios del pueblo trabajador vasco envuelto en los lenguajes de la tradición renacentista italiana y de las corrientes modernas parisinas.

El resultado, en correspondencia con el deseo expresado muchas veces por el artista, es una síntesis valiosa y fecunda para la nueva plástica vasca en cuyo desarrollo ocupará toda su vida. Nueva plástica que será tachada por algunos comentaristas de "daltonismo pictórico" ya que "diríase que el autor se ha puesto a pintar con anteojos de colores para verlo todo así, como no lo vemos nadie". "¿A quién no ha llamado la atención en las Exposiciones de Bellas Artes esos cuadros extravagantes e inverosímiles que dominan los verdes, los morados, los amarillos, cuando no los rojos rabiosos?", se espetaba en 1915 desde la avanzada revista *Novedades*¹⁶⁵. De hecho, algunas de estas obras fueron vendidas posteriormente por

¹⁶⁴ UNAMUNO, Miguel. *Entorno a las Artes*. Austral. Madrid, 1976.

¹⁶⁵ *El daltonismo en la pintura*. En: "Novedades", 8 de agosto de 1915. Artículo sin firma en que el autor defiende las teorías del oftalmólogo italiano Angelucci, quien recomendaba a los pintores una revisión de su vista a fin de acomodar su paleta depravada.

sus propietarios porque les producían alucinaciones o porque les resultaban demasiado agresivas para la vista¹⁶⁶.

También en esta línea de clasicismo en las figuras, y simbolismo y fauvismo en la sintaxis y colorido se moverán sus obras "Reparto del pescado" (c. 1913-1915), y "Sardinera sentada" (c. 1913-1915), en las que mujeres y hombres pescadores aparecen en actitudes serenas, melancólicas y ensimismadas. Estatismo y clasicismo compositivo por un lado, por otro fauvismo en el color y pincelada magra y ladeada, así como una cierta planimetría diagonal fotográfica. Un fuerte colorido sobre un recio dibujo dan a estas telas una vitalidad y sensualidad plenas. Sensualidad mática que cobrará mayores cotas en las obras realizadas en los años sucesivos.

Dos interesantes paisajes de tema marino hay que ubicar también a comienzos de la década de los diez: "El puente" (c. 1910), probablemente el viejo puente de Ondárroa, y "Chalupa con remeros" (c. 1913). Ambas son obras realizadas rápidamente y de manera abocetada, de encuadre fotográfico en la composición y colores oscuros. Los pigmentos poseen una gran frescura y pastosidad, y las líneas de cierre están muy marcadas.

2.7.2. *Repertorios agrarios*

Hermoso, lleno de color, y mezcla de realismo social y simbolismo resulta el vigoroso friso compuesto de nueve cuadros sobre lienzo pintados por Arteta en 1913

¹⁶⁶ Este es el caso de la viuda de Aras Jaurregui de Donostia-San Sebastián. Testimonio oral de 1993.

para la Marquesa de Zuya de Murguia, sobre el tema de "La romería"¹⁶⁷. El conjunto, para ser ubicado en el comedor de la residencia, estaba compuesto por los siguientes lienzos: 1. "Volviendo de la romería"; 2. "Camino de la fiesta"; 3. "Cuatro generaciones"; 4. "De espera para la romería"; 5. "Camino del mercado"; 6. "Aldeanos vascos"; 7. "Arratianos fumando"; 8. "Txistularis, espatadantzaris"¹⁶⁸.

Todas estas obras se mueven entre el realismo social etnográfico y el simbolismo fin de siglo. La influencia de Gauguin y de la Escuela de Pont Aven es notoria en el color y en la ausencia y presencia de las líneas de cierre. Arteta vuelve a utilizar personajes de edades diferentes en una misma obra (ver "Cuatro generaciones", "Camino de la fiesta" y "Volviendo de la romería"); a emplear planos y cortes fotográficos en algunos de ellos ("Arratianos fumando" y "Camino de la fiesta"); a llenarlo todo de espléndidos rojos, morados, verdes y azules, y a trazar los rostros de los personajes entre la serenidad y el sentimiento afectuoso más profundo.

Los personajes aparecen instalados en una naturaleza magnífica y feraz, en comunión feliz y tranquila con ella, un tanto ensimismados o mirando curiosos al espectador que los contempla desde fuera de la obra a la manera barroca. Las figuras, de cuerpo entero, ocupan gran parte del espacio pictórico en el que el paisaje parcelado y tomado en marcados escorzos sirve de acompañamiento y contrapunto. Luces de atardecer y de amanecer encienden cielos, nubes, árboles y drapería

¹⁶⁷ Vincent Ducourteau asegura en el catálogo del Homenaje a Arteta en Bayona, 1984-1985, que fueron ocho los lienzos pintados, pero nosotros hemos encontrado en casa de D Martín García Urtiaga, de San Juan de Luz, un noveno que puede ser el octavo que posee dos títulos. Llano data estas obras en el año 1908, y su destinatario sería D. Federico Zaballa. Sin embargo, la fecha más adecuada parece la de 1913.

¹⁶⁸ Catálogo Museo Bonnat, o.c. Bayonne, 1984-1985.

autóctona, envueltos en colores fauvistas. La herencia de Gauguin, a quien admira y contempla tanto en París como en Bilbao más tarde en la Exposición Internacional de 1919 (donde expondrá él mismo junto a Picasso, Matisse y Van Gogh, además del citado Gauguin, entre otros) es notoria y patente en este gran ciclo pictórico. La línea y la observación directa del natural, a la manera de Toulouse, y el espíritu primitivo de Van Gogh estarán también presentes en estas obras tal y como lo prueban algunos dibujos realizados como soporte y fundamento de ellas: ver la cabeza de "Aldeana vasca" (c. 1913).

De hecho, la crítica literaria más que la pictórica de este momento, ya dictaba y exigía unas normas de comportamiento. La pluma acerada de José María Donosti escribía desde *El Pueblo Vasco* estas radicales notas:

"Nos dejamos arrastrar, deslumbrar demasiado por las influencias colaterales. Nos entregamos con un servilismo 'anticritico' a las tendencias extrañas a nosotros mismos. Esto no puede resolver nuestro problema. Nuestro problema radica en el ahondamiento de nosotros mismos. Una diferencia étnica, sentimental, nos separa de España.

(...) No nos engañemos. Nuestro porvenir se encuentra en nosotros, dentro de nosotros. No objetivemos nada, subjetivémoslo todo. Ahondemos en nuestro paisaje, tan evocador y trascendente, en estos viejos marinos, en estos ladinos y filósofos campesinos de nuestras montañas. Ellos nos darán algo así como la síntesis de nuestra personalidad. El arte del norte es subjetivo porque propende a la meditación y a la rumia interior; en cambio, el arte latino propende al objetivismo, por una exacerbación del esteticismo y la superficialidad"¹⁶⁹.

¹⁶⁹ DONOSTY, José María. *Los pintores vascos*. En "El Pueblo Vasco". 7 de agosto de 1911.

Pues bien, casi respondiendo en cierto modo a estos principios, el lápiz y el pincel ya bastante maduros de Arteta pintarán el año 1913, por encargo de la Sociedad Bilbaina del Año 1912, su "Eva arratiana". La obra, ya de gran tamaño (152 x 286 cm.), fue ejecutada al decir del cronista Ariñ-Ariñ de *Euzkadi* en el pueblo de Dima, Valle de Arratia¹⁷⁰, y representa a una pareja de labradores descansando en medio de las labores del campo. Toda la obra rezuma equilibrio y espíritu clásico, pese a estar resuelta compositivamente a base de diagonales, colores fauvistas y marcado repertorio simbólico en la iconografía, subrayado además por el carácter enunciativo del propio título de la obra. La tela fue ya muy alabada en su momento y sigue despertando el elogio unánime del gran público y del erudito¹⁷¹. La planimetría cortada de los personajes y montes así como el colorido fauvista confieren un carácter avanzado a esta obra, para la que Arteta realizará también varios bocetos en el Valle de Arratia, considerado por etnólogos y escritores un lugar pintoresco vestido de hermosos paisajes y quizá una de los rincones de la Bizkaia más tradicional, donde "las formas de vida más enraizadas en la tierra son parte consustancial del alma de Arratia. Mundo de pastores, también de agricultores y ganaderos, de hombres de la montaña, de trashumantes a los valles de invierno con rebaños y ganados, el medio rural vive con el pulso de las estaciones, reverdeciendo en primavera, llenándose de colores ocreos en otoño y animado por el blanco de las nieves cuando los frios atenazan el aliento", indica Santiago Yániz¹⁷². Colores que

¹⁷⁰ ARIÑ-ARIÑ *Naskalduya*. En: "Euzkadi" 14 de octubre de 1913 p. 1.

¹⁷¹ Ver: LLANO GOROSTIZA. *Arteta en el Banco Bilbao*. 1973. p. 41. ARIÑ-ARIÑ. En: "Euzkadi". 14 de octubre de 1913. p. 1; 29 de octubre de 1913.

¹⁷² YANIZ, Santiago. *Valle de Arratia*. En: "Deia". 1994 fascículo 17.

Llano entronca con Hermen Anglada Camarasa, y que nosotros creemos bebió en los postimpresionistas franceses y en los primitivos italianos de primera mano, aunque la influencia del primero sea más fuerte en las obras posteriores que a continuación estudiaremos.

Y es que si contemplamos con detenimiento y con fruición obras como "Baserritarra con vaca y ternero", "Campesinas con frutas y hortalizas. La recolección", "Al mercado" y algunas otras de repertorio marinero a las que ya hemos hecho alusión anteriormente y que deben situarse entre 1913-1915, la atmósfera más nórdica que meseteña, más angladiana que zuloaguesa, resulta especialmente evidente. Anglada, escribirá Calvo Serraller, triunfará y se consagrará en Barcelona en 1915, tras verse obligado a abandonar su residencia de París a causa de la guerra, y en Madrid cuyo Circulo de Bellas Artes le dedica todo un ciclo de conferencias en 1916¹⁷³. Color y decorativismo son las dos cualidades que José Francés, crítico de la época, destaca en la obra de Anglada, a la que Francesc Fontbona denomina acertadamente como "cosmopolitismo exuberante", al describir¹⁷⁴ el estilo manierista y refinado, muy ecléctico en definitiva, que triunfaba a la sazón en el ambiente artístico de la capital, el cual afectará también a Aurelio Arteta.

¹⁷³ CALVO SERRALLER, Francisco *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. Alianza Editorial Madrid 1990 pp 80-81

¹⁷⁴ *o.c.* p 81.

En estas coordenadas se mueven sin género de dudas las obras que Arteta pintará hasta el fin de esta década, y que entroncan con una obra más esquinada y en cierto modo cubistizada que comienza a desarrollar y plasmar hacia 1920.

Arteta, como Anglada, "convierte a su pintura en una especie de muralismo camuflado, participa de una misma atmósfera de sobrecargado simbolismo, de un cromatismo muy elaborado y de un espiritualismo exacerbado que contrastaba con el realismo comestible de ciertos detalles, muy en la línea de eso que se ha dado en llamar "erotismo fin de siglo"¹⁷⁵. Son esas precisamente las características que se aprecian en las obras antes citadas, o en otras como "Al caserío" (c. 1913-1915), y sobre todo en el gran ciclo estilizado y botticelliano que realizará entre 1915-1917.

2.7.3. Repertorios deportivos

Aunque el tema de los juegos y deportes resulte bastante reducido en el conjunto de la producción artetiana, al igual que en el de Arrüe, Uranga, Zuloaga y, en general, en el de casi todos los pintores vascos de comienzos de siglo, no obstante las pocas obras pintadas resultan lo suficientemente atractivas y emblemáticas como para que les dediquemos unas líneas y las analicemos siquiera un poco.

Las dos obras que conocemos de este período: "Diálogo en el campo de Sport" (c. 1910) y "Forofa del Athletic" (c. 1910), poseen una marcada línea de cierre y una clara influencia parisina cercana a Toulouse Lautrec. En ambas obras la

¹⁷⁵ op p 81.

camiseta del equipo rojiblanco se convierte en símbolo y emblema del club y de la ciudad, y así ha servido como cartel anunciador de más de un programa. La pareja de elegantes que, apoyada en la valla del campo de fútbol, conversa y sonríe, ha sido trazada en esas poses frontal y de espaldas confrontadas al modo renaciente que incorpora repetidamente el artista tras su estancia en Italia. Marcada línea de cierre y tintas planas hacen de esta obra la base de un cartel que obtuvo notable éxito en su época.

La joven forofa del Athletic con falda blanca y corpiño del club, mantón de manila y peineta, insólito modelo de acento iturrinesco, describe un arquetipo cimbreante utilizado también por Picasso y por Penagos. Su línea de cierre sin embargo sigue respirando aires lautrecquianos. En ambos casos, el paisaje, montes y montículos sirven de acompañamiento y son algo más que contrapunto, en clara simbiosis con la figura humana.

2.8. LA ASOCIACION DE ARTISTAS VASCOS. 1911, 29 DE OCTUBRE

Con el título de "Los pintores vascos. Perfiles", Manuel Bueno describía en las páginas de El Pueblo Vasco la vida y el clima intenso de renovación que había creado en su entorno la Asociación de Artistas Vascos, a la que perteneció activamente desde sus inicios Aurelio Arteta¹⁷⁶. Entre otras cosas decía Bueno:

¹⁷⁶ Para todo lo relativo a la Asociación de Artistas Vascos, ver la obra de Pilar Mur. Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1985.

“Desde hace algún tiempo, los artistas en Bilbao se encuentran en un período de actividad. Principalmente, los pintores, no se dan tregua. Fundaron la ‘Asociación de Artistas Vascos, unos espíritus selectos, unidos por el mismo entusiasmo y cariño por las cosas artísticas. Yo creía, al principio, que esta Asociación hubiese vivido poco tiempo. Creía, que como algunas flores de fino perfume, hubiese durado pocos días, dejándonos tan sólo un inefable recuerdo espiritual. Pero no puedo menos de confesar —y con agrado verdadero— que en esta ocasión me equivoqué profundamente. La ‘Asociación de Artistas Vascos’, vive activamente, organiza exposiciones y contribuye, en último término a crear y depurar el ambiente artístico en la capital de Vizcaya”¹⁷⁷.

Arteta pertenecerá, junto a Alberto Arrúe (presidente), Quintín de Torre, Gustavo de Maeztu, Julián de Tellaeché, Pedro Guimón, Angel Larroque y Antonio de Gueza, a su primera Junta Directiva¹⁷⁸, y formará parte también de la Asociación en 1913 junto a numerosos artistas que “trataban de fomentar el desarrollo de las Bellas Artes, organizando exposiciones de arte antiguo y moderno, concursos, conferencias cuantos actos, en fin, se relacionen con cuestiones artísticas exclusivamente, y para que, al mismo tiempo, los artistas que la formen puedan ponerse en relación, por medio de la Asociación, con las entidades similares que existen en el resto de España y países extranjeros, y manifestarse, como una muestra de la cultura artística de Bilbao, concurriendo a las exposiciones que en otros países se organicen”¹⁷⁹. Tomará parte también en la polémica sobre la realización del monumento a Crisóstomo Arriaga por parte del escultor Francisco Durrio, saliendo en su defensa¹⁸⁰, y participará en la primera exposición pública de Arte Moderno

¹⁷⁷ BUENO, Manuel. *Los pintores vascos. Perfiles*. En: “El Pueblo Vasco”. 1915. p. 3. c. 2.

¹⁷⁸ MUR, Pilar. o.c. p. 12.

¹⁷⁹ o.c. p. 13.

¹⁸⁰ o.c. pp. 15-16.

organizada por la Asociación en el Salón de Fiestas de la Sociedad Filarmónica con una obra titulada "Pescadores / La galerna" (c. 1910-1912).

Pese a las críticas lanzadas desde *El Liberal*, sobre todo, contra sectores nacionalistas por su inasistencia al acto inaugural, según recoge Pilar Mur en su obra¹⁸¹, Angel de Apraiz, Catedrático de Arte de la Universidad de Salamanca, dirá desde la revista *Novedades* que "la exposición de artistas vascos ha tenido una gran resonancia" y que "allá en el Salón de la Filarmónica se hallan las obras de arte, destacando sobre verdes bastidores, en inteligente instalación". Y poco más adelante: "Así, los Pescadores de Arteta, sombrío cuadro en el que destacan las miradas ansiosas, dirigidas desde el muelle a la lejanía"¹⁸². Esta obra fue adquirida por el Jurado —compuesto por Manuel Losada, Higinio Basterra y Ricardo Bastida— para el Museo de Bellas Artes por la cantidad de 3.000 pesetas, una vez finalizada la muestra¹⁸³.

Aun siendo cierto el desdén mostrado por ciertas instancias políticas del momento hacia las instituciones culturales como la Asociación de Artistas Vascos, no cabe duda que el fenómeno de la incomprensión y el desinterés por el arte, al margen de las causas sociohistóricas que lo generaban, eran más amplias y profundas de lo que se apuntaba desde *El Liberal*. No hace falta más que asomarse a las páginas de cualquier periódico de la época para comprobarlo:

¹⁸¹ o.c. p. 18.

¹⁸² APRAIZ, Angel de. *De la exposición de Artistas Vascos*. En: "Novedades". 1912. Nº 169.

¹⁸³ MUR, Pilar. o.c. p. 20. Museo Bellas Artes de Bilbao. Registro B 21.10.1913 "Pescadores". Depósito 14.06.1924.

“Andando los tiempos, las continuas transformaciones de las cosas han traído también al campo de la pintura innovaciones extrañas que, más o menos, llaman la atención de los artistas. Es el eterno deseo de la novedad y del egoísmo de escuela, mejor que el adelanto inspirado y el descubrimiento de una nueva norma. Nos referimos a los sucesores de los famosos impresionistas, que formaron época en los anales del arte pictórico por sus bellas y originales creaciones”.

Hace más tarde alusión el autor a los postimpresionistas, citando a Cézanne y a Matisse entre los mismos, y a los que salva de las excentricidades de la muestra, afirmando para concluir:

“Hay por lo tanto un ancho abismo que divide las dos escuelas, impresionista y postimpresionista. Los primeros, fascinan con sus obras, poseen un mundo de vida infinita. Los últimos, en cambio, con su deliberada apasionada exageración, excitan en los más una atención de sorpresa, un cierto interés de observación no exenta de repugnancia”¹⁸⁴.

Ciertamente éste era y sigue siendo en la actualidad —salvando las partes y las épocas— el problema fundamental del arte moderno y contemporáneo. La pugna y la opción por la renovación frente a la instalación acomodada, la lucha y la tensión entre tradición y modernidad, el avance y la integración entre pasado y vanguardia, y la comprensión de amplias capas de la población que se mantienen alejadas de un arte experimental y hermético¹⁸⁵.

¹⁸⁴ S.F. *De pintura*. En: “Euzkadi”. Año 1. N° 2. Bilbao 2 de febrero de 1913. p. 3.

¹⁸⁵ Esta lucha y tensión se ha manifestado y mantenido a lo largo de todo el siglo XX en el País Vasco. Ver: KORTADI, Edorta. *Arantzazu: Tradición y Vanguardia*. Diputación Foral de Gipuzkoa. 1993. Colección Bertan. N° 3.

Esta primera vanguardia, a la que se sumó también Aurelio Arteta, tenía una aspiración común con muchos intelectuales del momento: convertir a Bilbao en capital cultural además de emporio de industriales, navieros y banqueros.

“Hasta ahora, al evocar desde lejos a Bilbao, siempre lo hacemos uniendo al nombre de esta villa, los nombres de sus navieros, los de sus industriales, los de sus grandes hombres de negocios... Pero en el futuro, hay que querer con todo el alma, que al evocar Bilbao, venga inmediatamente a nuestro espíritu los nombres de sus pensadores, de sus pintores, o sea, Unamuno, Bueno, Maeztu, Zubiaurre, Arrúe, Arteta... Y ésta había de ser la gloria de los artistas de Vizcaya”¹⁸⁶.

La Junta de la Asociación de Artistas Vascos montará también la Segunda Exposición de Arte Moderno, el 15 de agosto de 1913 en los salones de la Filarmónica, “con el fin de promover el culto a las Artes que se profesa en el país y para desarrollar la cultura artística de la región...”¹⁸⁷ Será el propio Arteta quien escribirá con su puño y letra las cartas de solicitud de subvención tanto al Ayuntamiento como a la Diputación vizcaína, y que irán firmadas por el escultor y presidente de la Asociación, Quintín de Torre¹⁸⁸. Arteta participará en esta segunda muestra con tres dibujos: “Apuntes para un retrato” y “para un cuadro”, números 63, 64 y 65 del catálogo¹⁸⁹. El 29 de agosto, el plumífero Ariñ-Ariñ, desde su habitual tribuna *Naskaldiya* donde iba glosando diariamente la obra de los artistas de la Exposición de Arte Moderno, reseñaba:

¹⁸⁶ BUENO, Manuel o.c.

¹⁸⁷ Archivo Histórico de Bizkaia. Sec. Subvenciones y Becas. Carpeta nº 3. Exp. 11. Subvenciones a la Asociación de Artistas Vascos. 1913

¹⁸⁸ Documentos citados.

¹⁸⁹ MUR, Pilar. o.c. pp. 23 y 201.

“la labor del Sr. Arteta en la exposición de Arte Moderno, es lo bastante para comprender que no se trata de un artista adocenado, sino de un pintor excelente y de porvenir. El Sr. Arteta, además de pintar, crea y es inspirado. Es lo que deben ser los buenos artistas, tecnicistas y poetas”¹⁹⁰.

El mismo periodista, a comienzos de agosto, ya indicará que a través de las exposiciones que venían celebrándose anualmente en la Filarmónica, podían observarse “los adelantos y características de la escuela vasca que se está formando”¹⁹¹. Escuela que sería debatida por algunos pintores que jamás habían sido invitados a presentar sus cuadros en las anunciadas exposiciones, y que se consideraban tan vascos y tan artistas como aquéllos. Será el caso de los García Asarta, Urkiola, Salazar y Goikouria entre otros. “El ser vasco no da derecho a ser expositor en nuestras exposiciones, es preciso tener alguna cualidad más”, sería la contundente respuesta de la Junta Directiva en la que se encontraba Aurelio Arteta¹⁹².

Pese a todo, y a los fuertes y críticos debates públicos suscitados, la escuela de artistas vascos surgida entorno a la Asociación extenderá y montará también importantes exposiciones como la celebrada el 24 de junio en Eibar. La Exposición de Artes e Industrias, que ocupaba tres plantas, dedicará todo el tercer piso a la pintura vasca:

¹⁹⁰ ARIN-ARIN. *Naskaldya. De arte*. En: “Euzkadi”, 29 de agosto de 1913. p. 1.

¹⁹¹ *Ibidem*. 1 de agosto de 1913. p. 3.

¹⁹² S F. *Acerca de la Exposición de Artistas Vascos*. En: “Euzkadi”, 14 de agosto de 1913. p. 3. MUR, Pilar. o.c. pp. 25 y 202.

“Allí vimos expuestos magníficos cuadros de los pintores Zuloaga, Uranga, Salaberría, Arteta, Gezala, Martiarena, Larroke, Olabe, Elozegi, Regoyos, Tellaetxe, Roby, Urbina, Berroeta, Alcalá Galiano, Vera-Fajardo, Armengol, Gimón, Salis, Pepe Arrúe, Amuategi; brillantes proyectos del genial Anasagasti, Benavet, Juaristi, Cabanas Oteiza, Cuadrado, Feliú, Muxika, Gelos, Ibáñez de Aldecoa, Sena y otros. Quintín de Torre nos presenta dos esculturas, que, como suyas fueron muy felicitadas. Esta vez se han lucido los artistas vascos. ¡Bien por ellos y por su arte!”¹⁹³.

Añadamos que también colgaron allí Rochelt, los otros Arrúe, Mogrobejo, Dueñas, García González, Dotres, Barba, Carmona e Isaac Diez entre otros, al decir de Pilar Mur¹⁹⁴.

El año 1915 la Asociación de Artistas Vascos, además del gran homenaje-exposición a Darío de Regoyos tras su fallecimiento en Barcelona en 1913, organizado en su nuevo salón de exposiciones de la Gran Vía de Bilbao, iniciará la publicación de una colección de siete postales a fin de popularizar el arte vasco:

“Ahora mismo, en estos días, ha surgido una iniciativa, que ya ha sido realizada inmediatamente. Se trata de unas elegantes tarjetas postales, que reproducen en color las principales obras de los jóvenes y ya gloriosos artistas vizcainos... 7 postales referidas a otros tantos artistas. He aquí entre otros a Aurelio Arteta —este querido y gran Arteta— con sus cuadros ‘Lecheras’ y ‘Espatadantzaris’. Alberto Arrúe, con las reproducciones de ‘Vuelta de la romería’ y el ya tan conocido y clásico ‘Tamborilero’. Los inquietos Hnos. Zubiaurre, con ‘Las Hilanderas’ y ‘Flores a Maria’ respectivamente; y el agudo y graciosísimo Pepe Arrúe, con su cuadro ‘Amoniaco y ya está listo’, rebosante de ligereza y fino humor...”¹⁹⁵.

¹⁹³ S.F. *Exposición de Artes e Industrias de Eibar*. En “Euzkadi” 25 de junio de 1914. P. 3.

¹⁹⁴ MUR, Pilar. o.c. p. 32.

¹⁹⁵ BUENO, Manuel. *Los pintores vascos Perfiles*. En “El Pueblo Vasco”. 1915. p. 3. c. 2. S.F. Naskaldya *Postales de arte*. En: “Euzkadi”. 19 de enero de 1915. p. 4.

Por último, y tras diversas exposiciones monográficas dedicadas a Ignacio Zuloaga y Pablo Uranga, los hermanos Guezala, Julián de Tellacche, Iturrino y los hermanos Zubiaurre, Aurelio Arteta tomará parte en una exposición colectiva de la Asociación junto a Gustavo de Maeztu, Antonio de Guezala, Nemesio Sobrevilla y Ernesto Pérez Orúe. Sus obras eran: "Las casas de Ripa", "La madre" y "Desde el Boulevard"¹⁹⁶.

Como puede observarse, la vida de la Asociación de Artistas Vascos era bastante densa y comenzaba a afianzarse como motor dinámico y controvertido de la actividad cultural de la villa. La figura y la obra de Aurelio Arteta aparecen íntima y profundamente unida a ella en esta primera etapa de su existencia.

¹⁹⁶ MUR, Pilar. o.c. p. 44.

3. LA MADUREZ VITAL Y ARTISTICA

No cabe duda que Arteta para sus 35 años se había hecho ya un nombre a nivel local y regional, pero todavía quedaba el paso de la consolidación estatal y de los tímidos escauceos y propuestas de alcance internacional, que al final se vieron truncados o no se produjeron por diversos motivos que más adelante analizaremos.

Aurelio Arteta, producirá a lo largo de estos cinco años que van de 1915 a 1920 un volumen de obra de tal calidad y calado que muchos críticos y especialistas se quedan anclados en ella, amén de que el público, sin duda alguna, la reconoce como "la mejor" y con la que además se identifica.

Arteta vive un momento dulce y feliz de su carrera. Humanamente, y en poco tiempo, logra un reconocimiento que se extiende tanto en los sectores nacionalistas, conservadores como socialistas, se ve convertido en un hito y referente de la modernidad y de sensible cultura. Fina sensibilidad melancólica que teñirá más si cabe todavía la obra producida en estos años. Victorio Macho en su "A Aurelio Arteta, sensible y bueno como pocos artistas" (c. 1916-1921), busto de gran fuerza y realismo depurado, presenta al pintor con ojos introvertidos, casi miopes, y amplio cráneo, cuello largo y estilizado. Su rostro posee una gran serenidad y fuerza en el sobrio modelado de las formas. Aunque con mirada más escrutadora, coincide con el

naturalista retrato que para la galería de notables realizará en 1928 en las páginas de *El Pueblo Vasco* Mauricio Flores Kaperotxipi¹⁹⁷.

Arteta conocerá además entorno a estas fechas a Natividad Villarreal (Madrid, 1893-1921), con quien contraerá matrimonio en 1915 y de la que tendrá su primer hijo, Aurelio Arteta Villarreal, en 1916¹⁹⁸. Arteta plasmará a "Natividad. Mi esposa" hacia 1915 con raya en la mitad del peinado y quiqui sobre la frente, cejas pobladas y mirada serena y risueña. Nariz chata y labios y pómulos carnosos. Transmite toda ella una dulce suavidad y armonía interna. Lleva un medallón al cuello colgado de una cadena.

Pocos años más tarde captará de nuevo con grafito negro y contundente el rostro de perfil de esta mujer en un espléndido dibujo que regaló al crítico de arte Juan de la Encina. El retrato de 1918 presenta a su mujer de tres cuartos, vestida de raso negro y redondo pendiente negro en la oreja, peinada con ondas en la cabeza y bajo moño. La joven inclina serenamente la cabeza alcanzando un gran clima de ensimismamiento y pensamiento.

Es la misma mujer, algo más vieja y entristecida, a la que captará unas fechas más tarde, antes de morir en un sanatorio antituberculoso de la sierra de Guadarrama: "Retrato" (c. 1920).

¹⁹⁷ Mauricio Flores Kaperotxipi realiza una colección de retratos de personajes de los años 1926-1929 sumamente interesantes e importantes. Ansorena, Casadevante, Tellactve, Zabala, Otamendi, Infantado, Urrutia, Zubiaurre, Otaño, Allendesalazar y muchos otros. Posteriormente han sido reproducidos en el catálogo de M. KAPEROTXIPI. *Pintores vascos y no vascos*. Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián. Donostia-San Sebastián, 1989.

¹⁹⁸ Ver árbol genealógico familiar de Jon Ander Arteta Anacabe. (*Documento n° 1.3.1.*).

El esposo fiel y amante plasmará también con realismo al pequeño Aurelio en un retrato frontal, dibujado suavemente, sin apenas líneas de cierre y en el que destacan sus dos negros y circulares ojos. Niño regordete de hermosas orejas, recuerda en ciertos rasgos a su madre y a su padre.

Esa "Terraza" de Neguri (c. 1915), con barandilla y peral en el centro rodeada de macetas con rojas flores, y abierta al mar Cantábrico, con una alta línea de horizonte y poco cielo, ¿no es acaso el mejor símbolo y expresión de plenitud y de vida plácida y doméstica a la que en estas fechas había llegado Arteta? El pintor se había ya trasladado a vivir a Las Arenas-Gecho con su familia, a la que dedicará junto a su pintura lo mejor de sus anhelos. Pintura que comenzará a posarse sobre el lienzo a través de una pincelada magra y espesa y que conferirá a su obra una especial textura mate. La pintura se va a tomar en este momento sensual y austera al mismo tiempo. Sensual en la riqueza de pigmentos y texturas agradables para el ojo y para el tacto. Austera en esa gama delicada y exquisita de verdes y de azules suaves, de vez en cuando rota en su silencio por restallidos de color rojo, morado o rosa palo. Es el arte de los grandes consagrados, es el arte de los espíritus alados, de los pintores silenciosos que tienen "duende".

3.1. Ciclo marino e influencia de Botticelli, Chavannes y Picasso

El pintor, para trazar las obras maestras de este período —"Mirentxu" (1915-1916), "Despedida de las lanchas" (1915-1917), "Pareja de novios" (c. 1915),

“Viuda” (c. 1915) y “Viuda de Ondárroa” (c. 1915)—, ejecutará diversos dibujos con grafito ocre y negro de gran nivel y calidad, y que le codean con grandes retratistas como Casas, Picasso, Zuloaga, Beobide y Olabe. Se trata en la mayoría de los casos de jóvenes modelos femeninos de entre 20-30 años, de rasgos suaves y alargados, casi arquetípicos, con un punto de morbidez y de melancolía en los ojos y en el rictus de los labios. “Retrato de joven” (c. 1913), “Retrato de joven lequeitiarra” (c. 1913), “Mutil” (c. 1915), “Retrato de neska” (c. 1915-1916), “Despedida de las lanchas” (c. 1915-1916)... demuestran la sólida preparación de las grandes obras de Arteta, cimentados en cantidad de dibujos de calidad y autonomía plástica, independientemente de las obras en que cuajan.

Y es que si los dibujos de este periodo tienen contundencia, aplomo, sobriedad y *duende*, no lo poseen menos los óleos de carácter simbólico que serán expuestos en Bilbao y París durante las exposiciones Internacional de Pintura y Escultura y de Arte Español Contemporáneo de 1919 junto a obras de Monet, Renoir, Gauguin, Regoyos, Echeverría, Zuloaga, Rusiñol, Mir, Nonell, Picasso, Sunyer, Vázquez Díaz, Solana e Iturrino¹⁹⁹.

Ignacio Zubialde, tras contemplar “Mirentxu” y “Despedida de las lanchas”, diría de ellas en *Hermes* que “aunque no las pintó ex profeso para esta exposición, se cuentan entre las más culminantes de la misma”²⁰⁰.

¹⁹⁹ Ver la obra de MUR, Pilar. También, BARAÑANO, Kosme, GONZALEZ DE DURANA, Javier. *La Exposición Internacional de Pintura y Escultura. Bilbao. 1919*. Kobic, nº 4, 1987.

²⁰⁰ ZUBIALDE, Ignacio. *Exposición Internacional de Pintura y Escultura*. En: “Hermes”. Nº 46-47, p. 289. 1919.

"Mirentxu" es, para nuestro gusto, la obra más emblemática de este momento. Ejecutada entre 1915-1916, y adquirida en 1917 por el Marqués de Barambio de Bilbao, coincide con la madurez vital de su matrimonio y con la llegada de su primer hijo, Aurelio. Se trata de una maternidad. Mujer joven, de rostro ensimismado y melancólico, con ojos llorosos y labios apretados, sentada en el pretil del muelle con un niño en su regazo. A ambos lados de la misma aparecen, en segundo plano, otras dos mujeres de pies de dos edades diferentes, adulta la una, con niña de la mano, y viuda la otra. Diez barcos de vela surcan el mar, en un tercer plano de fondo. La línea del horizonte es muy alta y la composición general de la obra triangular, clásica del "Cinquecento" italiano, con aditamentos modernos en el corte fotográfico de los pies de la figura.

Una vez más se da el binomio clasicismo-modernidad típico de Arteta. Simbolismo en la sintaxis y marcada tendencia al realismo melancólico expresivo, acentuado además por la pincelada magra, soportes a medio manchar y colorido azul y blanco nacarado. Ciertamente, Picasso y Puvis de Chavannes no están muy lejos de estos parámetros. No es de extrañar, por tanto, que uno de los mejores críticos del momento, Juan de la Encina, escribiera tras la Exposición de Artistas Vascos celebrada en el otoño de 1916 en El Retiro madrileño, que desde el punto de vista estrictamente pictórico "Arteta es también uno de nuestros más sólidos pintores", porque "las obras son, en verdad, obras genuinamente espirituales. No conocemos en todo el arte español contemporáneo nada que las supere en delicadeza de emoción. Este pintor, tan pintor, que lleva dentro de sí un solidísimo concepto de la pintura —

ante todo y sobre todo color y plástica—, es un exquisito poeta. Allí donde su lápiz deja un rastro, o donde su pincel posa dos notas de color, allí hallaréis siempre el acorde trémulo o la ingrávida estela melódica de una emoción poética vigorosa y profunda...²⁰¹.

O que el también crítico y poeta Moreno Villa diga desde la revista *Hermes* que “este vasco tiene una fibra menos meridional. No ama lo áspero, ni lo crujiente, busca entonaciones apagadas, colores plácidos, asuntos henchidos de melancolía y de presagios. Parece un hombre del norte que ha oído en su niñez encantadoras baladas, y ha tenido en su estudio de adolescente un cuadro de Puvis de Chavannes”²⁰².

Melancolía y presagio que cuaja también en esa “Despedida de las lanchas”, obra de marcado acento simbolista en la que cuatro mujeres situadas en el muelle del puerto despiden con su niño alzado, su abrazo melancólico y su pañuelo, a los marinos que salen remando en sus barcos con velas henchidas por el viento. Una vez más, las mujeres pertenecen a cuatro generaciones distintas, poseen una marcada línea de cierre y presentan una clara anatomía bajo la drapería. Su posición de espaldas y su ligero movimiento reflejan una vez más la influencia del renacimiento italiano —Masaccio, Botticelli y Donatello más en concreto—, y en cuanto a las gamas de color, a las texturas magras y a la sintaxis simbolista, le emparentan

²⁰¹ ENCINA, Juan de la *La semana artística*. En: “España” N° 148. 7 de febrero de 1918.

²⁰² MORENO VILLA *La exposición desde lejos*. En “Hermes” N° 46-47. 1919. p. 310.

directamente con Puvis de Chavannes y con el círculo de los postimpresionistas franceses, entre los que destaca Picasso.

Un cierto clasicismo mediterráneo en armonía con la vanguardia parisina es la fórmula experimentada por Arteta en esta espléndida obra. Grandes velas y embarcaciones trazadas como amplios planos y a base de líneas diagonales dan un gran empaque y solidez a toda la composición, que aparece teñida por luces crepusculares y melancólicas en toda su superficie. Juan de la Encina calificará en 1919 tanto ésta como "Mirentxu" como "las dos mejores obras que ha producido Arteta"²⁰³, añadiendo un poco más adelante en líneas apasionadas esta dura sociorradiografía:

"Cerca de Solana, penden dos obras deliciosas de Arteta. Sensibilidades más diversas no pueden darse. En la pintura de Arteta hallamos una cierta suavidad de melodía mozartiana. Su rudeza de vasco —obsérvese su dibujo— se diluye en una sensibilidad poética de inflexiones elegiacas ¡Pintura para pintores y para todo aquel que tenga el espíritu trabajado por la melancolía! ¿Por qué nos recuerda esta pintura las mejores páginas sentimentales de Baroja? Y este pintor exquisito, sensitivo, conmovido, preocupado intensamente por su arte, no puede vivir con la holgura que su mucho talento demanda en una población de más de 100.000 habitantes y 1.500 automóviles... Sería curioso hacer un balance de lo que Bilbao gasta al cabo del año en mala pintura. Y en ese Bilbao, tan pródigo, no puede sostenerse pintando uno de los mejores pintores españoles contemporáneos. El comentario que lo haga el lector"²⁰⁴.

²⁰³ ENCINA, Juan de la *La exposición de Bilbao*. En "Hermes" N° 46-47 1919 p. 446. También LUNO, J. defiende estas obras en *La exposición de Bilbao de 1919. XVI*. En "La Tarde", Bilbao, 5 de Noviembre de 1919.

²⁰⁴ o.c. p. 1. El juicio crítico de De la Encina coincide con la dura opinión de Unamuno enviada a Zuloaga en carta firmada el 2 de octubre de 1908. Ver J. I. TELLECHEA *Zuloaga y Unamuno*. Zumara, 1987 pp. 25-29.

Pese a todo, recibía el ya maduro Arteta algunos encargos y adquisiciones. Como la obra "Pareja de novios" (c. 1906), que los trabajadores del diario *Euzkadi* brindaron como regalo de bodas a su jefe D. Xabier Gortázar, y que estuvo expuesta en la Casa de Música Mar de la Gran Vía bilbaina²⁰⁵. Dunixi la describirá con la precisión literaria tan al gusto de la época. Dada su belleza y el hecho de haber estado tantos años en una colección privada, merece que nos detengamos en esta obra.

Un joven *arrantzale*, alto, atlético, de largo cuello y nariz aguileña, tocado con boina negra, una mano en el bolsillo y en la otra un cigarrillo, vestido con jersey de cuello alto y traje azul con alpargatas blancas, mira con la cabeza ladeada de tres cuartos a una joven ensimismada que lleva flores en su mano. Viste ella blusa negra y delantal blanco, además de zapatillas negras con lazo. Ambos están al borde del mar, en lo que parece una escena de declaración de amor. Al lado de las dos figuras hay un fresno estilizado y seis veleros en el mar con sus velas hinchadas por el viento, al igual que el vestido de los jóvenes. Pincelada magra y empastada e influjos picassianos y botticellianos son patentes en medio de colores azules y pasteles.

Dunixi, también pintor y artígrafo, en una gran loa de exaltación vasquista le considero "el pintor por excelencia de nuestros hombres de raza", a la par que reseñaba que Aurelio Arteta "cada día pone menor preocupación en esos valores secundarios de la calidad, de la jugosidad, de la brillantez; que cada día, en cambio, posee un sentido más agudo y más profundo de la línea, el elemento plástico que

²⁰⁵ DUNIXI *Un cuadro de Aurelio Arteta*. En "Euzkadi" 17 de marzo de 1917. p. 1. c. 2-4

más crea e individualiza, ha hecho una pintura ceñida a las más rigurosa sobriedad del color, y animada, al mismo tiempo, por una riqueza y armonía de líneas, realmente espléndida²⁰⁶.

También Miguel Gortázar agasajó a su hermano Xabier con motivo de su matrimonio con otra soberbia obra de Arteta, "La viuda de Ondárroa" (c. 1915), de factura similar a "La viuda. Pescadora del puerto" (c. 1915), propiedad del Museo Provincial de Bellas Artes de Alava.

"La viuda de Ondárroa" aparece sentada, de luto y con moño, un niño descalzo acogido a sus pies vestido con delantal azul y pantaloncito verde canario. La viuda, con rostro sereno y algo triste, hace calceta azul marino. A su espalda, amplias casas con ropa tendida en los balcones, y marineros y pescadoras en una pequeña plaza. Líneas de cierre algo desdibujadas y colores negros, azules y grises.

Como una mujer joven también, enlutada, de pie y frontal hacia el espectador, con el rostro girado hacia la derecha, aterida y ensimismada en su dolor, aparece "La viuda. Pescadora en el puerto". Línea más apretada de cierre y color algo fuerte: negro, blanco, ocre e intensos toques de rojo geranio. Ambas obras se mueven dentro del realismo social etnográfico y poseen una gran carga de simbolismo. La estilización de estas mujeres recuerda sin duda alguna a los arquetipos de Picasso de la época azul: "Mujer con camisa" (Paris, 1905) y "La planchadora" (Paris, 1904) Arteta, como Picasso, pinta a los desheredados de la

²⁰⁶ o c p l

tierra, a las clases trabajadoras marineras y a sus mujeres, que como en Picasso parecen pagar los sufrimientos y penas con mayor entereza pero también tristeza. Xesqui Castañer, citando a Von Humbolt, describirá así a estas mujeres: "Expresión de carácter, rasgos finos y elaborados que se conservan hasta la vejez. Caras estrechas, nariz larga, ojos negros, seriedad y serenidad"²⁰⁷.

Otras obras de interés produjo también Arteta en la época que nos ocupa, como "La sardinera" (c. 1915), a la que el cronista del periódico *Euzkadi* denominó como "garbosa muestra del talento de Arteta"²⁰⁸, y en las que el influjo botticelliano está presente en la estilización y ondulación de las figuras tal como su amigo y escritor Pedro Murlane Michelena predicaba y exaltaba en charlas como la dada el año 1913 sobre "Una alegoría de Botticelli" en la fiesta de clausura de la Exposición de Arte Moderno de Bilbao²⁰⁹.

Las obras de este momento, aunque no en cantidad si en calidad, son de gran belleza y perfección en su conjunto, y denotan estar muy al día de lo que se hacía en la capital del Sena al mismo tiempo que reelaboran la modernidad en conexión con la tradición pictórica del País Vasco y los repertorios sociales del momento, intentando realizar una síntesis fértil entre tradición y vanguardia, modernidad y primer Renacimiento, París y País Vasco.

²⁰⁷ CASTAÑER, Xesqui. *La imagen de la mujer en la plástica vasca contemporánea (s. XVIII-XX)* Universidad del País Vasco. 1993 p. 55.

²⁰⁸ S F. *La Sardinera*. En: "Euzkadi" 16 de noviembre de 1928 p. 2.

²⁰⁹ MUR, Pilar o.c. pp. 26-27. Se reproduce además el programa de la fiesta de clausura de 1913, en donde figura la charla de Murlane Michelena.

3.2. Continuidad con el diseño gráfico

Aurelio Arteta, casi sin interrupción a lo largo de toda esta década, tendrá un contacto y colaboración con el mundo del diseño gráfico y de la imprenta. Sus primeros años pasados en Valladolid y Madrid parece que le marcaron mucho en este aspecto, además del reclamo de sus amigos preferidos que le pedirán y le animarán a ilustrar algunos de sus textos.

Para D. Ramón María del Valle Inclán y su tragedia pastoril "Voces de Gesta", realizará en 1912 la portada y una ilustración interior, al igual que ilustrarán diversos pasajes del texto sus amigos "Richardus Baroja, Angelus Vivanco, Raphael Penagos, Joseph Moya, Anselmus Michaelis, Aurelius Arteta, Julius Romero ornaverunt", tal como reza un curioso exlibris a modo de lápida conmemorativa impreso en sepia.

La portada ilustrada y dibujada por Arteta recuerda a los grabados del siglo XIX con sus técnicas de grabado al buril sobre zinc y mucho entintado negro. Toda la escena pastoril posee un aire entre romántico y decimonónico. Arteta conoció a Valle Inclán en la reunión del Café Levante de Madrid, donde, entre 1903 y 1916, tertuliaban al decir de Ricardo Baroja:

"Romero de Torres, Miguel Nieto, Ruiz Picasso, Meifren, Canals, Macho, Penagos, Arteta, García Lesmes, los dos Zubiaurre, López Mezquita, Rodríguez Acosta, Mir, Mongrell, Gutiérrez Solana, Oroz, Moya del Pino, Vivanco, Regoyos, Casas, Ortells, Pinazo, Huerta, Echea, Bartolozzi, Marín el escultor y Marín el dibujante, Sancha, Labrada, Fernández de Soto, Zuloaga, Rusiñol, los mejicanos Zárrega,

Montenegro y Ribera, Julio Antonio, Viladrich, Maní, Madariaga, Piñole, los hermanos Oslé, Inurria, todos ellos pintores, escultores o dibujantes. Entre los literatos contábamos con Martínez Ruiz, Valle Inclán, Rubén Darío, Pío Baroja, los dos Machado, Mena, Godoy, Barciela, Ciro Bayo, Alberto, Corpus Barga, Urbano, Nervo el mejicano, Palomero, Silverio Lauza, Bueno, Sawa, Santos Chocano, Candamo, La Fuente, Nogales, Llovet y algunos más que no recuerdo.

Se unían al grupo artistas y literatos extranjeros: Chaumié, Matisse, Cornuty, André, Greach. Pugno, de paso por Madrid; el suizo Paulo Schmitz, un grabador alemán, algunos ingleses y yanquis.

El único músico contertuliano nuestro era Amado Vives²¹⁰.

Y un poco más adelante indica:

“En realidad, lo que constituía el nervio de nuestra reunión y el lazo de los que formábamos aquel grupo era la independencia un tanto salvaje de cada uno de nosotros. Por eso las discusiones se hacían interminables. Duraban a veces días y días”²¹¹.

Las discusiones proseguían al día siguiente, a veces a grandes gritos, y adquirían gran importancia “cuando se acercaban las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Los divanes del café se llenaban de artistas provincianos”²¹². Quizá por ello aseguró Valle Inclán: “El Café de Levante ha ejercido más influencia en la literatura y en el arte contemporáneos que dos o tres Universidades y Academias”²¹³.

También para la ilustración de la cubierta de la revista *Hermes* (1916) Arteta volverá a posar su vista en el pasado, en el Renacimiento y en la Grecia clásica,

²¹⁰ BAROJA, Ricardo *Ciente del 98. Arte, cine y ametralladora*. Cátedra Letras Hispánicas Madrid 1989, pp 99-100

²¹¹ *Ibidem* pp 100-101

²¹² *Ibidem* p 101

²¹³ *Ibidem* p 101

utilizando una grafía de cierto sabor *art déco* y otorgando a todo el conjunto una fuerte impronta noucentista.

Inscrito en un tondo o medallón de perlas y rodeado de una orla cargada de flores y de frutos, aparece Hermes entre nubes, alado y portando el caduceo en su mano. Hermes es la representación de la elocuencia, de los conocimientos ocultos y de la teología. Los estudios herméticos ejercieron gran influjo en los pensadores renacentistas. Arteta utilizará aquí este símbolo como emblema del "Renacimiento vasco" del que quería ser portador y tribuna poliédrica la propia revista²¹⁴.

Financiada por la familia De la Sota y dirigida por Jesús de Sarria, *Hermes* surgió con la intención de ser tribuna abierta, progresista y plural, convirtiéndose poco a poco en polo de atracción y de mira de artistas e intelectuales de todo el país. En sus páginas escribirá Juan de la Encina, crítico y teórico del arte, gran defensor y panegirista de la obra de Aurelio Arteta, como lo hará también Eugenio D'Ors, máximo teórico del noucentismo, cuyas ideas empaparán e influirán en los repertorios formales e ideológicos de la obra artetiana de las próximas décadas.

Ya en 1919 Manuel Losada le escribía a Unamuno acerca de una colaboración pedida para una de sus obras: "Arteta o Alberto Arrüe lo harían muy bien; este último es vizcaino viejo y yo pondría a su disposición un arsenal de datos y

²¹⁴ *Hermes*, N° 1, 1917. Bilbao. Revista del País Vasco. MUR, Pilar. *Antonio de Guezoala (1889-1956)*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1991. pp. 59-61.

recuerdos. Los dos son excelentes dibujantes, sobre todo Arteta, están familiarizados con el género y harían algo digno de *Paz en la guerra*²¹⁵.

Divagaciones de un transeúnte (1920) de Alejandro de la Sota es la tercera obra para la que Arteta diseñará la cubierta, portada y dos ilustraciones interiores con un sabor y acento *art déco* ya mucho más claro y neto, además de un dibujo esquemático y trazo grueso para remarcar los contrastes en blanco y negro. Las parejas de dandis, el chófer, la señorita con el paraguas bajo el brazo y la ría con barcas son trazados en acusadas perspectivas caballerías. Arteta se halla en otra etapa diferente y en registros más simples y volumétricos que los empleados hasta este momento.

Con motivo de la presentación de esta obra se celebró en Bilbao un homenaje a Alejandro de la Sota. En la mesa presidencial se sentaron el maestro Zuloaga, Jesús de Sarriá, director de *Hermes*, Aurelio Arteta como autor de las ilustraciones, Pedro Murlane Michelena, Juan Echeverría en representación de la Asociación de Artistas Vascos, Joaquín de Zuazagoitia, prologuista del libro, Antonio Bandrés y José Félix de Lequerica como miembro de la comisión que junto a la Asociación de Artistas Vascos y la revista *Hermes* organizaron "esta bella fiesta literaria" (sic)²¹⁶.

Aurelio Arteta probablemente trazó para ésta y para otras obras una serie de dibujos y viñetas, inscritas muchas de ellas en cuadrados de línea gruesa y trazados y

²¹⁵ TELLECHEA IDIGORAS, José Ignacio *Los artistas vascos y Unamuno* BBK. Bilbao, 1996. p. 52.

²¹⁶ *Hermes* Nº 63. 1920, septiembre p. 566 MUR, Pilar. o.c p. 84.

manchado con soltura y desparpajo: "Ría con barcos" (c. 1920), "Paisaje", "Arboles", "Figuras".

Dibujo fuerte y poderoso es también "Macho cabrío" (c. 1912) que, de pie, posa frontal en su cabeza y lateral en su cuerpo con una poderosa cornamenta. A su lado, recostada, yace una oveja.

En la misma línea de nítido y poderoso dibujo —cercano casi a la xilografía— Arteta trazará la portada de la obra "Mirentxu", de Pierre Lhande (1914). Un caserío en primer plano, con arco dovelado, gran balcón corrido sobre el mismo y chimenea sobre la que se eleva el humo hacia el espacio. Al fondo del dibujo, sobre un macizo de árboles, se perfila la costa marítima con su pequeño pueblecito, velas de embarcaciones y la ensenada de la costa opuesta. La obra, calificada por la prensa de "bellísima"²¹⁷, parece encajar en los parámetros descritos por Azorín en su artículo *La lección de la casita vasca*, del año 1911:

"Ahi tenéis frente a nuestra vida de artificios y complicada, la vida sencilla, metódica, sana, del campesino vasco. En esa casita vemos el símbolo, la representación de millares y millares de familias de campesinos que forman el nervio y la fuerza de un pueblo"²¹⁸.

Exaltación de los valores rurales e idealismo platónico, con el que se identificará también Arteta, pero del que pronto saldrá en contacto con las rápidas transformaciones de la ciudad que se producirán tras la guerra europea.

²¹⁷ S F Euzkadi 23 de junio de 1917 N° 1642 Bilbao p 1.

²¹⁸ AZORÍN *La lección de la casita vasca*. En "El Pueblo Vasco" 16 de septiembre de 1915 p 1

4. EL NOUCENTISME Y EL IDEAL DE LA CIUDAD/POLIS CATALANA/VASCA MODERNA

4.1. Eugenio D'Ors y "La ben plantada". 1911

El año 1906 se considera como una fecha fecunda e inicial para la historia de Cataluña desde diversos puntos de vista, y también como la del arranque del noucentisme plástico²¹⁹. Alexandre Cirici y Enric Jardí atrasan la fecha al año 1911, año de publicación de "La ben plantada" de Eugenio D'Ors, y la del "Almanach dels noucentistes" de Joaquin Sunyer en el *Faianç Català*. Será sin embargo en 1906 cuando Eugenio D'Ors (Barcelona 1882—Villanueva y Geltrú 1954) comience a escribir en la *Revista de Catalunya* su "Glosari", donde expondrá sin paliativos sus nuevas creencias y tendencias, que constituirán durante años el marco de referencia para artistas no sólo catalanes, sino también para los vascos, los gallegos y los del resto del país²²⁰. El noucentismo es un movimiento renovador que moderniza y dinamiza con eficacia la cultura catalana del primer cuarto de nuestro siglo²²¹.

El noucentismo proponía una decidida voluntad de construir un país moderno con una identidad neta y bien perfilada. El noucentismo antes que un estilo era una voluntad de estilo, un largo camino hacia una teoría. Esto será precisamente lo que le

²¹⁹ MIRALLES, Francesc. *L'Època del Noucentisme (1906-1917)*. En "Història de L'Art Català" v. VII Edicions 62. Barcelona 1985 pp 163 y ss

²²⁰ KORTADI, Edorta. *Pintores Vascos en las colecciones de las cajas de ahorros*. Nuevas Generaciones Bilbao 1994 p 24

²²¹ VALLCORBA, Jaume. *Noucentisme, Mediterranisme, Clasicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Quaderns Crema Barcelona 1994.

dará una cierta ambigüedad e incoherencia a toda esta nueva etapa artística. La pintura, la escultura, la arquitectura o cualquier otra disciplina artística, no poseen unas características globales que se ajusten a una definición cerrada, sino que todas ellas acaban en la ambigüedad, tienen connotaciones diversas y admiten influencias diferentes.

La palabra "Noucentisme", creada y establecida por Eugenio D'Ors, trataba de señalar una posición de avance, de progreso, frente al modernismo finisecular. Este era el estilo del siglo pasado: el noucentismo era la estética del siglo XX. La raíz "nou" de la palabra reforzaba la imagen de una filosofía y una estética nacientes.

Sin ninguna duda que "La bien plantada" de Xenius (seudónimo del propio D'Ors), editada en catalán el año 1911 y traducida al español en 1920 por Rafael Marquina, fue la obra teórica del momento que logró mayores éxitos y reconocimientos tanto por sus valores intrínsecos literarios, como por el ideal mediterraneanista y clasicista que aleteaba a través de sus páginas, y que suponía todo un credo de recuperación y "Renaxença" catalanista²²²

En esta joya literaria, Eugenio D'Ors unas veces sorprende con sutilezas, otras con arrogancias, pero siempre trata de destilar los valores supremos de la belleza y la elegancia. El gusto irá haciendo cada día más amada la moderación y decaerá así el gusto impuro del "becerro de oro", al tiempo que los hombres serán menos tiránicamente movidos por el apetito de logro, y se dará su justo precio al

²²² Ver análisis y desarrollo de "La bien plantada" en la o.c. anteriormente

ocio exquisito y al sagrado juego, a las formas acabadas y a la ironía. Veremos entonces resplandecer la nobleza de la fina raza en toda su claridad. Mientras tanto, que cada uno desvele y cultive aquello que en cada uno hay de angélico, esto es: el ritmo puro y la suprema unidad de la vida; lo que, declarado, quiere decir la elegancia. Aconsejaron los últimos románticos: haz tu propia vida como un poema. "La bien plantada" aconseja mejor: haz tu propia vida como la elegante demostración de un teorema matemático. "Desarrollando firmemente este propósito en lo esencial, no temáis en los accidentes, y aún podéis complaceros graciosamente en las pequeñas curvas", asegura en el capítulo séptimo²²³.

La belleza consiste, por tanto, en la moderación de las formas, en el juego y el deleite de las formas acabadas, en los ritmos puros y unitarios, cercanos a las fórmulas y teoremas matemáticos. ¿No estamos hablando ya del cubismo y de los nuevos lenguajes poéticos postimpresionistas, en que línea, forma y volumen desechan el caos y el informalismo al que parecía conducir el impresionismo? ¿No son precisamente estas nuevas sintaxis las aceptadas y desarrolladas con más o menos intensidad por bastantes de los artistas vascos de estas dos décadas, entre los que destaca Aurelio Arteta? Tú has de ser ejemplo de calma —insufla D'Ors a la bien plantada—, y no debes de ser infiel al sentido de la proporción. "Ve, pues, e instruye a las gentes, bautizándolas noucentistas en nombre de Teresa", predica con gracia y soflama Xenius en sus últimas páginas.

²²³ D'ORS, Eugenio. *La bien plantada*. Calpe. Madrid. 1920. cap. 7.

Muchas de sus ideas teóricas, creemos nosotros, influyeron directa o indirectamente en bastantes artistas vascos, y sobre todo en el "espíritu" de estas décadas. Cosa más difícil y compleja resulta su cuantificación en cada una de las obras plásticas.

Eugenio D'Ors colaboraba en la prensa del País Vasco. Sus "Glosas" eran traducidas y reproducidas en el diario *Euzkadi*, comentadas por las mejores plumas del renacimiento vasco, como la de José de Ariztimuño, *Auzol*, y sus artículos de colaboración en la revista *Hermes* son constantes y contundentes, desde los primeros números, en la defensa y propagación de su ideario renovador, clásico y patriótico.

D'Ors visitó Bilbao en enero de 1915. Imanol, tras un elogio a "La ben plantada" y al discurso que pronunció el año 1914 en Castilla, escribe desde las páginas de *Euzkadi*: "Yo quiero pensar que entre los vascos tiene 'Xenius' varios discípulos, y que dentro de algún tiempo han de ir aumentando. Desde la Biblioteca, desde el Instituto de Estudios Catalanes, la voz serena de 'Xenius' nos llega como un magisterio reposado, imponiendo sus normas clásicas a la inteligencia"²²⁴. Y termina diciendo: "Bienvenido sea a esta tierra de un fuerte y puro nacionalismo, el hombre que se llena de elegancia para trazar con la mano serena una línea de augusto renacimiento sobre los mármoles de la ciudad".

Al día siguiente, y según crónica del mismo periódico del día 18, Eugenio D'Ors fue obsequiado con una cena-homenaje íntima en el estudio de Gustavo de

²²⁴ IMANOL. *Xenius en Bilbao*. En: "Euzkadi" 15 de enero de 1915 N° 711 p. 1

Maeztu, situado en la planta baja del edificio destinado a Academia anglo-francesa. La sala estaba engalanada con una colección de obras de Maeztu, y la cena fue servida por el acreditado restaurante Torrónategui. Asistieron escritores, artistas, abogados, periodistas y admiradores de Xenius, resultando una fiesta agradable en extremo, "como expresión de las simpatías a que se ha hecho acreedor por su cultura el obsequiado"²²⁵. Probablemente, Arteta se hallara entre los invitados.

Aunque nada sabemos de la relación o del grado de amistad entre Arteta y D'Ors, si nos consta que el intelectual visitó al artista en su estudio de trabajo en septiembre del año 1920, al decir de Llano, y plasmó sus impresiones en su "Nuevo Glosario. Hambre y sed de verdad" en estos términos:

"Visto desde la ventana baja y grande del estudio de Aurelio Arteta, que ya da el cuadro compuesto y con marco, cosa es Bilbao de dulce mirar. Cierta analogía sutil une en consanguinidad, dentro de la gran familia de los verdes, el tierno estuche del Campo Santo de Mallona con el castillo de Heidelberg. San Nicolás, abajo, cierra con un gris pobre, un poco calvinista, las pompas, tal vez más vulgares (estamos en el mes de septiembre y ha llovido de nuevo en el Paseo del Arenal). Pero, si más abajo hay fondos del Nervión que tienen un frío y obscuro color de aceituna, en el cielo, plata y reseda, se suceden, al paso de los meteoros acuosos, todos los matices de una copa de olivo acariciada por el viento.

A veces, en este escenario perlado, se insinúa, tímido, un delgadísimo figurante vestido de naranja. Dos más, vienen a flanquearlo pronto, amarillo el uno, el otro añil. Y desde el campo del Volantín a los tejados del Teatro Arriaga, se tienden, en alto, brillantes en su acuarela, los rieles luminosos del arco iris"²²⁶.

²²⁵ S F. *Obsequio a Eugent D'Ors*. En "Euzkadi" 18 de enero de 1915 p. 3

²²⁶ LLANO, Manuel. *Arteta en el Banco Bilbao* o.c. p. 49. El *Nuevo Glosario* de D'Ors fue editado en 1921 y siguientes en la ed. Caro Raggio de Madrid. Ver el v. 3. "Hambre y sed de verdad. Paisaje de Bilbao". pp. 87-88. Artículo escrito en septiembre de 1920.

Arteta a su vez plasmó a D'Ors de cuerpo entero, de pie junto a una mesa y con una mano apoyada en la misma, en un magnífico dibujo realizado a sanguina, lo que parece confirmar la amistad y la influencia que los postulados del catalán tuvieron en la configuración y cosmovisión noucentista del artista.

D'Ors opinaba que había que acabar con la era del Romanticismo en beneficio de la época clásica, el humanismo y su concreción en el campo artístico, que es el Clasicismo. De ahí la necesidad de recuperar el "maestrazgo" como garantía de la recta continuidad y como antídoto a la "originalidad" y a la "individualidad" del acento romántico, características de la neurosis. La nueva era deberá ser por tanto, para Xenius, la de la ciudad, punto de inflexión en que la naturaleza es vencida por la fuerza del arbitrarismo y la solidaridad. Para D'Ors, tradición es también un concepto fundamental que es una constante a lo largo de todo su discurso, al igual que la idea de raza, como sinónimo de pueblo, nación, etnia, aparece recurrentemente. Ya en 1911 decía: "fuera de la tradición, ninguna verdadera originalidad. Todo lo que no es tradición, es plagio"²²⁷.

4.2. Juan de la Encina y "La Trama del Arte Vasco". 1919

Juan de la Encina (Bilbao 1890—México 1963), será junto con Eugenio D'Ors, otro de los teóricos y críticos que más y mejor analizaron y conocieron el arte español y el arte vasco de las primeras décadas de este siglo. Está por estudiar la

²²⁷ VALLCORBA o.c. pp 51 y ss

incidencia e influencia que ambos ejercieron sobre los artistas del País Vasco, y hasta qué punto su teoría y su análisis de la realidad vasca coincide con la praxis y las poéticas que aquí se desarrollaron a caballo entre París, Bruselas, Roma y Madrid. Las cuatro capitales marcaron, a nuestro entender, cada una a su aire y manera: unas con las corrientes más modernas de los impresionistas y los postimpresionistas, y otras con las más conservadoras de los realismos y la nueva objetividad ("Neue Sachlichkeit"), que respetaba las cualidades aparentes de las cosas, es decir, una especie de clasicismo restaurado, no muy alejado del foco de Munich²²⁸.

Aunque aseguran algunos artistas de la época, hoy todavía felizmente vivos, como Gaspar Montes Iturrioz, que ambos artífices conocían mejor la realidad del arte catalán y meseteño que la del norte, del cual apenas tenían referencias de algún artista y además sólo de oídas²²⁹, conviene no obstante tener en cuenta sus ideas y comentarios, siquiera para enmarcar en ciertos parámetros reflexivos y referenciales el arte del País Vasco de esta época.

A través de sus escritos en *La Voz de Madrid*, algunos de ellos recuperados y editados recientemente, pero sobre todo con su estudio "La Trama del Arte Vasco", editado en 1919 en Bilbao por la Editorial Vascongada, Juan de la Encina, apodo de Ricardo Gutiérrez Abascal, enlaza con las afirmaciones de Xenius, quien citando a Azorin aseguraba que había dos tipos de artistas vascos: los que remozan de algún

²²⁸ KORTADI, Edorta o c p 12.

²²⁹ Testimonio del pintor Gaspar Montes Iturrioz. Irún. 1991.

modo los valores compendiosos de la tradición artística nacional —la espiritualidad y la fuerza—, y los que tienden claramente a prescindir de esa tradición y se inclinan sin titubeos hacia las formas nuevas del arte de nuestro tiempo:

“El artista vasco de nuestro tiempo, es de todos los artistas peninsulares quien está más cerca del espíritu castizo de nuestro arte nacional. No se confunde su manera, es cierto, con el modo de los viejos maestros, pues está dotado de moderna sensibilidad, pero se siente en sus obras el regusto de su añosa solera”²³⁰.

En esta obra, Juan de la Encina reproduce un poema del poeta vasco Vicente de Aizkibel, que no por simple casualidad, sino sobre todo por afinidad de ideas y de querencias, coincide plenamente con las líneas esenciales del pensamiento d'orsiano en “La bien plantada”, y que en su última estrofa dice así:

“Esta es la vieja raza
que tiene su vivienda en las montañas.
Y a la orilla del mar sueña proezas,
raza fuerte, callada,
que a pesar de los siglos se conserva
llena de juventud, raza que canta
sus pasiones en dulces melodías
y entre setos y riscos viril danza,
raza cuyos orígenes se ignoran,
cuyo fruto es mágica esperanza,
raza pequeña y grande, antigua y nueva,
esta es la raza vasca”²³¹.

El poema de Aizkibel coincide con los repertorios ideológicos de “La bien plantada”, considerada como la “representación y símbolo de la Cataluña naciente”, y como el “Breviario de la raza”. No cabe duda de que por esos derroteros

²³⁰ ENCINA, Juan de la *La Trama del Arte Vasco*. Vascongada Bilbao 1919 p. 2

²³¹ *Ibidem*, p. 13. D'Ors conocía la obra de De la Encina, de la que dirá en su *Nuevo Glasario*, p. 28: “Los estudiosos leerán las páginas de Juan de la Encina como cosa excelente y bien trabajada”

caminaban también los artistas vascos en sus propuestas formales. En la tercera y cuarta décadas del siglo, el país y sus gentes, y los artistas entre ellos, respiraban aires restauracionistas, aires que venían ya soplando desde la pérdida de los Fueros vascos a finales del XIX, y se comenzaba a reivindicar el euskera como lengua nacional, a la par que crecían como arropamiento los diversos lenguajes artísticos, sobresaliendo entre todos ellos la música.

De la Encina, por otro lado, indica que los artistas vascos tuvieron que acudir a París y a Madrid por la total ausencia de tradición local, afirmación que debe ser matizada. Si bien es cierto que no hallamos prácticamente pintores en el siglo XVIII, sí que hay escultores, entalladores, pintores de retablos y arquitectos. Y es absolutamente falsa la imagen de un desierto en las artes plásticas vascas del siglo XIX²¹². De la Encina desconocía, sin duda alguna, gran parte de la producción de estos autores, o acaso no le interesara, como no le ha interesado a gran parte de la crítica de este siglo; pero ello no es óbice para arrancar de cuajo su obra y no otorgarle el lugar que le corresponde.

A Madrid y a París, ciertamente, acudieron nuestros artistas, como asegura Juan de la Encina, pero no por falta de tradición artística, ya que al menos la realista existía, sino para abrirse a nuevas corrientes y experiencias que se daban en Centroeuropa, especialmente en Francia y en Bélgica. A Madrid, por contra, iban — en palabras de Jorge Oteiza — “a recoger medallas”.

²¹² Ver la nómina de unos cuantos pintores y dibujantes en ZUGAZA, Miguel. *Géneros y tendencias en la pintura vasca del s. XIX*. Bilbao 1993.

“Catalanes y vascos —escribe Juan de la Encina— esto es, los artistas de las regiones peninsulares más aptas para la vida moderna, han sido los que han introducido en España primeramente las nuevas maneras de ver y realizar las obras de arte que han surgido en la conciencia artística de Europa a partir del movimiento impresionista en Francia”²³³.

De la Encina centra muy bien la sicología del artista vasco cuando asegura:

“No acogen los vascos las nuevas tendencias con la rapidez asimiladora de los catalanes, ni tampoco se encierran al modo madrileño en formas viejas, secreciones de la internacional académica. Llevan dentro de sí, como hemos dicho, tácito sentimiento de las actitudes estéticas peculiares a nuestra tradición nacional; pero al mismo tiempo son gentes de sensibilidad moderna. Consecuencia: cuando se entregan a las nuevas formas, como las clásicas españolas, lo hacen casi siempre con la reserva de una actitud nativa de ver y sentir complejamente su posición ante el arte. Por eso su sentimiento tradicional no les induce a una falsa y académica y anticuada manera de ver. Se entronca con formas modernas y mutuamente se complementan y fecundan”²³⁴.

Como buen seguidor de la filosofía orteguiana, De la Encina apunta que la pintura vasca, además de ser proyección del sujeto interno es también fruto y consecuencia del medio físico y telúrico exterior:

“Si esas coincidencias pueden significar en parte algo así como concordancias temperamentales, pudieran también ser consecuencias del medio externo que inspiran las obras. En el recinto vasco dominan las armonías en grises, las variaciones azulinas, las veiaduras argéneas o de dorada palidez, y, a las veces, como país entre nórdico y meridional que es, se observan fulguraciones espléndidas, rayanas con las armonías, en tono máximo, de los lugares mediterráneos. Pero la dominante es el gris apacible, taciturno, desarrollado en infinitas variaciones”²³⁵.

²³³ ENCINA, Juan de la o c p 23

²³⁴ Ibidem p 25

²³⁵ Ibidem p 21

Encina y su sagaz sensibilidad descriptiva, se convirtieron en un punto de referencia insoslayable de la moderna pintura vasca, entre cuyos creadores se encontraba Aurelio Arteta.

Los años 1908 y 1910, De la Encina ya escribe en *El Nervión* sobre la obra de Arteta²³⁶. Para 1918-1919, se declara fervientemente artetiano en las páginas de *España* y de *Hermes*, defendiendo la belleza de "Mirentxu" frente a los envites de D. Arturo Campión que, en medio de la polémica reinante acerca de la belleza de la raza vasca, la había tildado de fea y "atípica":

"Es obra de esa que nos parece de lo más bello que ha producido el arte español contemporáneo. Una obra realmente exquisita y llena de emoción. Por algún lado se emparenta con las madonas de la escuela de Leonardo, y eso sin dejar de ser una de esas flores humanas de gran delicadeza espiritual y formal que se producen milagrosamente en la costa vascongada. El romanticismo de Arteta tiene sus raíces en gran parte en el alma popular vasca"²³⁷.

Desde este momento, la admiración y la amistad mutua está entretrejida de regalos, de críticas admirativas y ditirámicas, y hasta de alguna carta de agradecimiento, cosa extraña en la biografía de Aurelio Arteta:

"9/Febrero (de 1918)

Querido amigo:

He leído varias veces muy complacido el artículo que me ha hecho usted en 'España'. Veo en él, además de su buen juicio crítico, un calor

²³⁶ ENCINA, Juan de la. *La pintura en Bilbao. Aureliano Arteta*. En: "El Nervión". Nº 78. 21 de febrero de 1980. *Exposición de Arte Moderno. IV. Los pintores Arteta y José Arrie*. En: "El Nervión". 12 de noviembre de 1910.

²³⁷ ENCINA, Juan de la. *Arte y realidad. Crónica artística*. En: "Hermes". Nº 42. 1919. pp. 343-344.

de amistad y de simpatía que estimo en mucho. Claro está que esta amistad y esta simpatía lo han llevado a V. —sin quererlo seguramente— a elevarme a mucha más altura de la que bien veo que estoy. Pero por eso —figúrese V.— no me voy a incomodar.

Además, me complace doblemente que haya sido V. el que me ha presentado al público, y que haya sido la revista 'España', a la que estoy unido espiritual y cordialmente.

Y como por ello estoy muy agradecido y muy contento he querido que lo sepa Ud. y que lo haga saber a esos buenos amigos de 'España'.

Salude a su hermano, y le repito mi agradecimiento.

Sabe que es su amigo.

Aurelio Arteta²³⁸.

Probablemente a raíz de esta polémica y a la cerrada defensa de Juan de la Encina, Arteta regaló al crítico un magnífico grafito negro. "Retrato de D^a Natividad Villarreal" (c. 1918), que alcanza un alto grado de introversión y pensamiento. Se trata de una mujer joven, captado el rostro de perfil y el cuerpo de tres cuartos, vestida de raso negro y redondo pendiente negro en la oreja, peinada con ondas en la cabeza y bajo moño. La joven inclina serenamente la cabeza como pensando: "¿Soy realmente bella?".

Con motivo de los esponsales del gran crítico y teórico Juan de la Encina con Pilar de Zubiaurre, hermana de los célebres pintores sordomudos de Garay, Arteta les obsequió nada menos que con el óleo sobre cartón "Calle de la Estación. El Arenal" (c. 1920), obra clave en la evolución del artista. En la misma se plasma a un

²³⁸ Biblioteca Nacional. Sgn. N^o 22 431 (11-13) Tres cartas de Aurelio Arteta a Ricardo Gutiérrez Abascal. Documentista: Miriam Alzun.

par de muchachas elegantes, con flor en el ojal y zapatos de charol relucientes que cruzan la calle de la Estación ante el trajín de carros tirados por caballos, tranvías amarillos y últimos modelos de descapotables y bicicletas. Junto a las chicas, una pequeña vendedora de periódicos permanece absorta. Bellas y sólidas arquitecturas de planta cuadrada se pierden en perspectiva de abajo a arriba²³⁹.

Cuando Pilar de Zubiaurre, señora de Juan de la Encina, dio a luz a Leopoldo Gutiérrez de Zubiaurre, en 1924, Arteta le enviará un pequeño dibujo dedicado, que ella guardará en un cuaderno acompañado por las firmas también de Unamuno, Valle Inclán y otros artistas de la generación del 98²⁴⁰.

A la citada carta y a los dos regalos se sucedieron otros, de los cuales daremos cuenta en su debido momento.

²³⁹ Testimonio oral de Leopoldo Gutiérrez de Zubiaurre. México-Garay-S. Juan de Luz. 1995. (*Documento 3.9.*)

²⁴⁰ *Ibidem.*

5. LA ASOCIACION DE ARTISTAS VASCOS. 1916-1920

La Asociación de Artistas Vascos, tras su reconocimiento público, continuó a lo largo de estos años con su tarea y su empeño de dinamizar "el espíritu de la gran ciudad", tal y como la denominó en su conferencia del 18 de febrero de 1916 el periodista José Iribarne. Espíritu al que veía falta de espiritualidad pese a los esfuerzos de los amigos de la Asociación, empeñados en mostrar "las modernas corrientes estéticas" en boca de D. Ramón Gómez de la Serna, de organizar muestras de artistas vascos y catalanes, de rendir homenajes a la memoria del impresionista fallecido Adolfo Guiard y del también desaparecido Anselmo Guinea, y se iniciaba sobre todo la expansión artística de la Asociación y sus intercambios regionales²⁴¹. Tanto en Madrid como en Bilbao, el academicismo y el realismo etnográfico marcado por las Exposiciones Nacionales y por el mercado interno seguían triunfando. El año 1915 Zuloaga obtiene un rotundo éxito con su primera exposición en Bilbao, en la sede de la Asociación. En la portada de la revista *Novedades* se reproducen obras de Julio Romero de Torres, Ortiz Echagüe y Elías Salaberria pintando "El entierro de la niña" y "Gu" para la Exposición Nacional de Bellas Artes²⁴².

El año 1916, Arteta tomará parte con sus obras en dos exposiciones de la Asociación de Artistas Vascos celebradas en Madrid y Barcelona²⁴³. A Madrid

²⁴¹ MUR. Pilar o.c. pp. 47 y ss.

²⁴² *Novedades* Nº 295 y 299 1915.

²⁴³ MUR. Pilar. o.c. pp. 241 y 244.

enviará la ya reconocida tela "Pescadores", que figura en el catálogo con el número 11, y a Barcelona "Pescadores", "Salida de las lanchas" y "El muelle de Ondárroa" —números 15, 16 y 17—, siendo estas dos últimas obras de difícil verificación y asignación entre las catalogadas, dado sobre todo la versatilidad denominativa de la obra artetiana.

En la revista *Quincenal* de Barcelona, y acerca de la exposición de la Asociación de Artistas Vascos, se dice:

"Los pintores vascos que mandaron sus obras a Barcelona, agrupados por la A.A.V., fundada en Bilbao, semejan dominados de aquella tristeza que se considera propia de la vida contemporánea, allá a fines del siglo anterior y en los comienzos del presente. Si desde entonces se tiende a la serenidad y al aspecto decorativo en manifestaciones pictóricas y escultóricas, no es por ahí por donde se encamina la pintura en el país vasco. Anda allá esa arte dudosa acerca de por dónde ha de tomar; y en lo que se produce se echa de menos la sensibilidad para las coloraciones y la relación de valores.

Aparecen invadidos de melancolía los personajes, la vida les pesa, aquella gente no es feliz. Cuando pertenece a la clase humilde —'Tipos de la costa' de Alberto Arrue—, la pesadumbre se acusa en las contracciones del rostro o bien es la resignación la delatora de que en el interior de aquellos seres arde la lámpara del descontento cuya llama se oculta porque la existencia impone su ley y la conformidad es necesaria —'Pescadores'— de Aurelio Arteta"... y sigue haciendo un extenso y crítico recorrido por el panorama expositivo del País Vasco²⁴⁴.

El año 1917, Arteta aparece con el número 1 entre los comensales convidados al homenaje del escritor impío Pío Baroja, que originó numerosas protestas y altercados en la prensa local, sobre todo desde el diario *Euzkadi*²⁴⁵. Desde las páginas de *El Liberal*, Arteta firma como contestación "Una carta a los Artistas

²⁴⁴ S.F. *De Arte*. En: "Euzkadi", 1 de Febrero de 1917. Tomado de la revista "Quincenal" de Barcelona.

²⁴⁵ *Ibidem.* o.c. pp. 62 y 256.

Vascos” como secretario, siendo presidente Antonio de Gueza y apareciendo con el número 10 de los invitados el crítico Juan de la Encina. Como puede apreciarse, la vinculación de Arteta con la Asociación durante estos años siguió siendo constante y notable.

Arteta tomará parte también en la Exposición que la Asociación de Artistas Vascos montará el año 1918 en el I Congreso de Estudios Vascos celebrado en la Universidad de Oñate. Allí se expondrá con el número 106 “Marinero”, y con el 229 “Ondárroa”²⁴⁶, de las que Juan de la Encina dirá en *Hermes* que “con todo, quien conozca la obra de Arteta no se atreverá a considerarlas como las mejores que hayan salido de sus manos. Son, en efecto, dos obras interesantes para estudiar la evolución o desarrollo del arte de Arteta pero no son dos obras maduras, plenamente realizadas. Son obras de transición y marcan en la obra general hasta aquí realizada por el pintor bilbaino, un punto de variación que en obras siguientes se afirma y avanza decidido hacia la madurez”²⁴⁷. La exposición, al decir de De la Encina, debió de resultar un tanto floja. De ella solamente salva, y con reservas, las obras de Regoyos, Arteta, Zuloaga, Guiard y los Zubiaurre.

A lo largo del año 1919, Arteta participará junto con otros muchos artistas de la Asociación de Artistas Vascos en la exposición de la propia Asociación en Bilbao, en la Exposición de Arte Hispano-francés de Zaragoza (nº 140, “Muelle de Ondárroa”) y en la I Exposición Internacional de pintura y escultura celebrada en

²⁴⁶ I Congreso de Estudios Vascos Oñate Septiembre 1918 Folleto Exposiciones artísticas, relacion de los cuadros y objetos expuestos

²⁴⁷ ENCINA, Juan de la *La Exposición de Oñate*. En: “Hermes”. Nº 24 1918 pp 113-114

Bilbao, de la que ya hemos dado cuenta en el tercer capítulo de esta obra. Pese a los ataques de "paternalismo" y "bolchevismo artístico" dirigidos al jurado seleccionador de la Exposición Internacional, De la Encina indicará que "aunque su actitud resulta aquí innovadora y revolucionaria, la exposición es a su modo conservadora, no académica, correspondiéndose así no poco al espíritu del arte vasco y al espíritu bilbaino"²⁴⁸. Juan de la Encina conocía el espíritu conservador de la ciudad y sabía muy bien lo que decía.

En la muestra de la Asociación celebrada en Bilbao el 19 de febrero, Arteta expondrá con el número 13 "Merienda", y con el 14 "Casas de Cantalojas. Bilbao", junto a artistas como José y Ramiro Arrüe, Benito de Barrueta, Angel Cabanas Oteyza, Antonio de Guezala, Luisa de Guinea, Gustavo de Maeztu, Quintín de Torre, Lucio O. de Urbina y Ramón de Zubiaurre²⁴⁹.

²⁴⁸ Mur, citando a Juan de la Encina *Notas sobre la Exposición de Bilbao*. En "El Pueblo Vasco" 20 de septiembre de 1919 p. 77. Ver también la interesante reseña de J LUNO, *La exposición de Bilbao de 1919. La "cloaca navegable", génesis de Lavada, Arteta y Arrüe*. En "La Tarde", 5 de Noviembre de 1919. Defiende a la ría bilbaina y las obras de Arteta

²⁴⁹ NASKALDIYA. *Exposición de Artistas Vascos*. En "Euzkadi". 19 de febrero de 1919. p. 2. MUR, Pilar, o.c. p. 72

6. UN GIRO EN SU PINTURA. 1920. EL POSTCEZANNISMO

Aunque un estudio detallado y pormenorizado nos lleve a la conclusión de una evolución diacrónica lenta y coherente de la obra de Aurelio Arteta, desde parámetros y conceptos pictóricos más planos y lineales hacia otros más volumétricos y postcezannianos, ¿qué hecho o hechos incentivaron o empujaron al artista por estos nuevos derroteros?, ¿qué artistas o movimientos se interseccionaron en su obra hasta ir la armando y arquitecturando con estructuras cada vez más simples y depuradas, cercanas a un precubismo o a un cezannismo reinterpretado y personalizado? Ciertamente no lo sabemos. Pero lo intuimos. Las ideas noucentistas y su amistad con Xenius y De la Encina por un lado están más que probadas. Su entronque con las vanguardias parisinas de los Picasso, Gauguin, Lautrec y Cézanne, con los que expone en París y en Bilbao en 1919, están no menos claras. Como lo está su amistad con Vázquez Díaz, con Sunyer y con Joaquim Torres García, con los que mantendrá algo más que unas buenas relaciones. Pero ¿cuál es el factor desencadenante que produce este nuevo giro en su pintura, o es más bien el mismo espíritu de una época, denominada por muchos “los felices veinte”, la que impregna y estructura la obra de todos ellos hasta hacerla bastante homogénea y coherente? Veamos algunos hechos y analicemos algunos factores contextuales²⁵⁰.

²⁵⁰ Algunos historiadores como Fontbona, Miralles, Calvo Serraller y Brihuega, se inclinan más por factores interseccionados medioambientales que por hechos o hitos desencadenantes aislados. Obras citadas anteriormente

El trato y las influencias d'orsianos de los que hemos hablado, por un lado, y el intento por parte de Xenius de crear una Asociación de Artistas Vasco-Catalanes cuyas relaciones ya venían entablándose desde comienzos de siglo (Zuloaga-Rusiñol en París, presencia de Regoyos y Guiard en Barcelona, y de Sunyer, Anglada y otros en Bilbao, reproducción de la obra de artistas vasco-catalanes en la revista *Hermes*), crearon un clima favorable a la recepción de las ideas noucentistas en Euskadi²⁵¹.

Pero al decir del historiador catalán Francesc Fontbona, conviene matizar la influencia del noucentismo catalán en el resto de la península ibérica²⁵²:

“Y es que siempre tendemos a clasificaciones fuertes y netas, y nos olvidamos que por encima y por debajo de las tendencias e istmos muy marcados, en Europa siempre ha existido una tendencia y tradición cultural clasicista que conviene no olvidar y estudiar. Sólo suele nombrarse en los manuales el nombre de Aristides Maillol (el único noucentista puro hacia 1901) pero existen otros: Arteta, Sunyer, Vázquez Díaz, y toda una Escuela en Francia. Todos ellos beben en el Cézanne maduro, y no son islas en el Pacífico. Picasso, el Renoir de los últimos tiempos, tienen su conexión y su punto de encuentro en Ceret (Cataluña norte), donde conviven el mundo clasicista y cubista. Por Ceret, pasaban muchos, Picasso, Togores y otros, antes de ir a París. Al comienzo noucentismo y cubismo no fueron antagónicos sino complementarios y ambos son formas de luchar contra los académicos y pompieristas. Todos de una manera u otra bebieron y participaron de esa Escuela. Los puntos de contacto no se producían tanto aquí cuanto en París: Anglada-Blanchard-Sunyer, y allí pudo también influenciarse Arteta”.

Es más que probable que en el germen de estas tendencias clasicistas y postcubistas respirara Aurelio Arteta en el círculo parisino de los Picasso, Vázquez

²⁵¹ Además de las obras citadas, ver GONZALEZ DE DURANA, Javier, *Adolfo Guiard* Bilbao 1984. Otros autores también han tocado estas relaciones.

²⁵² FONTBONA, Francesc. Testimonio oral. Barcelona 1995.

Díaz y Togores, y que cuajara en torno al movimiento restauracionista y renacentista que se dio en Bilbao en los años finales de la Primera Guerra Mundial —hacia 1917— y al comienzo de la década de los veinte.

Su amistad y relación con Vázquez Díaz data de comienzos de siglo, y se mantendrá hasta el final de sus días. Conservará de él en su casa una fotografía de los frescos de La Rábida (1927), con la siguiente dedicatoria: “Al querido amigo Aurelio Arteta, desde La Rábida. Daniel”. Y en un magnífico dibujo de una “Cabeza de marroquí”, que le regalará también en estas fechas para agradecerle el aprendizaje y la técnica del fresco, aparece nada menos que la inscripción: “Al hermano Arteta. Vázquez Díaz. La Rábida”²⁵³.

D. Daniel sentía gran atracción por los vascos y agradecimiento por su acogida. Su pintura había sido expuesta en Bilbao (1920) y en San Sebastián (1909 y 1910), con mayor éxito que en Madrid, aspecto éste que él nunca olvidaría. Así lo recoge Ramón Martiarena, hijo del pintor Ascensio Martiarena, en un trabajo inédito sobre el pintor onubense²⁵⁴, y así informó también la prensa bilbaina de 1920: “En el Majestic-Hall se ha inaugurado esta tarde la exposición del artista Vázquez Díaz. Asistieron pintores, periodistas y amigos del artista”²⁵⁵, aspectos éstos que parecen haber olvidado la mayoría de historiadores y biógrafos del artista.

²⁵³ Archivo y pinacoteca familiar de Aurelio Arteta Villarreal, hijo del pintor. Las Arenas-Getxo. 1995.

²⁵⁴ MARTIARENA, Ramón. Hijo del pintor Ascensio Martiarena y hermano de la dibujante y cartelista Maruki Martiarena. Trabajo inédito. *Daniel Vázquez Díaz 1882-1969*. Donostia. 1989. p. 4.

²⁵⁵ S.F. *Una exposición*. En: “El Pueblo Vasco”, sección *Vizcaya*. 13 de abril de 1920. p. 3 e. 5. Juan Manuel Bonet es uno de los pocos historiadores que la cita en su *Diccionario de las Vanguardias en España*. Alianza. Madrid. 1995. pp. 618-619.

Como han olvidado probablemente las mutuas influencias e interferencias, a excepción de algunos historiadores y críticos de fina catadura caso de Francisco Calvo Serraller, quien apunta que además de Cézanne y de Bourdelle, “habría que citar al respecto, por ejemplo, la huella de ciertos pintores vascos, que le influyen en determinadas circunstancias, como son los casos, dichos al azar, de Zuloaga o Arteta, pero de todas formas la esencia de su concepción madura si está resumida en la línea antedicha”²⁵⁶.

Pero conviene no olvidar tampoco que Vázquez Díaz descubrió en Fuenterrabia, camino de París el año 1906, donde instaló además su estudio, por casualidad o por destino, su anhelante deseo de luz matizada y de transparencia:

“Y se adaptó bien en sus primeros años, hasta formar su paleta, con sus sueños de tamización colorista, de dulces y suaves grises y tiernos verdes, porque las formas vascas son de delicada geometría, viriles y dulces, robustas y sensibles para toda sensibilidad y más para la de un pintor que, como Vázquez Díaz supo emocionarse ante sus luces, líneas y mar”²⁵⁷.

Aquí pintará además uno de sus mejores lienzos, “La fábrica dormida” (1925), al decir del crítico e historiador Juan Manuel Bonet²⁵⁸, y otras interesantes obras como “Tarde de domingo en Vasconia” (1922), “Las casas del canal.

²⁵⁶ CALVO SERRALLER. o.c.p. 99

²⁵⁷ MARTIARENA. Trabajo C. p. 4

²⁵⁸ BONET, Juan Manuel o.c. pp. 618-619.

Fuenterrabía" (1919)²⁵⁹. Pero de sus posibles conexiones e influencias mutuas hablaremos en cada periodo en que se produjeron.

Más indefinida y vaga queda la relación y conexión que pudo tener Arteta con los artistas catalanes Joaquim Sunyer y Joaquim Torres García y con sus respectivas obras, compañeros en diversas exposiciones como la de 1919 en Bilbao, o el conocimiento y trato que pudo mantener con el segundo de los citados tras la exposición y dos conferencias que sobre arte moderno impartió en el salón de la Gran Vía de la Asociación de Artistas Vascos en 1920²⁶⁰.

En la exposición de Torres García se exhibieron también diversas esculturas de Quintín de Torre, amigo de Arteta, por lo que no es extraño que pudiera establecerse cierto trato y relación entre todos ellos. Pero lo cierto es que la crítica retórica y los buenos críticos de arte siempre han visto una serie de conexiones tanto en los repertorios formales como ideológicos en las obras de todos estos artistas. De ellas daremos también cuenta en el momento adecuado y preciso.

Es más que probable que la intersección de todos estos factores, obras y personajes diera como resultado el giro que en Arteta se produjo visualmente hacia 1920. Un entronque con las poéticas postcezannianas, una mayor angulación en el dibujo y una concepción plástica de la figura y la arquitectura más sólida y más geométrica, sin duda alguna más arquitecturada y simplificada. Y es que a Cézanne y

²⁵⁹ VARIOS AUTORES *Exposición Vázquez Díaz y sus discípulos*. Córdoba 1987 p. 95. Diputación Provincial de Córdoba

²⁶⁰ MUR, Pilar o.c. p. 83.

a Matisse se les tenía mayor aprecio y respeto que a los cubistas y futuristas más vanguardistas y experimentales²⁶¹. Ya en la prensa vasca de 1912 se atacaba fuertemente a estos movimientos, como puede comprobarse en el artículo *¿Cubistas, futuristas o humoristas?* De J.G., publicado en *Novedades*. Se arremete especialmente contra Pablo Picasso "porque puede hacer mucho daño al arte", y se reproducen además tres obras de Vlaminck, Braque y Picasso²⁶². En mayo del mismo año se reproduce con mofa un cuadro de pelotaris con el comentario: "En uno de nuestros últimos números, hablábamos de la pintura cubista, cuyas producciones está causando sensación en París. Reproducimos uno de los cuadros expuestos, 'Pelotaris', el que a nosotros por ser nuestra región la cuna de este deporte, puede interesarnos y hacemos sonreír mejor"²⁶³. La obra es de un cubismo atemperado que hoy si que hace sonreír a cualquiera. Pero también las nuevas formas tenían sus defensores. Juan Pujol desde *El Pueblo Vasco* decía:

"Burlarse de una teoría es más fácil que refutarla y menos difícil que comprenderla: los periódicos de París se burlan de los pintores cubistas y futuristas. Frecuentemente se les confunde, siendo así que se inspiran en concepciones del arte absolutamente distintas. En general se les zahiere sin tratar de comprenderles y de penetrar en lo que hay de lógico en sus teorías"²⁶⁴.

Lógicas o no, estas teorías y el poso que sobre todo iban dejando en los círculos más progresistas cuajó en una obra artetiana más simplificada y

²⁶¹ S F *De pintura* En "Euzkadi", Año 1, nº 2 2 de febrero de 1913 Bilbao

²⁶² J G *¿Cubistas, futuristas o humoristas?* En: "Novedades". 3 de mayo de 1912.

²⁶³ S F *Novedades* Nº 151 Mayo 1912.

²⁶⁴ PUJOL, Juan. *París. Cubistas y Futuristas*. En: "Novedades". Nº 149. Mayo 1912.

estructurada, como las ilustraciones realizadas para *Divagaciones de un transeúnte* (1920) de Alejandro de la Sota. Aunque ya hemos hecho alusión a las mismas en otro momento de esta obra, conviene destacar en ellas este espíritu arquitectural y simplificador en el que las superficies son más claras y netas, y la masa de los objetos y arquitecturas más sólidos y geométricos. Hay como una vuelta a la razón y al orden que se respiraba ya en toda Europa. Pero un orden en el que las constantes artetianas de movimiento de las figuras, composiciones diagonales, amor a las texturas y sombreados, sigue estando presente en estas obras. Como lo están también en esa magnífica "Calle de la Estación. El Arenal" (c. 1920), en la que se manifiesta y explicita de modo revelador el nuevo estilo que se aproxima. Un estilo más esquinado y dinámico en el que el coche y el tranvía sustituye a los carros tirados por caballos y al peatón que, azorado, transita por las calles de la ciudad pobladas de majestuosas arquitecturas. La línea sinuosa y ondulada del ciclo más rural y en contacto con la naturaleza, queda relegada y pasa a un segundo plano. Texturas y veladuras serán ya una preocupación constante como "referentes plásticos" a lo largo de toda su pintura. La pequeña vendedora de periódicos es el nuevo símbolo emergente de una sociedad más dinámica en su conjunto. Toda la obra, toda la calle está concebida como un espacio-escenario teatral a la manera de la "divina ciencia de la perspectiva". El orden y el respeto a la tradición se imponen, no por menosprecio a las vanguardias sino por intento de superación y de síntesis de las mismas. La modernidad reside en las leves texturas-pigmentos depositados sobre la imprimación de la tela, y en las fauvistas notas de color verde, morado, amarillo y naranja de los vestidos y de los vehículos. No es extraño que tamaña exquisitez y

atrevimiento de pintura casi abocetada y suelta fuera el regalo de bodas de Arteta al gran crítico Juan de la Encina.

Estas mismas constantes se darán también en la primera versión de "Los naufragos" (c. 1920), reproducida en la revista *Hermes* con el título de "Victimas de un torpedeamiento" y que fue presentada en la Exposición de Arte Vasco en Londres en 1920. De ella asegurará el pensador Salvador de Madariaga que "los 'Marineros torpedeados' del señor Arteta es después del 'Aldeano' de Zuloaga, lo más intenso de la Exposición de Londres de 1920, y digo 'después', porque los 'Marineros' es un cuadro dramático mientras el aldeano es un cuadro lirico, y en arte no cabe nada más alto que la emoción lirica"²⁶⁵. La obra, de carácter simbólico y expresivo, es la primera versión de otras cuatro que conocemos hasta el momento, y que fueron realizadas entorno a 1920 las dos primeras y en 1930-1931 las últimas, siendo la postrera la que obtuvo la primera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1932. Pero de su descripción y análisis estructural comparativo ya nos ocuparemos en su debido momento.

²⁶⁵ MADARIAGA, Salvador *El arte vasco en la Exposición de Londres*. En: "Hermes". Diciembre 1920. p. 743.

7. EL MUNDO DE LOS RETRATOS

Es hacia el año 1919-1920 cuando Arteta comienza a convertirse en el retratista de una cierta burguesía acomodada y culta de la sociedad vizcaína, y a desarrollar a lo largo de toda la década una serie de retratos de personalidades relacionadas con las finanzas, el comercio, la vida social y política. El primero y más significativo de todos ellos es el realizado a la "Familia Madariaga-Astigarraga" (1920), clan compuesto por ocho personas: tres mujeres y cinco hombres, pertenecientes a cuatro generaciones distintas. Todos ellos aparecen de pie, excepto las dos mujeres centrales, Cruz Astigarraga Amézaga, y su hija que aparecen sentadas, sobre las que destaca la figura de Madariaga, y entorno a las cuales se instalan y giran el resto de las figuras acompañadas de eucaliptos y el fondo de la ría de Gernika. Todos los personajes del clan del abogado y político republicano, redactor eminente del Estatuto de Autonomía de la Sociedad de Estudios Vascos el año 1931, y estrecho colaborador del lehendakari Aguirre²⁶⁶, aparecen vestidos de fiesta, están dibujados y pintados desde perspectivas laterales y salvo la mujer joven de rosa, ensimismada y de mirada vaga, fijan sus miradas en el espectador que se halla situado fuera de la obra. Formas simplificadas, y verdes, rosas y blancos en el colorido. Composición medieval a modo de friso y equilibrio horizontal sólo roto por los troncos estilizados de los eucaliptos. Arteta, además de captar al abogado culto, dominador del inglés y estudioso en Madrid, Heidelberg y Roma, y a su esposa, traza

²⁶⁶ ESTORNÉS ZUBIZARRETA, Idoia. *Voz: Madariaga*. En "Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco" v. 26 pp. 82-85.

al conjunto del clan y lo coloca en un juego de miradas similar al de los clásicos Velázquez y Goya. Existe sin embargo ya en esta obra un cierto regusto neoclásico que flota también en el Picasso y en el Vázquez Díaz de estos años. Como existe en los tres un afán y una pretensión de que "el gran retrato" debe parecerse y debe estar bien pintado, dado que de lo contrario será un buen cuadro, pero nunca un retrato²⁶⁷.

Retrato de clan familiar de estructura similar a éste iba a ser también el realizado para la "Familia Viguera-Bidea", comerciante de Bilbao, y que quedó reducido a varios cuadros al óleo y dibujos preparatorios a la sanguina de menor tamaño, dado el encargo hecho por el arquitecto Bastida para que Arteta decorara los frisos de la rotonda del Banco de Bilbao en Madrid. El conjunto de bocetos realizados para la gran obra, y que fueron entregados a la familia son: "Retrato de D^a Mercedes Bidea y D^a Mercedes Viguera", esposa e hija respectivamente de D. Pedro Viguera (óleo), "Retrato de D^a Mercedes Bidea" (sanguina), "Retrato de D. Pedro Viguera" (sanguina), "Retrato de Mercedes Viguera" (sanguina), "Retrato de D. Enrique Viguera", "Retrato de D^a Miren Viguera" (óleo).

Estas obras las realizó Arteta en su estudio de la calle Ibáñez de Bilbao, cerca de la iglesia de San Vicente. Mercedes Viguera recuerda que el pintor era la humildad y la amabilidad suprema: "No nos gritó ni nos regañó nunca". También recuerda que posaron para esta obra en Chacharramendi-Gernika. Al quedar

²⁶⁷ CALVO SERRALLER o.c. pp 93-94.

inconcluso el gran cuadro, "Arteta entregó estas obras unas con marco ovalado y otras como simples dibujos en casa del sr. Viguera-Bidea"²⁶⁸.

Estas obras nos permiten además conocer el método de trabajo y realización de sus grandes lienzos de retratos familiares. Los hacía sectorialmente por partes, primero a lápiz y luego al óleo, con fotos y con los modelos, traspasándolos posteriormente al gran formato. Así lo dejará también escrito el propio Arteta en carta dirigida a D. Pedro Viguera:

"Bilbao 26 de Noviembre de 1921. Sr. D. Pedro Viguera.

Querido amigo: revolviendo papeles en preparativos de mi marcha a Madrid, han aparecido estos apuntes que le envío que son como verá los que hice para el cuadro tan lamentablemente fracasado.

No tienen ningún valor en ningún sentido, pero me he decidido a enviárselos —después de no pocas dudas— en la seguridad de que los aceptarán, viendo en esta decisión un buen deseo.

También va —y ya es hora— el álbum de fotografías y retrato del pobre Loredó q.e.p.d.

No quiero ni recordar este otro fracaso.

Dispénsame los trastornos que les he causado con esta negligencia mía. Yo no me perdonaré nunca las molestias que ocasioné, particularmente a su señora. Y tenga la seguridad que ningún otro fracaso he sentido tanto.

Mande a su amigo muy agradecido.

Aurelio Arteta²⁶⁹.

²⁶⁸ VIGUERA, Mercedes *Bilbao* 1995.

²⁶⁹ Archivo de la familia Viguera-Bidea Secc. Cartas.

La carta demuestra el carácter dubitativo y perfeccionista de Arteta, el método de trabajo, el intento-fracaso de realizar otro retrato al sr. Loredo Viguera, abogado y diputado que falleció antes de que Arteta acabara su retrato que, al perecer, "no le salía", así como la bondad del artista al enviar los dibujos preparatorios que siguen siendo extraordinarios, de gran valor y autónomos plásticamente en sí mismos.

Los personajes, como en la familia Madariaga, miran al espectador frontalmente con mirada entre lánguida y serena. La madre lleva un ramo de rosas en la mano y la hija un collar de ámbar y bucles en la cabeza. Los retratos apenas tienen línea de cierre y poseen una pincelada magra. Lo mismo cabe decir del retrato de la pequeña Mercedes y de Enrique, captados con sus rasgos infantiles, algo ajaponesados y vestido de marinerito el niño, grandes tirabuzones rematados por un gran lazo azul en la cabeza de la niña, de rostro ancho y rosáceo.

Probablemente como aprendizaje y tanteo ante los retratos de familia encargados, Arteta realizará a sus familiares más allegados algunos retratos de gran fuerza y consistencia. El "Retrato de Berta Jiménez Eguizábal" (c. 1919-1920), su cuñada y modelo recurrente, se plasma sentada en un sillón de líneas modernistas con su cabeza fuerte y poderosa, ojos rasgados, nariz aguileña pronunciada y labios carnosos. Posee raya en la mitad del peinado y moño bajo. Su cabeza, un tanto indígena y hombruna, podría representar el ideal de belleza femenina vasca planteada y reivindicada por unos (Aranzadi, Arteta, Zubiaurre, Zuloaga) y

denostada por otros (Campion, Larroque) teóricos y analistas de la época²⁷⁰. El cuerpo de la modelo, insinuado bajo la draperia, está sobria y contundentemente resuelto con líneas curvas y una pincelada suelta, que llega a dejar el soporte cara vista en el tapizado verde del sillón en el lado derecho. Composición en diagonal y fotográfica planimetría.

Igualmente trazará al carbón el retrato-busto de su sobrina "Conchita Arteta Jiménez" (c. 1919-1920), hija de su hermano Fermín y de Luz Jiménez Eguizábal, captándola desde el ángulo izquierdo con grandes ojos alegres y gran lazo azul en la parte izquierda de su cabeza; casi de modo similar, pero tomado desde el ángulo inverso, plasmará también a "Jacinto Jiménez Miranda" (c. 1919-1920), suegro de su hermano Fermín Arteta.

Pero no contento con ello, eterno descontento con todo lo que hacia y plasmaba, Arteta reflejará su propio rostro en tres sobrios y cuasifotográficos "Autorretratos" (c. 1920-1923) de concepción más realista y más fiel a la fotografía-espejo de la época, que el realizado por su amigo Vázquez Díaz (c. 1927-1930), aunque coincidan en los principales rasgos fisonómicos: frente amplia y despejada, mirada serena y escrutadora, nariz fina y alargada, labios carnosos y apretado mentón, marcan la fuerte, segura e introvertida personalidad de Aurelio Arteta. Sus lentes redondas le conceden un aire intelectual y dandi, como de hecho parece que

²⁷⁰ Ver los curiosos artículos al respecto en la revista *Hermes*. Arturo CAMPION. *La raza vasca ¿es fea o hermosa?* N° 40 pp 287 y ss. 1919. N° 41, pp. 313 y ss

fue en este período de su vida. El dibujo posee un trazo limpio y certero, al igual que la sombras de la piel del rostro, del cuero cabelludo y del cuello.

También entorno a estas fechas —1920-1925— hay que situar los dos retratos, uno al óleo y otro a la sanguina que el pintor realizará por encargo para el Banco de Bilbao, y que obtuvieron su reconocimiento en la prensa local. Nos referimos al "Retrato de D.Enrique Ocharán" (c. 1920) y la "Cabeza de financiero vizcaino" (c. 1925). A Ocharán, financiero de la villa y propietario de minas, le coloca sentado en una silla de respaldo de cuero, de tres cuartos y ladeado. Industrial esbelto y estilizado, de recia personalidad y mirada profunda, nariz alargada, lentes redondos y manos finas reposadas sobre el pasamanos de la silla. Lleva traje marrón de amplias solapas, doble botonadura, corbata y gemelos en la camisa. Cruza los pies de manera elegante y sofisticada. Tras él se abre una galería con dos columnas *art déco* y balcones en ocres y grises, cuyas líneas compositivas diagonales le dan un mayor dinamismo. Comienza ya a ubicar a sus personajes en interiores y arquitecturas, al igual que lo harán Picasso, Vázquez Díaz y Guezala, apartándose de sus propias estructuras compositivas anteriores, y de las de Zuloaga, Salaverria, Zubiaurre, Maeztu, Ucelay y Martiarena, que siguen ubicando a sus retratados en medio de la naturaleza y acompañados de montes, casas y cielos en perspectiva.

La "cabeza del financiero vizcaino", de edad avanzada, nariz ancha y larga, ojos caídos y amplio bigote sobre la boca y los labios posee unas poderosas orejas y pelo muy alisado. Toda la obra posee rasgos cubistificados y abocetados que tratan de remarcar su poderosa anatomía de forma arquitectónica. Muy abocetada la

corbata y el traje, posee una gran sombra. Las relaciones sintácticas con Vázquez Díaz son más claras.

Peor suerte que los retratos del Grupo Banco Bilbao Vizcaya, tan bien guardados, ha tenido el "Retrato de Alfonso XIII" (c. 1923-1925), que Arteta pintó por encargo de su amigo y mecenas D. Ricardo Bastida para el paraninfo del Instituto de Bilbao, y que al decir de Llano Gorostiza era un espléndido retrato²⁷¹. El monarca aparecía de pie, en el centro de la composición y captado de tres cuartos desde el ángulo derecho. Luce toga, muceta y toisón de oro, y porta en la mano izquierda un documento mientras apoya la derecha sobre una mesa en la que se halla un birrete universitario. El rey muestra un rostro sereno y mirada abierta hacia el espectador. Enmarcando toda la figura y en segundo plano, como fondo, los arcos del Palacio de la Armeria. "Respetable ante todo por su sobriedad de dicción, profundidad y sabiduría volumétrica, así como por la íntima consistencia de un colorido sutil al igual que ocurre con el retrato del Conde de Aresti", dirá de él el ilustre crítico bilbaíno, quien juzgándola en paradero desconocido, añadirá que luce "incisiones nacidas en Velázquez, decantadas en Ingres y puestas al día en Vázquez Díaz"²⁷².

Pero lo cierto es que la obra, desaparecida durante años, y dada por destruida por Elisa Bastida²⁷³, recientemente la hemos encontrado en el taller de restauración de la Diputación Foral de Bizkaia, transformada y travestida. Durante la guerra civil

²⁷¹ LLANO, Manuel *Homenaje a Aurelio Arteta* p. 41.

²⁷² *Ibidem* o.c. p. 41.

²⁷³ BASTIDA, Elisa *Bastida y las Bellas Artes*. En: "Homenaje a Ricardo Bastida". Banco Bilbao Madrid, 1983, p. 13.

española, el pintor Antonio Torcal pintó sobre ella un retrato bastante malo del General Franco, pudiéndose leer en el reverso de la tela la siguiente inscripción o leyenda: "Pintado de memoria sobre un retrato de Alfonso XIII al que los rojos cortaron la cabeza"²⁷⁴. La obra fue datada por Llanos en 1925, mientras que Alejandro de la Sota la sitúa hacia 1923²⁷⁵. Esperemos que este documento plástico de gran valor sea recuperado en breve para la historia de Bizkaia.

Tras la realización de este regio retrato, y el éxito obtenido en Madrid con los frescos del Banco de Bilbao aireado por toda la prensa estatal, Arteta se convertirá en el retratista oficial de una serie de benefactores, prohombres históricos, industriales y financieros de la villa, a instancias de las propias instituciones con las que estaban o habían estado relacionados —ayuntamiento, Santo Hospital y Diputación—, o a petición de los propios interesados. El conjunto de los retratados es importante en cuanto a su calidad plástica, casi todos están plasmados en interiores, tres sentados y dos de pie, y denotan una clara voluntad de aplomo, serenidad y "reposo clásico" ante los destinos del trabajo, de la historia y de la propia vida. La escrutación iconográfica de ellos tendrá, al decir de Llano, "junto a dejos clasicistas, garbos deliberadamente modernos, entroncados últimamente en el cubismo"²⁷⁶.

²⁷⁴ Taller de restauración de la Diputación Foral de Bizkaia. 3 de febrero de 1995.

²⁷⁵ SOTA, Ramón. *Souvenir d'Arteta*. Escrito inédito incompleto. Biarritz, 1940. Archivo familiar de Ascensio Martiarena

²⁷⁶ LLANO, Manuel o c p. 39.

La figura de medio cuerpo de "D.Laureano Jado" (c. 1927-1930) reproduce al filántropo y benefactor del Hospital y notable coleccionista de obras de arte que donó su valiosa colección al Museo de Bellas Artes de Bilbao. Arteta presenta a Jado (1843-1926) con rostro anciano, amable y muy humano, tocado con sombrero hongo, cuello de camisa redondo y gran nudo de corbata. Está vestido con traje, chaleco y gabán, y sólo el rostro y la mano derecha aparecen iluminados. A su espalda, y como dando cobijo a su noble figura, una montaña en verdes azulados y blancos perlinos, como símbolo de plenitud y de meta alcanzada en la vida. El retrato lo pintó Arteta de una fotografía, a instancia y petición de D.Ramón de la Sota que actuaba a la sazón como delegado del Santo Hospital de la villa²⁷⁷.

Con la efigie de D.Joaquin de la Rica (c. 1928) comienza Arteta a pintar una serie de retratos en que repetirá, con ligeras invariantes, la misma tipología. El personaje aparece sentado en una silla-sillón, con un galgo a sus pies y una gran ventana-vano que se abre al mar con marcada línea media del horizonte. D.Joaquin tiene una pierna sobre la otra, y lleva una pluma estilográfica en la mano que apoya en el sillón. El retratado, ya mayor, lleva lentes redondos, traje y pajarita. Todo el conjunto arroja una gran sensación de orden y de calma, y posee un cierto halo de intemporalidad.

Como intemporal y casi con la misma estructura compositiva plasmará también el pintor al "Conde de Aresti" (c. 1930), una de las figuras más importantes del mundo industrial y financiero de Vizcaya, fundador y miembro cualificado de

²⁷⁷ SOTA, Ramón o.c.

Papelera Española, Banco de Bilbao, Seguros Aurora, El Material Industrial y Espasa Calpe, llegando además a ser gobernador civil de la provincia. Aparece también sentado, en un sillón de respaldo cuadrado, junto a una ventana abierta a través de la cual se divisa un paisaje cubistificado con campos, árboles y alta montaña. El personaje, también de avanzada edad, calvo y con bigote y perilla, aparece un tanto ensimismado. Manos y cabeza concentran una mayor luminosidad y una marcada volumetría. Una sombra se proyecta sobre la pared como en el retrato anterior.

De idéntica estructura, aunque sentado entre dos cortinones, es el "Retrato de D.Luis de Briñas y MacMahón" (c. 1929-1930), presidente de la Compañía del Ferrocarril de Tudela a Bilbao. El personaje mira como De la Sota al espectador, y el pintor desarrolla sobre todo sus artes en las manos y en la cabeza.

"El Almirante Pedro de Zubiaur" (1928) es el único personaje trazado de pie y de cuerpo entero y realizado al decir de Zuazagoitia en su estudio de la calle Arbieto para la Galería de Vizcainos ilustres de la Casa de Juntas de Gernika²⁷⁸.

El notable marinero vizcaino de las guerras de Holanda aparece de pie, con botas altas, espada y coraza, así como blanca barba, en la cubierta de su nave, tras la que se abren las henchidas velas de otra fragata con sus banderas al viento, entre el velamen recogido de la nave y una escalera de cuerda. Lincas de cierre, formas cubistificadas y simples y coloración perlina, grises, ocre y blancos, componen la figura y el escenario. El personaje posa estático y de modo fotográfico.

²⁷⁸ ZUAZAGOITIA, Joaquín. *La vida y la obra del pintor Aurelio Arteta*. En: "El Sol" 9 de enero de 1928. p. 1.

Como puede apreciarse, Aurelio Arteta tuvo que hacer frente también para subsistir, como lo habían hecho los retratistas reconocidos del momento —Zuloaga, Salaverria, Martiarena y Flores Kaperotxipi— al duro oficio del retrato. Y aunque sus personajes siguen siendo, al igual que el de éstos, notables de la historia, la política y las finanzas, ubica ya a estos en interiores, al igual que Vázquez Díaz y Picasso, y los envuelve en un entorno entre clásico, intemporal y humano. Y aunque repite varias veces la misma fórmula tanto en esta década como en la próxima, no cabe duda de que hay un afán de permanencia y de creación de ciertos “arquetipos” que recreen al mismo tiempo tradición y modernidad con visos siempre de una cierta perennidad frente a la moda y a la tendencia pasajera.

8. LOS FRESCOS DEL BANCO DE BILBAO DE MADRID. 1919-1923

8.1. El encargo de Ricardo Bastida al trío Arteta-De Torre-Basterra

Pero la obra que había de consagrar a Arteta a nivel nacional fue sin duda alguna la ejecución de los frisos que para la rotonda de acceso al Banco de Bilbao en Madrid le encargará el arquitecto D. Ricardo Bastida, su mecenas y amigo, al igual que lo hiciera también a otros dos escultores, la decoración de la fachada: Quintín de Torre e Higinio Basterra. El neoclásico y ecléctico Bastida (Bilbao, 1879-1953), formado en las corrientes neogotizantes y neoclásicas catalanas de comienzo de siglo, encajaba con el espíritu de vuelta al orden y a la razón que se respiraba en los cenáculos de la villa²⁷⁹. ¿Y quién mejor para la exaltación de los valores del trabajo y del esfuerzo humano colectivo que esa triada compuesta por Arteta-De Torre-Basterra? Arteta desarrollaría libremente en casi ochenta metros cuadrados de pared los trabajos intelectuales y manuales del ser humano agrícola, industrial y marítimo. Quintín de Torre plasmaría simbólicamente el trabajo, el juego, la cultura y el pensamiento en cuatro grandes esculturas sedentes y ubicadas en la tercera balconada abalaustrada. E Higinio Basterra realizaría las dos cuádrigas con sus aurigas que remataban las dos torres laterales de la fachada. Todo el edificio de Bastida, adaptado a la curva de la calle de Alcalá-Sevilla estaba diseñado con un porte neoclásico en que se conjugan balaustres con antepechos renacentistas y barrocos, grandes columnas corintias con pináculos y cartelas en los pisos superiores,

²⁷⁹ LLANO. o.c. pp. 47-48.

mármoles y bronce. Sólo las columnas y las cuádrigas, ubicadas en las esquinas rompen la horizontalidad del edificio creando líneas verticales y dinamizando en parte la maquinaria estática del conjunto. Toda la arquitectura, concebida a partir de un marcado eje simétrico, posee una gran sobriedad, solemnidad y reposo. Y además, al igual que lo harán los arquitectos modernistas y neoclasicistas con los que se había formado y respirado en Barcelona, planteará la intersección y convivencia de diversos lenguajes artísticos: arquitectura, forja, escultura y pintura. En suma, la integración de todas las artes al servicio de la arquitectura.

8.2. Primeros apuntes de paisajes urbanos y mineros. 1920

El año 1919 se derriban los viejos edificios del banco. En marzo de 1920 se inician las obras de explanación del solar que durarán hasta septiembre, fecha en que al decir de Llano se colocó la primera piedra del nuevo edificio²⁸⁰. Es más que probable que ya para entonces Arteta hubiera comenzado a tomar apuntes y dibujos del natural de determinados paisajes urbanos y mineros, como "Paisaje urbano" (c. 1920), "Casas" (c. 1920) y "En la mina" (c. 1920), en los que trata de sintetizar y simplificar poderosas arquitecturas con gran rigor geométrico y poco colorido — rosas, blancos y verdes—, e incluso a realizar algunas obras autónomas de gran calado social y mucha simplificación y esquematismo. Nos referimos al grupo formado por "Barrio obrero" (c. 1920-1923), "Salida de una fábrica" (c. 1920) y "El puente de Burceña" (c. 1925-1930).

²⁸⁰ Ibidem p. 49.

En "Barrio obrero", Arteta plasmará un paisaje urbano obrero con tres figuras de la margen izquierda del Nervión: una mujer con niño, con la cesta de la comida y dos panes redondos en la cabeza, y dos obreros tocados con boina, uno con la cesta de la comida y el otro leyendo un periódico, van camino de la fábrica. Tres grandes casas y dos marcadas chimeneas de fábricas aparecen sólidamente instaladas en segundo plano y captadas en perspectiva caballera. Al fondo, la ría de Bilbao con un gran barco envuelto en humos.

La línea de todas las figuras y arquitecturas es angulosa y han desaparecido los rasgos excesivamente marcados y detallistas, lo que da a esta obra un cierto aire sintético y simplificado.

Toda la composición se desenvuelve en tonos gris negruzco, sobre los que el autor ha destacado dos pares de rosas y de azules situados en las figuras y arquitecturas del primer y segundo plano.

Varias líneas diagonales estructuran la obra y le imprimen dinamicidad, al mismo tiempo que las grandes masas arquitectónicas le otorgan estabilidad y solidez. Con todo, esta alabada y muy reproducida creación parece un canto épico a la clase trabajadora, y emerge en un ambiente cultural donde, según informa Llano, las obras del poeta belga Verhaeren se leían con devoción²⁸¹.

²⁸¹ Ibidem. p. 44.

Esta obra, junto a la primera versión de "Los naufragos", fueron seleccionadas por Eugenio D'Ors para su Salón de Otoño de 1924. De ellas dirá el crítico que "sus figuras, aunque ligadas a veces a temas locales, aspiran a ajustarse a los módulos de la belleza eterna". Y es que,

"Aurelio Arteta ha sido el primero en sacar a la pintura vasca del atolladero del etnicismo. Desdeñoso de los fáciles éxitos comerciales, ha querido darle un acento italiano, universal. Muestran todas un perfil noble y aldeano, entre italiano y vizcaíno, por lo que tenía de aire dulce y lo que tenía de ritmo antiguo, según ha descrito Rafael Sánchez Mazas... En esto Arteta significa a nuestros ojos la compensación de Zuloaga, y también, de otra manera, la de Regoyos"²⁸².

En "Salida de una fábrica" (c. 1920), sobria y esquinada composición de figuras. Arteta sitúa una serie de obreros y trabajadores a la salida de una fábrica, quizás en huelga, mientras una joven muchacha con trenza y niño en sus brazos captada de espaldas les contempla. Los obreros, con boina, tienen amplios mostachos y rostros duros, chalecos, amplias ropas y alpargatas. El dibujo es marcado, esquinado y cargado de un fuerte claroscuro. Todos los personajes arrojan un aire pesado, cansado y apesadumbrado.

Obra mucho más lírica y simbólica, y al decir de muchos autores una de las piezas cumbres de la pinacoteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao, es el "Puente de Burceña" (c. 1925-1930), adquirida a D.Luis Arbaiza de Bilbao el 18 de julio de 1940²⁸³.

²⁸² D'ORS, Eugenio *Mis salones* Aguilar Madrid, 1967 (2ª)

²⁸³ Epistolario de D Luis Arbaiza a D Manuel Losada, 26 de abril de 1940 Museo de Bellas Artes de Bilbao D 1439 D. 1449

Peronaje masculino de espaldas, contempla apoyado en la baranda del puente de Burceña el paso de una barca, mientras un caballo blanco bebe en las aguas ferruginosas de la ría. Tres potentes y sólidas arquitecturas en ocre, rosa y blanco se instalan con peso propio tras la estructura industrial y diagonal de los tirantes del puente, que atenazan y dinamizan toda la acción compositiva. Pureza y simplicidad formal al mismo tiempo que simbolismo, son las poéticas que describe su realismo social transido de melancolía. Toda la obra está llena de diagonales contrapesadas por sólidas arquitecturas. Dinamismo y equilibrio, *art déco* y clasicismo, constituyen el secreto de esta obra de gran rigor intelectual y sensitivo.

Conviene por otro lado destacar que Burceña es un barrio densamente poblado e industrializado de Barakaldo, situado en la margen izquierda de Bilbao, al borde del río Kadagua, al que Arteta convierte en metáfora y paradigma de un desarrollo industrial frenético y ávido contemplado con ojos cargados de tristeza.

El pintor sitúa también otro pequeño personaje, de espaldas, contemplador tras el marco de una ventana abierta, ante montes, árboles y caserío en lontananza. La niña se eleva de puntillas para apoyar los codos en el marco de la ventana. En el interior de la habitación asoman parcialmente una cama y una silla con sábana, así como las dos hojas con visillos de las ventanas. Formas sintéticas y pintura magra, posee cierta relación con la de su amigo Vázquez Díaz y con algunos repertorios de Salvador Dalí. Toda la composición está basada en la diagonal y en las gamas de color azules, verdes y blancos.

8.3. Los frescos preparativos de la casa Bastida de Ondárroa. 1922

Como las obras de la parte arquitectónica del Banco de Bilbao en Madrid parecían marchar a buen ritmo, Arteta tuvo que enfrentarse con la preparación de la parte física y los aspectos materiales de la ejecución de los frescos de la rotonda. En Bilbao no había experiencia fresquista alguna, salvo puntuales experiencias ornamentales y decorativas ensayadas por D.Manuel de Losada para el arquitecto Pedro Guimón y Eguiguren. Arteta consultó con Losada, a la sazón director del Museo de Bellas Artes y amigo suyo, quien le recomendó un albañil, las depuradas cales de una cantera de piedra caliza próxima, y la arena marmórea de Markina²⁶⁴. Pero no contento con ésto, realizó Arteta una serie de dibujos y plantillas casi idénticos a los frescos, y "llegó hasta a traerse materiales y agua de Madrid para hacer las pruebas pertinentes, idénticas a las que habrían de producirse en el proceso final del Banco en Madrid, y no se dieran vacilaciones ni titubeos"²⁶⁵.

Para la sala de estar-comedor de la villa de Bastida en Ondárroa, ejecuta Arteta tres escenas de "A la romería" de colores un tanto agrios, azules y verdes sobre todo, dibujo entre angulado y esquinado de inspiración próxima al *art déco*, con personajes en dirección hacia la romería, charlando camino de ella, sonrientes y bien ataviados. Todos ellos se rodean de grandes planos parcelados de montes y montañas que se abren a un cielo medio, enmarcado entre árboles y ramajes. Los

²⁶⁴ LLANO o.c p. 49.

²⁶⁵ EZKERRA, Cayetano Testimonio oral. Vitoria-Gasteiz. 1995 Ezkerra es yerno de Bastida y está casado con Teresa Bastida.

personajes están captados en perspectivas frontales, laterales o de espaldas al observador, lo que genera distancias variables, y que al distribuirse en una composición circular exigen una diversidad de miradas. Alegría en el rostro y dinamicidad en las figuras, son sus características más acusadas.

Aquellos frescos, ante el derribo de la villa de veraneo de Bastida en Ondárroa, fueron años después desmontados y trasladados a soporte móvil por D. Ramón Gudial de Barcelona, con un coste de 24.000 pesetas, más 6.000 por gastos de viaje y estancia, y otras 1.000 por embalaje. La familia Bastida regaló los frescos al museo de la villa, corriendo éste con los gastos de la operación, según consta en su libro de actas con fechas 16 de mayo, 23 de septiembre y 22 de noviembre de 1963. Gudiol contó con toda clase de atenciones, sobre todo gastronómicas, por parte de los señores Bastida. Las pinturas fueron examinadas por la Junta del Museo y por su director Crisanto de Lasterra el 29 de noviembre de ese mismo año, "en la sala de exposiciones donde quedaron colgadas provisionalmente"²⁸⁶.

Aunque Lasterra opinó que estos frescos "no constituyen una muestra del mejor arte de Arteta", y a Llano le pareciera que esta obra "le quedó un tanto agria de color, rebajada de gamas, propia de un aprendiz, e inmadura, como el chacolí de la tierra"²⁸⁷, quien escribe piensa que por el contrario posee un gran aplomo en el trazado de las figuras y los conjuntos, así como un colorido agrio cercano a los

²⁸⁶ Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Libro de Actas, 16 de mayo, 23 de septiembre y 29 de noviembre de 1963. Cartas de Crisanto de Lasterra a Ramón Gudiol, 9 de julio de 1963. D. 2.834. De Gudiol a Lasterra (?), 20 de agosto de 1963. D. 2.843. De Gudiol a Lasterra, 2 de septiembre de 1963. D. 2.843. De Gudiol a Lasterra, 20 de noviembre de 1963. D. 2.861. De Lasterra a los señores de Bastida, 29 de noviembre de 1963. De Lasterra a Gudiol, 3 de diciembre de 1963. D. 2.865.

²⁸⁷ LLANO. o.c. p. 49.

fauvistas por los que siempre se sintió Arteta atraído e interesado. En esta ocasión, envuelve y arropa el pintor al realismo social costumbrista con lenguajes novedosos *art déco*, y los ofrece además sólidos y simples en sus puras estructuras compositivas.

Y es precisamente ese lenguaje simple y anguloso, poético y poderoso, el que comenzará a ensayar en sus múltiples bocetos, dibujos y cartones, pasteles y óleos realizados en la calle y en el estudio para ser confrontados y recibir el visto bueno del arquitecto Bastida, de quien sabemos que apenas si modificaba ni insinuaba casi nada. Bastida, católico practicante y con fama de santo al decir de Indalecio Prieto, parecía congeniar con Arteta, que también tenía fama de "santo laico". No es extraño por tanto que de la benevolencia, de la libertad espiritual y del entendimiento entre ambos, surgiera un friso tan espiritual y humano al mismo tiempo, que hunde sus repertorios iconográficos, en palabras de Llano, en la poética de Verhaeren, revestidos con acentos épicos y sociales de alto rango.

Pero ¿de dónde tomó Arteta dichos repertorios? ¿Sólo de la poesía social de Tomás Meabe y Emilio Verhaeren, como afirma Llano Gorostiza, o también de otros pintores alemanes adscritos al realismo social con los que muestra notables similitudes?

8.4. La poesía social de Meabe y Verhaeren

"Para centrar la vocación artetiana dentro de una épica social habría que situar previamente su pintura en el entorno cultural bilbaino de los Tomás Meabe, Luis Bello, Ramón de Basterra, Dario de Regoyos,

Rodrigo Soriano, Teodosio Mendive, Rafael Sánchez Mazas y demás intelectuales influenciados por el fuerte mensaje de Emilio Verhaeren²⁸⁸.

Esto es lo que asegura el historiador y crítico de arte Manuel Llano Gorostiza, quien además subraya la fuerte influencia de la poesía lírica de Tomás Meabe en la formación de bastantes artistas vizcaínos, entre los que sin duda cabe citar a Quintín de Torre, a Alberto Arrúe y a Aurelio Arteta. Sabemos además por Joaquín Zuazagoitia que las fábulas sociales de Meabe se leían en las tertulias celebradas en el estudio artetiano de la calle Ibáñez de Bilbao, emocionando hasta el llanto en alguna ocasión al propio artista y a sus amigos. En total son catorce fábulas (del errabundo) o parábolas, escritas entre los años 1902 y 1906, dotadas de profunda pasión y de ansia de libertad y justicia para los desheredados del mundo: "Que la justicia sea el motivo grande de la vida que te he dado, hijo de mi alma", grita un padre a su vástago en la sexta fábula, titulada "El gavilán y la vibora"²⁸⁹. Nadie tiene de extraño, por tanto, que el poema "El sembrador de lo que no hay" (número 1), sea transcrito por Arteta entre sus repertorios del Banco de Bilbao:

"He visto un labrador que hacía como que sembraba.
Iba solo, lento, el pecho rojo de sol, los pies desnudos,
y le caía sangre de los pies;
iba por un alto que da al pueblo, moviendo los brazos del cielo a la tierra.
Le he mirado a las manos:
¡Las tenía vacías!
—¿Quién es? —he preguntado a un militar.
—Un loco —me ha dicho"²⁹⁰.

²⁸⁸ Ibidem p. 44.

²⁸⁹ MEABE, Tomás *Catorce fábulas*. Kriselu Bilbao, 1968 p. 67

²⁹⁰ Ibidem pp. 9-13.

Sabemos también que el cuerpo enfermo de tuberculosis de Tomás Meabe, fue trasladado del suburbio de las Cuarenta Fanegas de Madrid a una habitación más digna de la calle Penzano, con el producto de la venta de varios cuadros cedidos por José Arrúe y Aurelio Arteta²⁹¹. Y es que Arteta admiraba al poeta socialista español de quien Cayetano Redondo dijera que vivió "inflamado de romántico amor a los humildes, a la Libertad, como diosa a quien debe rendirse el más ferviente culto, a la santa rebeldía, que rompe con todo convencionalismo egoísta y grosero..."²⁹².

Pero en el mismo círculo de Meabe, de Darío de Regoyos y de Rafael Sánchez Mazas, se leía también fervientemente a Emilio Verhaeren al poco de editarse en Francia y Bélgica. La prosa de Verhaeren estaba llena de naturaleza y colorido, de fuerza y solidaridad, de sensualidad y musicalidad, al mismo tiempo que ofrecía un mundo elaborado y conceptual muy abierto. Razones todas que atrajeron a aquella camarilla de impresionistas, simbolistas y socialistas. Sus brillantes ideas merecían ser plasmadas en imágenes plásticas llenas de rigor y fuerza. Y Arteta, que guardaba en su carpeta de dibujos el poema *El esfuerzo*, traducido por Fernando Fortún y publicado en 1915 en la revista *España*²⁹³, hallará en sus imágenes el repertorio iconográfico adecuado para verter sobre los frescos del Banco de Bilbao en Madrid la grandeza de un pueblo y su riqueza, basada en el esfuerzo tanto físico

²⁹¹ LLANO p. 44.

²⁹² REDONDO, Cayetano. Prólogo a *Parábolas*. Federación de Juventudes Socialistas. Madrid, 1925. pp. 9-10. El historiador Javier González de Durana opina sin embargo que la influencia de Meabe en Arteta fue indirecta. *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900*. Ekin. Donostia, 1992. p. 86.

²⁹³ LLANO p. 44.

como intelectual. Uno de los primeros en apuntar esta interrelación icónica fue precisamente el crítico Juan de la Encina en un artículo dedicado al artista que apareció en la misma revista el año 1918²⁹⁴.

No cabe duda de que los trabajadores “febriles y jadeantes”, labradores, marineros, mineros, forjadores del mundo verhaeriano, tienen mucho que ver con los poderosos torsos y cuadradas anatomías que Arteta refleja en sus frescos, así como que las brillantes imágenes literarias sirvieron de inspiración al pintor. Las relaciones entre ambos mundos son evidentes y fecundantes en ambas direcciones:

“L’EFFORT

Groupes de travailleurs, fiévreux et haletants,
Qui vous dressez et qui passez au long des temps
Avec le rêve au front des utiles victoires,
Torses carrés et durs, geste précis et forts,
Marches, courses, arrêts, violences, efforts,
Quelles lignes fières de vaillance et de gloire
Vous inscrivez tragiquement dans ma mémoire!

Je vous aime, gars des pays blonds, beaux conducteurs
De hennissants et clairs et pesants attelages,
Et vous, bûcherons roux des bois pleins de senteurs,
Et toi, paysan fruste et vieux des blancs villages,
Qui n’aimes que les champs et leurs humbles chemins
Et qui jettes la semence d’une ample main
D’abord en l’air, droit devant toi, vers la lumière,
Pour qu’elle en vive un peu, avant de choir en terre;

Et vous aussi, marins qui partez sur la mer
Avec un simple chant, la nuit, sous les étoiles,
Quand se gonflent, aux vents atlantiques, les voiles
Et que vibrent les mâts et les cordages clairs;
Et vous, lourds débardeurs dont les larges épaules
Chargent ou déchargent, au long des quais vermeils.

²⁹⁴ ENCINA, Juan de la. *La semana artística. Aurelio Arteta*. En: “España”. Nº 148. 7 de febrero de 1918.

Les navires qui vont et vont sous les soleils
S'assujettir les flots jusqu'aux confins des pôles;

Et vous encor, chercheurs d'hallucinants métaux,
En des plaines de gel, sur des grèves de neige,
Au fond de pays blancs où le froid vous assiège
Et bruquement vous serre en son immense étau
Et vous encor mineurs qui cheminez sous terre,
Le corps rampant, avec la lampe entre vos dents
Jusqu'à la veine étroite où le charbon branlant
Cède sous votre effort obscur et solitaire;

Et vous enfin, batteurs de fer, forgers d'airain,
Visages d'encre et d'or trouant l'ombre et la brume,
Dos musculeux tendus ou ramassés, soudain,
Autour de grands brasiers et d'énormes enclumes,
Lamineurs noirs bâtis pour un oeuvre éternel
Qui s'étend de siècle en siècle toujours plus vaste,
Sur des villes d'effroi, de misère et de faste,
Je vous sens en mon coeur, puissants et fraternels!

O ce travail farouche, âpre, tenace, austère,
Sur les plaines, parmi les mers, au coeur des monts,
Serrant ses noeuds partout et rivant ses chaînons
De l'un à l'autre bout des pays de la terre!
O ces gestes hardis, dans l'ombre où la clarté,
Ces bras toujours ardents et ces mains jamais lasses,
Ces bras, ces mains unis à travers les espaces
Pour imprimer quand même à l'univers dompté
La marque de l'étreinte et de la force humaines
Et recréer les monts et les mers et les plaines,
D'après une autre volonté²⁹⁵.

"EL ESFUERZO

Grupos de trabajadores, febriles y jadeantes,
que a lo largo de los tiempos, pasando os alzáis gigantes
llevando en la frente el sueño de las útiles victorias;
torsos cuadrados y duros, firmes y fuertes presencias,
marchas, avances, retrasos, esfuerzos y violencias,
¿qué líneas fieras y ufanas de intrepidez y de gloria
inscribis, trágicamente, vosotros en mi memoria!

²⁹⁵ VERHAEREN, Emile *La multiple splendeur Poèmes* Mercure de France Paris, 1932 (29 ed.) Poema "L'effort", pp. 129-131.

Mocetones de los rubios países, los conductores
de los troncos y los carros pesados y trepidantes;
de los bosques olorosos los bermejós leñadores,
y tú, labrador antiguo de los pueblos albicantes,
que no amas sino los campos y sus caminos livianos,
primero al aire, ante ti y hacia la luz, donde hierra
porque en ella viva un poco antes de caer en tierra;

y vosotros, marineros, que al mar emprendéis los viajes,
bajo las altas estrellas, de noche, con simples cánticos
de noche, cuando las velas hinchan los vientos atlánticos
con los mástiles vibrando y el árbol de los cordajes;
vosotros, descargadores, que en los anchos hombros, solos
váis cargando y descargando en los muelles los navios
que se alejan y se alejan bajo los soles bravios
desdeñándole a las olas hasta el confín de los polos;

y vosotros, buscadores de alucinantes metales
en las llanuras de hielo y en las nieves boreales,
allá en los países blancos, cuyos fríos invernales
os hacen cepo inmenso que bruscamente os encierra;
y vosotros, los mineros que camináis bajo tierra
arrastrando vuestros cuerpos, la lámpara entre los dientes
hasta el carbón que en las vetas, estrechas e inconsistentes,
cede a vuestro solitario y oscuro esfuerzo de guerra;

y batidores de hierro y forjadores de acero,
rostros de tinta y de oro, la sombra agujereando,
y musculosas espaldas contrayendo y dilatando
en torno a los grandes yunques y a los enormes braseros;
laminadores oscuros de unas obras eternas,
fin que va de siglo en siglo, creciendo siempre más vasto,
sobre los pueblos de horror, de miseria y de fasto.
¡Yo os siento en mi corazón potentes y fraternales!

¡Oh, esa bárbara labor, áspera, tenaz, austera,
en los llanos, en los mares, en el fondo de los montes,
remachando las cadenas y sus nudos por doquiera,
de uno a otro confín del mundo juntando los horizontes!
Esas manos siempre ardientes; los brazos nunca reacios,
esas manos y esos brazos que a través de los espacios
se juntan para sellar la domada inmensidad
con la marca del abrazo y del poderío humano,
recreando así los montes y los mares y los llanos,

según otra voluntad”²⁹⁶.

Pero ¿de dónde tomó Arteta los repertorios de frescos como “El trabajo intelectual” y “Las Artes”? ¿También de poemas tan sugerentes como “La louange du corps humain” del mismo Verhaeren?:

“LE LOUANGE DU CORPS HUMAIN

Dans la clarté plénière et ses rayons soudains.
Brulant, jusques au cœur, les ramures profondes,
Femmes dont les corps nus brillent en ces jardins.
Vous êtes des fragments magnifiques du monde”²⁹⁷.

“ELOGIO DEL CUERPO HUMANO

En la plena claridad y sus resplandores súbitos.
Ardiendo, hasta el corazón, los ramajes profundos,
Mujeres cuyos cuerpos desnudos brillan en estos jardines.
Sois magníficos fragmentos del mundo”²⁹⁸.

Pero, además, las imágenes plásticas de Arteta ¿no presentan ciertas relaciones icónicas fácilmente reconocibles en obras ya clásicas de Miguel Angel y Rodin, o más desconocidas y ocultas como las de Hans Steiner y Arthur Kampf, entre otros?

Por otro lado, parece que Arteta, no satisfecho del todo con los consejos y enseñanzas de Losada sobre la técnica del fresco, acudió de nuevo a Italia en busca de asesoramiento a la par que se empapaba de las obras de los grandes muralistas del

²⁹⁶ Poema traducido por Fernando Fortún. En “España” N° 98. 7 de diciembre de 1916. LLANO o e p 44

²⁹⁷ VERHAEREN, Emile o e p 65, primer verso

²⁹⁸ Traducción del escritor donostiarra Juan Aguirre. 1996

Renacimiento²⁹⁹, con predilección especial por Masaccio, Uccello, della Francesca y Miguel Angel.

²⁹⁹ LLANO. *oc. p.* 49.

9. LA EJECUCION DE LOS FRESCOS DEL BANCO DE BILBAO EN MADRID. 1922-1923

A la vuelta a Bilbao, Aurelio Arteta comienza a perfilar y a elaborar, a concretar y a explicitar cada vez más sus grandes pinturas y dibujos. Arteta partirá una vez más de modelos tomados del natural e insertos en su medio geográfico y físico. Sabemos por la cantidad de bocetos realizados, que el pintor se trasladó a lugares mineros, marineros, ferroviarios, agrícolas e industriales para efectuar dibujos y composiciones trazados al carbón o coloreados con acuarela y con pastel, hasta ir pintando pequeños óleos sobre cartón cremoso que arrojarán resultados plásticos cercanos o paralelos a los frescos previstos. Por la gran cantidad de bocetos preparatorios que hemos encontrado, y que en algunos casos Llano advierte que alcanzan la treintena³⁰⁹, podemos sospechar la lucha y depuración a la que sometió Arteta a sus murales, probablemente bajo los consejos e indicaciones del arquitecto Bastida. No cabe duda de que algunos apuntes rápidos y sueltos, mejoran y maduran en dibujo y composición, cada vez más equilibrados y tensionados al mismo tiempo, progresivamente simples y complejos compositiva y plásticamente hasta llegar al fresco definitivo.

“Fue implacable. Dedicó a cada panel sus más ilusionadas y exigentes horas de madurez. Para pintar mineros y caballos de tiro, pasó jornadas enteras en la mina Malaespera, muy próxima al casco urbano bilbaino. Pero como necesitaba para sus composiciones del complemento de torres de tranvías aéreos, estuvo varias veces en La Arboleda y Gallarta, donde hizo apuntes de infraestructuras mineras y de paisajes carcomidos que

³⁰⁹LLANO. o.c. p. 49.

luego no pasaron a la pared. Otro tanto le ocurrió en sus incursiones siderúrgicas, portuarias, rurales, etc.³⁰¹.

Fuera como fuese, lo cierto es que Arteta antes de subirse al muro lo llevará todo atado y bien pergeñado. En los bocetos próximos al muro definitivo, se plasman ya hasta los aspectos matérico-texturales además de las líneas angulosas, la composición diagonal dinámica y los grandes espacios secundarios paisajísticos que sirven de acompañamiento a los elementos sustantivos. También se puede apreciar una cierta depuración compositiva en la que se reduce el número de los personajes y se reubican de manera más asimétrica y tensionada en el conjunto.

Once figuras simbolizan a las artes, las ciencias y las letras. Treinta y tres figuras de hombres y mujeres (once mujeres, veintiún hombres y un niño), representan al pueblo trabajador vasco en el campo, el mar, el puerto, el ferrocarril, la mina y la industria en un friso cargado de compromiso social y dinamismo.

Arteta se instaló en Madrid a comienzos de 1922 en una casa de la calle del Príncipe, y trabajó en un taller de la calle Alcalá que le buscó su amigo Cristóbal Ruiz, tras haber examinado a los dos albañiles que le ayudarían y haber cobrado a la entrega de los bocetos una cantidad cercana a las 100.000 pesetas, cifra ligeramente superior a la recibida por sus compañeros Quintín de Torre e Higinio Basterra por la ejecución de sus esculturas. Para estas fechas, sus arcas no andaban nada boyantes.

³⁰¹ *Ibidem.*

Había tenido que ingresar a su mujer en un sanatorio de la sierra de Guadarrama, y parte del dinero se lo había gastado en viajes, desplazamientos y experiencias³⁰².

Ricardo Bastida acudía todas las semanas a Madrid para seguir de cerca las obras. "Poseía un pisito en la calle del Niño Jesús, cerca del Palace, manteniendo un contacto directo con Arteta, De Torre y Basterra"³⁰³.

Arteta se encontrará feliz y humanamente satisfecho al encontrarse trabajando sobre el muro:

"Mientras realizo los frescos, puedo vivir sin apremios. Me basta. Además, estoy contento porque me parece que mi obra tiene cierta finalidad social. Me seduce encaramarme sobre un andamio, como un obrero, para pintar. Ese aire de jornada obrera que la clase de trabajo va a imponer a mi labor, me parece que basta para llenar de honradez al arte"³⁰⁴.

9.1. "El trabajo intelectual" y algunos bocetos noucentistas

"El trabajo intelectual" es el título de uno de los doce frescos pintados por Arteta para la rotonda del Banco de Bilbao en Madrid, y que está enmarcado entre dos columnas con capiteles corintios.

³⁰² Ibidem p. 50

³⁰³ Testimonio de Carmen Bastida, quien indica que esta es la razón por la que no existe relación epistolar con Arteta en su archivo, cosa que no ocurrirá durante la ejecución del fresco del Seminario de Logroño, en que existe mucha

³⁰⁴ ZUAZAGOITIA, Joaquín. *Arteta visto por*. En "El Liberal" Bilbao, 2 de enero de 1923. *Aurelio Arteta (I)*. La Gran Enciclopedia Vasca v. 1. f. 5.

Una pareja desnuda, situada junto a un gran árbol, de espaldas, de cuerpo entero y de pie, tomando el hombre por la cintura a la mujer, y reclinando ella su cabeza sobre el hombro del varón, contemplan al personaje sentado, centrado en la composición y que lleva un libro en la mano mientras apoya su brazo en una gran sede con voluta. La pareja desnuda parece representar el ansia de conocimiento del ser humano, y el pensador puede simbolizar el trabajo intelectual del filósofo y de la filosofía misma. Un grupo de tres mujeres, tocadas con largas túnicas, contemplan la esfera del cosmos que una porta en la mano, acompañadas de gestos profundos. Pueden simbolizar el Conocimiento universal de las ciencias o la propia Teología o Cosmología.

Todas las figuras poseen una marcada línea de cierre y una poderosa y hercúlea anatomía, acentuándose claramente los claroscuros y las anatomías por debajo de los vestidos. Toda la composición se cierra con una línea del horizonte a base de dos suaves diagonales que se centran en el pensador a una altura media. Rosas, verdes, ocre, blancos y morados. La obra se mueve entre el simbolismo y el clasicismo de los años veinte.

Además de los magníficos y poderosos carbones, que para la ejecución de esta obra trazó Arieta, como "Desnudos" (c. 1920-1922) y "El trabajo intelectual" (c. 1920-1922), conviene no olvidar tampoco otros interesantes bocetos preparatorios desechados quizás por su clasicismo latino y su noucentismo. Nos referimos a las poco conocidas obras "Adán y Eva" (c. 1920-1922) y "El trabajo intelectual" de la colección Bastida.

En el magnífico dibujo "Adán y Eva" aparece la pareja humana: él sentado con cayado en una mano, perfil griego, cuerpo atlético y delgado; ella de pie, como indicando con rubor una cierta oposición al tacto. Bien pudiera ser un primer boceto preparatorio para "El trabajo intelectual". El dibujo de línea es esquemático, sobrio, sin sombrear, pero contundente y enigmático. Posee un cierto *élan* noucentista en su esquema estructural compositivo.

El boceto al óleo sobre el cartón de "El trabajo intelectual" de la colección Ricardo Bastida resulta una obra bastante acabada. Parece representar, de pie y en el centro, a la Diosa del Conocimiento, que apoyada en el trono con una mano, arroja con la otra sus efluvios sobre la filosofía y el pensamiento, representado por un Apolo griego desnudo que lleva una túnica a su espalda. Con la otra mano recostada sobre el trono de la Sabiduría, toca a la Cosmología y a la Teología, representada ésta por una muchacha con túnica que a manera de cariátide sostiene sobre su cabeza un arquitrabe. Tras las figuras, y en segundo plano, unas grandes montañas ocupan más de tres cuartos del horizonte. Toda la composición está enmarcada entre dos columnas corintias. La obra, pese a tener un carácter abocetado, es de gran riqueza cromática en verdes, rosas, morados y blancos. El pigmento y la pasta están colocados con gran fuerza y destreza.

Otra interpretación de esta obra podría ser la de "Las Artes". EL personaje central podría ser la musa o diosa de las artes, que derrama su agua-gracia sobre la pintura y la escultura, representadas por el efebo griego, mientras que la muchacha vestida del lado derecho representaría a la arquitectura.

Los repertorios iconográficos poseen un fuerte clasicismo latino emparentado con el de Joaquín Torres García y las corrientes noucentistas, motivo quizás por el cual fueron relegados por otros de raigambre más realista social, menos culto y más asequibles para el gran público que sería el cliente habitual de la entidad bancaria a la que iban dirigidos.

9.2. "El sembrador o La agricultura"

En este segundo friso, Arteta plasma a dos fornidos labradores arando la tierra acompañados por una pareja de ciclópeos bueyes. Mientras un labrador agachado mete en tierra el arado romano, apoyado en un bastón, el otro de pie, con el torso desnudo y camisa al hombro, lanza a boleto la semilla que lleva en una bolsa en su mano izquierda. Movimiento y acción sobresale en las figuras sobre las que se ciernen ramas de árboles en las dos esquinas.

La composición asciende en ligera y suave diagonal, y todas las figuras poseen una fuerte línea de cierre. Clasicismo en las anatomías y superficies. Ocre, verdes y rosas.

De los ocho bocetos previos que conocemos de este friso, habría que destacar los poderosos "Estudios anatómicos del cuerpo entero y el torso del sembrador" realizados a carboncillo sobre cartón cremoso, así como una cuidada y estructurada "Cabeza" tomada en acusado escorzo y posteriormente tocada con boina, y que coinciden con algunos rasgos del Sembrador y del Patrón de arribada. Arteta muestra

en estos dibujos un lápiz incisivo y contundente, tanto en los perfiles y líneas de cierre como en los claroscuros y sombras. Boceto ya más cercano al definitivo es el adquirido recientemente por la Caja de Ahorros de Vitoria-Alava, donde el pintor se preocupa hasta de los aspectos matérico-texturales.

9.3. "La recolección"

El artista bilbaíno traza en este friso a cinco mujeres, tres adultas y dos jóvenes, recogiendo en cestas de los árboles doradas y rojas manzanas. La composición en "mazzochio" le permite colocar a cuatro personajes de espaldas y uno frontal hacia el espectador en el ángulo derecho. Una mujer de espaldas, subida a una escalera verde, coloca sus frutos en el cesto bajo de una mujer muchacha con trenzas, también de espaldas. La mujer central, que agachada recoge del suelo una manzana caída del árbol sacudido por otra joven con trenza y de espaldas, está tomada desde la perspectiva lateral derecha, exhibiendo una línea compositiva en elipse de carácter modernista. La mujer situada de pie y frontal, con el cesto cargado de manzanas casi en postura mostrativa del producto, tiene su afianzamiento en un pie a la par que gira el torso hacia la izquierda. Ramas cargadas de manzanas y troncos en segundo plano, así como una línea del horizonte en diagonal que es la loma de una montaña. Azules, verdes, blancos y amarillos, así como algún violeta.

De esta obra que se mueve también entre el realismo social y el costumbrismo, existen asimismo algunos dibujos al carbón con gran fuerza y vigor, así como un boceto al óleo casi definitivo regalado también por Arteta a Bastida y

que fue expuesto al igual que "El sembrador" en la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925. En este boceto hay más espacio entre las figuras, lo que les confiere un aire más estilizado y menos ciclópeo. Gammas de color verdeazuladas, colorido y pincelada de gran calidad, cualidad que se acredita en las texturas magras.

9.4. "Las cargueras del muelle"

Cuatro mujeres jóvenes ubicadas en un muelle vizcaíno portan sus grandes cestos en la cabeza y en el costado, descalzas y con las faldas recogidas en la cintura y los brazos en jarras. Las cuatro presentan fuertes y marcadas anatomías. A sus espaldas, grandes cajas de madera y los poderosos mástiles de un gran buque carguero cuya línea diagonal de cubierta dinamiza toda la composición y la llena de tensiones. Tres de las mujeres miran directamente al espectador, mientras la cuarta, situada en el lateral izquierdo, contempla al grupo. Marcadas líneas de cierre y ocre, verdes, rosas y blancos en su cromática. Dinamismo en el gesto de las figuras y en el porte. Símbolo de la industrialización y del trabajo, en el que la mujer aparece como miembro activo.

De este friso conocemos desde algunos bocetos preparatorios, rápidos y sintéticos, tanto para las cargueras como para los descargadores pertenecientes al Grupo Banco Bilbao Vizcaya, como algunos bocetos de trazo más fuerte y suelto pertenecientes a Juan Barandika, amigo de Jenaro Urrutia y de Aurelio Arteta, así como el sólido boceto trazado al carbón, de marcadas líneas de cierre un tanto

esquinadas, y el boceto ya más cercano al óleo expuesto también en la muestra de Artistas Ibéricos de 1925.

9.5. "Los descargadores"

En el quinto friso Arteta plasma a cuatro robustos trabajadores que descargan del buque al muelle sacos, cajas y grandes equipajes, ayudados de cuerdas y de grandes esfuerzos. Uno de ellos, con saco en la cabeza y en la mano, contempla de espaldas al espectador otros tres descargadores que con sus poderosas anatomías y tensiones corporales depositan la mercancía en el muelle. Acción y movimiento en pies, manos y rostro, y cabezas tocadas por sacos o boina. En segundo plano, las cubiertas de dos grandes barcos con sus anclas y chimeneas. Composición en diagonal y verdes, ocre, blancos y amarillos. Las figuras aparecen de espaldas o laterales al espectador, y con marcadas volumetrías corporales.

Se conservan en este friso ocho dibujos de pequeño formato, pertenecientes al Grupo BBV, que forman parte de los tanteos y bocetos sueltos, rápidos y angulosos. Alguno de ellos posee hasta cuadrículas como para ser aumentado o traspasado al muro. Igualmente, una acuarela con la figura de un carbonero, de línea suelta y abocetamiento algo torpe.

Pero sobre todo conocemos dos espléndidos carbonos sobre papel cremoso de las figuras del descargador con saco, visto de espaldas y la figura del descargador con el torso desnudo y en posición de tensar la cuerda que soporta la gran caja. Es

precisamente en estos dibujos donde Arteta traza poderosas anatomías y depuradas musculaturas, mostrando un gran dominio del dibujo y de la figura.

Los dos bocetos al óleo sobre cartón, cecanos y próximos ya al muro definitivo gozan de las mismas características que los descritos para la preparación de otros frisos.

9.6. "El astillero"

El pintor traza en este sexto friso a tres metalúrgicos caldereros ajustando las soldaduras, y encajando con el martillo el compresor eléctrico y la llave fija, las planchas y soldaduras de la popa y bajera de un gran barco. Los tres personajes masculinos están ligeramente ladeados. El que eleva el martillo a punto de golpear, lleva el torso desnudo y el rostro grave. Los otros dos, que trabajan en la tornillería, portan buzo azul, boina, zapatos y alpargatas blancas. Junto a la estructura del barco aparece una enorme ancla tumbada.

Líneas de cierre marcadas, y ocre, azules, rojos y amarillos en el color. Toda la composición emana fuerza y poder a la manera miguelangelesca, sobre todo en el personaje con martillo de la izquierda. Contrapone en la composición general el personaje de espaldas al cuasifrontal, y al frontal de cuerpo y cabeza ladeada con martillo.

El friso, uno de los más hermosos y redondos del conjunto, fue plasmado en sus principales figuras al carbón en los talleres de forja y remacha de la Sociedad

Euskalduna de Construcción y Reparación de Burgos³⁰⁵. Las figuras, de gran fuerza y dinamismo, serán reducidas a tres respecto al boceto preparatorio trazado al óleo, en el que eran cuatro. La composición queda así más asimétrica y dinámica.

9.7. "La fundición"

Tres obreros trabajan en el horno de una fundición industrial, dos con el torso desnudo y delantal, uno frontal y el otro lateral, y el tercero, vestido, dando la espalda al espectador. Los tres están en posturas de gran tensión y dinamismo, lo que se muestra en sus anatomías, y se acentúa además por las líneas compositivas de la larga pala-cazo de mano y las grandes estructuras compositivas diagonales del horno.

Línea de cierre marcada y colores rojos, verdes y ocre. Aceptación del destino entre cansados y serenos de los rostros de los fundidores que contemplan al espectador con una cierta actitud entre sufrida y resignada. Composición a base de líneas diagonales muy marcadas.

De su estructura interna dibujística nos queda algún pequeño boceto del personaje izquierdo, vestido y de espaldas, así como un magnífico dibujo al carbón del mismo personaje, y otro del fundidor sacando el cazo de la colada, con el torso desnudo y delantal de cuero. Según Llano, este dibujo fue realizado en Ochandiano, pero no cabe duda de que este arquetipo posee muchas similitudes con la obra "En el

³⁰⁵ LLANO. o.c. p. 76.

laminatorio" del pintor Arthur Kampf, creación de carácter monumental y reveladora del espíritu nacional-socialista alemán³⁰⁶.

Pero por otro lado, en estos recios y poderosos dibujos al carbón se advierte el modo de trabajar de Arteta, realizando primero los personajes desnudos anatómicamente, y vistiéndolos posteriormente.

9.8. "El ferrocarril"

Arteta coloca dos figuras contrapuestas en la composición de este fresco y en sus oficios. De espaldas, el operario con su foco de señales de mano, el porteador de equipajes con carretilla de mano avanza de frente. En medio de ambos, la parte trasera de un vagón con sus estribos-enganches, y el rostro de una potente locomotora de tren que emerge desafiante y se convierte en el elemento central de la composición plástica. Ambos trabajadores en actitud cansada y resignada.

También existen algunos bocetos del personaje de espaldas portando el foco de señales de mano, así como sendos bocetos a lápiz y al óleo en los que los personajes aparecen cambiados de lugar, siendo tres y no dos los operarios.

Líneas de cierre marcadas, composiciones diagonales y colores ocres, rojos y blancos.

³⁰⁶ HINZ, Berthold o.c. p. 131.

9.9. "Pesquero de arribada"

Para el noveno friso Arteta proyecta cuatro jóvenes marineros, de pie, instalados en la proa del barco al llegar al puerto de arribada, hallándose en las faenas de atraque en el muelle. Un marinero, de espaldas, sube por la escalerilla-escala de cuerda y el cuerpo ladeado hacia la derecha. Otros dos, con la cuerda entre sus poderosas manos, bajan las velas, mientras otro, más joven y vigoroso, colocado en proa, lleva enroscada en el brazo la cuerda para el amarre de la embarcación. Al fondo, en segundo plano, un enorme barco. La figura del patrón, vestido con lequeitiarra, es por su porte y gran diseño gráfico, de gran fuerza poética y plástica.

Las líneas compositivas y plásticas se ajustan a las del resto de los frescos ya reseñados.

De la figura del patrón guarda la colección García Urtiaga un magnífico boceto coloreado, cercano y próximo al friso definitivo.

Como ya muy próximo y cercanos son también los dos bocetos, al óleo y al carbón, ejecutados sobre la composición general de la obra y estando este último proyectado a escalas de $\frac{1}{4}$ antes de ser traspasado al muro.

9.10. "Pescadores en el muelle"

Dos parejas de arrantzales, la más joven con niño en brazos. La mujer mayor, situada a un nivel más bajo, con el brazo en jarras, porta la cesta de pescado en la cabeza; la más joven de espaldas y trenza hasta la cintura, lleva un niño, dormidos en

brazos, mientras el joven arrantzale, tocado con boina y botas, llevando su cesto bajo el brazo contempla a su mujer y a su hijo. Todo el grupo es a su vez contemplado por la figura del gran patrón, enhiesto y descalzo, tocado con boina, con el remo en un brazo y cesta y dos boyas en el otro brazo. Velas, proas, chimeneas con horno en potentes composiciones diagonales en segundo plano.

En esta obra aparecen algunos de los arquetipos mejores, más logrados y repetidos de Arteta: "Txo", "En el puerto", "Despedida de las lanchas"...

Afectos y gestos, contenidos y serenos, mayor riqueza y variedad de gamas cromáticas que en el resto de los frisos.

De esta obra conocemos dos pequeños bocetos realizados a lápiz y sanguina pertenecientes a la colección Barandika, amigo de Urrutia y de Arteta, en los que trazan al joven pescador con boina y botas, así como a tres figuras de pescadores en el muelle con cestas de pescado en el costado y entregando un niño una de ellas.

9.11. "La mina"

En el undécimo friso, el artista pintará a dos mineros trabajando en la mina de Somorrostro. Un minero, tocado con boina, lleva de la brida a un caballo cegado, mientras contempla a otro que alza hercúleo y cansado el pico que ha de hincar en tierra. Tras ellos, montes cercanos y un plano de vagoneta. El resto, insinuaciones de parcelas de monte y tierra.

Ocres, blancos y grises perlinos. Líneas angulosas en muchos lugares de la composición. Rostros serenos y resignados.

De este friso nos han quedado varios bocetos, que van desde los simples y rápidos sobre diversos tipos y trabajadores de la mina y caballos, hasta tres óleos sobre cartón cremoso que representan la escena completa de la mina; de ellos tomará aspectos parciales de figuras y objetos que engrasarán la pintura definitiva. La calidad de pincelada y colorido de estos últimos es notable.

9.12. "Las Artes"

Arteta proyecta para este último friso la representación de las cinco artes mayores tradicionales: la Pintura, la Escultura, la Arquitectura, la Música y la Literatura. Cada musa porta en sus manos los atributos correspondientes: pincel y paleta, escultura, papel y compás sobre columna jónica, la lira y el papel. Sus rostros aparecen contemplativos, ensimismados o calculadores, y sus cuerpos frontales, de espaldas o ladeados, como es el gusto de Aurelio Arteta. Todas ellas llevan túnicas y aparecen semidesnudas.

Línea de un monte a mitad de composición y amplia copa de árbol en el lado derecho. Verdes, ocres y lilas, composición estática y de gran equilibrio clásico, ideal plástico artístico de Arteta.

Sólo conocemos un boceto-estudio preparativo de la pintura realizada al carbón y en el que la modelo es Amelia Barredo, su segunda esposa. La figura

femenina aparece frontal y desnuda, contemplando al modelo en plan altivo, con la paleta en la mano y un ligero atraso y punto de apoyo en el pie izquierdo. Junto a ella, y en menor tamaño, la figura vestida con pliegues rectos y cubistificados, y sin cabeza. De la síntesis de la cabeza de una y el vestido de la otra, saldrá el modelo definitivo de "La pintura".

10. INAUGURACION Y CRITICA HISTORICA

Pues bien, la "jornada obrera" de la que hablaba Arteta también llegó a su fin. Arteta trabajó de sol a sol, de manera laboriosa e intensa hasta lograr los resultados previstos tanto por él como por el arquitecto Ricardo Bastida. Una comisión de obras compuesta por Ramón de la Sota, Julio Arteche y Antonio Carlevaris se ocupó de controlar y poner al día cuanto se necesitaba para la buena marcha del edificio. Arteta expuso a Bastida y éste a Sota sus dificultades económicas y familiares, y fue este último quien de su propio pecunio pagó al pintor una fuerte cantidad de dinero que le permitió acabar los cinco últimos frisos³⁰⁷.

En la primavera de 1923, cerca de las fechas de Semana Santa, tuvo lugar la apertura del edificio y la muestra pública de los murales de Arteta, así como las esculturas de Quintín de Torre e Higinio Basterra. Al acto asistieron autoridades y representaciones oficiales de Madrid y Bilbao, entre los que se encontraban Indalecio Prieto, entre otros "diputados y senadores, singularmente del país vasco"³⁰⁸. La obra de Arteta será muy bien recibida por la crítica y el gran público, y supondrá además el reconocimiento general y estatal de la obra de este artista.

Ramón de Basterra escribirá el 14 de abril de 1923 en *El Pueblo Vasco*³⁰⁹:

³⁰⁷ LLANO o.c. p. 50

³⁰⁸ Prensa de Bizkaia editada por Llano, p. 50

³⁰⁹ La fecha es el 14 de abril de 1923 y no el 15, como indica Llano, o.c. p. 51 "El Pueblo Vasco", p. 1, c. 5. Ver también las críticas y comentarios elogiosos de BLANCO CORJIS, J.: *Las pinturas de Arteta*. En "El Heraldó", abril 1923; y DE LA ENCINA, Juan *El pintor Aurelio Arteta*. "La Voz", 14 de Marzo de 1923.

“La primera impresión, volteando la puerta giratoria es de sorpresa. El tinte rosáceo-verde de los frescos no es el esperado. Pero precisamente esta gama casta y tímida, esta entonación auroral, luego es un acierto. Es la decoración, el Parnaso pictórico de un país de lluvia. Las musas vascas no pueden olvidar la llovizna. Los cuadros fronteros a la puerta son de un rosa-verde quizá algo frío. Pero de esa gama baja, poco cálida, poco generosa, los lienzos que corren a los lados, hasta dar la vuelta a toda la rotonda ascienden de tono, se encienden, se enfervorizan por grados, paulatinamente, para llegar por los amarillos y rojos, hasta las púrpuras del fuego, de la pintura”.

Y poco más adelante indica lleno de fervor que

“Esta ilustración de Banco de Bilbao por Arteta, es uno de los hechos más sugestivos que ha realizado el vascongadismo en la Historia. Después de tantas irrupciones de violencia, llega aquí la aportación de gracia”.

Basterra además analiza e inserta esta obra en el simbolismo neoclásico que se respira en España:

“En esta obra de Arteta asoman ya sus capiteles, las columnas del neoclasicismo. Arteta es en el fondo uno de los pintores más seriamente estudiosos: su delicado simbolismo neoclásico evidencia que viene en contacto de codos con sus hermanos de la pluma. Por eso, su pintura está llena de valores literarios”.

Detecta Basterra con fino olfato la corriente subterránea que enlaza y emparenta las pintura de Arteta con el círculo de la Escuela de Poesía Romana, en la que Jean Moréas, poeta griego de expresión francesa, había lanzado el grito de “Soyez symbolistes!” en su poemario *Pelerin passioné*, publicado en París bajo un curioso retrato de Paul Gauguin³¹⁰.

³¹⁰ VALLCORBA o.c. pp. 9 y ss.

En esta misma dirección se movería también la obra plástica del pintor uruguayo-catalán Joaquín Torres García en la revista de arte *Pél-Pluma* y en su artículo "Impresiones" (1901), donde proponía la necesidad de volver a un arte esencial y no anecdótico. Refundido en su texto básico "Notes sobre art" de 1913, planea Torres García el reencuentro con la verdadera tradición de la cultura grecolatina arcaica, la unidad de espíritu y tradición de todos los pueblos mediterráneos, la estructura y el clasicismo que fundamenta el predominio del orden estructural por encima de las partes, el intelectualismo y el idealismo que lleva a trabajar con imágenes gobernadas por ideas y no por sensaciones, con universales y no con particulares. Dicho con palabras del propio artista, tendencia a aquello que es "verdadero, a lo lógico, a lo eterno de las cosas"¹¹¹. Eugenio D'Ors en el diario *L'u de Catalunya* de 1906 y en una glosa titulada "Emporium", conecta con estas ideas y propone como empresa notable "descubrir el mediterráneo" y descubrir lo que hay de mediterráneo en nosotros y en nuestro entorno. "Nosotros mismos, debemos ser hombres de la modernidad clásica", dirá D'Ors. "Clasicismo no es inmovilismo. La regla no es castración vital, el Clasicismo ha de ser un estado de espíritu, no un conjunto de restricciones canónicas". "La regla es la vida, y no la muerte. La regla es el arte, y no la academia. El ver revolucionario es el académico que hace cuadros no vistos, al revés de los grandes maestros que los hacen vistos". escribe D'Ors en 1910¹¹². Y todavía en 1911: "fuera de la tradición, ninguna verdadera originalidad. Todo lo que no es tradición, es plagio". Pero la recuperación

¹¹¹ *Ibidem*. pp. 42-47.

¹¹² *Ibidem* pp. 51-72.

del pasado, no es copia inmovilista y mitificadora del mismo, sino captación del espíritu clásico adecuándolo a los momentos actuales.

Para D'Ors, como para los franceses, es la inteligencia la que ha de jugar un papel fundamental, aplicando los principios correctores de "regla" y "mesura". Es así como veremos enaltecida con fuerza la voluntad transformadora que se traduce en unas sólidas arquitecturas y en perfección formal.

D'Ors dirá que Cézanne es el precursor de los nuevos tiempos, es el que quita el sentimentalismo de los objetos y del paisaje. El paisajista debe alejarse del paisaje, distanciarse, y debe organizar autónomamente la arquitectura de lo observado, en una nueva superación de la naturaleza. Esa voluntad arquitectónica debe ser potenciada además más allá de las artes plásticas, situándose en la base de todas las realizaciones del espíritu. La música, la literatura, la escultura, la pintura y toda la organización social debe sustentarse en una estructura sólida. Noucentismo y estructura son manifestaciones de un mismo espíritu¹¹³. D'Ors atacaba así tanto al anecdotismo academicista como al arte oficial de las mentiras.

No cabe duda que tanto los repertorios formales como ideológicos de Aurelio Arteta en los frescos del Banco de Bilbao de Madrid, conectan y enlazan perfectamente con los de Eugenio D'Ors, autor al que reconoce, lee, retrata y admira. Arteta se inscribe así por voluntad propia en la tendencia neoclásica que recorre y empapa Europa, como un deseo expreso de vuelta al orden y a la estructura

¹¹³ Ibidem.

sólida, a la razón y al pensamiento cuajado en símbolo, y al servicio de las clases más desfavorecidas. En Arteta, voluntad social y formal se aúnan y amalgaman al unísono. Realismo social y simbolismo, tradición y vanguardia tratan de plasmarse en una obra ubicada en un lugar donde las clases dominantes no deben olvidar la procedencia de gran parte de su poder y de sus beneficios

“Una honda emoción de liberación, de júbilo se recibe en el atrio del Banco Bilbaino. Hay dinero: Bueno está que haya dinero, pero algo más importante que notamos. El alma llega. El alma se ha realizado, el alma está ya presente. El euskaldunismo vale hoy más en el mundo”, reconoce Ramón de Basterra en el último párrafo de su artículo³¹⁴.

“Comentarios plásticos a la vida del trabajo son todas las obras de Arteta reunidas en esta sala cuarta. Destácanse entre ellos los proyectos para la decoración del Banco de Bilbao, superiores, en nuestro entender, a los plafones definitivos, con significar éstos una de las obras de mayor aliento de que puede enorgullecerse el arte español contemporáneo”, subraya Eugenio D’Ors en *Mis Salones de 1924*³¹⁵.

Pero junto a las alabanzas y el reconocimiento, además de leves críticas como la realizada por el propio Basterra achacando “defecto de relieve”, la crítica histórica ha escrito lo siguiente de estos frisos:

“Después, algo más tarde, uno de los mejores pintores vascos, Aurelio Arteta, da el do de pecho dentro de las tendencias nuevas. Lo asombroso

³¹⁴ BASTERRA, Ramón o.c. p. 1, c. 5 De la misma opinión laudatoria es SALAVERRIA, José María *El arte en los Bancos*. En “El Pueblo Vasco”, 21 de Marzo de 1923

³¹⁵ D’ORS, Eugenio *Mis Salones*. Aguilar, Madrid, 1967 (2ª) p. 53

es que los mal llamados clasicistas —muchos de los que estaban dedicados a producir cuadros oscuros, cuadros grandes y a desproticar de las claridades que en sus paletas nuevas traían los pintores vascos— veían en Arteta un pintor revolucionario: ¿Revolucionario? Era verdad, pero una revolución hacia los mejores clásicos. Todo lo contrario de lo que querían señalar. El poderoso dibujo de los maestros antiguos, encerrando dentro de él las modernas y valiosas enseñanzas modernas. Y todo ello envuelto en un acento vasco inconfundible. Por ejemplo, hasta entonces, el sol y las sombras se pintaban también entre nosotros de la manera admitida. Pero llega Regoyos, llega Guiard con sus amigos, y demuestran con su experiencia adquirida en el extranjero que no era esa la única forma de conseguirlos.

Esas enseñanzas, y otras muchas, unidas al extraordinario talento que posee Arteta han conseguido que los amantes del arte puedan contemplar en Madrid, en el Banco de Bilbao, esa rotonda decorada por él, y que constituye una de las joyas modernas pictóricas más valiosas de España. Esas obras hermosísimas, debidas al pincel más genial y más modesto del País Vasco, bien merecen detenerse en ellas mucho más de lo que vamos a hacer hoy. Esperamos que alguien pueda dedicar algún día el amplio estudio que requiere esa labor, que tanto y tan bien honra al arte vasco.

No cabe duda ninguna de que con la realización de los trabajos de Arteta, en el Banco de Bilbao de Madrid, llegó nuevo aliento para muchos pinceles vacilantes que luchaban sin encontrar el norte salvador. Los ismos exagerados y desconcertantes por un lado, y la pintura académica estancada en su momento más endeble, por el otro, tenían desorientados a numerosos artistas que querían estudiar siguiendo una ruta seria, vigorosa, moderna y honrada.

En Madrid había, sí, algún cultivador moderno como el extraordinario Vázquez Díaz. Pero no llegaba a influir decisivamente, tal vez porque la buena pintura que hacía se separaba con demasiada brusquedad de la buena pintura de los museos. En esto termina Aurelio Arteta, silenciosamente, su decoración portentosa, y se nota, desde ese día, en los jóvenes artistas que estudian en Madrid, la intención de seguir por el camino seguro señalado por el pintor vasco. Indudablemente era lo que deseaban ver: un pintor que pintase con la gravedad de los antiguos, con la solemnidad de los antiguos (de los antiguos mejores) y que, al mismo tiempo, estuviese recogido en su obra lo mejor de las conquistas modernas. Arteta hizo en España —y naturalmente en el País Vasco— el milagro de hermanar lo clásico y lo moderno.

Ante las obras de Arteta desfilaron casi todos los artistas que ahora están descollando y casi todos los que hace tiempo brillan por las

provincias. Y con lo apuntado queda claro cómo ha influido últimamente en España la pintura vasca. Antes se dejó sentir —en las paletas más que en las formas— la de Guiard, la del guipuzcoanizado Regoyos y demás. Ahora la influencia de Arteta se ve en muchos de sus artistas". Mauricio FLORES KAPEROTXIPI³¹⁶.

"Para los intrapirenaicos afanes de la vida artística española, Vázquez Díaz está muy en la clave del problema de un arte para el que se pretende absoluta actualidad y, también, las mejores y máspreciadas virtudes de lo clásico: voluntad de estilo, visión de síntesis, proporciones canónicas, monumentalidad, intelectualización de lo perceptible y representable, composición arquitecturada, arquitecturación de la forma, orden y medida. Estas serán, asimismo y ciertamente, las más auténticas cualidades del arte de Arteta, las también admirables en escultores como Clará y, no tanto, aunque algo, en el mediterraneismo de Joaquin Sunyer". Joaquin DE LA PUENTE³¹⁷.

"Estas pinturas de Arteta, que permanecen in situ bien conservadas desde hace cincuenta años, cumplen también uno de los preceptos que el gran Vázquez Díaz enseñada y quería para la pintura mural: el de estar perfectamente integrada en la arquitectura sin romper su unidad, ni destacar por sí misma de cuanto la circunda". Gonzalo PERALES SORIANO³¹⁸.

"En la obra de Aurelio Arteta hay que destacar sus pinturas murales para el edificio del Banco de Bilbao, en Madrid, que le convirtieron en uno de los grandes muralistas españoles del momento. En sus temas alegóricos sobre las diversas clases de trabajo se percibe ese aliento épico que tanto caracterizó su obra y, en general, la de todos los que se interesaron por el muralismo. La construcción de espacios y figuras monumentales dentro de un pausado ritmo y movimiento, la estructura compositiva, que se ve obligada a reunir lo narrativo y lo simbólico, son los elementos básicos de este lenguaje". Valeriano BOZAL³¹⁹.

³¹⁶ KAPEROTXIPI, Flores. *Arte vasco*. Ekin. Buenos Aires, 1954 pp 43-45

³¹⁷ PUENTE, Joaquin de la. *La hora contradictoria, extremada y "clásica" de Aurelio Arteta*. En "Arteta en el Banco de Bilbao". Madrid-Bilbao, 1973. p. 22.

³¹⁸ PERALES SORIANO, Gonzalo. *Arteta y la pintura al fresco*. En "Arteta en el Banco de Bilbao" Madrid-Bilbao, 1973. p. 64.

³¹⁹ BOZAL, Valeriano. *Historia del Arte en España* v. II Istmo Madrid, 1973 p 112.

“La gran aportación de Arteta fue el hacer converger signos étnicos y signos de clase en una obra y pasados a un plano casi épico”. Ana María GUASCH¹²⁰.

¹²⁰ GUASCH, Ana María. *Arte e ideologia en el País l'asco (1940-1980)*. Akal. Madrid, 1985. p. 55.

11. ARTETA Y SUS AMIGOS EN MADRID. 1923

El 30 de junio de 1923, el pintor vasco Juan de Echeverría colgaba en el Salón de Amigos del Arte del Palacio de Bibliotecas y Museos, en el número 20 del madrileño paseo de Recoletos, cuarenta cuadros entre los que se encontraba la galería de retratos de la generación del 98. La exposición se inauguraba el 1 de febrero bajo la presidencia del ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, y en la misma se presentaban retratos de Valle Inclán, Azorín, Baroja, Salaverría, Maeztu y otros. Si bien la prensa señalaría que a "Echeverría apenas si le conoce el público madrileño"³²¹, Juan de la Encina certifica que "su éxito consiste en ser muy antiguo y muy moderno al mismo tiempo"³²². Arteta asistirá sin duda alguna a este evento, pero no así al "convivio público" que con motivo de la exposición se organizó en el restaurante Fornos con asistencia de más de doscientos comensales, y en la que él aparece como firmante de la invitación junto a Gregorio Marañón, Ortega y Gasset, Juan de la Encina, Luis Bagaria, Victorio Macho, Quintín de Torre, Ramón Gómez de la Serna y Ramón Zubiaurre. "A los postres se leyó, entre otros, la adhesión de Arteta"³²³.

La exposición de Echeverría debió de resultar todo un éxito de público y de ventas. El crítico de *La Libertad* escribía que "las dos más fuertes emociones estéticas de esta temporada las han dado dos grandes pintores vascos: Arteta y

³²¹ *El Pueblo Vasco*. 30 de enero de 1923, p. 3, c.3; y 3 de febrero de 1922, p. 1.

³²² *Ibidem*.

³²³ *El Pueblo Vasco*. 21 de febrero de 1923, p. 1, c.5; y 23 de febrero de 1923, p. 1, c.3.

Echeverría³²⁴. Por el retrato de Valle Inclán de Echeverría se pagaron nada menos que 20.000 pesetas³²⁵.

Eliás Salaverría seguía siendo el retratista oficial de la Villa y Corte, el retratista consagrado, académico y conservador en sus gustos. De hecho, en aquel momento realizaba varios retratos del Rey³²⁶. Nada sabemos de la relación de Arteta con Salaverría, como tampoco de la que mantuvo con Zuloaga, el otro gran pintor reconocido por la prensa y el público español de ese momento³²⁷.

Con quien sí que nos consta sostuvo una buena relación fue con el pintor santanderino Evaristo Valle, acudiendo a la inauguración de su exposición en Madrid en uno de los raros descansos que le permitió su agotadora labor de muralista en el Banco de Bilbao³²⁸.

³²⁴ *El Pueblo Vasco*. 27 de febrero de 1923, p. 1, c. 1

³²⁵ *El Pueblo Vasco*. 2 de marzo de 1923, p. 1, c. 3.

³²⁶ *El Pueblo Vasco*. 24 de mayo de 1923, p. 3, c. 5.

³²⁷ De hecho, en el *Epistolario* publicado por J. I. Tellechea Idigoras no aparece ninguna carta: Ignacio Zuloaga. *Epistolario y Dibujos*. 1989.

³²⁸ Llano. o. c. p. 50

12. ARTETA Y SUS AMIGOS EN EL PAIS VASCO. 1923

La vida industrial y cultural del País Vasco corría rauda y veloz entretenida entre el ritmo trepidante de la industrialización y la fiebre mercantil, y el vertiginoso compás de las nuevas máquinas, entre las que el automóvil provocaba la mayor fascinación. "El auto rojo" (1922) de Antonio de Guezala refleja este paradigma y símbolo del poder de la burguesía vasca³²⁹. Así lo verá también un cronista bilbaino al reseñar la llegada a la capital del fino escritor irunés Mourlane Michelena el año 1923:

"En el Bilbao mercantil e industrial bullia ya un núcleo artístico-lírico, que recibió a Mourlane Michelena cordialmente. Los Arrüe, Arteta, Basterra, Gustavo de Maeztu, Damián Roda, Sánchez Mazas, Tellaeche, etc., trabajaban para dar a la villa una categoría intelectual no inferior a su nombre en la especulación positiva. A este laudable movimiento se incorporó Mourlane Michelena, aportando sus cualidades de artista singular y exquisito"³³⁰.

Lo cierto es que José de Arrüe realizaba para la industria de la higiene el diseño publicitario de la pasta dentífrica "Sanolan" con un diseño de marcado acento étnico y caligráfico³³¹. José Benito Bikandi era reconocido como una joven promesa³³², y sus amigos Gaspar Montes Iturrioz, Jesús Olasagasti, Flores

³²⁹ KORTADI, Edorta. *Nuevas generaciones* o.c. p. 32.

³³⁰ S.F. *En el Ateneo. Mourlane Michelena*. En "El Pueblo Vasco" 17 de marzo de 1923, p. 1, c. 3

³³¹ *El Pueblo Vasco* 5 de mayo de 1923, p. 3, c. 5.

³³² S.F. *Bikandi. Un artista vasco*. En "El Pueblo Vasco". 16 de junio de 1923.

Kaperotxipi y Carlos Landi ganaban premios en el Concurso de Noveles con "un retrato de mujer" y con paisajes entre los que destacan "El puente" y "Uranzu"³³³.

Ya para entonces la Asociación de Artistas Vascos había visto nacer y desaparecer uno de sus más queridos sueños: la revista mensual *Arte Vasco* (enero-junio de 1920), dirigida por Estanislao María de Aguirre. A lo largo de 1920 había organizado diversas exposiciones dedicadas a Antonio de Guezala, Asunción García Asarta, José y Ricardo Arrüe, Jesús Basiano, Teresa Romero, Bikandi o Tellaetxe; al año siguiente, además de la Exposición de Artistas Vascos en Zaragoza (en la que tomarán parte entre otros Aurelio y Félix Arteta), se dedicarán muestras a Gregorio Prieto, Juan José Landa, Jesús Basiano, José María Ucelay, Ernesto Pérez Oriu, Ascensio Martiarena, Cristóbal Ruiz, Gustavo de Maeztu, Alfonso Sena, Urrutia y otra vez Bikandi; por fin, en 1922 tendrán lugar las exposiciones de Clemente Salazar, Tellaetxe y Gustavo de Maeztu, así como la Exposición del Congreso de Estudios Vascos celebrada en Guernica (donde asimismo tomarían parte los hermanos Arteta). Añádanse a estas actividades, las numerosas actuaciones en favor de la creación de un Museo de Bellas Artes, la adquisición de obras con destino a la colección del Museo y a diversos parques de la villa. Aunque, al decir de Pilar Mur, aquellas vísperas de la Dictadura primorriverista no fueran buenos tiempos para el arte, la actividad de la Asociación no cesó³³⁴.

³³³ APELES. *La exposición de Artistas Noveles*. En "El Pueblo Vasco", 26 de septiembre de 1923, p.4, c.2.

³³⁴ MUR, Pilar o.c pp 82-100.

Arteta, como puede apreciarse, seguía unido y tomaba parte activa en las grandes exposiciones colectivas junto a sus compañeros y amigos de la Asociación de Artistas Vascos. No obstante, desapareció de su Junta directiva durante el año 1920, probablemente para dedicarse más intensamente a las tareas preparatorias de los frescos del Banco de Bilbao en Madrid.

En 1923 la actividad de la Asociación descendió a niveles alarmantes. La continuidad de su labor estaba en peligro por culpa de un déficit de 6.000 pesetas, por lo que un grupo de artistas realizó una exposición-subasta de sus obras. La Diputación les ayudará con 3.000 pesetas anuales³³⁵, además de las 30.000 que ya para 1920 destinaba a la adquisición de obras de arte³³⁶. Aurelio Arteta permanecerá al margen de esta iniciativa, entregado como estaba por aquellas fechas a su trabajo muralista en Madrid.

Su hermano Félix colaboraba ya desde 1921 como dibujante en el periódico *Euzkadi*. "Euzkadi felicita a sus lectores", rezaba el pie de un magnífico dibujo de una muchacha vestida de fiesta y rodeada de álamos, impreso el día de Navidad de 1921, similar a otro dibujo por el que les deseaba "Feliz año nuevo". A la vista de estos dibujos, cabe aseverar que tranquilamente podía haberlos firmado Aurelio, prueba añadida de la permeabilidad plástica existente entre ambos, en sintonía con su afinidad ideológica en materia política³³⁷.

³³⁵ *Ibidem*, p. 97.

³³⁶ La Diputación tenía una partida de 227.500 pesetas anuales para "Cultura Vasca", de la que una de las más altas partidas, 30.000 pesetas, se destinaba a la adquisición de obras de arte. *Nuestra Diputación y la Cultura Vasca*. En "Euzkadi", 22 de enero de 1919, pp. 1-2.

³³⁷ *Euzkadi*, 25 de diciembre de 1921 y 1 de enero de 1922.

13. NOMBRAMIENTO Y DIMISION COMO DIRECTOR DEL NUEVO MUSEO DE ARTE MODERNO DE BILBAO. 1924-1927

A lo largo de 1924, las exposiciones de diversos artistas vascos continuaron sucediéndose en la capital vizcaína, promovidas sobre todo por la Asociación de Artistas Vascos. Quintín de Torre, Fernando, Jenaro Urrutia, Tellaeche, Jesús Basiano, Gustavo de Maeztu, una exposición-homenaje a Francisco Iturrino — fallecido en Cagnes-sur-Mer el 20 de junio de ese año— y la inauguración en otoño del Museo de Arte Moderno en la calle Rodríguez Arias, serán los principales acontecimientos artísticos de la villa¹³⁸.

“Todo había comenzado con el fracaso de aquel famoso proyecto de construcción de un Palacio de Bellas Artes que tantas controversias suscitara en 1920. Y así, desde entonces, subsistía la urgencia de ubicar el Museo en un lugar adecuado a las actuales necesidades artísticas que el antiguo edificio no podía resolver, abarrotadas como estaban sus salas con las numerosas adquisiciones que el renacimiento cultural de la villa había propiciado. No olvidemos por ejemplo, la Exposición Internacional de 1919, la del Congreso de Guernica o las constantes exhibiciones en la Asociación de Artistas Vascos”, indica la historiadora Pilar Mur¹³⁹. En el mismo sentido apunta la historiadora Eloina Vélez cuando afirma que “De aquellos primeros años sólo se conservan en el Museo noticias de los muchos cuadros que podían exponerse y alguna fotografía que nos ilustra acerca del

¹³⁸ MUR, Pilar o.c. pp. 100 y ss

¹³⁹ *Ibidem* p. 101.

aprovechamiento del espacio 'indigno' de una exposición 'razonable' como dijo la Junta³⁴⁰. Sin embargo, según esta autora Juan de la Encina destacaría desde las páginas de *Hermes* el 15 de octubre de 1918 lo acogedor de las salas y el sereno encanto del museo. Sólo en la tercera sala figuraban: "Zuloaga, Vicente López, Madrazo, Regoyos, Sorolla, Casas, Zubiaurre, Muñoz Degrain, Berruete, Arrüe, Haes, Ferrant, Alcalá Galiana, Arteta, Ugarte, Urquiola, Huerta, Zo, Cogniet y Lecquier"³⁴¹.

Pero lo cierto es que el 26 de septiembre de 1922 la minoría nacionalista de la Diputación presentaba a la sanción de la corporación una moción para la instalación del Museo de Bellas Artes, Etnografía y Naval en las escuelas de Berástegui, y el 15 de octubre Hurtado de Saracho proponía a través de otra moción la creación de un Museo dedicado esencialmente al arte moderno:

"Es necesario traer a Bilbao este arte moderno, contemporáneo, en toda su espléndida amplitud, sin mutilaciones, para que sirva de estímulo a nuestros jóvenes artistas y de educador a nuestros ojos timoratos, muy necesitados de amplios horizontes llenos de audacias y es necesario también fomentar de una manera más eficaz que hasta el presente el vigoroso arte vasco, formando una completa colección de todas sus tendencias, donde cada pintor esté bien representado y que al mismo tiempo que sirva de estímulo a los artistas proporcione a Vizcaya los documentos más preciosos para estudiar el proceso evolutivo del arte"³⁴².

³⁴⁰ VÉLEZ, Eioina *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao 1908-1986* Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid 1992 Inédita p. 246.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² Archivo Histórico de Bizkaia. Sección Cultura. Carp. 995 Exp. 10. "Un proyecto: El Museo Moderno". Citado por MUR, Pilar: o.c. p. 102.

Se nombra a Ricardo Gortázar, Alejandro de la Sota, Gregorio de Ibarra, José Félix de Lequerica, Antonio Larrea y Antonio de Guezala como vocales vecinos en un primer momento, añadiéndose en 1926 Joaquín de Zuazagoitia en representación del Ayuntamiento y Eugenio Leal de la Diputación³⁴³; ellos serian los encargados de redactar el reglamento del nuevo Museo. En él se indica que el Museo ha de formarse sobre las obras existentes en el de Bellas Artes más las que se fueran adquiriendo sucesivamente en las exposiciones de autores del país o extranjeros que se celebren en Bilbao. Es decir, deberían primar las corrientes vanguardistas y de calidad que se dieran en el mundo para una óptima formación e información de artistas y público³⁴⁴.

En octubre de 1923 se constituía la primera Junta del Patronato del Museo de Arte Moderno, y el 3 de enero de 1924 se nombraba a Aurelio Arteta director del mismo, según consta en carta del vicepresidente con fecha 4 de enero:

“Junta de Patronato
del
Museo de Arte Moderno

La Junta de Patronato del Museo de Arte Moderno, en sesión celebrada el día de ayer, acordó por unanimidad, nombrar a Vd. Director del citado Museo.

Lo que tengo el honor y la satisfacción de comunicara Vd. para su debido conocimiento y oportunos efectos.

Dios guarde a Vd. muchos años.
Bilbao 4 de Enero de 1924.

El Vicepresidente³⁴⁵.

³⁴³ VÉLEZ, Eloina o.c. p. 90.

³⁴⁴ Archivo Histórico de Bizkaia. Ibidem.

³⁴⁵ Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Sección Artistas Vascos. D. 677 MUR. Pilar: o.c. p. 103.

La carta iba dirigida al "Sr. D. Aurelio Arteta, Director del Museo de Arte Moderno". El 7 de enero Arteta contestaba con esta otra misiva en la que se descubren algunos de los rasgos más notorios de su personalidad:

"Señor Vicepresidente de la Junta del Patronato del Museo de Arte Moderno.

Muy Señor mío: recibida la atenta comunicación del acuerdo de la Junta de Patronato del Museo de Arte Moderno, nombrándose Director de dicho Museo, tengo la satisfacción de manifestarle, que acepto honradísimo dicho cargo, al servicio del cual pondré —a falta de otros dones superiores— mi mejor voluntad.

Le ruego acepte y haga saber mi profundo agradecimiento por esta distinción a todos los señores de la Junta.

Dios guarde a usted muchos años.

Bilbao 7 de Enero de 1924.

Aurelio Arteta³⁴⁶

El 20 de marzo de 1924, la Junta del Patronato acuerda lo siguiente:

"Acuerdo de la Junta de Patronato del Museo de Arte Moderno.

Enterada del precedente escrito y se hace constar que en esta fecha toma posesión de su cargo el Director don Aurelio Arteta.

Bilbao, 20 de Marzo de 1924³⁴⁷

El 25 de octubre tenía lugar la inauguración del Museo sito en la sede de la actual Biblioteca Provincial que la Diputación poseía entre las calles José María

³⁴⁶ Ibidem D 675.

³⁴⁷ Ibidem

Eseuza y Rodríguez Arias³⁴⁸. Arteta escribía el 18 de octubre al director del Museo de Bellas Artes, Manuel Losada, solicitándole el envío de una copia del reglamento de régimen interior ya que el suyo "por descuido estaba todavía por hacer"³⁴⁹.

Aunque el conjunto de la colección fue al comienzo reducido y modesto, pronto comenzaron sus fondos a ser solicitados por diversas instituciones del Estado³⁵⁰, por lo que la Junta del Patronato solicitó a la Diputación que habilitara partidas adecuadas para la adquisición de nuevos fondos³⁵¹. El vicepresidente, Gregorio Ibarra, exponía a la Junta de Cultura de la Diputación "la necesidad de adquirir las colecciones más completas posibles de los artistas del país", y la de "organizar exposiciones anuales de artistas del país" para adquirir las mejores obras, potenciarlas a nivel estatal y fomentar el desarrollo artístico de la zona. Ibarra proponía un apoyo oficial al arte ya que "Existe en este momento en nuestro país un evidente renacimiento artístico que ha desbordado los límites comarcanos para conseguir una aquiescencia nacional verdaderamente honrosa. Sin embargo, este selecto plantel de artistas no produce ni en cantidad ni en calidad las obras que debiera producir, y ello es debido, sin género de duda, a que el mercado artístico es mezquinísimo". Los artistas no se lanzaban a producir más que lo que podían vender

³⁴⁸ MUR, Pilar o.c. p. 103.

³⁴⁹ VÉLEZ, Eloina o.c. p. 77.

³⁵⁰ Carta de Aurelio Arteta a C. Gardeazabal (Bilbao, 27 de julio de 1925) en la que se habla de cuatro cuadros de artistas vascos que han estado en una exposición en Madrid. Archivo Histórico de Bizkaia. Archivo Administrativo 1.000 Carpeta nº 79 Exp. 1(44).

³⁵¹ Archivo Histórico de Bizkaia. Archivo Administrativo 992 Carpeta nº 71. Exp. 4(13) 1925.

a precios muy bajos. La propuesta de la Junta fue aprobada por la Diputación el 12 de diciembre, acordándose la cantidad de 15.000 pesetas.

La primera exposición organizada por la Junta del museo se inauguró el 15 de mayo de 1926 y se clausuró el 15 de junio. Los gastos, según Eloina Vélez, ascendieron a 7.059 pesetas, es decir que sobraron 7.941 pesetas³⁵².

La misma autora indica que en 1926 se celebró una exposición-homenaje a Iturrino, organizada por los miembros de la Junta Gregorio de Ibarra, Ricardo Gortázar, Aurelio Arteta y Eugenio Leal. Esta exposición dio lugar a un curioso ingreso de una obra de Vázquez Díaz en el Museo.

Pero pese a la brillante y notoria gestión de Arteta y de la Junta al frente del Museo de Arte Moderno, sobre todo teniendo en cuenta la falta de espacio disponible, pronto comenzaron los recelos y los ataques edilicios, que desembocarían en una dimisión sonada de su director. Enterado por el diario *Eizkadi* del día 2 de febrero de 1927 que varios concejales en la sesión del Ayuntamiento habían mostrado su disgusto por la orientación del museo, al día siguiente presenta ante el vicepresidente de la Junta del Patronato de Arte Moderno, la siguiente carta de dimisión:

“Habiendo leído en el diario local *Eizkadi* de fecha 2 de Febrero la reseña de la sesión del Ayuntamiento celebrada el día 1 del mismo, en cuya sesión, al tratar de la subvención para el Museo de Arte Moderno, varios señores concejales exteriorizaran el manifiesto disgusto que les causa la orientación de este Museo, disgusto del que participa también el

³⁵² VÉLEZ, Eloina o c p 387

señor Alcalde; considerando además, que dicho señor Alcalde (siempre a través de la misma referencia) estima que 'casi todo su presupuesto es absorbido por los sueldos del personal y la renta del local', no puedo, en conciencia, seguir contribuyendo a sostener un criterio que tales ascos y desdenes causa, y mucho menos a impedir o dificultar con el sueldo que he venido disfrutando, la adquisición de otras obras mejores.

Por lo que tengo el sentimiento de presentar a la dignísima Junta que Vd. preside, la dimisión de mi cargo de Director del Museo de Arte Moderno.

Dios guarde a Vd. muchos años.

Bilbao, 3 de Febrero de 1927. (Sr. Vicepresidente de la Junta de Patronato del Museo de Arte Moderno)³⁵³.

Pronto se sumaron a esta dimisión las de los cuatro ediles nombrados por el Ayuntamiento —Ricardo Gortázar, Alejandro de la Sota, Gregorio Ibarra y Joaquín Zuazagoitia—, así como las de Antonio de Guezala, Antonio de Larrea y José Félix de Lequerica, vocales vecinos de la Diputación en la Junta del Museo³⁵⁴.

La polémica saltó a la prensa con una mordacidad y agresividad notorias, en un medio en que parecían latentes otros debates de naturaleza más política: la respuesta del medio intelectual y liberal español y vasco ante la dictadura primorriverista. Así lo ve Pilar Mur y así lo creemos también nosotros. Ante los ataques del concejal Daniel Aresti, que opinaba que "dicho Museo sólo sirve para proporcionar colocación a señores que no tienen grandes ocupaciones y para adquirir

³⁵³ Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Sección e D. 822. Recogido también por MUR, Pilar, o.c. p. 117, y VÉLEZ, Eloina: o.c. pp. 290-291.

³⁵⁴ Ibidem. MUR, Pilar, y VÉLEZ, Eloina.

cuadros que más allá de Ochandiano no tendrían mercado"³⁵⁵, y de la opinión del alcalde Federico Moyúa que, ante la imposibilidad de mantener dos museos en Bilbao, abogaba por su fusión, amén de su rechazo personal de las últimas adquisiciones ya que "es posible que ni regaladas las aceptara"³⁵⁶, se imponía un rearme moral y una contestación pública sonora.

Desde las páginas de *El Pueblo Vasco*, la pluma audaz y satírica del maurista José Félix de Lequerica arremetía rápida y contundentemente contra la actuación del Ayuntamiento y su política cultural, que tachaba de "dictatorial" en un célebre artículo titulado "Una enfermedad nacional. El chamorismo"³⁵⁷. En el mismo Lequerica se quejaba de la ordinarietà, bajeza y ramplonería de ciertas actitudes, de la simplificación de problemas más complejos, de la incomprensión de los temas artísticos, de la falta de respeto ante la vida y las vocaciones ejemplares. Alcalde y teniente de alcalde, sintiéndose aludidos, respondieron con una carta publicada en *La Gaceta del Norte* el día 13 manifestando que en nada y para nada habían agraviado a Arteta, que le admiraban como artista y que lo único bueno de su marcha es que así podrían comprarse con mayor libertad nuevos cuadros suyos³⁵⁸.

³⁵⁵ *Euzkadi*, 2 de febrero de 1927 "En el Ayuntamiento Continúa la discusión del presupuesto" *El Noticiero Bilbaino*, 10 de febrero de 1927 *La Tarde*, 9 de febrero de 1927 Recogido también por MUR, Pilar: o.c. p. 116, y VÉLEZ, Eloina: o.c. p. 291 LLANO, Manuel, o.c. p. 52, asegura que el Ayuntamiento pretendía rebajar la subvención de 15 000 a 5 000 pesetas, mientras que la Diputación estudiaba recortar sus presupuestos en un 25 %, dejando su subvención en 11.250 pesetas.

³⁵⁶ MUR, Pilar: o.c. p. 116

³⁵⁷ LEQUERICA, José Félix. *Una enfermedad nacional. El chamorismo*. En "El Pueblo Vasco", 6 de febrero de 1927. Citado por MUR, Pilar: o.c. p. 118.

³⁵⁸ *La Tarde*, 9 de febrero de 1927. Citado por VÉLEZ, Eloina, o.c. p. 291 *Acerca del chamorismo. Una nota del alcalde*. En "El Pueblo Vasco", 8 de febrero de 1927. Citado por MUR, Pilar: o.c. p. 119.

También la Asociación de Artistas Vascos y Jenaro Urrutia, su presidente, saldrían en su defensa con una carta abierta desde las páginas de *El Pueblo Vasco* en la que mostraban la dignidad y el interés demostrados por Arteta en el desenvolvimiento de su cargo, la poca remuneración económica percibida y la pérdida de tiempo que le había acarreado para el desarrollo de su obra y del arte³⁵⁹.

Lo cierto es que el alcalde pretendía adherirse al inminente homenaje a Aurelio Arteta que la intelectualidad española y vasca y las fuerzas progresistas de Bilbao habían organizado en el Hotel Carlton. Celebrado el día 12 de febrero, al convite asistieron según la prensa más de 150 personas, sumándose por carta o telegrama muchas otras desde todo el país, además del propio alcalde y teniente alcalde³⁶⁰.

"Pocos actos de esta naturaleza se han celebrado en nuestra villa que hayan alcanzado a éste en importancia. En número —que fue preciso limitar— y la calidad de los concurrentes, la valía de las adhesiones y el entusiasmo sincero y fogoso que reinó en el banquete, fueron signos de la justa estimación que Arteta goza, no sólo en los ámbitos de la villa, sino en la nación entera".

Acompañaron al artista en la mesa presidencial los componentes de la Junta del Musco de Arte Moderno, Pedro Murlane Michelena, encargado de ofrecer el homenaje, y Antonio Bandrés, principal promotor de la fiesta. Entre los comensales se hallaban: Nemesio Sobrevila, Mariano Villa, Fermín Arteta, Quintín de Torre,

³⁵⁹ *Una carta de la Asociación de Artistas Vascos*. En: "El Pueblo Vasco", 10 de febrero de 1927. MUR, Pilar, o.c. pp. 119 y 272.

³⁶⁰ *Anoche en el Carlton. El Homenaje a Aurelio Arteta constituyó un acto magnífico*. En: "El Liberal", 13 de febrero de 1927, p. 3. En la prensa se reseñan 150 asistentes. Mur da la cifra de 100 y Vélez contabiliza 200 personas. La convocatoria abierta al Homenaje se hizo a través de la prensa. Ver "La Tarde", Bilbao, 9 de febrero de 1901.

Gonzalo de la Rica, Manuel Galíndez, Pedro Viguera, Lorenzo Hurtado de Saracho, José Arrúe, Jenaro Urrutia, Julián Tellacche, Manuel de la Sota, Claudio de la Torre, Gustavo de Maeztu, Ramón Madariaga, Federico Pedrajo, Julio Carabias, Fausto Jiménez, Joaquín Zuazagoitia, Gregorio Ibarra, Antonio de Guezala, Juan Carlos Guerra, José María Ucelay, Joaquín Rica, Estanislao María de Aguirre, Félix Agüero, Alejandro de la Sota, José Félix de Lequerica, Julián y Pedro Guimón, Manuel Basterra, Indalecio Prieto, Víctor Landeta, Nicolás Martínez, entre otras notables personalidades de la villa que se relacionan en la prensa, pertenecientes tanto al mundo industrial como a profesiones liberales.

A los postres, Félix Agüero leyó las adhesiones más notorias. Postrado enfermo en Madrid, Juan de la Encina declaraba que "a mi retiro de enfermo de Madrid llegan ecos de disputas bilbainas. ¡Qué pena! ¡Qué tristeza! Y sobre todo, ¡qué asco...!". "El 'chamorrismo' que ha definido por modo insuperable, nuestro José Félix Lequerica, le ha vencido a usted. Ha vencido antes a otros más fuertes. Nos vencerá; si no ha vencido ya hace tiempo, yo así lo creo a veces, a todos los españoles empeñados en la empresa de vivir según el espíritu. La Beocia, y su expresión más vil, el 'chamorrismo' no es sólo de nuestro pueblo; es de toda la Península, como ha observado tan finamente su último definidor —el primero fue Goya— Una tromba repugnante de plebeyez y chocarrería parece como que quisiera apagar hasta el último destello de la espiritualidad nacional"⁶¹. Y acababa su

⁶¹ Ibidem.

adhesión haciendo votos para que no cundiera el chamorrismo y para que se defendieran "los negocios del espíritu".

También Hurtado de Saracho, que no pudo asistir al homenaje por una desgracia familiar, remarca "el desinterés, la competencia y el acierto" de Arteta al frente del Museo en un telegrama de adhesión semejante a los enviados por Ignacio Zuloaga, José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, José Camiña, *Gaceta Literaria*, Jiménez Caballero, Durrio, Iñigo de Andía, Montes Iturrioz, Ramón Pérez Ayala, Guillermo Torre, Anselmo Miguel Nieto, Emeterio Arrese, Felipe Urcola, Francisco Grandmontagne, José Moreno Villa, José Lambert, Emiliano Amann, Ricardo Arrúe, Pablo Uranga, Luis Quintanilla, Juan Aizpiri, Victorio Macho, Cristóbal, Carmen, Ricardo y Pío Baroja, Juan Manuel Smith, Margarita Nelken, Conde de Villalonga, Nicolás Múgica, Juan Echeverría, E. Diez Canedo, Manuel Azaña, Luis Bagaría, Alberto Arrúe, Ricardo Bastida, Flores Kaperotxipi, Asociación de Artistas Vascos, Eduardo Landeta, Moisés Huerta, Damián Roda, Adán de Yarza, Jacinto Olave, Valentin Zubiaurre, Bernardo Giner, Eduardo y Rafael Marquina, Antonio y Manuel Machado, Benjamín Palencia, Julio Romero de Torres, Cristóbal Ruíz, Ramón del Valle Inclán, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Gustavo Pitaluga, Rafael Penagos, "Bon", Julio Camba, "Tono", Edgard Neville, Gregorio Marañón, Margarita Xirgu, Juan Belmonte, Wenceslao Fernández Flórez, Amadeo Déprit, y un largo etcétera de intelectuales y prohombres de toda España. La nómina es ciertamente diversa, sonada y compacta, y no cabe duda de que remarca el alto grado de adhesión y consenso que suscitaba la obra y la persona de Aurelio Arteta. La vanguardia intelectual española estaba con Arteta, pero también se

aglutinaba, en oposición a la dictadura primorriverista y a la sinrazón y el desatino cultural que se respiraba y se fraguaba.

Pero quizá el más contundente y crítico de los oradores fue Joaquín Zuazagoitia, que habló de los "torpes ataques del Ayuntamiento", y de las "amables palmaditas" de la Diputación; alabó la independencia y la libertad del político Lorenzo Hurtado de Saracho y remarcó que "De todos cuantos hombres he conocido, tan sólo a uno he tenido admiración como hombre, porque tan sólo en uno he visto realizado un tipo humano de nobilísimo equilibrio; ese hombre es Aurelio Arteta"³⁶².

"Al levantarse Aurelio Arteta estalló en el salón una ensordecedora ovación. Los comensales puesto en pie, aplaudían frenéticamente. Cuando el silencio pudo hacerse, Arteta leyó las siguientes cuartillas: Ya sabéis —los que me tratáis a diario— que soy incapaz de decir tres palabras seguidas, ni aun en la intimidad de la tertulia del café. Podéis, pues, suponer fácilmente el aprieto enorme en que me veo para expresaros mi agradecimiento por este acto, abrumado como estoy por la lluvia de elogios que sobre mi han caído estos días, y he tenido que oír aquí esta noche"³⁶³.

Arteta subraya que, más que con palabras, este homenaje desea "guardarlo muy adentro, para que me dure siempre", y manifiesta que si ha aceptado este acto es por dos motivos: porque se ha atacado y agraviado a la cultura de nuestro pueblo en la figura de Hurtado de Saracho, y porque se ha despreciado y ofendido a los artistas vascos. "Estos artistas admirables (no me importa dar lugar al tópico fácil de los bombos mutos), esos artistas admirables, que trabajando con un fervor insospechado, llevando casi todos una vida de pobreza y de sacrificios, con una dignidad por nadie

³⁶² Ibidem

³⁶³ Ibidem

superada, han conseguido con sus fuertes personalidades que el nombre de Bilbao se registre también en las altas zonas del arte³⁶⁴. Y justifica su presencia allí “porque estos artistas, amigos entrañables míos, no se han permitido, en el tiempo que he sido director del Museo, hacerme la menor insinuación a compras que yo estaba obligado a proponer, y quiero pedirles perdón ante vosotros por la injusticia que con ellos he cometido —y que no me lo perdonaré nunca— al no atreverme, por una honradez chochola, inmoral, y un temor pueril a maledicciones plebeyas, a proponer a la Junta del Museo la adquisición de ninguna de sus obras³⁶⁵. Arteta termina sus cuartillas dando las gracias a todos los presentes por el acto inolvidable para él y los que representa, a la prensa de Bilbao tan acogedora siempre, a D. Antonio Bandrés y a D. Pedro Mourlane Michelena. “Al terminar Arteta la lectura, nuevamente atronaron en el comedor los aplausos. La ovación fue larguísima. Y cuando los aplausos cesaron, todos los concurrentes desfilaron ante el insigne artista, para estrechar su mano. El acto de anoche en el Carlton —continúa el columnista de *El Liberal*— fue de los más hermosos que nosotros hemos presenciado, y quedará de él memoria en Bilbao³⁶⁶. Lo cierto es que el acto de homenaje quedó grabado en el archivo familiar de Arteta, que guarda todavía hoy la prensa diaria de aquellas jornadas, indelebles también en los anales de la cultura vizcaína³⁶⁷.

³⁶⁴ Ibidem

³⁶⁵ Ibidem

³⁶⁶ Ibidem También *El Pueblo Vasco y Euzkadi*, 13 de febrero de 1927, se hacían eco de tan notorio homenaje.

³⁶⁷ Archivo Familiar de Aurelio Arteta - Getxo, 1995.

En el pleno del 20 de abril de 1927, el Ayuntamiento aceptaba la dimisión de la Junta del Patronato, con el voto en contra de los señores Arriola y Déprit, nombrando en su lugar a Manuel María Smith, Nilo Ortiz y Antonio de Gueza³⁶⁸. El 8 de octubre la nueva Junta designaba a Manuel Losada director interino mediante un acuerdo firmado por Crescencio Gardeazábal en estos términos:

“Acuerdo de la Junta de Patronato del Museo de Arte Moderno.

Visto el escrito de don Aurelio Arteta presentando la dimisión del cargo de Director del Museo y teniendo en cuenta los fundamentos de su resolución, se acuerda aceptarla, lamentando la Junta verse privada de los servicios de tan prestigioso artista y designar para sustituirle con carácter interino, a don Manuel Losada, que ejerce análogo cargo en el Museo de Bellas Artes.

Bilbao, 8 de Octubre de 1927.

(firma ilegible)
Crescencio Gardeazábal³⁶⁹.

Y el 18 de octubre del mismo año, el presidente de la Junta del Patronato comunicaba a Arteta la aceptación de su dimisión con estas palabras:

“Junta del Patronato del Museo.

La Junta del Patronato del Museo de Arte Moderno en sesión celebrada el día 8 de los ctes. acordó el siguiente acuerdo:

‘Visto el escrito en el que d. Aurelio Arteta presenta la dimisión del cargo de Director del Museo y teniendo en cuenta los fundamentos de su resolución se acuerda aceptarla, lamentándose verse privada de los servicios de tan prestigioso artista’.

³⁶⁸ VÉLEZ, Eloina o c p 90

³⁶⁹ Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao D 816

Lo que tengo el honor de trasladar a Vd. para su conocimiento y efectos. Dios guarde a Vd. muchos años.

Bilbao 18 de Octubre de 1927.

El Presidente.

Sr.D. Aurelio Arteta³⁷⁰.

Los dos primeros directores del Museo de Arte Moderno serán por tanto dos artistas en ejercicio, Arteta y Losada, reconocidos y maduros, lo cual parece que facilitó el trato con los artistas y la adquisición de obra adecuada y con acierto pleno: Jenaro Urrutia (dos obras), Clemente Salazar, Julián de Tellaeché, José Benito Bikandi y Asunción García Aranzamendi entre otros³⁷¹. No tuvo la misma suerte en su propuesta de adquisición de las ciento y pico obras de Paul Gauguin que conservaba en su estudio el escultor Paco Durrio para el museo³⁷².

Arteta no volvería a su cargo de director hasta la proclamación de la II República al término de la dictadura de Primo de Rivera. Al igual que Aurelio Arteta, los cuatro vocales dimisionarios serán de nuevo nombrados por el Ayuntamiento, según consta documentalmente los años 1932-1933³⁷³.

³⁷⁰ Ibidem D 815.

³⁷¹ Así lo cree también VÉLEZ, Eloina, o.c pp 452 y 459

³⁷² LLANO GOROSTIZA, o.c p. 52

³⁷³ Ibidem p. 292

14. RALENTIZACION DEL TALLER Y DE SU OBRA. 1925-1930

No es extraño que en medio de esta vorágine social y política la obra de creación del admirado y reconocido Arteta sufriera un proceso de ralentización e incluso de cierto estancamiento. Y aclaramos esto último porque el artista, además de los retratos que tuvo que pintar ininterrumpidamente para vivir y por presión de una demanda cada vez más insistente, también realizó otras obras de gran calado y significado, que merecieron un reconocimiento en el mercado y en la prensa especializada.

Nos referimos por supuesto a obras como "Pelotaris / Juego de la pelota", "Txo y sardinera", "Pescadores", la serie dedicada a las caseras o baserritarras con burro como "De cháchara", "La chica del burro", "La lechera", o las ya más simplificadas o cubistificadas "Mujeres en el monte", "Lavanderas", "Pescadora", que habría que situar entorno a 1925-1930, y que parece fueron resueltas en su retiro voluntario de Ondárroa —lugar que le seducía profundamente y al que acudía con cierta frecuencia— motivado según Llano por "la proyección pública de su figura, cosa que le asustó bastante"³⁷⁴. Nosotros, sin embargo, hemos encontrado documentalmente que la población en la que se refugió y residió fue Bermeo, adonde siempre le escribiría Ricardo Bastida.

El espíritu intimista y observador del pintor captará y plasmará algunos bellos idilios de jóvenes parejas de marineros, caso de su "Txo y sardinera" que se

³⁷⁴ *Ibidem.* p. 53.

encuentran en el muelle: la sardinera descalza, de espaldas, con su coleta y su cesta en la cabeza contempla al "txo" mientras éste, calado con boina, manos en los bolsillos y grandes botas de agua, observa con picardía y descaro al posible espectador. Arteta es un tímido "voyeur", contemplador y observador a quien gusta jugar con las miradas. En segundo plano, grandes planimetrías de redes, chimeneas, barcos y arquitecturas portuarias. Formas simplificadas en toda la composición plástica. Grises azulados, naranjas, verdes y rosas. Realismo social y formas sintetizadas que enlazan y emparentan con las de Vázquez Díaz, Picasso, Gris y otras poéticas más elaboradas. Arteta conoce bien el juego y la intersección de las miradas que van desde el Quattrocento italiano a los grandes maestros del renacimiento y del barroco, incorporándolos a su obra con gran sobriedad y picardía como corresponde a la personalidad de un tímido.

Del grumete del barco conocemos además un dibujo de línea esquinada, sutil y liviana que confiere al personaje un aire geometrizado y simplificado, y que demuestra la gran capacidad de abstracción y síntesis que poseía Aurelio Arteta.

Similares juegos de miradas se producen también en el dibujo "Arrantzales/Marineros", en el que dos jóvenes marineros dialogan en el puerto, uno de espaldas y el otro de frente, así como en el óleo "Pescadores", en donde dos jóvenes marineros, pescadores de ambos sexos, descargan las cestas repletas de pescado desde el barco al muelle. Él tocado con boina, y ella con trenza a la espalda, descalza, son contemplados por un joven grumete con boina y grandes botas. En segundo plano, grandes chimeneas, y al fondo un marinero se dirige remando de pie

sobre un bote hacia un barco varado con las velas plegadas. Gran simplificación formal y colores grises, verdes, amarillos, blancos y rosas. La obra presenta una gran síntesis y depuración de formas, con sintaxis cubistas que aparecen ya como marco de referencia formal y volumétrica. Arteta no parece querer renunciar nunca a su humanismo popular y radical, ni en los momentos de mayor síntesis y abstracción formal, evitando así caer en aquello que por estas fechas denunciaba Ortega y Gasset en su obra *La deshumanización del arte*, en la que de paso denostaba todas las vanguardias además de no preocuparse demasiado por las artes plásticas³⁷⁵.

Y en esta misma línea de gran depuración y de síntesis se moverá toda una serie de obras: "De cháchara", "La chica del burro", "La lechera", "Cháchara en el monte", "Lavanderas" y "Pescadora".

En todas ellas la protagonista principal o incluso única es la mujer en acciones de trabajo, de descanso o de pensamiento, convertida en elemento sustancial y casi único de la composición; le acompaña un burro y la ventana de una casa próxima donde asoma la amiga urbana que la contempla, la saluda o cuelga la jaula del pájaro; o aparece sentada y recostada junto a la orilla del río, peinándose o jugando, o lavando la ropa, o contemplando ensimismada la línea del horizonte, apoyada en la ventana, cargada de tristeza y melancolía, mientras otea la vuelta del amado. Las formas simplificadas y recortadas, depuradas a casi planos entroncan con las volumetrías cóncavas y convexas de Gargallo, con la pintura modelada y

³⁷⁵ GAYA NUÑO, Juan Antonio *Historia de la crítica en España*. Ibencoeuropea de ediciones. Madrid, 1975. pp. 277-280. BRIHUEGA, Jaime *La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925*. En "La Sociedad de Artistas Ibéricos y el Arte Español de 1925". MNCRS. Madrid, 1995. p. 13.

escultórica del Picasso precubista y con las síntesis postcezarianas de Vázquez Díaz. Conectará también con esa pintura de Picasso en los años veinte que Gaya Nuño denomina "cubismo curvilíneo", en el que no predomina ni la vieja austeridad cubista, ni el dominio de las líneas curvas prevalece del todo³⁷⁶. Arteta vuelve a hacer una síntesis personal al igual que hace Picasso, y en ella mezcla realismo social, simbolismo y cubismo hasta lograr una obra estilizada y poetizada en grado sumo. El tema es para él casi lo de menos en este momento. Todo el espacio plástico se reduce a un juego planivolumétrico en el que las formas cobran densidad y dinamismo, sin apenas poseer sino leves apoyaturas de colores grises y verdes, lo que le acerca más a un juego mental y construido que a la representación natural y visual del mismo. Más cerca del cubismo que del impresionismo, Arteta no obstante tampoco se lanza de manera desaforada a la experimentación y al análisis formal del objeto artístico. Se trata de un cubismo *sui generis*, o de un neoclasicismo y noucentismo personal en el que la síntesis de las vanguardias no está muy lejos.

Mención especial merece en este sentido también la obra "Marinero en Miravilla" (c. 1929), que parece estuvo en la exposición de Artistas Vascos de Bilbao³⁷⁷ y que resulta obras de gran síntesis y depuración formal. Un marinero y su acompañante se internan en las empinadas calles y casas de Miravilla. Casas con farolas, ropa tendida y una prostituta haciendo esquina, en una composición en la que rectas y diagonales confieren sobriedad y verticalidad. Hay en toda esta composición un gran regusto *art déco*, desde el diseño de las figuras a las

³⁷⁶ GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Picasso*. o.c. pp 65 y 115.

³⁷⁷ La obra aparece reproducida en *El Liberal*, 16 de noviembre de 1929, y en MUR, Pilar: o.c., p. 190.

arquitecturas, rasgos que la emparentan además con otra obra sobresaliente como es "Puente de Burceña".

Entorno a estas fechas, Arteta pintará también una obra casi inédita como "Pelotario. Juego de pelota", donde el artista ensaya y reformula los postulados postcubistas, al punto que tanto la composición general como las figuras están simplificadas y sintetizadas en grado sumo. Toda la escena está trazada con un gran escorzo que se desarrolla en la esquina triangular del frontón con la chapa. Cortados fotográficamente, dos personajes están en movimiento tras haber lanzado la pelota y los otros dos inmóviles. Los cuatro jóvenes pelotaris, vestidos de blanco y con alpargatas, una pareja con fajin azul y la otra roja, juegan en el ángulo del frontón entre los números 1 y 2. Un pelotari es rubio y el resto morenos, y en todos los casos sus perfiles están trazados a lápiz y luego coloreados en grises y verdes.

Obra, en definitiva, que cuanto menos resulta extraña al menos por su repertorio iconográfico dentro de la trayectoria artetiana, pero en cualquier caso muy interesante y bien resuelta.

15. LA EXPOSICION DE ARTISTAS IBÉRICOS. 1925

El 28 de mayo de 1925 a mediodía había sus puertas en el madrileño Palacio del Retiro la importante exposición de Artistas Ibéricos, en la que tomarán parte algunos de los más notables artistas vascos del momento: Aurelio Arteta, Alberto Arrúe, Valentín Dueñas, Juan Echeverría, Anselmo de Guezala, Ernesto Pérez Orúe, José María Ucelay, José Benito Bikandi, Julián de Tellaecbe, Jenaro Urrutia, Ramón y Valentín de Zubiaurre y Quintín de Torre³⁷⁸.

“Desde hace mucho tiempo venimos repitiendo —aseguran Brihuega y Lomba— como si de un leitmotiv se tratara, que la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925 (ESAI) señaló el arranque del gran momento de una renovación artística española que se vio cercenada por la Guerra Civil”³⁷⁹.

Conviene no olvidar tampoco que la Exposición de Artistas Ibéricos, además de punto de arranque y renovación, suponía asimismo la confluencia de muchos esfuerzos por la renovación del arte español en un momento bastante crítico que se había fraguado en las tres décadas anteriores. Dalí, Barradas, Alberto Bore, Palencia, Cossío, Ucelay, Ferrant y Arteta son nombres y biografías que darán todavía obras de gran calado artístico y significativo en años posteriores. Aunque la Exposición de Artistas Ibéricos no tuvo prologación material, su espíritu perdurará hasta la Guerra Civil española. Su manifiesto, publicado en *Alfar*, venía suscrito “por

³⁷⁸ BRIHUEGA, Jaime. *La ESAI y el arte español en la hisagra de 1925* o.c. pp 22-23. MUR, Pilar: o.c. p 107.

³⁷⁹ BRIHUEGA, Jaime, y LOMBA, Concha o.c. p 12.

un variado número de críticos de arte, pintores y escultores, escritores y poetas, músicos y musicólogos, e incluso un arquitecto, todos ellos figuras de reconocido prestigio en los ámbitos intelectuales y artísticos"¹⁸⁰.

No cabe duda de que la alternativa presentada por la Exposición de Artistas Ibéricos surgía como una plataforma de lucha necesaria para remodelar una situación ineficaz y represora que no permitía la visión del arte más avanzando que se producía en Barcelona y Bilbao, para lo que proponían el incremento del número de exposiciones y el desarrollo de la crítica esclarecedora a fin de que el público pudiera tener su propio juicio.

Los artistas del manifiesto y la plataforma reivindicativa proponían un arte contracorriente, dinámico, abierto, de calidad y valor artístico, vital, progresista y basado en la investigación que tratara de ampliar el horizonte del espíritu.

Gentes tan diversas y distintas en lo ideológico como en lo artístico asistieron a la inauguración de la exposición: Abril, D'Ors, Alcántara, Ortega y Gasset, Luis Bello, Margarita Nelken, Ramón Pérez Ayala, Elías Salaverría, Gustavo Pittaluga, Eduardo Marquina, Enrique Díaz Canedo, Juan Echevarría, Victorio Macho, Salvador Dalí, Moreno Villa, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén, entre muchos otros. La muestra contó con cerca de 500 obras de 48 artistas y un pequeño catálogo en el que Aurelio Arteta presentó cinco pinturas, "Figura de

¹⁸⁰ Ibidem. p 21.

mujer" y cuatro cartones para los frescos del Banco de Bilbao, reseñados, con carácter provisional, en el estudio de Jaime Brihuega³⁸¹.

Si bien conocemos con certeza los cuatro cartones, bocetos casi finales de los que ya hemos dado cumplida cuenta en su lugar, no hemos podido localizar la "Figura de mujer". ¿Podría tratarse de "La viuda/Pescadora en el puerto" (c. 1915) tal y como suponen los organizadores de la exposición celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid, y que posee la viuda del pintor Juan Echevarría?³⁸² Nos resistimos a creerlo, toda vez que esta obra es de años anteriores y posee un espíritu más cercano a la etapa precedente y alejado del d'orsianismo que se respiraba ya en los ibéricos.

Juan de la Encina escribiría en *La Voz de Madrid* que Arteta "es uno de los pintores españoles actuales que menos discusiones suscitan (...) Su sensibilidad colorista es de las más finas. El dibujante es enérgico, conciso, rítmico, amplio y claro definidor. Compose con mucha simplicidad, y ciertamente el sentimiento de la geometría —como a casi todos los modernos— no le es ajeno. Es un espíritu en cierto modo clásico, en el sentido del equilibrio, la ordenación, la medida siempre activa. Por ciertos canales de su sensibilidad asoma también el romántico"³⁸³. Ciertamente la obra de Arteta encaja en los parámetros d'orsianos defendidos y

³⁸¹ Ibidem p 22

³⁸² "La viuda/Pescadora en el puerto" aparece reproducida en el catálogo de la Exposición de Artistas Ibéricos celebrada en Madrid en 1995, p. 192. Allí se dice de ella que fue "posiblemente expuesta" en la exposición de 1925

³⁸³ ENCINA, Juan de la. *Del Salón de Artistas Ibéricos*. En "La Voz" Madrid, 18 de junio de 1925. PÉREZ SEGURA. *Antología de textos y documentos de la Exposición de Artistas Ibéricos 1925*. Museo de Arte Moderno Reina Sofía Madrid, 1995 p. 290

descritos tan bien por Juan de la Encina en su artículo y en los numerosos espacios que escribió defendiendo a los artistas ibéricos junto a Abril, D'Ors, Moreno Villa o Antonio Espina³⁸⁴. Arteta y su obra pertenecían a ese tono "medio y equilibrador" que trataba de romper con el academicismo conservador pero sin llegar tampoco al lenguaje renovador y vanguardista que se atisbaba entre los Dalí, Boreas y Palencia de este momento, como acertadamente aprecia el historiador Jaime Brihuega³⁸⁵.

En esta exposición se echarán en falta además a dos de los más significativos firmantes del manifiesto: Sunyer y Vázquez Díaz. Al respecto escribe Brihuega: "He dicho ausencia-presencia porque los ecos más o menos lejanos del magisterio de estos dos pintores se dejan sentir en los antecedentes plásticos de muchos de los participantes. De una u otra forma, directos o tamizados por otras influencias, hay acentos de Sunyer en la trayectoria de Dalí, Berdejo, Pelegrín, Fernández Balónena, Maroto, Fran... y de Vázquez Díaz en este primer Moreno Villa, en Arteta, en una parte de Palencia, en el primer Cossío y también en Maroto y en buena parte de los vascos"³⁸⁶.

Pero lo cierto es que ese espíritu de vuelta al orden y a la tradición ya se estaba operando de diversos modos y maneras en toda Europa: vuelta al orden que suponía un contexto en el que se cruzaban y entreveraban los "realismos de nuevo cuño", el Novecento italiano, el realismo mágico y la Neue Sachlichkeit, así como

³⁸⁴ BRIHUEGA, Jaime. o.c. p. 24.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ *Ibidem* p. 25.

las versiones divulgadoras del *art déco* como se ha señalado en otro lugar. Esta amalgama suscita un comentario irónico de Jaime Brihuega: "Bajo unas condiciones como las descritas, podían vislumbrarse afinidades que hoy nos parecen extravagantes"³⁸⁷.

Afinidades que suponían un punto de llegada y otro de partida. En el caso de Arteta un punto de llegada que madurará y eclosionará en las grandes obras de la década de los treinta, como "Los naufragos" y "Las bañistas", o que se depurará y cubistificará de manera simple y etérea en los lienzos finales sobre la guerra y las romerías. Y es que, en expresión de Franz Roh, "la vida verdaderamente pujante se figura comedita, metálica, retenida. No necesitamos describir en detalle los nuevos tipos de hombres, mujeres, niños, animales, árboles y rocas"³⁸⁸. En esta óptica y dirección creemos nosotros cuajará y se plasmará la nueva obra de Arteta: "la pintura última quiere ofrecernos la imagen de lo absolutamente acabado y completo, de lo conformado minuciosamente, oponiéndola a la vida eternamente fragmentaria, hecha de harapos, como arquetipo de integral estructuración, incluso en lo más pequeño"³⁸⁹.

No es tampoco pura coincidencia que este mismo año y siendo director del Museo de Arte Moderno de Bilbao el propio Arteta, adquiriera dicha institución nada menos que cuatro obras a Joaquín Sunyer, quien del 10 al 20 de febrero celebraba

³⁸⁷ *Ibidem* p. 26.

³⁸⁸ ROH, Franz. *Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente*. Revista de Occidente N.º 48, 1927. p. 278.

³⁸⁹ *Ibidem*. pp. 300-301.

una exposición en las salas de la Asociación de Artistas Vascos. Las obras eran: "Pescadora", "Teresa", "Pastoral" —donada por el propio artista— y "Desnudo en el campo" sufragada esta última por la Junta de Cultura Vasca. También durante la primera quincena de marzo, expondrá el pintor asturiano Evaristo Valle, buen amigo de Arteta, y asimismo el Museo le comprará una obra que lleva por título "Trajín del carbón"³⁹⁰.

También el año 1926 aparecerá Arteta como miembro de la comisión formada para la Exposición-homenaje a Iturrino que se celebraría el 15 de abril en las salas del Museo de Bellas Artes de Bilbao, y como encargado de la selección de la obra junto a Gregorio Ibarra, Jenaro Urrutia, Ricardo Gortázar y Arrúe. Nada menos que ocho obras del maltratado Iturrino adquirió la Diputación para el Museo de Arte Moderno³⁹¹, dato significativo de la apertura de mente y de criterios artísticos del director del Museo, el propio Aurelio Arteta.

Del 15 de mayo al 15 de junio se organizó también en el Museo de Arte Moderno la primera Exposición de Artistas Vascongados, subvencionada por la Junta de Cultura de la Diputación vizcaína, acompañada de catálogo, y a la que asistirá un elenco de artistas del país de lo más variado y diverso; la institución aprovechará la ocasión para comprar obra a los Aranoa, Ricardo y Ramiro Arrúe, Bikandi, Olasagasti, Pérez Orúe y Urrutia³⁹². Arteta seguía siendo el director del

³⁹⁰ MUR, Pilar. o.c. pp. 105 y 107.

³⁹¹ *Ibidem* pp. 112-113.

³⁹² Ver datos más precisos y concretos *ibidem* pp. 113-114.

Museo de Arte Moderno y aparecía una vez más muy vinculado a la cultura del país y a la Asociación de Artistas Vascos a la que pertenecían muchos de los artistas mostrados.

16. EL FRESCO DEL SEMINARIO CONCILIAR DE LOGROÑO. 1927-1929

Tras la sonada dimisión de Aurelio Arteta como director del Museo de Arte Moderno de Bilbao el 3 de febrero de 1927, y luego de unos días de pesar que sin duda debieron acompañar aquella decisión, será una vez más la egregia figura del arquitecto bilbaino Ricardo Bastida quien con el encargo del fresco para la capilla del nuevo Seminario Conciliar de Logroño, por él mismo construido en 1928, quien devuelva la serenidad y la alegría al notable artista.

Así se lo hace saber Arteta en una carta dirigida a Bastida pocos días antes de que el presidente del patronato del Museo le comunicara la aceptación de su dimisión como director, al tiempo que le agradece el aumento de lo estipulado para el nuevo fresco:

"Bilbao, 10 de Octubre de 1927
Sr.D. Ricardo de Bastida

Mi querido amigo: No he recibido aún el Comunicado de la Caja de Ahorros Municipal notificándome el acuerdo de aumento en 1.500 pesetas, sobre lo estipulado, el precio a mi obra.

Tan buena noticia me ha conmovido, no sólo por la parte material (con la que, naturalmente, estoy muy conforme y contento) sino por la consideración que representa, por lo que quedo a dicha entidad, verdaderamente agradecido.

Pero no se me oculta que en ese acuerdo ha pesado de manera decisiva el alto consejo de usted, y, con ello, me ha demostrado una vez más, el vivo interés que tiene usted en ayudarme.

Por eso, es a usted, principalmente al que estoy rendidamente agradecido.

Acepte usted, querido don Ricardo, familiarmente, un abrazo de su afmo. amigo.

Aurelio Arteta³⁹³.

Arquitecto y pintor habían obtenido un rotundo éxito y una clara sintonía en el edificio del Banco de Bilbao de Madrid. Se trataba ahora de repetir la experiencia entre Arteta y Bastida, al servicio de una arquitectura integral y única. Las raíces modernistas catalanas de Ricardo Bastida se verían ahora enriquecidas con los nuevos aires noucentistas y *decó-rativistas* de Aurelio Arteta.

Bastida concebirá el Seminario

“formado por varios pabellones, que en conjunto forman una planta muy similar a El Escorial; dividido en Seminario Mayor y Menor, éste se sitúa en la parte posterior. La iglesia se ubica en la fachada principal, con acceso desde la calle, opuesto en planta al Salón de Actos, que ocupa como aquella el otro gran espacio de esquina. En esta planta baja, se disponen las clases y gabinetes, en los dos pisos superiores, las habitaciones, y en el sótano los almacenes, cocinas, gimnasios, etc., rodeándose todo el conjunto de grandes zonas de arbolado y jardines. Con sótano, planta baja y dos pisos, se construye principalmente en ladrillo, dentro de la tendencia apropiada a este tipo de edificios, con los vanos en arco de medio punto para las plantas bajas y adintelados en los superiores. La decoración la realiza mediante elementos clásicos — frontones, entablamentos, pilastras, etc.— acentuada por la bicromía, tal como aparece en el muro ciego de la capilla articulado mediante arquerías ciegas. La característica general de la obra es la monumentalidad con la que se aborda todo el conjunto, mediante un eclecticismo plagado de citas medievales, en la línea de las grandes construcciones del momento”³⁹⁴.

³⁹³ Archivo del arquitecto Ricardo Bastida. Carpeta Seminario Conciliar de Logroño Bilbao 10 de Octubre de 1927. Carta de Aurelio Arteta a Ricardo Bastida

³⁹⁴ CERRILLO, María Inmaculada. *La formación de la ciudad contemporánea. Logroño entre 1850 y 1936. Desarrollo urbanístico y tipologías arquitectónicas*. Instituto de Estudios Riojanos. Logroño, 1993 p 193.

La historiadora Maria Inmaculada Cerrillo informa que Bastida tenía *in mente* los seminarios de Bayona y sobre todo el nuevo de Vitoria, llamado a ser uno de los mejores de Europa. Pero Bastida, hombre intelectual y culto, había estudiado también construcciones similares de países como Bélgica, Holanda, Inglaterra y Estados Unidos. El presupuesto rondaba las 3.500.000 pesetas y el director de las obras en Logroño fue Agapito del Valle³⁹⁵.

Dieciocho meses tardó en construirse el airoso y elegante edificio cuya primera piedra fue colocada el 19 de marzo de 1927, festividad de San José, inaugurándose los más de 6.993 metros construidos en septiembre de 1928, quedando todavía inacabado el Seminario menor y el fresco de Aurelio Arteta³⁹⁶.

El pintor, como siempre fiel a su espíritu y a su modo de producción artística, pronto comenzará a trazar dibujos y bocetos preparativos. Hasta un total de 21 dibujos, apuntes y bocetos realizados en dos pequeños cuadernos o libretas de mano hemos encontrado en el Archivo de Aurelio Arteta Villarreal, hijo del artista. Apuntes rápidos, croquis y bosquejos ejecutados sobre mosaicos bizantinos y pinturas paleocristianas como "Cristo entre los apóstoles" de las catacumbas de Domitila del siglo IV. Desde este tipo de boceto hasta los dibujos ya más próximos al definitivo no hay más que una evolución lógica y coherente en la que se demuestra la gran capacidad y síntesis que a la sazón poseía el lápiz del artista. Los dibujos muestran una gran simplicidad y economía de medios.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ LIC-SOTA *Solemne inauguración del Seminario Conciliar*. En: "Diario de la Rioja". Septiembre de 1928. Ver la foto del altar mayor y ábside con el fresco de Arteta son terminar. Foto: Gumer.

Un boceto histórico y plásticamente clave es el regalado por Bastida a su amigo el socialista Indalecio Prieto, con el que quiso operar sobre él algún tipo de influencia religiosa o mística. Sabemos que el bendito Bastida mandaba casi a diario billetes y meditaciones religiosas al político a fin de lograr su conversión al cristianismo. Don Indalecio tuvo este boceto de "La vocación de los apóstoles" (c. 1928) en su casa de México hasta que su secretario particular Ovidio Salcedo lo devolvió a la familia Bastida hacia el año 1982 por expreso deseo de su hija Concha¹⁹⁷. Este dibujo suave y trazado con acuarelas en tonos ocres, amarillos y violetas, se acercan ya mucho al fresco definitivo, aunque en el boceto Cristo no lleva capa, la figura del Padre Eterno aparece sentada y con la bola del mundo y las montañas que acompañan a los apóstoles son de tamaño más reducido

"La vocación de los apóstoles" (1928-1929) está basada en el texto bíblico de Mateo 28, 16-20: "Euntes predicat evangelium", en el que Jesús envía a sus apóstoles a todos los pueblos de la tierra para hacerlos discípulos suyos antes de elevarse a los cielos. Arteta presenta a Jesús en el monte, con los brazos extendidos, en actitud de bendición y de envío, rodeado de sus apóstoles que llevan escritos sus nombres en latín a sus pies y con sus respectivos atributos (Pedro y Pablo con llaves y espada). Los restantes discípulos están en actitudes de acogida y de misión, habiéndose autorretratado Arteta en la figura de Matías, al modo y manera renacentista, como Masaccio entre otros.

¹⁹⁷ Testimonio oral de D^a Carmen Bastida, hija de D Ricardo Bastida Bilbao, 1995.

Sobre ellos, en una nube y en el ángulo izquierdo María contempla la escena en actitud orante. Sobre la cabeza de Jesús y en otra nube los tetramorfos con alas de querubinos, y la palma del Espíritu Santo, en un nimbo dorado. Sobre la nube el Padre Eterno, con triángulo en la cabeza y túnica blanca, extiende también sus brazos mientras a su vez es rodeado por santos, ángeles y vírgenes.

La escena se ha ubicado en el huerto de los Olivos, que sirve de fondo a toda la composición, así como dos palmeras a sus lados, montes y montículos redondeados de fondo, y nubes en el cielo de las mismas formas.

Todos los personajes aparecen de pie, presentan túnicas, capas y nimbos en las cabezas. La escena, pese a estar enraizada en repertorios históricos: tradición bizantina, romana, medieval y renacentista, posee un fuerte y acusado acento simbolista, resultando el repertorio cristológico renovador y avanzado para la época.

Blancos, amarillos, verdes y morados, son los colores dominantes en esta composición realizada por encargo del arquitecto Bastida para el Seminario Conciliar de Logroño, sito en la carretera hacia Zaragoza.

Pero antes de plasmar este fresco definitivo, Arteta tuvo que luchar, sufrir intromisiones y retocar una y varias veces sus bocetos y pinturas, dado el control férreo, entrometido y excesivamente "piadoso" al que al parecer le sometió D.Fidel García Martínez, obispo de Calahorra y La Calzada.

Ya el 13 de febrero de 1929, Bastida le propone en una carta dirigida a Arteta, de estancia en Bermeo, que acuerde una visita con el obispo para presentarle

el boceto, charlar largamente y comer con él. Bastida podría trasladarle a Logroño en su coche en tres horas y media o cuatro³⁹⁸. Debido a la erisipela que sufría el prelado, la reunión no tuvo lugar, razón de que Bastida vuelva a proponerle a Arteta en otra carta del 1 de marzo una nueva cita "hacia el 12 de marzo" para presentarle el boceto. "Pero ello no debe a mi juicio en modo alguno ser causa de que V. interrumpa su trabajo. Dígame pues si quiere que le remita a esa el dibujo de conjunto, para seguir trabajando; o si puede hacerlo sin necesidad de tenerlo a la vista"³⁹⁹.

Arteta le contestará desde Bermeo al día siguiente, comunicando que no necesitaba el boceto para seguir trabajando y opinando que era preferible que él no estuviera presente en la entrevista con el Obispo para que pudiera juzgarle con plena libertad:

"Así también puede usted defenderlo —si lo estima justo— con más desenvoltura porque le diré a usted, en confianza, que tengo una miajita de recelo y temo que cuando vea el Sr. Obispo la obra del Banco (que la verá seguramente ahora cuando vaya a Madrid) sufra una desilusión por lo diferente que es a lo que ha de ser la Capilla y es posible que sea necesaria su defensa. Y nada más, querido D. Ricardo, porque usted siempre da más y hace más de lo que promete. Quedo estudiando la Biblia que me dejó ayer Quintín, a ver si acierto con el tipo de los Apóstoles"⁴⁰⁰

³⁹⁸ Carta de Ricardo Bastida a Aurelio Arteta del 13 de febrero de 1929. Archivo familia Bastida. Secc. Seminario Conciliar Calahorra y La Calzada. (Documento n° 7.3.)

³⁹⁹ Carta de Ricardo Bastida a Aurelio Arteta del 1 de marzo de 1929. (Documento n° 7.4.)

⁴⁰⁰ Carta de Aurelio Arteta a Ricardo Bastida. Bermeo, 2 de marzo de 1929. (Documento n° 7.5.)

Para el 22 de mayo Arteta se hallaba ya trabajando "contento" en Logroño, acompañado de un joven peón de construcciones de Macazaga, que le ayudaba "a sostener la regla o un cordal, tirar del carro, cuidar la cal, etc.", y a quien no sabrá si debía pagarle él o Macazaga. El Obispo le visitaba a menudo, llevándole libros o estampitas. Al respecto comentará a su amigo Bastida:

"Porque yo creo que con todas las amabilidades y concesiones que hace, sigue firme en lo suyo: todos los días me trae libros o estampitas en las que apoya sus ideas y ayer ya me dijo claramente que respeta las nuestras respecto a la ley de la simetría, pero que no lo comprende. En seguida me decidí a romper con la composición y a poner a la Virgen en el sitio que él desea"⁴⁰¹.

Al día siguiente le contestará de manera firme y contundente el buenísimo y piadoso Bastida, que "en el precio de 30.000 pesetas" se comprendería "solamente el trabajo personal de V." pues se abonarían con cargo a las obras generales el resto de los gastos (peón, estucador, andamios). Respecto a la intervención continua del prelado le indica que

"no me choca le exhiba todos los días, libros y estampitas: es que su arte, o, el único arte que él comprende y admite, es precisamente ese. Además, no conoce la distancia que hay entre ese arte menor de los libros religiosos y la pintura. En su entusiasmo por él, no se da cuenta de que (además de no servir, poco ni mucho, para una pintura mural) es completamente convencional y falso desde el punto de vista de la verdad histórica o litúrgica. Y usted, amigo Arteta, tiene la obligación (subrayado) de hacerle comprender su error: sería un solemne disparate seguir en la pintura mural las normas y convencionalismos de las iluminaciones de los libros religiosos, y la responsabilidad de la inevitable catástrofe que ello origina, caería sobre Vd., y no sobre el Sr. Obispo".

⁴⁰¹ Carta de Aurelio Arteta a Ricardo Bastida Logroño, 22 de mayo de de 1929. (Documento n° 7.6.).

Bastida señala que el obispo es muy firme en sus ideas y muy insistente en sostenerlas, pero que no lo considera terco ni inamovible, al menos respecto a su obra arquitectónica:

“En cambio si cede V. en lo relativo a la colocación de la Virgen (¡lamentable concesión!), se ha fastidiado V. y ha fastidiado su obra: después se impondrá S.I. para estropearle la figura del Salvador (que si demasiado rígida, que si túnica blanca, que si gaitas), y así, poco a poco, suavemente, insensiblemente, en todo lo demás, hasta dejar la composición hecha cisco. El pintor no será usted, sino el Obispo: y el resultado, tan catastrófico, como si V. se encargara de los asuntos de la mitra. Vale más que él sea Obispo (y lo hace muy bien), y V. pintor (que también sabe dónde tiene la mano derecha)”.

Acaba el arquitecto su carta pidiéndole a Arteta que ponga freno a su gran delicadeza, “pues lo correcto no es ceder en lo que contraría a su conciencia de artista, sino sostenerse firme, de acuerdo con ésta”... “pero si no triunfa V. en este primer combate (subrayado) le veo perdido en un declive sin remedio”⁴⁰².

A Arteta, las enérgicas palabras de Bastida le debieron de venir de perlas. En otra misiva del 8 de junio al mismo Bastida, expresa:

“A.n.te todo, muchas gracias por su carta. Fue para mi un bálsamo muy necesario en aquellos días que me alentaré y será mi guía en el curso de la obra y siempre será la expresión de su alta y leal amistad, que es lo que más agradezco.

(...)

Cedí en la colocación de la Virgen, porque comprendí que tenía que ser así para que expresase la composición, lo que el Sr. Obispo quería. Las pequeñas concesiones del boceto hacían en el muro un efecto de descuido desastroso y no remediaban nada. Todo el mundo hubiera

⁴⁰² Carta de Ricardo Bastida a Aurelio Arteta 23 de mayo de 1929 (*Documento n° 7.7.*)

seguido viendo a la Virgen colocada en la gloria, cosa que en ese momento, no puede ser de ninguna manera. Así, queda todo el resto de la composición perfectamente simétrico y rompiendo el equilibrio aparece la figura de la Virgen sobre una nubecita para intervenir en espíritu en la solemnidad del momento. No he visto otro modo de expresarlo: en esta pintura toda de primer plano no caben —como V. sabe muy bien— esfumados ni vaguedades y he adoptado este recurso de los primitivos y puede tener así, cierta gracia ingénuo, que a mí, la verdad, no me parece mal.

Tras comunicarle su rechazo a nuevas propuestas simbólicas realizadas por el prelado, acaba Arteta su carta afirmando: "llevo el trabajo adelante pero con más lentitud de lo que yo creía por las dificultades insospechadas que me origina la curva del muro"⁴⁰³.

A las dificultades del muro parece que se añadieron otras —como la calidad de la cal y de las arenas, que eran menudas y salitrosas—, que pondrían al artista en dificultades para acabar la obra para la fecha prevista: el 1º de octubre⁴⁰⁴. Pero todos, arquitecto, obispo y pintor parecían estar en este punto de acuerdo: "Que cuando esté terminado, nadie se preocupará de que haya exigido unos meses más o menos"⁴⁰⁵.

Pero por si todo esto fuera poco, Arteta se queda sin dinero y reclama la mitad del importe al Obispado, dado que la estancia en Logroño se estaba alargando y las intromisiones del prelado eran continuas y de gran calado: "Tengo hecho, hasta ahora, justamente hasta la línea del paisaje. Queda pues por hacer, lo que requiere más detención: Jesucristo y los apóstoles. Tal vez le sorprenda a usted, que todavía

⁴⁰³ Carta de Aurelio Arteta a Ricardo Bastida. Logroño, 8 de junio de 1929. (*Documento n° 7.8.*)

⁴⁰⁴ Carta de Aurelio Arteta a Ricardo Bastida. Logroño, 7 de julio de 1929. (*Documento n° 7.9.*)

⁴⁰⁵ Carta de Ricardo Bastida a Aurelio Arteta 9 de julio de 1929. (*Documento n° 7.10.*)

no haya pasado de ahí, pero empezó a detenerse la marcha en la figura de la Virgen, cuya cabeza repetí cuatro veces, por mi voluntad unas y por disconformidad del Sr. Obispo otras". Y para rematarlo todo, Arteta pasa en cama con alta fiebre una semana⁴⁰⁶.

A pesar de todas estas dificultades, Arteta culminó su obra con el aplauso y el beneplácito de todas las partes. Los ciento cuarenta metros cuadrados pintados al fresco fueron recibidos por el cronista local Mauro O. de Urbina como "el fundamental acierto de este primer moderno jalón pictórico de la ciudad", realizado por un "añorante de los primitivos italianos":

"pero si los inagotables manantiales del Arte, brotan en Italia a través de los ricos veneros de la Etruria, séanos permitido afirmar que Arteta realiza en el ábside de la Capilla del Seminario, el milagro del renacimiento de la más bella copa griega vista a la luz de la Etrusca Florencia".

Centrando muy bien el tema en la atención por parte del simbolismo noucentista de Arteta en los primitivos italianos, afirma el crítico: "Desde Fra Angelico, nada se ha pintado tan aéreo e imponderable, tan exquisitamente espiritual. Arteta, al igual que el beato pintor de Fiésolo, no tiene modelos; las formas, en su pintura, proceden todas de una elaboración intelectual". Y acaba con este elogioso y ponderado párrafo:

"Ni una perspectiva lineal complicada ni la gradación aérea de tonos, ni el realismo pictórico, en una palabra, hubieran dejado satisfechas las exigencias de una inteligencia tan finamente cultivada como la de Arteta.

⁴⁰⁶ Carta de Aurelio Arteta a Ricardo Bastida. Logroño, 4 de septiembre de 1929. (*Documento n° 7.11.*)

El ha honrado el muro, no falseándolo con la imitación de una sucesión de planos, ni violentando la idea de superficie con valores y contrastes demasiado fuertes. Pío y religioso en el desarrollo del pensamiento; técnico admirable en la ejecución⁴⁰⁷.

La crítica y el comentario tanto formal como socioplástico, creemos nosotros es coherente, correcto y acertado.

Mucho más crítico y descentrado nos parece el juicio del historiador del arte Manuel Llano Gorostiza cuando afirma:

"...ahora, ya muralista consagrado, vuelve sus ojos al 'trecentismo' italiano y a Bizancio para realizar una composición simplicísima, perfecta de técnica, sublime de veracidad —en el Apostolado logroñés Arteta efigia al Obispo que patrocinó el encargo, al albañil que lo ayuda y a sí mismo, con un concepto del autorretrato digno de todos los elogios—, bien planteada teológica y plásticamente aunque ¡ay! demasiado fría, como corresponde al talante místico y descreído del artista. El amor a la forma priva sobre la religiosidad del conjunto, de un primitivismo esquemático inteligente aunque con excesiva simetría, tan solo rota por la presencia, en un plano intermedio, de una Virgen María mediadora, sin duda concesión mariológica de Bastida, compartido en la infancia por el propio pintor"⁴⁰⁸.

Llano, ciertamente, no centra bien el tema ni plástica ni sociohistóricamente. Las simplificaciones e intelectualizaciones cuadran perfectamente con los aires que se respiraban, y nada o poco pueden tener que ver con el talante descreído que le atribuye a nuestro artista, que estudió además en profundidad el tema en la tradición histórico-plástica y en la misma Biblia.

⁴⁰⁷ O DE URBINA, Mauro *Aurelio Arteta*. En: "Diario de La Rioja". Septiembre de 1928.

⁴⁰⁸ LLANO, Manuel. o.c. p. 44.

Pero todavía más simplista es la crítica de Ana María Guasch, quien taxativamente afirma:

“Tras realizar esta decoración (se refiere a los frescos del Banco Bilbao de Madrid), Arteta empieza a recibir encargos de la burguesía bilbaína y aun de las altas esferas clericales, entrando en plena contradicción sus pinturas con los ideales socialistas. Buena prueba de ello es la decoración del ábside de la iglesia del Seminario de Logroño llevada a cabo en 1925, una de las obras más monumentales de Arteta, y también, si cabe, una de las peores muestras de su pintura”⁴⁰⁹.

⁴⁰⁹ GUASCH, Ana María o.c. p. 55

17. SEGUNDO MATRIMONIO: AMALIA BARREDO, SU MODELO. 19-IV-1929

El 19 de abril de 1929, Aurelio Arteta tras haber enviudado en Bilbao hacia ocho años⁴¹⁰ de Natividad Villarreal (Madrid, 1893-1921) volvía a casarse con su modelo y amiga Amalia Barredo Ezquerria (Ceuta, 1893). Amalia, de rostro sereno y bondadoso, como la primera, poseía una fisonomía de rasgos algo más angulosos y acusados, y aportaba un hijo anterior al matrimonio, Andrés, al que Arteta adoptará como propio. Tendría además con ella un segundo hijo, al que denominarían también con el nombre de Aurelio, de aspecto atlético y esbelto⁴¹¹. Arteta reemprendía así a sus 49 años la última etapa de su vida con una mujer de 36 años a la que se sintió espiritualmente muy unido hasta los últimos momentos⁴¹². D.Manuel Sagarna, coadjunto de la iglesia parroquial de San Francisco de Asís fue quien los casó, actuando de testigos D.Telmo Rodríguez y D.Sebastián Urlézága, vecinos de Bilbao. Amalia era hija de D.Vicente Barredo, natural de Orduña, y de la señora Ezquerria, cuyo nombre y lugar de origen se ignoran al no constar en las actas.

Además de los numerosos dibujos y bocetos que le realizó a Amalia para los frescos del Banco de Bilbao, y que es modelo creemos nosotros en "El trabajo intelectual" (personaje de la Cosmología) y en "Las Artes" (personaje de "La Pintura"), Arteta nos dejará dos dibujos del rostro de Amalia, rápidos, netos y de

⁴¹⁰ Del primer matrimonio celebrado en Bilbao o en Madrid no hemos encontrado partida, pero juzgamos que tuvo lugar hacia 1915.

⁴¹¹ Ver partida de matrimonio en la Sección Documentos: *Documento n° 2.3*.

⁴¹² Así lo atestigua D^a Eloisa Arocena en su diario personal escrito en México. (Ver *Documento n° 10*).

línea muy despejada. El primero, perteneciente a la colección de Jiménez Eguizabal, aparece enmarcado entre dos dibujos, bocetos de calles trazados con gran aplomo. El segundo, realizado el año 1938 en Biarritz, en los momentos duros y trágicos del exilio, en plena guerra civil española, muestra el rostro ensimismado de Amalia, con los ojos cerrados y óvalo casi perfecto de la persona amada. Todo él está trazado con línea redondeada y esquinada. Parece llevar un pañuelo, tocado sobre la cabeza. Nariz alargada y boca pequeña sobre fuerte cuello. Una vez más Arteta ve a la mujer como un ser dulce y sereno, de gran fuerza interior y algo ensimismada.

Un "Autorretrato" (c. 1930) posterior a los realizados en años anteriores, realizará también en estas fechas. Y es que el concepto general, la línea más liviana y más suelta, así como su carácter más inacabado, es ya otro. La cabeza, en esta ocasión, está captada desde el lateral derecho, el puente de las lentes no se ha trazado y toda la cabeza se mueve entre lo livianamente dibujado y lo inacabado. Ha desaparecido el cuello de la camisa, y sólo se perfilan unas líneas. Hay una mirada frontal y una gran tranquilidad interior. Una mayor serenidad y aplomo se aprecia ya en este autorretrato. La seguridad de un hombre que se siente con una gran serenidad y plenitud interior.

La misma seguridad y aplomo se advierte y se adivina en los tres retratos que realizó a su primer hijo, Aurelio Arteta Villareal cuando tenía 16 años (c. 1932), y con el que siempre mantuvo una relación cordial y afectuosa. Arteta, capta al joven sentado, con el torso desnudo, cabeza "noucentista", vigorosa y equilibrada anatomía en perspectiva caballera, o captado en perspectiva de abajo arriba, con labios

carne, ancha corbata y amplias solapas, en las que con una poderosa línea y con muy pocos trazos y suave modelado de sombras, traza y remarca la volumetría y los rasgos más sobresalientes del mismo. Arteta se preocupa de plasmar a los suyos, una y otra vez y mantiene con ellos un trato exquisito y sosegado que rompe cualquier barrera o recelo que pudiera suscitar la presencia de una segunda mujer en su vida.

18. "LAS BAÑISTAS", "LAS TRES GRACIAS" Y LOS DESNUDOS. 1930

Cézanne se refirió en diversas ocasiones al clasicismo. Su conocida afirmación de "hacer con el impresionismo una pintura como la de los museos", debe ser entendida como la voluntad de volver a enraizar el arte en la tradición clásica, tradición que parte de los repertorios antropomorfos de los grandes imperios agrarios, pasa por Grecia y Roma, hasta enlazar con el Renacimiento, el Neoclasicismo y los movimientos modernos de vanguardia en los que se insertará también por voluntad propia Aurelio Arteta.

Emile Bernard, amigo y compañero de Paul Cézanne, asegura Valeriano Bozal, ya ordena sus ideas en estos tres simples principios: hay que volver a ser clásico, ser clásico a través de la naturaleza, la naturaleza a través de las sensaciones⁴¹³. Bozal asegurará que por tanto el clasicismo objetivo no se dará nunca en estado puro y que será siempre filtrado a través de las sensaciones subjetivas.

Cézanne, había mostrado su interés por el tema de las bañistas apartir de 1875, pero es en los últimos años del siglo XIX y comienzos del XX, cuando realiza las que consideran como composiciones más grandes sobre este motivo: "Bañistas" (1895-1906), "Grandes bañistas" (1898-1905) y "Grandes bañistas" (1899-1906), realizadas probablemente durante el mismo periodo, aunque los tratadistas no se pongan de acuerdo sobre el orden de realización de las mismas⁴¹⁴.

⁴¹³ BOZAL, Valeriano *Los primeros diez años. 1900-1910. los orígenes del arte contemporáneo*. Visor. Madrid, 1991. p. 27 y s.

⁴¹⁴ *Ibidem*. p. 38.

En la segunda mitad de la década de los veinte y coincidiendo con los repertorios iconográficos "Noucentistas", también Aurelio Arteta se verá tentado a plasmar aspiraciones clasicistas y mediterraneistas, en obras como "Las Bañistas", "Las tres Gracias", y "La bañista". La coincidencia con los repertorios de Pau Gargallo, Joaquín Sunyer, Joaquín Torres García y Francesc Vayreda de este momento es altamente significativa y demuestra la voluntad de hacer un arte que perviviera a través de las modas pasajeras y efímeras⁴¹⁵.

A Arteta le atrae el tema de las bañistas, el tema del desnudo femenino, más que el masculino, del que apenas si nos deja algunos bocetos y dibujos, y comienza una serie de estudios a lápiz negro y a óleo en los que las figuras de tres o cuatro mujeres desnudas, bañistas, sin apenas rasgos, y reducidas a pura volumetría cezanniana, se secan con sus toallas, al borde del río, entre los árboles y verdes de vegetación. En todos estos dibujos y óleos hay una gran depuración formal y un cierto primitivismo que enlaza con las obras de arte negro, con algunas bañistas de Cézanne, Derain, de Matisse y de Kirchner.

El estilo de estas obras —indica Francesc Fontbona—, se relaciona con las cosas que en Cataluña hacía, desde años atrás, un Joaquín Sunyer, por ejemplo, o con las que realizaban por las mismas fechas, creemos nosotros el grupo de escultores que Arteta admiraba: Pau Gargallo, Josep Clará y Aristides Maillol. Con ello afirmará Fontbona "parece avalarse la antigua pretensión del crítico vasco activo

⁴¹⁵ AUTORES VARIOS. *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*. Barcelona, 1994. Catálogo de la exposición. p. 312, 322-326.

en Madrid, Juan de la Encina, de agrupar, en 1920, a los miembros de la Asociación de Artistas Vascos, como Arteta y a los artistas noucentistas catalanes, como Sunyer, bajo una misma bandera independiente"¹⁶.

Lo cierto es que muchos modelos de estas bañistas poseen un concepto sincrético y formalista, que es casi "noucentista". Presentan y ofrecen una gran depuración de línea y de volumen.

En las "Bañistas" (1930) con las que Arteta ganó el Premio Nacional de Pintura de 1930, el pintor trazó a seis jóvenes bañistas femeninas, desnudas, dialogando y tomando el sol tumbadas, sentadas en el acantilado de la playa, entre rocas. Las figuras poseen ligera línea de cierre, tendencia al noucentismo y clasicismo volumétrico y gamas de ocre, grises, azules y rosas perlinos. Hay un claro noucentismo d'orsiano en el conjunto, un punto ecléctico entre el equilibrio clásico y la modernidad parisina. Así lo verá también con acierto Joaquín de la Fuente:

"Se pintan, en efecto, en las bañistas corporeidades arquetípicas. Como las griegas. Unas tienen más próximo origen en mármoles maillonianos. Preponderan en ellas los volúmenes, pero sin ningún ilusionismo naturalista. Ni por asomo olvida Arteta en ningún momento que la pintura se hace como sobre una superficie plana y que, en el muro, en la concepción mural dominante en tal lienzo, semejante plano tiene aún mayor potencia decididora, plástica. Ya no soporta la cuarta dimensión del aleccionador cubismo. Estamos ante una composición bidimensional; extendida en intelectual profundidad, desde un muy próximo primer término a un lejano horizonte máximo; sólo así inteligiblemente tridimensional. Sin embargo precisamente por eso, poco le costará a cualquier escultor trazar tamaña y plana pintura a un muy simplicísimo

¹⁶ FONTBONA, Francesc. Colección Banco Hispanoamericano. Madrid, 1991. p. 242.

bajo relieve, sin verse obligado a ficciones perspectivoadmosféricas cual, verbigracia, las del florentino y cuatrocentista Ghiberti. Son Mantegna y Piero della Francesca quienes andan de por medio. En la mente de los muralistas⁴¹⁷.

Y lúcidamente el mismo autor remata: "Es curioso sin duda, esta artetiana teoría de la nuda femineidad frente a la mar abierta, hubiera colmado todas las ansias de mediterraneismo que los catalanes hubieron por las mismas calendas pictóricas". Lo que las diferencias del paisaje mediterráneo son ni más ni menos que las rocas, rocas que aparecerán también como signo y emblema de la rudeza y el envite del Cantábrico en otra gran obra como "Los naufragos". La obra fue presentada al Concurso Nacional de Pintura de 1930 por sus amigos Moreno Villa, Cristóbal Ruiz y Victorio Macho, lo que refuerza una vez más el talante tímido y las pocas aspiraciones del propio Aurelio Arteta⁴¹⁸. Esta obra ha sido reproducida en numerosas ocasiones, la más reciente como afiche y postal por el Museo Reina Sofía en 1994, convirtiéndose en una obra emblemática de los años treinta.

Otra obra extraña, por desconocida y por su propio repertorio iconográfico resulta ser la "Bañista" (c. 1930), de la Fundación Juanelo Turriano, perteneciente también a este ciclo. Se trata de una joven bañista semivestida con lienzos blancos, sentada a la orilla de un río que pasa a sus pies y entre árboles situados en el lado izquierdo, y suaves montañas en el derecho. A sus pies unas ramas, secas y floridas del árbol. La muchacha posee una actitud serena en el rostro de meditación

⁴¹⁷ PUENTE, Joaquín de la. o.c. p. 19.

⁴¹⁸ El dato lo da Llano en su o.c. p. 53, citando a su vez a PUENTE, J.: *Un siglo de arte español (1856-1956)*. Catálogo de la exposición.

contemplativa, ojos cerrados, labios sonrosados y cabello con raya en el medio. Colores verdes y violáceos en el paisaje y formas sintetizadas y a grandes rasgos que recuerdan a Vázquez Díaz. La pintura está muy peinada. Se trata probablemente de una obra de carácter alegórico sobre la fugacidad de la belleza-vida. Está algo abocetada y como sin acabar totalmente.

La tercera de las grandes obras que cierra este ciclo de bañistas es la denominada "Las tres Gracias" (1930), dedicada a su amigo "el pintor Galicia, con amistad de siempre". Arteta ubica el tema mitológico de las tres gracias, desnudas en el remanso de un río, entre el verde dorado de la vegetación y la montaña. La primera, de pie y de espaldas baja su cabeza para contemplar su propia anatomía. La central, de pie, se coge y peina el cabello dorado que flota al viento de manera y modo mediterráneo. La tercera, sentada, parece observar el paso del agua o el reflejo de su cuerpo en ella. Un tronco de árbol en el ángulo derecho y una montaña, colina dorada y redondeada en el centro, componen el paisaje de acompañamiento.

Lineas de cierre marcadas, pocos rasgos en los rostros y un marcado ideal noucentista trazado por Eugenio D'Ors en *La ben plantada*, hacen el resto. Formas simples y depuradas. Ocre, verdes, amarillos y rosas. La composición triangular recuerda a modelos de representación renacentista del "Cinquecento", aunque la sintaxis es más noucentista y postcezanniana. Conocemos además un dibujo-boceto de gran tamaño en el que aparecen las tres bañistas, casi similar a esta obra definitiva que obra en manos del hijo del artista en Getxo.

Como conocemos también otros muchos desnudos de bañistas solas o en pareja, exentas o ante una ventana en la que los volúmenes noucentistas y almendrados están trazados con distintas líneas ligeras de cierre y sombras en el cuerpo. Tanto estos desnudos femeninos como en los masculinos que también realiza, de concepción más estilizada, se hallan emparentados y enraizados con la escultura grecolatina y noucentista, en los personajes de la época clásica de Picasso y del arte negro que se respira en el fondo.

19. CARTEL, ILUSTRACION Y VIDRIERAS. 1930

Pero Arteta además de realizar obra mayor, al óleo, o considerada por la mayoría de los autores como tal, nunca dejará de dedicarse y de preocuparse por el diseño gráfico y el dibujo aplicado al mundo del cartel, las artes gráficas o el mobiliario de interiores. La aplicación y dedicación es continua y constante. También en este momento dedicará algunos de sus mejores afanes al mundo del cartel en el que logrará notables aciertos y éxitos. Este será el caso del boceto-cartel encargado por el Ayuntamiento de San Sebastián el año 1930 para las regatas donostiarra⁴¹⁹ en el que el diseñador gráfico logrará una feliz síntesis del realismo social etnográfico y el simbolismo.

El cartel representa a un joven, de poderosa y recia musculatura, casi cubistificada. La figura, de tres cuartos, mira desafiante al mar, apoyada en un remo, mientras que en un segundo plano aparece la figura de otro remero con el remo levantado y un trozo de otra tripulación con el patrón levantado. Cabeza cubistificada con marcadas orejas, nariz, cuello y pectorales, dan a este joven atleta el concepto perfecto de "vasco" acuñado por el antropólogo Telesforo de Aranzadi y la escuela de etnología vasca de la época.

El remero ocupa gran parte de la composición triangular y está concebido desnudo, como se aprecia en algún boceto realizado, y vestido posteriormente, como es práctica habitual entre los pintores de todas las épocas. Prevalecen los rasgos

⁴¹⁹ Museo de San Telmo. San Sebastián. Ficha inventario: Mayi Setién. 27 de abril de 1994.

anaranjados en las carnaciones, los blancos cremas en las draperías y los azules en el mar, cielo y embarcación. Todo el cartel se mueve entre la línea muy marcada y segura de cierre y lo inconcluso e inacabado. Equilibrio clásico y tensión interna, así como modernidad en la planimetría y en el concepto plástico se dan una vez más la mano. Así lo demuestran la enorme aceptación pública que tuvo en su momento, y el que haya sido reeditado todavía recientemente por el Museo Naval de Donostía, en 1995.

En torno a 1930, Arteta realizará la ilustración de las cubiertas de la edición de tres óperas de Juan Crisóstomo de Arriaga: "Agar", "Erminia" y "Medea". A Arteta, en la plenitud de su vida y de su carrera plástica, vuelve a tentarle el gusanillo de su juventud y vuelve a dedicarse al diseño gráfico para la imprenta.

En "Agar" (1930), cuya primera representación tuvo lugar el 20 de marzo de 1927 en la Sala Gaveau de París, acompañada por la orquesta Lamoreaux y la soprano argelina Barthe Erza, y la segunda el 1 de enero de 1929 en la Sociedad Filarmónica de Bilbao y que fue cantada por María Luz Berástegui, Arteta dibuja la figura de la joven esclava Agar, semidesnuda, de pie y con los brazos rechazando la suerte del destino ante el cadáver del joven muerto a sus pies, en medio del desierto. La joven esclava, vestida y peinada al modo egipcio, lleva pendientes de media luna y brazalete de oro, así como túnica transparente y velo que llega hasta el suelo. Está trazada desde la perspectiva lateral derecha, y la cabeza de perfil, mientras el joven tumbado está dibujado también de la misma manera, lo que crea una visión extraña y forzada para el espectador. Línea de cierre de las figuras muy marcadas y colores

azules, verdes y ocre-naranjas. Toda la composición recordará a "Náufragos". La ilustración lleva una orla con la inscripción "AGAR" y tres espigas de trigo a cada lado.

La obra "Erminia" de Juan Crisóstomo de Arriaga fue representada por primera vez por la célebre soprano Elise Leveroni en el Teatro Arriaga de Bilbao el 27 de enero de 1906, y fue editada por Antonio Matamala en Madrid en torno a 1930.

En la cubierta aparece la joven Erminia arrodillada, recogiendo del suelo, llena de dolor, el cuerpo de su amado caballero yacente. La escena es contemplada desde el plano superior por su fiel sirviente, que está acompañado de dos caballos y una ciudad árabe. La escena envuelta en tonos azulados fríos parece producirse al amanecer o al atardecer y hay un cierto cubismo en las líneas de las figuras.

Para la cubierta de "Medea", Arteta dibujará con lápiz negro a la joven Medea, de pie, frontal y con los brazos levantados al cielo, implorando a los dioses, tocada la cabeza con velo, y ubicada entre dos grandes columnas del templo. José de Arriaga, sobrino y también compositor, indicará que "Medea invoca al Dios Himeneo, implorando ahuyente su cruel inquietud"⁴²⁰. Dibujo clásico y cuerpo transparente bajo la drapería. Fuerte y marcado dibujo, muy del gusto de Arteta, y fondo pintado a tinta china.

⁴²⁰ ARRIAGA, José. (Juan de Eresalde). *Los esclavos felices. Galdós y Calvo*. Bilbao, 1935. p. 95.

Pero no contento con ésto, el pintor dedicará también su atención al mundo de la vidriera. Para una vivienda particular realizará el boceto de "Espatadantzaris", tema que ya había tocado con anterioridad en 1913 y que volverá a tocar en 1940, poco antes de su muerte, y que sería ejecutado en Vidrieras de Arte de Bilbao⁴²¹.

En el mismo, representa a un grupo de "espatadantzaris" vestidos de blanco y tocados con boina y pañuelos rojos, portando las espadas en alto en sus manos y presididos por la vieja bandera del país a cuadros que porta a sus hombros otro danzante. El paso del grupo es contemplado por dos muchachas colocadas en el ángulo central derecho. Árboles y monte de acompañamiento. La línea de cierre es muy marcada y utiliza el claroscuro en el dibujo. En toda la composición hay una tendencia a la simplificación y claridad de las formas.

En todas estas obras Arteta aparece sometido al tema propuesto por el mentor y el propietario, pero desarrollando con decisión personal y estilo los repertorios iconográficos propios. Repertorios todos ellos que vuelven a anclarse y desarrollarse entre el realismo social etnográfico y un cierto simbolismo. Expresión y manifestación de algo que el pintor amaba y sentía profundamente, la realidad social de su pueblo, y que trataba de expresar y plasmar a través de símbolos reales y concretos: el remero desafiante al mar, los personajes zarandeados por el destino y los espatadantzaris, entre guerreros y lúdicos.

⁴²¹ SAENZ DE GORBEA, Xabier. *Arte y artistas vascos en los años 30*. Donostia-San Sebastián, 1986. p. 291.

20. "LOS NAUFRAGOS". 1920 Y 1930-1932

Por primera vez y con el título de "Víctimas de un torpedeamiento" aparece reproducida en la revista *Hermes* del mes de diciembre de 1920 la obra de Aurelio Arteta más conocida como "Los naufragos", y que no concuerda ni con el boceto de la colección de Fulgencio Urbano, ni con el original depositado hoy en el Museo Nacional Reina Sofía.

Se trata, sin duda alguna, de una primera obra o versión sobre el existencialista tema del "sentimiento trágico de la vida", el cual al parecer rondó y ocupó durante más de una década la mente y la obra de Aurelio Arteta y que surgió de un hecho real aparecido en la prensa: "Víctimas de los torpedeamientos", en que dos marineros del barco *Algorta* propiedad de los Sota y Aznar, habían perecido de frío en un bote salvavidas, mientras otros fueron rescatados en las costas de Brest por un torpedero francés ("Euzkadi", 6 de febrero de 1917).

Sabemos por otro lado que a Arteta siempre le interesó la filosofía existencialista, tanto de Ortega como sobre todo de Unamuno, que es quien verdaderamente había asimilado y proyectado a Kierkegaard, elevando así un hecho real y concreto a categoría de símbolo abstracto filosófico.

Esta obra se diferencia de la más notoria y conocida del Museo Nacional Contemporáneo de Arte Reina Sofía en que la línea de tierra es menos diagonal, no existen las rocas tras el naufrago vivo y colocado de pie, y a toda ella le falta un punto de tensión y de fuerza dinámica.

La obra expuesta en la Exposición de Arte Vasco de Londres el año 1920 con el título de "Los marineros torpedeados", mereció la siguiente reseña y comentario del gran escritor y diplomático español Salvador de Madariaga:

"'Los marineros torpedeados' del señor Arteta es después de 'Aldeano' de Zuloaga, lo más intenso de la Exposición de Londres de 1920, y digo 'después' porque los Marineros es un cuadro dramático, mientras que el 'Aldeano' es un cuadro lírico, y en arte no cabe nada más alto que la emoción lírica"⁴²².

Esta misma obra, creemos nosotros, sería la seleccionada por Eugenio D'Ors, junto a "Barrio obrero" (c. 1920-1923) para sus Salones de Otoño de 1924, y a la que el mecenas y jefe de salón tratará de modo riguroso y crítico: "Menos contemporáneo nuestro parece el cuadro del ahogado, con sus dos figuras casi bestiales, en la playa desierta. Apunta en esta composición lo desgraciado o feo. Y aunque sorprenda el observarlo, la verdad es que, muchas veces, el riesgo con que está a punto de tropezar la obra de Arteta —¡el casi florentino!— es la caída brusca de la caricatura inexpresiva"⁴²³.

Un boceto al óleo muy parecido a éste ha sido ofrecido para su compra a la Diputación Foral de Bizkaia el 3 de junio de 1995. En el mismo, el marinero de pie lleva jerséi negro y el ahogado pantalones azules, al tiempo que toda la pintura posee una marcada línea de cierre.

⁴²² MADARIAGA, Salvador. *El arte vasco en la Exposición de Londres*. En: "Hermes". Nº 66. Diciembre de 1920. p. 743.

⁴²³ D'ORS, Eugenio *Mis Salones*. Aguilar. Madrid, 1967 (2ª) p. 53.

El boceto-óleo de la colección Urbano es casi de igual composición a la obra definitiva, y en el mismo no existe la gran roca protectora tras el personaje lleno de temor y de temblor, apareciendo únicamente las olas de la orilla. Se aprecia que es un boceto trazado con mayor rapidez y soltura, así como con un mayor atrevimiento plástico en lo que al color y las texturas se refiere. El rostro del náufrago vivo es más inexpresivo que el de la obra definitiva, resultando por el contrario superior la expresividad de la faz del fallecido.

Arteta, como tenía por costumbre, realizó antes que la obra definitiva diversos bocetos parciales y globales de "Los náufragos" (1930-1931). En algunos de ellos, parcela y define el hombro superior derecho del náufrago vivo, ejecutando a carboncillo sepia un estudio anatómico perfecto y similar al efecto óptico que debería conseguir con el óleo. Cuello, hueso, pecho y musculatura del brazo están detalladamente dibujados y trazados. En otro boceto similar, y probablemente anterior a éste, el trazo es menos naturalista y detallista que el desarrollado en sepia. Los bocetos de los personajes de cuerpo entero o de conjunto compositivo están realizados con trazos rápidos, sueltos, fuertes y angulosos.

En la tercera y definitiva versión de "Los náufragos" (1930-1931), con la que obtuvo en Madrid el año 1932 la Primera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes y que fue adquirida por el Estado español por 6.000 pesetas amén de seleccionada para representar a España en la XIX Bienal de Venecia de 1934, el pintor plasmará a dos personajes, marinos maduros, arrojados por el mar a las rocas y acantilados, como simbolo de la lucha entre la vida y la muerte, uno de pie,

horrorizado y aterido, el otro muerto y tendido en la orilla de la tierra. Obra trazada en plano inclinado donde tras dos potentes rocas cantábricas, asoma tersa y desnuda la línea del horizonte alto del mar.

Tela cumbre y máximo exponente de la madurez de Aurelio Arteta, en "Los naufragos" *art déco*, primitivismo, simbolismo y expresionismo, en síntesis feliz y depurada, devienen en símbolo y paradigma de algo que se otea y se teme con horror en el horizonte de la historia: la guerra, el naufragio, la existencia, la muerte, la nada... Temor y temblor kierkegaardianos, seres que, como Heidegger describiría, parecen arrojados a la existencia, pueblan el arte maduro de Arteta que a su vez ilustra la reflexión de su amigo Unamuno. Toda la cosmovisión existencialista de estos autores tiñe y colorea sin duda alguna la iconografía de Arteta, como igualmente sucedería en otros artistas diversos y hasta dispares caso de Nonell, Picasso, Gutiérrez Solana y Zuloaga.

Las líneas compositivas de "Los naufragos" se ven compensadas con otras verticales y horizontales que le conceden pose y equilibrio clásico. Azules, grises, ocre y amarillos abigarran el cielo, el mar, las rocas, los personajes y la arena de la orilla. Las figuras poseen una marcada línea de cierre y se expresan sobre todo por el rostro y las extremidades.

La obra, recientemente expuesta en la exposición La Sociedad de Artistas Ibéricos de Arte Español de 1925, celebrada tanto en Madrid como en Bilbao, ha sido muy bien acogida por la crítica de nuestros días, al punto de juzgarse esta obra como "madura, abierta y participativa del ambiente renovador que entonces se

respiraba y vivía”, al decir de Maya Aguiriano y de Pilar Mur⁴²⁴. Lo cierto es que, casi setenta años después, “Los naufragos” siguen suscitando la reflexión y “estremeciendo” a quien la contempla, además de que en lo estético siga manteniendo un aire de modernidad serena extraña en muchas otras obras de la exposición de los Ibéricos de 1925, mucho más descompensadas y deslavazadas.

⁴²⁴ AGUIRIANO, Maya. La Sociedad de Artistas Ibéricos. En: “El Diario Vasco”. 23 de marzo de 1996. MUR, Pilar. cat. exp. p. 75.

21. VUELTA A LA DIRECCION DEL MUSEO DE ARTE MODERNO. 1931

Aurelio Arteta no volvería a ocuparse de la dirección del Museo de Arte Moderno hasta la proclamación de la II República al término de la dictadura de Primo de Rivera el año 1931. Al igual que él, los cuatro vocales dimisionarios serían nombrados de nuevo por el Ayuntamiento como desagravio, según consta documentalmente los años 1932 y 1933⁴²⁵. El acuerdo fue tomado por la Junta de Patronato del Museo de Arte Moderno en sesión del 5 de agosto de 1931, comunicándosele el mismo al día siguiente: "Nombrar Director del Museo de Arte Moderno a Dn. Aurelio Arteta, y visto el estado de salud del mismo por cuyo motivo no puede hacerse cargo inmediato de la Dirección, que continúe al frente del mismo como lo venía haciendo hasta la fecha el director interino Dn. Manuel Losada"⁴²⁶. El alcalde de Bilbao era a la sazón el republicano y azañista Ernesto Erkoreka, cuya llegada a la alcaldía trajo consigo la normalización cultural y la reposición en sus puestos de las cabezas en su día destituidas.

Pero lo cierto es que los aires artísticos tanto del País Vasco como del resto de la nación estaban un tanto alborotados y enrarecidos. Por un lado, como asegura en "A propósito de la Exposición Nacional" Juan de Echeverría: "en pintura se han negado recompensas a artistas como Cristóbal Ruiz, Vázquez Díaz, Cossío, Climent y tantos más, para otorgar las primeras medallas al autor de un paisaje moderno. Esta

⁴²⁵ VELEZ, EIoina. o c p 292.

⁴²⁶ Acuerdo de la Junta de Patronato del Museo de Arte Moderno. 5 de agosto de 1931. Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao. D. 818. (*Documento n° 5.16*).

es la triste realidad tocante al reparto de distinciones. Lo ha sido de siempre⁴²⁷. Por otra parte, en el País Vasco comenzaban a asomarse al panorama de las artes plásticas un grupo de jóvenes promesas renovadoras, inquietas y con espíritu vanguardista. Es el caso de Narciso Balenciaga, quien recibió una calurosa acogida por parte de la crítica, o el de Juan Cabanas Erauskin que llegaba cargado de acentos regeneracionistas. Y comenzaban también a participar un grupo de jóvenes arquitectos pertenecientes al movimiento regionalista, como José Manuel Aizpurua, Labayen, Luis Vallejo y Pablo Zabalo en algunas muestras de Arte Vasco como la celebrada en el Gran Casino de Donostia en 1928 o en la importante Exposición de Arquitectura y Arte Contemporáneos organizada por el Ateneo Guipuzcoano en septiembre de 1930 y de la que surgiría la asamblea constituyente del G.A.T.E.P.A.C.⁴²⁸ Un mes antes, e invitado por Aizpurua, había llegado a la ciudad de San Sebastián el gran arquitecto Le Corbusier y el pintor Fernand Léger. Un cronista anónimo de *El Pueblo Vasco* describe su rápida visita de esta manera:

“Después de recorrer España, llegaron a nuestra ciudad el famoso arquitecto moderno Le Corbusier, su hermano, su socio Jeanneret y el pintor Fernand Léger. Se muestran encantados del interesante viaje realizado; en particular de Andalucía, que les ha gustado mucho. Están extrañados de no haber visto apenas nuestra moderna arquitectura; y llevan una agradable impresión de los cortijos andaluces. Invitados por el arquitecto donostiarra José Manuel Aizpurua, cenaron en el Club Náutico, del que hicieron interesantes elogios; y de madrugada salieron en auto para París. Esta marcha rápida ha impedido la celebración de un agasajo en honor del ilustre arquitecto Le Corbusier y sus acompañantes, acto que seguramente se hubiera visto muy concurrido⁴²⁹”.

⁴²⁷ ECHEVARRIA, Juan. *A propósito de la Exposición Nacional*. En “El Pueblo Vasco” 3 de agosto de 1930 p. 1.

⁴²⁸ MUR, Pilar. o.c. pp. 134, 141 y 143

⁴²⁹ S.F. *Le Corbusier en San Sebastián*. En “El Pueblo Vasco”. 3 de agosto de 1930, p. 2. Este importante dato es desconocido por el historiador José Angel Sanz. Erquide en su “Real Club Náutico de San Sebastián. 1928-1929”. José Manuel Aizpurua y Joaquín Labayen. Colegido de Arquitectos de Almería Bilbao 1995.

Como puede apreciarse, la importancia de lo que se hacía en el país era notoria y conocida en los centros de acción y de poder del movimiento racionalista.

El Museo de Arte Moderno de Bilbao, con Aurelio Arteta al frente, proseguía también su política de adquisiciones de una manera decidida y abierta. A comienzos de 1932 se hacía con tres obras del pintor gallego Arturo Souto: "Feria" (óleo), "Interior" (dibujo) y "Acordeonista" (dibujo) por la cantidad de 7.600 pesetas, y por 175 pesetas un grafumo de José Moreno Villa. Además, el Museo retomaba las exposiciones anuales de artistas vascos que habían comenzado en 1926. La segunda se celebró entre el 15 de mayo y el 15 de junio, y en ella tomaron parte dibujantes, pintores, escultores y diseñadores de un espectro que abarcaba desde lo tradicional a las jóvenes vanguardias. La muestra fue contestada por un grupo de pintores, pero el Museo terminó por adquirir para sus fondos una serie de obras: "Mujer sentada" de Juan de Aranao, "Paisaje de Toledo" de Ramiro Arrúe, "Retrato" de Jesús Olasagasti, "Campesina" de Jenaro Urrutia, "Retrato" de Alberto Arrúe y "Un pastor" de José Arrúe, así como "Alrededores de Irún" de Montes Iturrioz, "Veleros" de Julián de Tellauche y "Miguel de Unamuno" de Moisés Huerta⁴³⁰. Como puede apreciarse, los gustos y preferencias de Arteta resultan notorias y patentes, y parece cumplir uno de sus deseos más profundos llevando a cabo una política de adquisiciones que había quedado interrumpida antes de la dictadura primorriverista. Sus amigos ya consagrados están presentes, pero también las jóvenes promesas. Las

⁴³⁰ MUR, Pilar, o.c. p. 153.

obras adquiridas son sólidas, abiertas y bien construidas, muchas de ellas de claras resonancias postcubistas y clasicistas.

Pero el ambiente general y cultural no terminaba de consolidarse del todo. La Asociación de Artistas Vascos montará de aquí en adelante pocas exposiciones, y el nacimiento de un nuevo grupo de presión formado por jóvenes aspirantes, bajo la denominación de *Unión Arte*, tampoco terminará por dinamizar entre 1932 y 1935 el tono débil y lleno de dificultades. La prensa apenas se hacía eco de los temas culturales durante aquel período crispado y enconado en lo político, que parecía anunciar la inminente catástrofe bélica. Lo cierto es que la Asociación apenas si realizaba exposiciones ni acudían a sus salas artistas y conferenciantes de clase o de vanguardia. Sólo los creadores locales o los jóvenes expondrán en las salas de la Gran Vía bilbaína: Jenaro Urrutia, Isidoro de Guinea, Domingo Aremayo, Félix Arteta, Marisa Roesset y Angel Cabanas Oteyza. Del 11 al 31 de diciembre de 1934 se celebra la III Exposición de Artistas Vascongados en el Museo de Arte Moderno, a la que acude también un número notable de jóvenes promesas (Elena Elizaga, Nicolás Lekuona, Fernando Maidagán, Joaquín Lucarini, Jesús Díaz Bueno y un largo etcétera). Subvencionado por la Diputación con 7.500 pesetas, el Museo adquiere "Palankari" de Moisés Huerta, "La siesta" de Juan de Aranoa, "Molinos de Toledo" de Miguel Marañón, "Bañistas" de Jenaro Urrutia, "Darío de Regoyos" de José Díaz Bueno, "Taller de Durrio" de Federico Sáenz, y "Uno" de Bienabe Artia⁴³¹.

⁴³¹ *Ibidem*. p. 169.

22. EL PROYECTO DE PLAFON DEL MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA. MADRID (C. 1932-1933): "LAS ARTES"

La dinámica plástica y la propia concepción artística de Arteta al comienzo de esta década, parecían volver a demandar el muro y el plafón como desenvolvimiento y espacio natural de su pintura. Obras como "Los bañistas" y "Los naufragos" no estaban tan lejos de una pintura mural o de una concepción plástica que demandara pared y volúmenes amplios y netos.

Así las cosas, cuando el Ministerio de Instrucción Pública convoca un concurso para la decoración del plafón-techo de su sede central en la calle de Alcalá de Madrid, Arteta presenta un proyecto a manera de tondo o medallón ovalado con las figuras de las cinco musas de las Artes Mayores, sintetizadas a su vez en cuatro, que giran y se ubican de manera circular en las cuatro direcciones del marco. Así, Pintura y Escultura se funden en una musa vestida y de pie, con pincel y paleta, que contempla a un poderoso desnudo femenino y a un busto, acompañados y enmarcados a su vez por dos putis que portan papel y tinaja de barro. La musa de la Arquitectura aparece sentada y desnuda, trazando con un compás un edificio racionalista y una columna dórica, mientras a sus lados dos putis llevan planos y cornisa bajo el brazo. En las dos curvas menores, aparecen de pie y vestidas las musas de la Música y la Literatura. Cuatro grandes cactus separan y flanquean a las cuatro figuras. En toda la obra hay un gran equilibrio clásico y una clara voluntad noucentista de retorno al orden y a la razón neoclásicas.

Para el proyecto, tal y como consta en algún boceto, Arteta había previsto colores algo atrevidos: ocre, morados, verdes y rojos burdeos. Pero el proyecto no fue del agrado del jurado, que premió la obra de Joaquín Valverde.

En cualquier caso, importa aquí señalar que en los distintos bocetos preparatorios de esta obra se aprecia el proceso de depuración y simplificación de elementos, con desaparición de los cuatro putis de las esquinas, quedando la composición más clara y más sobria. Proceso de simplificación y depuración similar al acometido con los bocetos para los frescos del Banco de Bilbao, realizados diez años antes, a pocos pasos y en la misma calle que los aquí proyectados pero no realizados.

23. LA MADUREZ PLENA: "MI HIJO", "LA DESPEDIDA", "LAYADORES", "ARRANTZALES" Y "EL ACORDEONISTA" (1930-1935)

En la plenitud de su vida y de su obra, disfrutando de un amplio reconocimiento y consenso familiar, cultural y social, Aurelio Arteta realizará una serie de obras de gran simplicidad al mismo tiempo que de gran hondura y envergadura.

El retrato de Aurelio Arteta Villarreal, hijo de su primera mujer, seguirá respirando del acento clásico y a la par noucentista que ya conocemos en trabajos anteriores. Sentado en una silla y captado en tres cuartos, el muchacho aparece serio y pensativo, algo introvertido, de rostro sereno y frente despejada, ondas en el cabello, grandes ojos, nariz larga y labios carnosos. Una equilibrada anatomía se transparenta en el cuello abierto de su camisa. Mientras una mano reposa sobre la pierna derecha, la otra cuelga del respaldo de la silla. Fondo neutro oscuro y personaje iluminado a la manera barroca. Apenas si existe la línea de cierre, y al igual que los dibujos realizados sobre papel, el conjunto posee un notable aire clasicista.

Concepto clásico, volumetría poderosa y noucentista que bordea el *art déco* y cierta tendencia cubista se aprecia también en "La despedida" (c. 1930-1935), obra en la que una joven madre *arrantzale*, de cuerpo entero y de espaldas, con moño bajo y descalza, levanta en brazos a su hijo pequeño en señal de despedida a una embarcación que se dibuja ínfima y en marcado escorzo a la salida del puerto. La joven está ubicada sobre un montículo. A sus pies se abre la carretera de la costa y el

puerto. Al fondo, los acantilados de la costa caen en picado. Se conoce un dibujo previo de esta obra que conserva con cariño Aurelio Arteta Villarreal en Getxo.

Pero quizá las obras que le han dado justa fama y han reunido mayor consenso y reconocimiento tanto internacional como popular, hayan sido las tantas veces reproducidas y expuestas "Layadores", "Arrantzales" y "El acordeonista" (c. 1930-1935), todas ellas de marcado realismo social y simbolismo.

Las dos primeras las compró al artista el Museo de Arte Moderno de Bilbao a través de D. José M^a Camiña, agente de cambio y bolsa, por la suma de 6.000 pesetas, según figura en una factura firmada de puño y letra por Arteta⁴³² y en una carta de agradecimiento que escribió a Manuel Losada desde Madrid el 11 de mayo de 1936, donde indica que "falta de llenar los títulos de los cuadros que encargué al amigo Zuazagoitia"⁴³³. La carta al completo dice así:

"Madrid 11 de Mayo de 1936

Sr.D. Manuel Losada

Mi querido y admirado amigo: Emocionado por el acuerdo de la Junta de adquirirme los dos cuadros y seguro de que el asesoramiento benévolo de usted ha contribuido decisivamente a ello, le doy las más rendidas gracias.

Adjunto el recibo de las 6.000 pesetas a falta de llenar los títulos de los cuadros que encargué al amigo Zuazagoitia.

También va la Carta que dirijo al Sr. Presidente de la Junta y que no mando directamente por no saber con seguridad quién es.

⁴³² Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao ARTETA. D. 1358. Factura de A. Arteta, 4 de mayo de 1936. Factura José Camiña. Agente de Cambio y Bolsa. D. 1355. (Documento n^o 5.29.)

⁴³³ Ibidem. Carta de A. Arteta. D. 1357. Madrid, 11 de mayo de 1936. (Documento n^o 5.19.)

Un saludo cordial y con él mi más profundo agradecimiento.

Mande a su amigo.

Aurelio Arteta (firmado)".

En "Layadores", una pareja de jóvenes campesinos charla en primer plano durante un descanso en la tarea de remover la tierra de cultivo, mientras una mujer conduce una pareja de bueyes arando en segundo término. La pareja está situada de pie, de cuerpo entero y de espaldas al espectador, mientras la mujer del segundo plano aparece frontal y con una perspectiva lateral de tres cuartos. Los rasgos anatómicos y la línea de cierre casi han desaparecido. Todo se convierte en análisis del color, gamas de ocres, verdes, azules y blancos, y de las formas volumétricas. Depuración formal en la sintaxis y composición deudora tanto del primer Quattrocento como del noucentismo, hacen de esta obra una poderosa síntesis de equilibrio y despojamiento. La imagen idílica y sana del país y sus gentes que rezuma, tal vez deba entenderse como reflejo de la bondad natural y la tranquilidad interior del gran Arteta. Ciertamente el espíritu mediterráneo y clasicista de Eugenio D'Ors no andan lejos de esta soberbia creación.

Como tampoco lo está en su hermana "Arrantzales", en que tres pescadores de otras tantas generaciones, tocados con boina conversan en el muelle del puerto, apoyados en una soga de amarre que al mismo tiempo sirve de línea divisoria y compositiva entre los mismos. Los dos veteranos aparecen frontales hacia el espectador, mientras que el más joven está de espaldas, con las manos en los

bolsillos. Los primeros llevan botas de agua, el mayor además descalzo y llevando la voz cantante como parece subrayar el gesto del brazo derecho levantado. Los tres son el elemento sustancial de la composición y llenan casi todo el plano-espacio. Han desaparecido ya casi los rasgos fisonómicos de los rostros, pero persisten los antropológicos de modo sintético y sucinto.

Una quilla de barco con la inicial "B" y una chalupa en perspectiva caballera se parcelan en un segundo gran plano. Un poco de agua al fondo cierra la composición de manera casi rasante.

Composición renacentista en las figuras y planimetría fotográfica parcelada en los segundos planos y en el tratamiento de la sogá, dan a esta composición estabilidad a la par que dinamismo, logrando así notables puntos de fuga en la mirada.

Las figuras y objetos no poseen líneas de cierre, utilizando el claroscuro para marcar y delimitar los planos y los volúmenes. Hay un cierto manierismo clásico en la concepción general de la composición y de las figuras. Verdes, ocre, grises y azules perlinos en la paleta del artista. Formas simplificadas y tendencia al muralismo.

Estas dos obras fueron expuestas en el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937 y posteriormente en Amsterdam, La Haya y Bruselas⁴¹⁴.

⁴¹⁴ VELEZ, Eloina o.c. p. 156. A su vez Velez cita a Llano Gorostiza y Josefina Alix como fuentes de estos datos.

Describimos por último "El acordeonista", en la que Arteta refleja a un joven acordeonista sentado en un barco tocando su acordeón de mano, mientras otro pescador de espaldas y fumando en pipa, contempla las lanchas y el muelle. Los personajes y objetos están tratados con formas depuradas y se observa una tendencia a las grandes volumetrías y planimetrías, además del empleo de limitadas gamas de color: ocre, verdes y blancos. Sólo el rojo del acordeón parece romper con maestría el sonsonete cromático. Se mantiene en algunos lugares la línea de cierre y se acude al claroscuro para acentuar y exagerar volumetrías de raigambre escultórica. La composición es diagonal y el corte de las figuras denota indudable modernidad, aspecto que refuerza la reducción y sobriedad de las gamas cromáticas y volumetrías.

Los personajes adoptan aires ensimismados y melancólicos, símbolo de un quehacer y de un trabajo duro, ansiado y azaroso. El realismo social y el etnográfico son la base y el sustrato de sus esfuerzos plástico-compositivos.

Con estas grandes creaciones, más de composición y colorido que de tamaño, Arteta cierra y abre sendos ciclos para enlazar coherentemente con las obras que le ocuparán durante la guerra civil al servicio de la República y de la denominada "España roja".

24. LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA, 1936; Y EXILIO EN BIARRITZ, 1937-1939

Aurelio Arteta, ya desde comienzos de 1931, se había inscrito en la Agrupación al Servicio de la República. El 9 de febrero de 1931, el doctor Marañón, el novelista Pérez de Ayala y el filósofo Ortega y Gasset dieron un manifiesto a los intelectuales del país contra la Monarquía y por la República, origen de la mencionada Agrupación. Al no tratarse de un partido político —dirá el historiador José Luis de la Granja—, estuvo abierto a los partidos republicanos. Tal será el caso de Acción Vasca, una docena de cuyos dirigentes se inscribió en la Agrupación.

“Ésta se constituyó en Bizkaia en marzo de 1931 bajo la dirección del médico López Albo y agrupó a numerosos profesionales liberales y políticos republicanos: los abogados Madariaga, Aldasoro y Gallano; los médicos Macia y Espinosa; los pintores Aurelio Arteta y Ricardo Arrúe; el ex cura aberriano Francisco Gaztañaga. De ANV formaron parte de la Agrupación los médicos Gárate, Viar, Musatadi, Arciniega y Mendizábal; los abogados J.R. Basterra, Duñabeitia y N. Madariaga; el arquitecto Tomás Bilbao, el ingeniero Gorrochategui y el pintor José Arrúe”⁴³⁵.

El propio historiador indicará que la incorporación de aeneuvistas a la Agrupación al Servicio de la República reflejará su republicanismo, su federalismo y su vinculación a la política española y muestra la compatibilidad del nacionalismo vasco liberal con el republicanismo español y la confianza de ANV en el cambio de régimen.

⁴³⁵ GRANJA, José Luis. *El nacionalismo y la II República en el País Vasco*. S. XXI. Madrid. 1986 p. 104.

Ya para el año 1932, Aurelio Arteta forma parte del Consejo Nacional de Cultura del Ministerio de Instrucción Pública a instancia y petición de Juan de la Encina, "cuyo presidente era D.Teófilo Hernando, azañista, vicepresidente, don Cándido Bolívar, azañista; y la Sección Cuarta estaba formada por D.Aurelio Arteta (azañista), D.Manuel Sánchez Arcas (azañista), D.Miguel Artigas (azañista), D.José Martínez Ruiz, D.Oscar Esplá (azañista), D.Antonio Machado (azañista), D.Jesús M^º Perdigón y D.Ramón Cabanillas"⁴³⁶.

Los ataques contra este organismo asesor y lo que ello representaba arreciarán e irán en aumento a medida que se acerca la guerra española. Desde el diario derechista *Informaciones* entorno al 36 se arremetía con estos párrafos:

"Hemos hablado de lo que significa la permanencia de elementos netamente revolucionarios en los organismos del Estado cuando no los ocupan por oposición, concurso ni otro procedimiento diferente de la arbitrariedad de los que por sorpresa tiranizaron durante dos años a España. El peligro es tanto mayor cuanto más influjo ejerzan sobre esos organismos en el espíritu del país, en su formación espiritual y ejemplo típico, alarmante por su importancia, es el que nos ofrece el llamado Consejo Nacional de Cultura, que forma parte del Ministerio de Instrucción Pública. Lo de menos es que disponga de más de cien mil pesetas para repartírselas entre sus componentes como dietas o por otros conceptos legales. Muchos de ellos no necesitan esas dietas porque tienen ingresos profesionales cuantiosos, y otros porque ya cobran del presupuesto por otras razones. Lo esencial es que ese organismo supremo, que ha de dar pautas para la formación intelectual de la juventud española, esté integrado por afiliados a una política que el país ha barrido de las urnas y que representa una minoría en el conjunto de la nación"⁴³⁷.

⁴³⁶ Archivo Histórico Nacional. Salamanca. Secc. Guerra Civil. C. 455: Partido Socialista Madrid. Leg. 4.001. (*Documento n.º 9.1.*). *Informaciones*. S.F. y S.F. : Elementos revolucionarios en los organismos del estado. Peligro para la formación intelectual de la juventud española.

⁴³⁷ *Informaciones* o.c.

No cabe duda que el enfrentamiento y la lucha fratricida de las dos Españas estaba cercana. Arteta ya vivía desde el comienzo de la II República largos periodos en Madrid, pese a haber sido de nuevo nombrado director del Museo de Arte Moderno de Bilbao. El 11 de mayo de 1936, todavía escribe a Manuel Losada desde Madrid: "de mi inacabable ausencia le anuncio que está fijada la fecha para conmemorar las oposiciones en 25 de agosto de modo que espero que para octubre quedará resuelta mi situación"⁴³⁸.

El *Alzamiento Nacional* del 18 de julio cogería a Arteta en la capital de España, y mientras el pintor veía perder sus anheladas oposiciones, el padre quedaba con el corazón roto al ver que a su primer hijo se le enviaba a luchar a la otra España. En efecto, Aurelio Arteta Villarreal sería trasladado de Bilbao al frente de Andalucía. El hijo había decidido quedarse a vivir primero en Bilbao, en casa de sus tios Fermín Arteta y Luz Jiménez Eguizábal que le acogieron como a un hijo⁴³⁹. Arteta tendrá que quedarse a vivir en Madrid y optará libremente por luchar y trabajar al servicio de la República.

El conflicto bélico español sorprendió a Arteta en su domicilio de la calle Benito Gutiérrez, quinto piso, de Madrid: "Apenas si frecuentó el taller de propaganda instalado por Montilla Escudero y Fernández Valbuena en las aulas de la

⁴³⁸ Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao. ARTETA. D. 1359. Carta de Arteta al presidente de la Junta de Patronato del Museo de Arte Moderno de Bilbao. Madrid, 11 de mayo de 1936. (*Documento n° 5.18.*)

⁴³⁹ Testimonio oral de Aurelio Arteta Villarreal. Las Arenas. 27 de enero de 1995.

Escuela Superior de Bellas Artes"⁴⁴⁰. Cuenta Enrique Lister en su obra *Nuestra Guerra. Aportaciones para una historia de la guerra nacional revolucionaria* que Arteta salió para Valencia el 1 de diciembre de 1936 junto a un grupo de intelectuales y artistas con sus obras en la evacuación organizada por el Quinto Regimiento y la Junta de Defensa. En el grupo iban también Cristóbal Ruiz, José Gutiérrez Solana, Victorio Macho, José María López Mezquita, José Ramón Zaragoza y Alberto Sánchez⁴⁴¹. El día 2 llegaron a Buñol y allí difundieron un escrito lleno de coraje y valentía:

"Salimos de Madrid un grupo de intelectuales y de artistas, profesores, investigadores, requeridos para ello por la Junta de Defensa, el Quinto regimiento de milicias populares y el ministerio de Instrucción Pública. Al mismo tiempo que los combatientes del pueblo realizan magníficos esfuerzos por rechazar en la capital de España a los moros y legionarios, al mismo tiempo que cuidan por la conservación de los centros de cultura y objetos de arte, se ocupan por que nosotros, trabajadores de esas actividades, podamos continuar desarrollando nuestra labor fuera del alcance de los bombardeos que los fascistas realizan sobre la población civil de Madrid y con especial cuidado sobre sus centros de cultura".

Los que firman el comunicado se autodeterminan "trabajadores de la cultura" y aseguran que aviones alemanes e italianos bombardean terriblemente Madrid. Estos son sus nombres: Angel Llorca, Pedro Carrasco, José Gutiérrez Solana, Victorio Macho, Aurelio Arteta, "Juan de la Encina", Bartolomé Pérez Casas, Juan Díaz del Moral, José Ramón Zaragoza, Cristóbal Ruiz, José M^a López Mezquita,

⁴⁴⁰ LLANO GOROSTIZA, Manuel o c p. 54.

⁴⁴¹ LISTER, Enrique. *Nuestra guerra. Aportaciones para una historia de la guerra nacional revolucionaria del pueblo español (1936-1939)*. Ebro. Paris. 1966.

José Capuz, Juan José Domenchina y Alberto Chalmeta⁴⁴².

Desde Buñol pasaron el día 2 a Valencia, donde Arteta diseñó un cartel de apoyo al Gobierno de Euzkadi y diversas ilustraciones⁴⁴³.

“Valencia en homenaje a Euzkadi”, reza el faldón del cartel en el que Arteta dibuja a un joven gudari de medio cuerpo, con boina, ikurriña al hombro y levantando el puño cerrado. A sus espaldas el perfil de una montaña. Línea de cierre marcada, poderosa musculatura y sombras. El personaje posee fuerza, gallardía y nobleza en el rostro y la mirada. El lenguaje clasicista y mediterraneanista priva en toda la obra.

Entre las ilustraciones que pudo ejecutar en Valencia caben destacar por sus indudables valores plásticos “Centinela” (c. 1936-1937), “El frente” (c. 1936-1937) y “Maternidad Bombardeo” (c. 1936-1937), conservada esta última en el Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias de Valencia. Todas ellas respiran una concepción plástica casi volumétrica, apretada línea de cierre y sombras elementales. Priva lo dinámico sobre lo estático; las figuras están como trazadas rápidamente, pero de modo rotundo y contundente. Se nota en ellas aplomo y convicción ideológica; el paisaje urbano de estas composiciones aparece como horizonte y acompañamiento. Arteta se ve implicado directamente en el tema, y aplica de modo magistral poéticas inteligentes e inteligibles para el gran público. Su

⁴⁴² *La Verdad* N° 112, 5 de diciembre de 1936 p. 4 “El Quinto regimiento prosigue la tarea de salvar la destrucción fascista a los trabajadores”.

⁴⁴³ LLANO GOROSTIZA, Manuel o.c. p. 54

pintura es ante todo vital, directa respuesta a los problemas existenciales de cada día. Esto ya lo había captado la prensa unos años antes cuando, hablando de los repertorios del pintor Jenaro Urrutia, su amigo, se publicó:

“De entre nuestros pintores, con quien está Urrutia más próximamente emparentado es con Arteta. Por caminos distintos —más vital en Arteta, aunque no menos consciente— han ido los dos, pasando por París, a parar a Roma, quiero decir al arte italiano. Los dos se han entregado al sentido melodioso de la línea. En Urrutia es el juego mental quien provoca la melodía plástica”⁴⁴⁴.

Quizás también por ésto asegure el crítico Santiago Amón que “la pintura de Arteta es, ante todo, pintura mural. No ya sus frescos (traiga el lector a la memoria el ejemplarmente impreso en el vestibulo del madrileño Banco de Bilbao), su obra, también, de caballete, sus rotundos dibujos y hasta el más fugaz de sus bocetos no pueden desmentir una clara condición de estirpe muralista”⁴⁴⁵. Pero conviene no olvidar tampoco en línea con este autor que “muralismo no es sinónimo de magnitud. Requiere, ante todo, una específica cualidad semántica, por cuya virtud los símbolos amplificadas sean también cognoscibles por aquél a quien se dirige la lección pública”⁴⁴⁶. Pues bien, en esta línea de muralismo contenido y expresado en formato medio-grande al óleo se moverán las obras que desarrollará durante la guerra, al igual que los grabados y dibujos que dejará de esta época.

De Valencia, Arteta pasará a Barcelona a comienzos de 1937, donde

⁴⁴⁴ S.F. En: “El Pueblo Vasco”. 29 de junio de 1936, p. 6

⁴⁴⁵ AMON, Santiago *Dibujos de A Arteta*. Colección Maestros contemporáneos del dibujo Nº 15

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

participará junto con Jacinto Benavente, Enrique Díaz Canedo, Antonio Machado, León Felipe, Victorio Macho, Juan de la Encina, Alberto, José Renau, Rodolfo Halfter, Octavio Paz, Rafael Alberti, José Bergamín, Luis Cernuda, Miguel Hernández, Vicente Alexandre, María Teresa León, María Zambrano y muchos otros intelectuales y artistas, en la creación de una editorial para la educación de la juventud, en cuyo manifiesto aseguran

“que atenderá cumplidamente a todas sus necesidades espirituales, uniendo en sus realizaciones, a las exigencias del presente, la preparación justa de un futuro más digno por el que hoy combate.

Nosotros, intelectuales, que luchamos al lado del pueblo, por la libertad de nuestra patria y por la defensa de su cultura, hemos seguido emocionados desde el primer día el heroico esfuerzo de esta juventud incomparable que, bajo ningún pretexto, ni en ningún momento, ha escatimado su sangre valerosa, que se ha batido antes y aún sigue batiéndose en primeras líneas, defendiendo nuestra cultura y nuestro suelo en las graves horas porque nuestro país atraviesa⁴⁴⁷.

Casi el mismo grupo de intelectuales lanzará en febrero de 1937 un manifiesto condenando la guerra:

“Recordamos a la conciencia del mundo la sañuda persecución aérea y artillera de que se ha hecho víctima a los no combatientes —ancianos, mujeres y niños— de toda la España leal, a los fugitivos no beligerantes de Málaga, y, en estos últimos días, a todos aquellos que se refugiaron en ciudades abiertas, alejadas de la guerra y consagradas al trabajo, como Valencia y Barcelona⁴⁴⁸”.

⁴⁴⁷ JACINTO BENAVENTE Y MUCHOS INTELLECTUALES. *Por una Gran Editorial para la educación de la juventud. Manifiesto*. S.F. Archivo Histórico Nacional Salamanca Secc. Guerra Civil F. 310 Partido Socialista de Barcelona, 836. (Documento n° 9.2.).

⁴⁴⁸ MANUEL ALTOLAGUIRRE Y MUCHOS INTELLECTUALES. *Un grupo de escritores y hombres de ciencia se dirige a la conciencia del mundo condenando la guerra*. En: “Fragua Social”, 23 de febrero de 1937. p. 3. Archivo Histórico Nacional Salamanca. Secc. Guerra Civil.

Otra condena parecida realizará este grupo de intelectuales ante la brutal agresión alemana y española de la ciudad de Almería en junio de 1937⁴⁴⁹.

Aurelio Arteta formará parte también del patronato-rector que se formará en Madrid para la creación de la Casa de la Cultura, en la que además de revistas y publicaciones, que ya se venían recopilando, "habrá asimismo una sala de conferencias, exposiciones, proyectos y audiciones, de la cual se podrá disponer para todos aquellos actos en que escritores y artistas deseen dar a conocer sus obras y poner sus conocimientos y experiencias al alcance del público con clara conciencia de su deber respecto al pueblo, de quien recibe apoyo y aliento, la Casa de la Cultura dedicará gran parte de su labor y esfuerzo a llevar a conocimiento de las masas los frutos de la Cultura y del Arte mediante enseñanzas preparatorias y cursillos de divulgación"⁴⁵⁰.

Tras su paso por Barcelona, marcha Arteta a París, regresando pronto a Biarritz, donde realizará importantes obras para Marino Gamboa y Luis Zarrabeitia, que van desde los cuatro retratos familiares realizados en Villa Nerva, de la Avenue de la Emperatriz, nº 36, durante seis meses, hasta las ilustraciones sobre la guerra española⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ JACINTO BENAVENTE Y MUCHOS INTELLECTUALES. *La Intelectualidad española protesta ante el mundo civilizado de la criminal agresión alemana y de la intervención fascista en España*. En: "Frente Rojo". Nº 114. 2 de junio de 1937. p. 2. Archivo Histórico Nacional. Salamanca. Secc. Guerra Civil. En: "El Liberal". 6 de junio de 1937. p. 4.

⁴⁵⁰ S.F. *La Casa de Cultura inaugura su nueva etapa de trabajo*. En: "Frente Rojo". Nº 176. 13 de agosto de 1937. p. 3.

⁴⁵¹ José María Gamboa nos ha asegurado que el taller estaba en la rue Gaston Larre y no en la Gambetta, como indica Llano Gorostiza.

Se instaló con su familia en Biarritz, en la casa cedida por el arquitecto Nemesio Sobrevila⁴⁵² y abrió un pequeño *atelier* junto al Café Maitena en la calle Gaston Larre sin número, tal como recuerda Ramón de la Sota en un bello texto:

“Durante su estancia en Biarritz, antes de marcharse a América, le visitábamos con frecuencia en su pequeño ‘atelier’ contiguo al ‘Café Maitena’, y camino de Port Vieux.

Algunas veces le encontrábamos en Bayona, rondando les ‘Allées Marines’. Tenía algún amigo, mayordomo de un barco holandés, que le traía tubos de pintura.

Allí en el pueblo de Bonnat salía a relucir el fino bilbaíno que era Arieta. El paisaje bayonés, tan semejante al bilbaíno, le movía a expresarse tiernamente y nos hacía mirar las cosas a través de gamas sentimentales, como salidas de la paleta de un genio poético.

En el citado ‘atelier Biarrot’, trabajó bien, trabajó mucho, a pesar de las circunstancias, y de esta su época altamente sentimental, nos ha dejado una importante serie de cuadros, a la que podríamos catalogar bajo el título de ‘Colección Gamboa’.

En esas mañanas tibias de Biarritz se le sorprendía pintando, resolviendo problemas sobre un cuadro de composición, antes de dar su paseito recreativo por Port Vieux.

Le solía yo visitar en compañía de mis hijos, pues sabía que él era muy amante de los niños, y permitidme añadir que también era amigo de los curas, como lo demuestra el expresivo recuerdo que dejó para D.Salvador Alcalde.

Entonces sólo pensaba en el futuro de sus propios hijos, que habían venido con él, y como hombre de paz que era llegó a estar oprimido ante este ambiente de luchas. Decidió partir con su mujer e hijos a América⁴⁵³.

El discurso de Ramón de la Sota describe con detalle el quehacer diario y la

⁴⁵² LARRINAGA, José Antonio. *Los Arrie*. p. 166.

⁴⁵³ SOTA, Ramón de la. *Souvenir d'Arieta*. Biarritz, 1940. (Inédito) Archivo Familiar de Ascensio Martiarena.

obra plasmada con destreza en este par de años por Arteta en su exilio de Biarritz. Ciertamente no era el único exiliado, pero tampoco sería el último. Probablemente aquí, en su exilio dorado, trazó Aurelio "Sueño" y "Despertar", el rostro tantas veces amado y añorado de Aurelia Barredo, dormida y despierta, acostada en la cama que se convertiría, casi sin quererlo, en expresión y paradigma de la calma y la vigilia con la que vivieron los exiliados de España. Ambos dibujos están realizados con línea sencilla y depurada. Concuerdan y guardan notables cercanías con obras como "Sueño" (1937) de su amigo Daniel Vázquez Díaz, y con otras también coetáneas de Salvador Dalí sobre su musa y amante Gala.

Pero el dulce sueño de la amada fue cobrando tintes mayores de horror, de desolación, de destrucción y de muerte bárbara. Los horrores de la guerra civil española comenzaron a ser descritos por periodistas y escritores, por dibujantes y artistas de ambos bandos. Los Isidoro de Guinea, Nicolás Martínez Ortiz, Nicolás de Lekuona, José de Arrúe, Gaspar Montes Iturrioz, Ricardo Baroja, José María Uribarren y Aurelio Arteta, se verán acompañados por otras versiones complementarias de los Carlos Sáenz de Tejada, José María Sert, Ignacio Zuloaga, Juan Cabanas Erasquin, inscritos en el bando "nacional"⁴⁵⁴.

Aurelio será, al decir de Llano, Bozal y otros autores, uno de los pintores más afortunados en la plasmación y desarrollo de los temas bélicos de este instante. Al servicio de la República para publicaciones y carteles crea obras como "La retaguardia" (1937) y "Pasaron por Guernica los invasores" (1937), que cuajarán y se

⁴⁵⁴ LLANO GOROSTIZA, Manuel. *Pintura vasca*. Grijelmo. 1980. 2ª ed. pp. 143-151.

trasladarán a piezas de mayor fuste y calado, caso de la trilogía "El exilio", "El frente" y "La retaguardia" (1937), o la célebre y muy reproducida "Evacuación de un pueblo" (1937-1938). Los primeros dibujos, ilustraciones y carteles servirán al pintor y dibujante como esquemas compositivos y de figuras, con pequeñas invariantes, de estructura y eje central de sus obras mayores, hoy ya reconocidas como emblemáticas de este momento histórico de Euskadi y de España.

En "El éxodo" (1937) coloca nueve figuras en primer plano —cuatro mujeres, tres hombres y dos niños—, tomados de medio, tres cuartos y cuerpo entero, frontales o de espaldas, despidiéndose unos de otros, en actitudes pensativas o de afecto. Las mujeres pertenecen a tres generaciones distintas, pero no tan marcada parece la distancia generacional entre los hombres. Al fondo, en perspectiva caballera muy marcada, barcos preparados para zarpar, barcas con gentes y un grupo en el muelle. Ocres, amarillos, verdes y morados en el color. Pintura de tonos. Formas depuradas y volumétricas. La concepción mural y la sintaxis postcubista ofrece y se plasma en una obra caracterizada por un fuerte acento sociorealista.

En "El frente" (1937), un soldado muerto y acurrucado, un gudari con bayoneta y un hombre herido clamando al cielo, sobre el que vuelan dos aviones de acero sobre potentes montañas rocosas, componen la escena izquierda de este tríptico sobre la guerra. Con todo, la escena destaca por su gran poder y fuerza.

Los personajes son de mayor tamaño y volumen que los de la escena central, ubicados en un plano diagonal y tratados también con una sintaxis postcubista. Ocres, grises y blancos opalinos llenan la tela, cargada de claroscuros y de tragedia.

El personaje central, que mira a los aviones, con rostro de estupor y de defensa, lleva un medallón en el pecho, similar al del retrato de la madre de Arteta. ¿Realidad y reflejo de su hijo Aurelio en la lucha fratricida, o puro símbolo y alegoría de un alma deshecha?

En "La retaguardia" (1937) aparece una madre lactante con su hijo, muertos ambos y tumbados en el suelo, en un plano horizontal, junto a restos de arquitectura doméstica. Sobre ellos, una vaca muerta y un perro aullando al cielo. En un tercer plano, el tronco pelado y calcinado de un roble se recorta potente ante una cadena de montañas; una nube incendiaria sube negra y desafiante al cielo. Ocres, grises y blancos metálicos sobre sintaxis postcubista esquinada. Tendencia a las volumetrías ciclópeas, algo exageradas y manieristas. Realismo social simbólico en el repertorio.

Llano Gorostiza afirmará que esta es "su mejor y más inspirada obra. Son los suyos cuadros de una fuerza estremecedora"⁴⁵⁵. También Valeriano Bozal admitirá que en estas obras de Arteta nos topamos con un "verdadero realismo crítico", alejado del carácter monumental y épico de otros tiempos⁴⁵⁶.

En "Evacuación de un pueblo" (1937-1938), Arteta refleja a un joven gudari con su fusil al hombro y de espaldas, contemplando la escena de la evacuación de hombres, mujeres, ancianos, niños, animales y enseres de un caserío. En segundo plano, y en la calle mayor, un camión y personas andando abandonan la población

⁴⁵⁵ *Ibidem*. p. 145.

⁴⁵⁶ BOZAL, Valeriano pp. 112 y 134.

pasando ante la alcaldía engalanada con ikurriña, la parroquia con su torre y soportal y diversas casas con miradores. Depuración de formas y colores, y una ponderada planimetría renacentista dan a esta obra un aire de modernidad y clasicismo al mismo tiempo. Ocre, verdes, grises y algunos rojos. Planimetrías diagonales y realismo social crítico.

Ciertamente el conjunto de la temática bélica resulta contundente, realista y todavía hoy en día vivo. Tan viva y sorprendente como debió de resultar en su día para cuantos pudieron ver sus obras entre los que se contaba su amigo Julián de Tellacche, quien pretendió sustituir al "Guernica" de Picasso por el tríptico de la guerra de Arteta en el Pabellón Internacional de París en 1937, iniciando junto con algunos políticos vascos un movimiento para conseguirlo. No cabe duda de que nada gustó todo esto a Arteta, primer admirador de Picasso como bien se desprende de toda su obra⁴⁵⁷. Junto al "Guernica" se exhibirían en París "Layadores" y "Pescadores vascos"⁴⁵⁸, dos telas artetianas que fueron adquiridas por el Museo de Bellas Artes en 1936 por la cantidad de 6.000 pesetas. Poco o casi nada gustó el "Guernica" de Picasso ni en París ni en Londres, dado que las autoridades franquistas seguían potenciando las retóricas de José María Sert y de Ignacio Zuloaga. Ambos ya en notable contubernio habían desbancado la propuesta para que se atribuyeran a Arteta los frescos del donostiarra Museo San Telmo el año 1932, tal como asegura el genial escultor guipuzcoano Jorge Oteiza:

⁴⁵⁷ LLANO GOROSTIZA, Manuel, o.c p 146

⁴⁵⁸ BOZAL, Valeriano. *Summa Artis*. v. 36 Madrid 1991. p. 411

“No tuvo oportunidades. Pero cuando en 1932 pudo haberse consagrado en los centenares de metros de paredes de la Iglesia de San Telmo, en San Sebastián, al ser destinada a museo oficial vasco, y el gran pintor vizcaíno hubiera podido pasar a la historia de la gran pintura moderna con una obra que frente al muralismo mexicano habría significado, sin duda, el más fuerte exponente europeo y la consiguiente posibilidad, que perseguíamos los jóvenes, de una escuela de muralistas vascos, Zuloaga se la quitó de las manos —le quitó la vida verdadera—, nos quitó a Arteta. Y entregó esta obra monumental a un vil comerciante amigo suyo, el pintor catalán Sert, muerto pocos días después de Zuloaga, aún más rico que él en años y en dinero, pero no en responsabilidades. Esta traición de Zuloaga fue un negocio para los dos, para Zuloaga y para Sert. San Telmo tiene hoy unas telas pegadas con mareantes legiones de figuras a lo Miguel Angel, con retóricas historias y falsos aquelartes a lo Goya.

Ah, grandes estafadores, jamás os lo perdonaremos nosotros”⁴⁵⁹.

También Ramón de la Sota lo comenta:

“Debió haber sido él quien embelleciera los muros de ‘San Telmo’, pero, como sabéis, fue suplantado por el opulento Sert, quien traía detrás de sí toda la recomendación de haber sido uno de los decoradores de los ‘bailes rusos’. Menos mal que, a cambio, nos quedan como consuelo las pinturas murales, sello Arteta, del Banco de Bilbao en Madrid”⁴⁶⁰.

Pero además de los temas de la guerra, Arteta, hombre fiel y agradecido a sus bienhechores y mecenas, ejecutará durante su estancia en Biarritz una serie de retratos personales a “D. Ramón y D. Alejandro de la Sota” (c. 1935), a “D. Marino Gamboa y D^a Maria Ibargaray”, y a sus pequeños hijos “Teresa” y “Jose María” (1937-1939). Se trata, salvo en el caso de los niños, de retratos de personajes sentados, de tres cuartos, tomados desde el ángulo derecho los masculinos e izquierdo los femeninos. Todos están vestidos con trajes de fiesta, salvo el de Marino

⁴⁵⁹ OTEIZA, Jorge. *Quosque tandem...* Añamendi. Zarauz, 1963. p. 144.

⁴⁶⁰ SOTA, Ramón de la o.c.

que lleva traje de polo y botas de montar, todos poseen rostro sereno y cabeza clásica, se acentúa la presencia de las manos y están algo ladeados junto al marco de una ventana o entre telas. Se reproduce la estructura compositiva de los retratos del Conde de Aresti y los encargados en la década de los treinta, pero quizá en éstos se aprecia una mayor tendencia italianizante hacia lo mural y volumétrico. Únicamente "Teresa y José Mari Gamboa Ibargaray" (1937-1938) posan de pie, frontal y de cuerpo entero, ella tomándose el vestido azul con las dos manos a la manera de una menina velazqueña. Está situada junto a una gran columna, y tras ella se abre una gran puerta en negro, que remarca más a la modelo.

La joven niña Teresa, ataviada de azul, con collar y lazo en la cabeza, miran al espectador con sus dos grandes ojos negros en medio de un rostro ovalado, al tiempo que graciosamente se coge de las puntas del vestido transparente como si fuera un meriñaque. A su lado derecho un perro negro —*Rascal*—, con la cola levantada, la contempla benefactor y complaciente. Apenas si existe línea de cierre. Pintura magra y texturada. Tanto en este retrato como en el de su madre María Ibargaray, creemos advertir nosotros, por primera vez en toda la producción artetiana, un punto de luz y de alegría en la mirada, una sonrisa abierta, algo más que insinuada. Y es aquí donde uno se pregunta: ¿fue esta actitud impuesta por los modelos y mecenas, o fue fruto del buen momento emocional y del gran equilibrio síquico de que gozaba el artista en su destierro biarrotarra? Quien escribe se inclina por la segunda posibilidad.

En el retrato del pequeño José Mari Gamboa, a quien Arteta pinta

frontalmente, de blanco, con una mano en el pretil y en la otra unos catalejos, tras un amplio horizonte marino, el pintor se muestra más clásico.

En medio de los horrores de la guerra, había logrado el pintor ciertamente una gran calma y equilibrio, gracias a sus muchos amigos y mecenas, como los Gamboa, quienes le propusieron decorar un piso en París, al decir de Llano Gorostiza⁴⁶¹, o como Ramiro de Arrúe que de vez en cuando le visitaba. Y es que Arteta, como buen tímido, se hacía querer. Ramón de la Sota dirá:

“¡Era un gran amigo! Acabo de leer a uno de los más finos moralistas franceses del siglo XVIII, un continuador de Pascal, el Marqués de Vauvenargues. En sus observaciones sobre el espíritu humano, y hablando de la amistad, aquel marqués de alba peluca, dice que, la amistad viva y sólida (subrayado), se encuentra en los espíritus tímidos... tímidos como Arteta, repetimos nosotros!”⁴⁶².

Hasta que otro amigo suyo, el arquitecto Tomás Bilbao, le propuso el traslado a México desde Burdeos⁴⁶³. Con el corazón destrozado por la guerra y el encarcelamiento de su primer hijo en un campo de concentración gaditano, Arteta embarca en el “Sinaia”: “y para no molestar a nadie desapareció un día, alejándose de Biarritz, y sin despedirse de sus amigos”⁴⁶⁴. Leopoldo Gutiérrez de Zubiaurre, hijo de Juan de la Encina, quien conoció a nuestro biografiado en Valencia y Barcelona,

⁴⁶¹ LLANO GOROSTIZA, Manuel. *Arteta en el Banco de Bilbao*. p. 54. Jose Mari Gamboa guarda un dibujo con tema bélico regalado por Arteta con la dedicatoria: “A mi pequeño amigo Jose Mari Gamboa”. Gamboa recuerda que Arteta era un hombre simpático, tímido y con cara agradable. Habla bien castellano y tenía mucha conversación. Era de amena conversación mientras pintaba. Era lento pintando, meticoloso, y lo que hacía lo retocaba. Era un hombre educado a la antigua usanza. Él recuerda que a sus 14 años le estropeó todo un verano por su retrato.

⁴⁶² SOTA, Ramón de la. o. c.

⁴⁶³ LLANO GOROSTIZA, Manuel. *Arteta en el Banco de Bilbao*. p. 54.

⁴⁶⁴ SOTA, Ramón de la. o. c.

recuerda que "Arteta salió de allí a finales de 1938 junto con Gaos, Enrique Díez Canedo, Gonzalo Rela y muchos otros para marchar hacia México"⁴⁶⁵.

⁴⁶⁵ GUTIERREZ DE ZUBIAURRE. Testimonio oral. Garai, 16 de octubre de 1995.

25. LLEGADA A MEXICO (15 DE JUNIO DE 1939) Y FIN DE SU CARRERA

El propio Leopoldo Gutiérrez de Zubiaurre recuerda que "Arteta llegó a México el año 1939, a mediados, junto con Amelia y sus dos hijos (creo que el segundo hijo vive todavía en México). Los Arteta llegaron allí antes de estallar la Guerra Mundial y permanecieron año y medio. Arteta era un hombre callado, más bien tímido y que no se vendió a sí mismo como pintor ni como hombre. Era fiel a sus amistades"⁴⁶⁶.

Los refugiados vascos a su llegada a México fueron trasladados a casa de la familia de Francisco Belausteguigoitia y Elvira Arocena, médico bilbaíno casado con una heredera de negocios de algodón y alcohol en México, quien compró y habilitó un hotel para ayuda de los refugiados vascos como representante del Gobierno Vasco. Elvira Arocena, natural de Arrankundiaga (Bizkaia), educada en Durango y madre de ocho hijos, dos chicos y seis hijas, relata así la llegada de los Arteta en su diario personal denominado "Eventos familiares: Belausteguigoitia-Arocena":

"15 Junio de 1939. Llegada de refugiados vascos, en mi casa tocaron de huéspedes a Aurelio Arteta el famoso pintor con su esposa Amalia y sus 2 hijos. Estuvieron quince días. Son muy simpáticos. Encontraron su casa en la calzada de Jambaya y los dos hijos se colocaron uno donde Laresgoiti —Vidrios— el otro donde Arenzaga, en Abarrotes en la oficina. Están contentos"⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ Ibidem

⁴⁶⁷ AROCENA, Elvira. *Eventos familiares: Belausteguigoitia—Arocena*. Diario personal. Archivo familiar. México—Donostia. (*Documento n° 10.*)

Mayte Belausteguigoitia recuerda que

"cuando llegaron los Arteta me quitaron mi habitación para ellos. Arteta era un hombre, bajito, calladito, delgadito. Amalia, su mujer, se peinaba con unas trenzas alrededor de la cara, estilo rusa. Eran los dos encantadores y muy callados. Le quiso regalar cuadros a mi padre, pero él no los aceptó indicándole que él los necesitaría para vivir. No eran nada faroles, sino educados, buenos para vivir, no molestaban nada a diferencia de otros emigrantes. Él tenía el rostro alargado, ella era redondita de cara.

A nuestra casa venía y llegaba mucha gente, demasiada. Cedíamos nuestros cuartos; muchos presumían de todo, despotricaban de todo... menos los Arteta. Mi padre compró un hotel para instalar a la gente que llegaba. Él montó una industria para ellos aunque era terrateniente y muchos le salieran "rana". Prefiero no hablar de ello. La experiencia con los emigrantes fue amarga⁴⁶⁸.

También Bibiñe Belausteguigoitia guarda en su memoria que

"los Arteta fueron el primer matrimonio que llegó. Mi padre era el delegado del Gobierno Vasco. Mi padre montó el Hotel-Residencia Vasco. Arteta le ayudó con toda sencillez a pintar de blanco las paredes. Era un hombre humilde, nada creído. Nosotras les llevábamos alimentos, patatas, etc. compradas en el mercado de La Merced junto con mi madre; las familias que más tenían eran las de mejor comportamiento. Recordamos a los Arteta y a los Jáuregui de Irún-Hondarribia, que eran una maravilla. Recuerdo que él era bajo, sus lentes redondas con monturas oscuras y ella era alta, delgada, con trenzas. Ella tenía de antes un hijo, Andrés, y Aurelio (de los dos). Andrés era más redondo y de ojos claros. Aurelio de ojos claros y espigado. Yo tendría nueve años, pero lo recuerdo muy bien porque lo hemos comentado muchas veces entre hermanas. Le hizo un retrato a Amaya y no sé si a Iker⁴⁶⁹.

Elvira Arocena escribe que el:

"11 de julio (del mismo año) llegaron más refugiados, tuvimos de huéspedes a la familia Aldabaldetrecu de Zarauz —su esposa es Mary Aruti, de la fábrica de muebles de Zarauz donde me hicieron los muebles de laca roja del comedor de la casa de Llodio-Areta fábrica de

⁴⁶⁸ BELAUSTEGUIGOITIA, Mayte. Testimonio oral. Getxo, 26 de enero de 1995.

⁴⁶⁹ BELAUSTEGUIGOITIA, Bibiñe. Testimonio oral. Getxo, 3 de abril de 1995.

Harinas-Vitorica consigo trajeron un hijo de seis años llamado Ibon. Son muy finos y serviciales, no dan ninguna molestia. Ya se ha formado un Hogar Vasco en una casa cedida por Mendizábal, y cuya organización corre a cargo de Paco como representante del Gobierno Vasco en México. La colonia vasca aquí ha respondido bien. Ya han llegado 200. No son todos baskos de apellido, ni de nuestras ideas, pero se socorre a todos. Verdadera caridad. Basta que tengan algún apellido⁴⁷⁰.

Como puede suponerse, las cosas no fueron fáciles en un primer momento hasta instalarse. Arteta siempre dispuesto a todo echó como todo el mundo una mano. Pintor de brocha gorda en el Hotel Vasco al comienzo, pronto comenzó a tener algunos encargos, retratos sobre todo. Volvía a tenerse que enfrentar a algo que le creaba tensión y que no le gustaba demasiado. Tan es así que Leopoldo Gutiérrez Abascal recuerda que a "Arteta no le gustaba enseñar los cuadros y los retratos mientras los pintaba. En México le encargaron un retrato, que lo empezó a pintar y que lo tapaba con una tela tras la jornada. Un día el retratado le pidió que le enseñara lo realizado. Faltaba todavía bastante y el personaje le insinuó que le cambiara algo. Arteta cogió la espátula y le dio un zarpazo al rostro. No lo volvió a tocar nunca"⁴⁷¹.

Esta anécdota, unida a otras que ya conocemos, como la del retrato inacabado de la familia Viguera-Bidea, es significativa de la dificultad que presentaba el retrato para Arteta, y de la responsabilidad que le suponía, así como de la autoexigencia y de la no aceptación de cánones impuestos por parte del retratado o del mecenas.

Pese a todo, Aurelio Arteta tuvo que aceptar la realización de algunos retratos, conseguidos en determinados casos por los buenos oficios de su amigo

⁴⁷⁰ AROCENA, Elvira. o.c. 11 de junio de 1939

⁴⁷¹ Gutiérrez de Zubiaurre, Leopoldo. Testimonio oral. Garai, 16 de octubre de 1995

Indalecio Prieto. Esto sucedió con el "Retrato de D^a Cecile Jacquet y sus hijos Carlos y Juan Luis Prieto" (1940), esposa e hijos del empresario y mecenas asturiano D. Carlos Prieto Fernández de la Llana. Con este cuadro, el señor Prieto quiso felicitar al matrimonio en su séptimo aniversario de boda.

En él el artista realizó una composición triangular, con la madre en el centro sentada en un sillón y de tres cuartos, ocupando el vértice de la pirámide a la manera renacentista, y a los lados de pie Carlos cogiendo de una mano a su madre, y sobre su pierna izquierda el niño pequeño Juan Luis, alargando hacia el espectador una de sus manos. Sentimientos de afecto, serenidad y ternura en los rostros. La madre y el hijo mayor miran al espectador, el pequeño tiene perdida la mirada.

Llano consideró este retrato como uno de los mejores del periodo mexicano. Los retratos de Arteta, por otro lado, no cabe calificarlos como "psicológicos" a la manera de los grandes retratos de Goya, sino más bien entre los que utilizan fórmulas "que proceden de la tradición mas antigua y de las generaciones impresionistas y simbolistas"⁴⁷². Y es que, como aseguran los Francastel, "el retrato mundano adquiere gran vuelo y expresa tan pronto la solidez de la sociedad burguesa como, por el contrario, se esfuerza por fijar el cautivador encanto de la mujer"⁴⁷³.

Los retratos de Arteta hay que adscribirlos a las poéticas postcubistas de clara raigambre noucentista y clasicista, en las que lo sólido se afirma como presencia de una clase que trata de permanecer más allá del problema de la muerte y del destino.

⁴⁷² FRANCASTEL, Galienne y Pierre. *El retrato*. Arte Cátedra. Madrid, 1978. p. 225.

⁴⁷³ *Ibidem*. 226.

Solidez arquitecturada de la forma y del espacio que se construye a base más o menos de volúmenes arquitectónicos, y de colores y gamas fríos. Aunque Arteta no sea un cubista puro, no cabe duda de que utiliza al hombre y a la mujer "como lo hacen los cubistas con una botella y una guitarra, como simples accidentes de lo sensible, sin otorgarle ninguna atención al carácter individual de este objeto ni a la posibilidad de que encarne algo diferente a ellos mismos"⁴⁷⁴. Podríamos asegurar que al igual que Robert Delaunay entre 1920-1930, Arteta representa sobre el papel y la tela a numerosas personalidades de su tiempo de una forma y un modo completamente tradicional, salvo en los encuadres fotográficos que de los mismos hace.

También en 1940 dibujará la espléndida cabeza de "Amaya Belausteguigoitia" con la tierna dedicatoria de "Para Amayita, y los malos trances, como recuerdo". Se trata de la cabeza de la niña, captada de tres cuartos desde el ángulo derecho, con grandes ojos, nariz y boca algo mestizas, y raya y tirabuzones en la cabeza. El rostro se mueve entre lo sereno y lo sonriente. Un claro concepto volumétrico aflora en todo el dibujo.

Como volumétrico es el "Retrato de mujer" del Museo de Historia y Arte de Durango en el que Arteta plasma a una mujer de rostro sereno y bondadoso, captado de tres cuartos, peinada con ondas en el pelo y mechones que le cubren las orejas como en la década de los treinta. Labios prietos y nariz ancha, posee un fuerte cuello con escote en pico o triángulo. Toda ella arroja un aire de serenidad y calma, fruto de

⁴⁷⁴ Ibidem. 230.

una concepción noucentista del modelo. El dibujo está tratado a lápiz, con contornos prietos y sombreados, que marcan más todavía la anatomía volumétrica.

Pero pronto Aurelio Arteta, como hombre sensible y siempre preocupado por los hombres y los problemas de su entorno, empieza a plasmar repertorios mexicanos e indios, en dibujo y acuarelas, bocetos que probablemente quedaron truncados por su rápida muerte sin ser plasmados en el muro o en el lienzo de grandes o mayores dimensiones. ¿Por qué o para quien empezó Arteta a desarrollar estos repertorios? ¿Por pura complacencia personal y artística o por demanda de algún cliente o mecenas? Las respuestas hasta el momento, pese a haber indagado y pateado Mexico D.F., han quedado en el aire.

Así, dibujará algunos "Campesinos mexicanos" (1940) de trazo suelto y contundente con cera ocre de manera rápida y abocetada. La figura de cuatro campesinos mexicanos sentados cuyos rostros aparecen ocultos por sombreros de paja o fieltro de ala amplia, son plasmados de espaldas. La economía de medios es total y el trazo enérgico es muy vital y rápido.

Otro tanto vale para su "Gaucho mexicano" (1940), campesino con poncho y sombrero cabalgando sobre su caballo tomado en plano diagonal con fondo de montañas. Composición de grises, blancos y ocre.

Dudoso y algo torpe nos parece su óleo "mexicano" (1940), pintura desigual y extraña. Pero donde Aurelio Arteta vuelve a mostrarse como un muralista de raza es en ese conjunto de acuarelas que sobre tema indio y precolombino traza con

soltura y firmeza. En su "Friso Azteca", "El descubrimiento" e "Indios" (1940), el pintor vuelve a demostrar sus dotes de composición y dibujo del desnudo humano, y a plasmar un conjunto de aguadores, boyeros, portadores, diosas, agricultores, marineros, guerreros y mineros representados por hombres y mujeres semidesnudos que portan en manos y cabezas sus propios atributos: cestas, remos, escudos, palas, ganados... Anatomías potentes y poderosas trazadas con aguadas ocres y amarillas. Al fondo, elevadas montañas manchadas de azules y composiciones de marcado o cierto eje simétrico. El friso parece destinado a alguna institución pública o bancaria, y exalta los valores patrios frente a los intereses coloniales o hispanos. Las referencias a simbolistas como Gauguin y Cézanne parecen inmediatas e innecesarias.

Pero donde verdaderamente se siente a gusto y raya a gran altura y de manera plétórica es en la temática vasca. Arteta, lejos de su tierra y con una gran calma y añoranza, vuelve a girar su mirada sobre repertorios iconográficos tantas veces depurados. Realiza de memoria y sobre un territorio proyectado mentalmente una obra de gran calidad, sobriedad y racionalidad tanto compositiva como volumétrica. Nos referimos a "La niña del balcón" (1940), que tanto recuerda a repertorios clásicos de Goya, Manet y Dalí entre otros, "Monte Sollube" (1940) y el gran políptico conformado por "Pescadores de Bermeo", "Aurrezku", "Romería vasca" y "Romería con ikurriña", todas ellas datadas en 1940. El políptico fue traído al País Vasco por las hijas de Indalecio Prieto, y adquirido por las Diputaciones guipuzcoana y vizcaína, y por coleccionistas particulares.

En "La niña del balcón" (1940), hoy en el Museo Ponce de Puerto Rico, Arteta refleja a una adolescente asomada al balcón de su casa, de cuerpo entero y descalza, que sostiene un abanico en la mano derecha, mientras sobre el hombro de la otra se mece un gato. La figura posee una sobria volumetría. En el marco del balcón Arteta traza una jaula con canario, la maceta y dos cortinas en los ángulos superiores del mismo. Líneas verticales y diagonales dan equilibrio y movimiento a la composición y a la figura.

"Monte Sollube" ("Trabajando la tierra", 1940) presenta a una pareja de layadores, de cuerpo entero, de espaldas y haciendo un alto en el arado de la tierra para secarse con la mano el sudor de la frente él, y simplemente para descansar ella. En un segundo plano una joven conduce los bueyes mientras aran. Al fondo, una montaña angulosa bañada por la luz del sol del este. Ocre, grises, azules, verdes y rojos. Depuración formal y ausencia de rasgos. Esta importante obra, que recuerda en muchos aspectos a "Layadores", permaneció colgada en el salón de D. Indalecio Prieto en México hasta que sus hijas la trajeron a España, según Carmen Bastida⁴⁷⁵.

Se conservan asimismo algunos dibujos a lápiz, esquemáticos, a partir de esta obra, en los que una vez más se advierte que Arteta siempre parte de la realidad cercana, del entorno inmediato, como punto de arranque de un largo proceso de depuración formal e intelectual preciso y oportuno, que nunca llegó a la disolución de las formas, sino que por el contrario avanzó en la reconstrucción y consolidación de las mismas.

⁴⁷⁵ Testimonio oral de Carmen Bastida (4 de abril de 1995) y Fernando Durán (1995).

Pero donde Arteta logrará mayores dosis de simplificación formal y de pureza cromática será en sus últimas cuatro grandes telas.

En "Pescadores de Bermeo" (1940), un friso de composición y esquema renacentista, nueve figuras de pescadores y pescateras, de espaldas o frontalmente al espectador, portan el pescado en la mano o en cestas de diversos tamaños. Las mujeres aparecen más activas y sonrientes durante las labores de descarga del pescado, mientras que ellos muestran la indolencia de los trabajadores al final de una larga jornada. En un segundo plano, un barco de vela con su ancla, el muelle con sus casas y lanchas, y al fondo el abrupto y cortado paisaje de la costa bermeana. Luces de atardecer y fuerte colorido añaden a esta obra un indudable acento americanista. Hay como un clima más fauvista y menos europeo

Por el contrario, en "Aurrezku" no falta ninguno de los típicos personajes de la fiesta: aurrezkulari, dantzaris, neska, txistulari, atabalari, alcalde, notables, cura, miquelete, ancianos, jóvenes y niños, todos ellos dispuestos en "mazzocho" compositivo. En segundo, tercer y cuarto plano, caserios sobre lomas, con sus árboles, portales, escaleras, gurdis-carros y metas. Realismo costumbrista y depuración formal, así como un colorido más fauvista que el habitual en su paleta, son las características de esta obra.

De estructura, sintaxis y repertorios similares es "Romería vasca" (1940), compuesto fundamentalmente por cuatro grupos de personas situadas en primeros planos, y multitud de pequeñas figuras que se distribuyen como masa de fondo y que

ascienden en procesión hacia la ermita. Dos muchachas y un joven comen y beben sentados (primer grupo, ubicado en el centro), mientras ofrecen un vaso de vino a dos jóvenes muchachas que llevan en la mano un sarta de rosquillas y pañuelito al cuello (segundo grupo ubicado en el lado derecho). En segundo plano, y siguiendo el esquema circular renacentista, aparece un grupo formado por txistulari, atabalari y pareja de danzantes en movimiento (tercer grupo, ubicado de nuevo en el centro). En el lateral izquierdo, y cerrando la composición, una pareja apoyada en un árbol, y una niña a su lado en amena charla.

Bajo un árbol, el acordeonista y la pandereta animan a una masa de romeros que se traza y aboceta; al fondo, la ermita sobre un montículo que nos sugiere al escenario de la célebre romería de San Marcial de Irún o, más en general, de cualquier otra población del País Vasco. Verdes, azules, rojos y blancos transparentes en su colorido. De las cuatro obras finales, es quizás la mejor y más redonda para nuestro gusto.

Como espléndida podemos calificar también la última creación de Arteta en México: "Romería con ikurriña" (1940), donde además demuestra el profundo amor que profesaba a su tierra, a sus gentes y costumbres. Obra de composición, estructura, personajes y colorido muy parecida a la anterior. Entre las variantes, podemos contar el perro que añade al grupo central de personajes, le quita la boina al joven y a la joven la manzana de la mano; tampoco llevan rosquillas las jóvenes del segundo grupo; incorpora un grupo de dantzaris con su ikurriña y sus músicos, en un segundo plano central; por último, dos muchachas jóvenes en el lateral izquierdo

contemplan la ikurriña. También varía la posición de los árboles, lo que obliga al pintor a situar la romería bajo los árboles en un segundo plano, y la ermita con los romeros al fondo. Los rasgos individualizados han desaparecido, sólo perduran los mínimos rasgos etnológicos, sintetizados y estilizados.

Algunos dibujos sintetizados, y a grandes rasgos, dejó también plasmados Arteta en su destierro mexicano: "Idilio marinero" y "Familia". En ambos, la pareja humana ocupa el primer plano, y sobre ella traza en marcada perspectiva caballera el puerto con sus casas y barcos. Gran sobriedad de volúmenes y líneas compositivas horizontales y verticales.

Asimismo dejó inacabado el proyecto de decoración del salón del Centro Vasco. Para el mismo había trazado un friso de marineros, caseros, labradores, usos y costumbres del País Vasco.

26. ACCIDENTE DE TRANVIA Y TRAGEDIA EN CASA DE LOS BELAUSTEGUIGOITIA. 10 DE NOVIEMBRE DE 1940

Pero cuando todo comenzaba a marchar relativamente bien, los hijos habían encontrado trabajo, la mujer se había instalado en su nueva casa, un rancho, y Arteta comenzaba a desarrollar de nuevo una actividad potente en su pintura, la tarde del domingo 10 de noviembre de 1940, un accidente desafortunado de tranvía segó dramáticamente su vida y dejó truncada la de su mujer y sus tres hijos, los dos que se hallaban con él en México y el que había quedado en España.

Así lo relata de un modo dramático, detallado y sencillo en su diario personal la recta y limpia grafía de D^a Elvira Arocena:

"Domingo 10 de noviembre 1940. A las 3 de la tarde telefonan que la Sra. de Aurelio Arteta está en la Cruz Verde herida en un choque de tranvías. Conseguimos hablar a dicha Cruz y nos informan que sólo tiene heridas leves, nada de fracturas y que ya se han ido a Coyoacán a declarar. Nos quedamos tranquilos pensando telefonar a su casa por la noche para saber detalles, etc. pues ni en su casa ni en el H. Majestic había ninguno de sus hijos. Paco pensó salir a su tertulia de la Bella Italia, los niños con la señorita S. en el cine de Vanguardias, Maite y Anita Aguirre con las sobrinas Karnele y Begoña comiendo en su casa. Paco se despidió y al poco rato lo oigo llamarme. Era que venía Amalia Barrera (sic) de Arteta apoyada en sus hijos, pues no podía andar bien. Paco se adelanta y me dice que Aurelio Arteta ha muerto en el accidente. Fué una cosa terrible a la pobre mujer oírle contar el choque, derrumbe de hierros y maderas encima y como pudo salir arrastrándose de entre los escombros y se desmayó. La Cruz Verde se la llevó a ella, mientras la Cruz Roja recogió a su marido casi agonizante, con lesiones en la cabeza y las más graves fractura de la pelvis, desgarramiento de un riñón más todo el estómago en masa. Al llegar a la + Roja sólo pudo escribir unas líneas legando el dinero que llevaba etc. a sus hijos. Tanto en una cruz como en la otra se portaron muy honradamente no faltándoles nada en absoluto. Sólo un reloj de Aurelio no apareció pero se debió de hacer pedazos en el choque. Amalia ignoraba la muerte de su marido. La acostamos e hicimos tomar cognac así como sus hijos. Estos fueron a

hacer las diligencias necesarias para la autopsia, que no se podía evitar por ser de ley. Como era domingo no se podía presentar ninguna demanda etc. Amalia naturalmente decía quiero ir donde él, se le dijo tenía una herida grave en la cabeza y no tenía conocimiento, los médicos no dejaban verlo. En fin fueron unos momentos y horas angustiosas. Vino Indalecio Prieto, su hija Concha que eran muy amigos del finado; yo le dije a Amalia sino tenía amigas a quienes podía avisar vinieran a acompañarla me indicó a la esposa del Dr. (hueco), que vino así como su marido que le practicó una cura. Por la noche vinieron sus hijos y Aurelio durmió abajo ella no lo vio creyendo que estaba en el hospital con su padre. Andrés durmió a su lado. El doctor le puso una inyección de Pantopan para dormir y le recetó unas cucharadas fortificantes y calmantes. Es una mujer admirable de entereza ya que eran un matrimonio unido y él tan delicado, nunca salían más que juntos, una unión espiritual perfecta. Por la mañana aún no se le pudo decir nada hasta que acabasen la autopsia, e inyectasen el cadáver. Pero ella ya se lo figuraba aunque una pequeña esperanza jamás se pierde. Su hijo Aurelio al entrar en el cuarto y abrazarla la hizo saber la irreparable tragedia... La acompañamos a su casa donde se veló el cadáver. No estaba muy desfigurado. Hasta las 2 no se apartó de su lado. El 12 a las 11 fué el entierro al que asistió. Fué terrible las cosas que decía, y después del entierro 'que solos se quedan los muertos'... Luego hemos estado recordando juntas episodios de su vida etc. con una tranquilidad y una fé terrible. La tarde antes de saber definitivamente la desgracia no cesaba de repetir, Ay Virgen de la Soledad, ay Virgen del Carmen. Ahora dice 'yo pronto me iré junto a él, no podré vivir sola'. Una entereza difícil de relatar, es un alma magnánima donde no hay ningún pensamiento mezquino todo es noble y puro. Parece tan apocada, tan poquita cosa y es mayor que una gigantesca pyramide. Estoy completamente emocionada y admirada, no respira más que serenidad y amor hasta en las cosas más chicas, para el ser querido. Verdaderamente ha perdido un ser exquisito y Baskonia un pintor magnífico y de una humildad y criterio imponderable. R.I.P.¹⁷⁶

Ciertamente el amor, la cordialidad y la sintonía que existió entre estas dos mujeres nos ha dejado este texto maravilloso, profundo y de gran altura lírica. Arocena es, pese a su estilo escueto, una gran narradora. Con unos pocos trazos, nerviosos y espléndidos como todo documento inmediato, nos relata los últimos

¹⁷⁶ AROCENA, Elvira. Eventos familiares.

momentos de la vida de Aurelio Arteta. Asimismo, el texto confirma el éxito que obtuvo en el exilio, lo que explica que llevara una importante cantidad de dinero consigo.

“Si Emilio Verhaeren, su poeta predilecto —compara Llano— acabó su vida torpemente machacado contra las ruedas de un tren cuando soñaba días pacíficos para su patria, un suceso casi semejante, un choque de tranvías mezquino y brutal, cortó la existencia del ‘Perugino euskeldun’”⁴⁷⁷.

Su hijo Aurelio Arteta Villarreal, a la sazón en Bilbao, recibió la noticia del fallecimiento de su padre por boca de su tío Fermín, quien a su vez se había enterado por los periódicos⁴⁷⁸. La prensa tanto mexicana como del País Vasco comunicaron así la noticia de su muerte: “Ha muerto Aurelio Arteta”, titulaba en una página interior El Correo Español-El Pueblo Vasco del día 23 de enero de 1941. “En México, a donde le llevó el vendaval de nuestra guerra civil, ha muerto el pintor Aurelio Arteta. Dejemos ahora las circunstancias que le colocaron al otro lado para recordar únicamente al gran artista español que fue Aurelio Arteta”. Y acaba la noticia con una cierta sorna nacional-católica: “Reproducimos un trozo de una obra de Arteta poco conocida: el ábside de la capilla del Seminario de Logroño. Este fresco, que es una de sus obras maestras, revela su delicada espiritualidad. Muerto en un accidente de tranvía, ella le habrá servido en sus últimos momentos para levantar el corazón al Señor”⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷ LLANO, Manuel. *Arteta en el Banco de Bilbao*, p. 55.

⁴⁷⁸ ARTETA VILLARREAL, Aurelio. Testimonio oral.

⁴⁷⁹ S.F. *Ha muerto Aurelio Arteta*. En: “El Correo Español-El Pueblo Vasco”, 23 de enero de 1941. Recorte de prensa guardado por Aurelio Arteta Villarreal en su Archivo familiar de Las Arenas-Getxo.

27. RECONOCIMIENTO DE SU OBRA Y HOMENAJES POSTUMOS. 1940-1947

Aunque la obra de Aurelio Arteta había gozado del reconocimiento en vida tanto del gran público como del especializado y del crítico, no cabe duda de que tras el conocimiento de su dramática muerte, su persona y su obra cobraron todavía una nueva y amplia dimensión áurea, casi mítica.

El crítico Juan de la Encina escribía ya el 18 de diciembre de 1940 en las páginas del periódico mexicano *Romance*:

"Era pintor... ¿Poco conocido, sin duda? Sí. Mejor dicho, poco y mucho a la vez. En España, en tierra vasca, era conocido y popular. Un gran renombre local. Pero... ¿nada más que eso? ¡Oh!... no, mucho más que eso. No existe probablemente artista español, que no le conociera, respetara y loara. ¿Cómo, pues, en la época monstruosa del ruido, del 'reclamo', de la propaganda, de los marchantes internacionales y de las grandes revistas, un artista tan distinguido, tan alto, de espíritu prócer, ha podido vivir reducido a un círculo de tan escaso radio —al menos, escaso aparentemente? Pues precisamente por éso: porque su espíritu era delicado hasta rayar en lo extremo y aborrecía el ruido vano, el garrulo sonar del viento entre las cañas. Por éso, y nada más que por éso, porque él no lo quiso, o no se preocupó en ninguna forma de éllo, no fue Aurelio Arteta, a mi juicio, uno de los nombres más sonados de la pintura española contemporánea —que ocupa un lugar no mezquino en el área de la pintura universal del día⁴⁸⁰.

· En un suelto de El Correo Español-El Pueblo Vasco de fecha 23 de enero de 1941, se aseguraba:

"Se ha dicho muchas veces que la obra de Arteta es exigua. ¿No será por eso mismo tan depurada? Porque si Arteta hubiera lanzado al público todo lo que pintó —y que implacable consigo mismo borró después—

⁴⁸⁰ ENCINA, Juan de la. *Motivos críticos. Aurelio Arteta*. En "Romance", n.º 19. México, 18 de diciembre de 1940, p. 4

hubiera dejado una obra copiosa. Arteta, descontento de sí mismo, deshacía lo hecho, pero no en balde. Cada obra borrada servía para que la siguiente fuera mejor. El genio, se ha dicho, es una larga paciencia. Una larga paciencia empleó Arteta para llegar a las cimas de belleza que alcanzó con sus pinceles⁴⁸¹.

Apenas un mes antes de la publicación de estas líneas, el círculo de amigos de Arteta le rendía y tributaba el primer homenaje público a su vida y a su obra. D. Ramón de la Sota leía en Biarritz, en diciembre de 1940, su *Souvenir d'Arteta* y se hacía eco del fallecimiento en escaso margen de tiempo de dos bilbainos notables: Francisco Durrio y Aurelio Arteta. Sin embargo, curiosamente asegura que "De Arteta no sabemos exactamente ni dónde, ni cuándo, ni cómo murió. Así, bajo los efectos de una triste emoción nos reunimos a honrar en piadoso homenaje la memoria del gran artista Aurelio Arteta"⁴⁸².

Con motivo de la festividad de san Ignacio de Loyola, el 31 de julio de 1941, un grupo de vascos residentes en México rendían otro homenaje a Arteta a través de un *In memoriam* editado posteriormente en el *Album conmemorativo de la Festividad de San Ignacio* por el Centro Vasco de México⁴⁸³. El texto lo redactó su amigo y crítico Juan de la Encina, quien con gran tino asegura: "El artista se consagró particularmente a desentrañar la hermosura discreta de su País vasco. Casi toda su obra está consagrada a él. La vida campesina, la marinera, la industrial; el agro, las fábricas, las minas, el mar de Vasconia, son los temas capitales de su obra.

⁴⁸¹ S F *Ha muerto Aurelio Arteta*. En "El Correo Español-El Pueblo Vasco", 23 de enero de 1941.

⁴⁸² SOTA, Ramón de la. *Souvenir d'Arteta* o.c.

⁴⁸³ ENCINA, Juan de la. *Aurelio Arteta In memoriam*. En "Álbum conmemorativo de la festividad de San Ignacio". Centro Vasco de México, 1941.

agro, las fábricas, las minas, el mar de Vasconia, son los temas capitales de su obra. Hijo de Bilbao, sintió el tráfago de la Villa incansable, comerciante, industrial y marinera". Y más abajo, analizando con agudeza su obra, realiza esta valiosa aportación filosófica entorno a la lucha dicotómica campo-ciudad:

"En la obra de Arteta no aparece esta lucha. Está por encima de ella. El hombre de la ciudad amaba entrañablemente el campo. Los mejores momentos de su vida los pasó en su seno pintando, solitario. Hubo de realizarse dentro de su espíritu la armonía 'hegeliana' de los contrarios. En su campo espiritual no lucharon campo y ciudad: se armonizaron. De ahí que en su obra, que es un intento de —acaso no deliberado, pero real— de extraer la belleza que tuvieron todas las fases y modalidades de la vida vasca, aparezcan ciudad y campo vistos con la misma simpatía o amor entrañable. La belleza de la forma y la delicadeza del sentimiento fueron puestas en ambos en idénticas proporciones".

Termina Juan de la Encina su discurso con una lúcida y atinada reflexión donde enmarca críticamente toda su obra plástica:

"Arteta tuvo en sí una característica, que los estéticos atribuyen al arte clásico: la unión de la gracia con la fuerza. Tuvo, además, otra de las características de tal arte: la serenidad. Todo lo vio y expresó con fuerza, gracia y serenidad. Si bien se mira, diríase que fue un hombre de otro tiempo, que no del nuestro. Los venenos terribles de las horas de locura no le afectaron. Conservó siempre la paz del alma"⁴⁴⁴.

Seis años tendrán que pasar para que una entidad oficial como la Diputación Foral de Vizcaya, a través de la Junta de Cultura y a instancias de la Asociación Artística Vizcaína, organice de manera conjunta una exposición-homenaje en el Museo de Bellas Artes a los pintores vizcaínos Alberto Arrúe y Aurelio Arteta. Esteban Calle Iturrino, secretario de la Junta de Cultura, solicitaba públicamente:

⁴⁴⁴ Ibidem

“para nutrir la Exposición suplican los organizadores a cuantos particulares y Entidades posean cuadros o dibujos de ambos artistas, los pongan a disposición de la Junta de Cultura de Vizcaya y de la Asociación Artística Vizcaína, en calidad de depósito, por el tiempo que dure la exposición, ofreciéndoles toda clase de garantías”⁴⁸⁵. Pronto mereció el llamamiento una respuesta tanto por parte de instituciones públicas como por parte de particulares: se recogieron un total de 35 cuadros, provenientes de la Diputación de Vizcaya (2), la familia Arteta (10), el Santo Hospital (1), el Banco de Vizcaya (2), D.Guillermo Ibáñez (1), la viuda de E.Gorbeña (1), D.Luis Olabarri (2), D.Antonio Ibarra (8), la viuda de Eguzquiza (1), D.Eduardo Landeta (2), D.Ignacio Arcilza (1), la viuda de Viguera (3) y D.Antonio Bandrés (1)⁴⁸⁶.

Las salas dedicadas a la obra de Arteta llegaron a albergar hasta 43 obras⁴⁸⁷. La comisión organizadora del homenaje estaba compuesta por Javier Ibarra (presidente), Joaquín Zuazagoitia (vicepresidente), Manuel Losada, Crisanto Lasterra, J.G. Aróstegui, Lorenzo Hurtado de Saracho y Esteban Calle (vocales).

La exposición-homenaje se inauguró el 16 de agosto de 1947 con una conferencia del Excmo. Sr. Alcalde de Bilbao D.Joaquín de Zuazagoitia en el Museo de Bellas Artes de Bilbao “sobre la vida y el arte de los dos grandes pintores

⁴⁸⁵ Carta de Juan de Aróstegui a Esteban Calle Iturrino 28 de junio de 1947. Acuerdo de la Junta de Cultura de Vizcaya 7 de julio de 1947 Carpeta nº 4 Exposición-homenaje a Aurelio Arteta y Alberto Arrieta Archivo Histórico de Bizkaia Bilbao

⁴⁸⁶ Junta de Cultura de Vizcaya Exposición-homenaje a Arteta. Arrieta. Carpeta 4 (Documentos 114, 115, 116, 117 y 118)

⁴⁸⁷ Ibidem

bilbainos⁴⁸⁸. Las obras ocupaban cuatro salas de la planta baja del museo, en la que se expusieron 43 obras de Arteta y 39 de Arrúe. Los gastos organizativos así como el propósito de la Junta de editar sendos libros sobre su obra, obligó a cobrar una peseta por la entrada y con derecho a catálogo⁴⁸⁹. Al acto asistieron también el presidente de la Diputación D. Javier Ybarra, y una notable concurrencia aplaudió con una cerrada ovación las últimas palabras de Zuazagoitia⁴⁹⁰. Esteban Calle Iturrino, en un ponderado y certero artículo, definía a Arteta en estos términos:

“Ambicioso en las concepciones, seguro y experto en el oficio, rico de paleta, sobrio, ponderado y con acusada inclinación al simbolismo patético y a la exaltación de todo lo nimio, delicado y humilde como Rafael, tuvo también la tendencia rafaelesca de crear arquetipos humanos, fiel a los supremos cánones de la eterna belleza”⁴⁹¹.

⁴⁸⁸ Ibidem

⁴⁸⁹ Ibidem

⁴⁹⁰ S F *En el Museo de Bellas Artes. Se inaugura la exposición de cuadros de Aurelio Arteta y Alberto Arrúe. Una magnífica conferencia de Zuazagoitia*. En “El Correo Español-El Pueblo Vasco” 17 de agosto de 1947

⁴⁹¹ CALLE ITURRINO, E. *Los artistas de nuestro museo*. En “El Correo Español-El Pueblo Vasco” 19 de septiembre de 1947.

28. EXPOSICIONES, CRITICA E HISTORIOGRAFIA ENTRE 1950 Y 1987

No cabe duda de que quien recoge y retoma la herencia artetiana a nivel historiográfico-crítico es el historiador y estudioso del arte bilbaíno Manuel Llano Gorostiza.

Llano se apoya en autores precedentes como Bernardino de Pantorba, Calle Iturrino, Juan de la Encina y Ortega y Gasset, y elabora a partir de ahí una historiografía a caballo entre la erudición y el dato cotejado pero no siempre mostrado, ni debidamente citado y defendido. Pese a todo, la labor realizada por Llano sobre la vida-obra artetiana es fundamental en sus líneas maestras, aunque haya habido que reconstruirla con citas y documentos inéditos y de primera mano, o sobre los datos por él aportados. Además de los artículos en *La Gaceta del Norte*, será en su obra *Pintura vasca* (1965) donde ubique la obra de Arteta entre las más señeras y significativas de este siglo: "La libre creación que todo artista desea para su obra traerá como consecuencia del dinero fácil de la primera guerra europea, una política de encargos que dará paso a retratos y murales, difíciles de valorar en el caso de un pintor tan extraordinario como Aurelio Arteta"⁴⁹².

Durante el año 1973, Llano Gorostiza edita en el catálogo de la exposición "Arteta en el Banco de Bilbao" junto a los textos de Joaquín de la Puente y de Gonzalo Perales, su texto más completo y casi definitivo sobre Arteta, que casi idéntico se reeditará en *La Gran Enciclopedia Vasca* (1973) y en el libro *Dibujos de*

⁴⁹² LLANO GOROSTIZA, Manuel *Pintura vasca* o.c p. 125.

A. Arteta (1974), en este último caso con algunos aditamentos y añadidos. Llano entronca la obra de Arteta con la poética de Verhaeren y con el grupo que se movía entorno a Ramón de Basterra, y traza en sus líneas fundamentales un esbozo biográfico e histórico de sus principales etapas e hitos artísticos. El mismo Llano nos acompañó en los primeros momentos de nuestro trabajo sobre este autor, aunque se mostró un tanto distante y reticente tanto por problemas familiares de aquel momento, como por otros que desconocemos o que sólo intuimos.

Sea como fuere, la exposición tanto en Madrid como en Bilbao de 54 obras de Arteta, supuso un gran éxito de público y de crítica el año 1973.

También el crítico de arte y poeta Santiago Amón realizará dos interesantes y acertados artículos sobre Aurelio Arteta y la pintura mural (1969) y Dibujos de Aurelio Arteta (1972). Amón, con la palabra potente y el verbo certero que le caracterizaba, señala que

“de las tres generaciones en que nos es dado escindir el cómputo de los cien años de pintura vasca, encarna Arteta la paternidad el magisterio de la segunda, confluencia histórica, justificación e, incluso, paradigma de las otras dos. Aurelio Arteta sintetiza, al margen de toda discusión, el esplendor y el sentido de esta generación intermedia, confluyente y ejemplificante del arte vasco. Toda historia crítica de la pintura vascongada merecería encabezarse, arriba y abajo, con la firma de Arteta”.

Y al pie de un atinado análisis estructural de la obra artetiana, afirma:

“Dos son los pintores españoles, rigurosamente coetáneos de Picasso, que, tras breve estancia en el aula renovadora de París, retornan al suelo patrio con una nueva enseñanza que pronto convertirán en magisterio: Daniel Vázquez Díaz y Aurelio Arteta. Este dato otorga por sí mismo, a ambos, personalidad enigmática y raro parentesco. Cuando los otros

artistas españoles de aquel tiempo feraz y esperanzador (Picasso, Juan Gris, Miró, Gargallo, Julio González...) afincan en suelo parisino su aventura, elevada luego a dogma, Arteta y Vázquez Díaz retornan a España¹⁹³.

El año 1973, La Gran Enciclopedia Vasca dedica tres fascículos a la vida-obra de Aurelio Arteta, recopilando textos de numerosos escritores, críticos, estudiosos, historiadores y artistas, así como reproduciendo un importante número de sus obras. J.Zuazagoitia, Juan de la Encina, Calle Iturrino, J.Iribarne, L.Arquistain, Acebal Idigoras, Waldo Aguiar, M.A.Marrodán, Joaquín de la Puente, G.Perales, Agustín Ibarrola, Ramón de Basterra, Pio Baroja, J.M.Salaverria, R. Gómez de la Serna, Fernando Vázquez, F.Kaperotxipi, Lázaro Uriarte, O. de Urbina, J. de Andía, P.Mourlane Michelena y Manuel Llano forman el amplio elenco de firmas ya históricas. Junto a análisis histórico-biográficos, se ensayan algunas aproximaciones a la estructura artística de Arteta, tan interesantes y fecundas como la de Agustín Ibarrola en el segundo fascículo.

Con motivo del centenario del nacimiento de Aurelio Arteta en 1979, el Banco de Bilbao volvió a montar una doble exposición en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y en las salas de exposiciones de la propia entidad bancaria. Se presentan 70 obras de envergadura, acompañadas de textos de Angel Lázaro, Joaquín de la Puente, Javier Bengoechea, Manuel Llano, Gregorio San Juan, Edorta Kortadi, Luis Lázaro, Xabier Sáenz de Gorbea, Kosme Barañano e Indalecio Prieto. La obra de Arteta se consolida y empieza a cotizarse entre las primeras a nivel estatal, si bien es

¹⁹³ AMON, Santiago Prólogo a *Dibujos de Aurelio Arteta*

ciercto que coincide con el "boom" internacional del mercado artístico y de las grandes subastas internacionales.

Entre los historiadores del arte en España conviene resaltar la figura de Valeriano Bozal, quien tanto en su *Historia del Arte en España* (1972) como en el volumen 36 de la *Summa Artis-Historia General del Arte* (1992), dedica diversos espacios a Aurelio Arteta, "pintor cada vez más estimado", de cuya plástica destaca que "el tratamiento de los volúmenes, la organización de la luz que, como en toda la pintura de Arteta, configura los planos en una degradación cromática, convierten el ambiente, la atmósfera, en el principal protagonista de la obra"⁴⁹⁴.

En la primera historia sintética del *Arte Vasco* (1982), coordinada por el historiador Juan Plazaola, en el capítulo dedicado a "La escuela vasca de pintura", Edorta Kortadi situaba a Arteta en estos términos: "El nacimiento de los pintores que integran esta generación suele situarse entorno a 1879-80, fecha del nacimiento de Aurelio Arteta y Errasti quien polariza y justifica el momento plástico de su tiempo". Y en otro lugar: "Quizá por ello, Aurelio Arteta (Bilbao, 1879-1940) sea la figura más significativa, esto es, con más conciencia pública del discurso plástico vasco de preguerra"⁴⁹⁵.

También Ana María Guasch en su tesis sobre *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980)* releendo a De la Encina, Amón y Llano, principalmente, sintetizará críticamente que "la exaltación del obrero, de la fuerza, de las tensiones.

⁴⁹⁴ BOZAL, Valeriano. *Summa Artis*. v. 36 Espasa Calpe 1992. pp 410-413.

⁴⁹⁵ KORTADI, Edorta. *La escuela vasca de pintura*. En "Arte Vasco". Ercin San Sebastián, 1982 p 185

del trabajador, se convirtieron en punto de partida de algunos pintores vascos y, entre ellos, de Aurelio Arteta (1879-1940), el más significativo de los artistas que intentaron superar el folklorismo burgués de corte nacionalista, para desarrollar un arte de compromiso. La trayectoria de Arteta, sin embargo, no se diferencia en demasía de las de los artistas vascos contemporáneos, y no muestra un desarrollo claramente congruente¹⁹⁶.

Barañano, González de Durana y Juaristi en su *Arte en el País vasco* (1987), englobarán a Arteta entre los pintores vascos de las primeras décadas del siglo XX, quienes "pudieron mostrar sus primeras creaciones arropados por un ambiente de grupo con criterios artísticos más o menos similares y, en cualquier caso, avanzados y progresistas, aunque no beligerantes a pesar de que la crítica no siempre fuese ni comprensiva ni compasiva"¹⁹⁷.

El año 1984-1985, el director del Musée Bonnat de Bayona, Vincent Ducoureau, presenta una exposición antológica con 45 obras de Aurelio Arteta. Los textos del catálogo están documentados por Edorta Kortadi, y colaboran con sus consejos: Manuel Llano, Karmele Goñi, Patricio de la Sota, Eugene Goyhenetxe, José M^a Gamboa, Jorge Barandiarán y Leopoldo Zugaza. Además se editó un magnífico cartel y el número ordinario del Boletín del museo se dedicó monográficamente a Arteta. La muestra fue un éxito de organización y de público de ambos lados del Bidasoa.

¹⁹⁶ GUASCH, Ana María *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980)* Akal Madrid, 1985.

¹⁹⁷ BARAÑANO, Kosme de et al *Arte en el País Vasco*, o.c. p. 223.

29. VALOR ECONOMICO Y COTIZACION EN EL MERCADO DEL ARTE (1912-1996)

No ha sido fácil encontrar documentos acreditativos de las cantidades económicas pagadas por las obras de Arteta "en vida" y "post mortem". La economía siempre ha sido un aspecto a evitar y a ocultar desde la perspectiva de la parte creadora, que sólo toma en consideración el "verdadero valor", es decir el artístico de las obras de arte. Una vez vencidos los falsos pudores y las primeras incomprensiones, hemos reunido una serie de datos, facturas y documentos provenientes de diversos archivos particulares y públicos, cuya referencia concreta obviaremos por motivos fácilmente comprensibles. Ello no resta un ápice al notorio valor que poseen en el conocimiento y aproximación a la evolución del mercado artístico a lo largo de este siglo. Ofrecemos así una tabla de valores y de cotización de la obra artetiana tanto en vida como después de su muerte, de la que podemos sacar —siquiera con carácter provisional— algunas conclusiones:

Las obras del artista vendidas en vida (1912-1940), fueron mayoritariamente a parar al Museo de Arte Moderno y de Bellas Artes de Bilbao, así como a algunas colecciones particulares de la misma ciudad. Su valor oscila entre las 1.000 y las 6.000 pesetas, rondando en su mayor parte entorno a las 3.000. Mención aparte merecen los frescos realizados por encargo del arquitecto Bastida para el Banco de Bilbao en Madrid (1922) y para el Seminario de Logroño (1928), por los que se pagaron las importantes cifras para la época de 100.000 y 30.000 pesetas respectivamente. Teniendo además en cuenta que los museos compran o pagan a

precios "políticos", más bajos que los reales, podemos deducir que no es cierta la supuesta "pobreza" atribuida a Arteta. Vivió bien y sin apuros económicos, como se colige de las cantidades pagadas a su obra y como así lo asegura su propio hijo Aurelio Arteta Villarreal.

Se llegaron a pagar 20.000 pesetas por "Retrato de Valle Inclán" de Juan de Echeverría, presentado en la exposición de Madrid de 1923, cantidad que en su momento se consideró altísima⁴⁹⁸. No en vano Echeverría y Arteta eran los valores emergentes que empezaban a considerarse frente a los ya consagrados Zuloaga y Salaverria, reconocidos y bien pagados tanto en Madrid como en el extranjero.

Si tenemos en cuenta que el salario medio al día para los hombres oscilaba en poblaciones como Andoain (Guipúzcoa) el año 1908 entre 2'5 y 3 pesetas, podemos deducir que las cantidades pagadas a Arteta en las décadas de 1910 a 1930 son ciertamente altas. El monto pagado por un cuadro como "La galema", adquirido en 1912 por 2.500 pesetas, equivalía a más de dos años de trabajo de un obrero en cualquier empresa algodonera o eléctrica de Guipúzcoa y del País Vasco⁴⁹⁹. Ni qué decir tiene que tanto los frescos del Banco de Bilbao como los del Seminario de Logroño resultaban toda una fortuna para la época.

Otro tanto cabe decir respecto a los cuadros adquiridos en las décadas de

⁴⁹⁸ S F *El triunfo de Juan de Echeverría*. En "El Correo Español-El Pueblo Vasco" 23 de marzo de 1923. p. 1. c. 1

⁴⁹⁹ BARRUSO, Pedro, y PICAWEA, Pedro *Andoain en 1908 Análisis demográfico, económico y social de un municipio guipuzcoano a principios del siglo XX*. En: "Leçaur", nº 3. Ayuntamiento de Andoain, 1994. p. 238

1930-1950. La distancia entre los salarios de los trabajadores y los precios de las obras de Arteta, que oscilan entre las 3.000 y las 22.500 pesetas, sigue siendo abismal.

Pero cuando las obras de Aurelio Arteta empiezan a sufrir un fuerte despegue económico y a sobrevalorarse en el mercado estatal del arte es en las décadas de los setenta y ochenta, coincidiendo con el "boom" internacional del comercio artístico, la crisis originada por la caída del dólar y el auge del oro negro proveniente de los emiratos árabes. Las obras de Arteta oscilan entre el millón y medio y los 12 millones de pesetas. Pese a todo, y como todo es relativo y aleatorio, si comparamos su valoración y cotización en el mercado con la de otros artistas como Regoyos, Zuloaga y los Zubiaurre (entre 10 y 20 millones de pesetas), y nada digamos de Sorolla, Picasso, Gris y Miró (80-400 millones), podemos concluir que su cotización en bolsa sigue siendo aún baja y descompensada⁵⁰⁰. Hasta en la pura vertiente económica Arteta sigue estando minusvalorado y menospreciado. Pero demos tiempo al tiempo.

⁵⁰⁰ S F Revista económica "Inversión". Madrid, 1996

**COTIZACION DE LA OBRA DE AURELIO ARTETA.
TABLA DE VALORES**

A) EN VIDA

Titulo	Fecha	Precio (en ptas.)
1. La Galema. c. 1910-1912. Oleo	1912	2.500
2. Frescos del Banco de Bilbao. 1922. Fresco	1922	100.000
3. Pórtico antes de la misa. 1905. Oleo	1924	1.000
4. Fresco del Seminario de Logroño. 1928. Fresco	1928	30.000
5. Los naufragos 3. 1930-1931. Oleo	1932	5.000
6. Arrantzales. c. 1930-1935. Oleo	1936	3.000
7. Layadores. c. 1930-1935. Oleo	1936	3.000
8. El puente de Burceña. c. 1925-1930. Oleo	1940	3.500
9. Escena de campo. ? Oleo	1940	3.000

B) POSTUMA

Titulo	Fecha	Precio (en ptas.)
1. Idilio rústico. c. 1930-1935. Oleo	1944	4.000
2. Pescadores vascos. c. 1930-1935. Oleo	1944	14.000
3. La sendeja. 1906. Oleo	1948	10.000
4. Campesina con cesta y borriquillo. c. 1925-1930. Oleo	1949	18.500
5. De cháchara. c. 1925-1930. Oleo	1949	18.500
6. Juego de pelota. c. 1925-1930. Oleo	1949	22.500
7. Paisaje urbano. c. 1920. Oleo	1949	15.000
8. Niña en la ventana. 1920. Oleo	1950	12.000
9. Baserritarra con vaca y ternero. c. 1913-1915. Oleo	1951	25.000
10. Joven marinero. c. 1913. Dibujo	1961	2.500
11. An-allí. c. 1910-1912. Oleo	1972	2.500.000
12. Pescadora en el puerto. ? Oleo	1972	1.500.000
13. Cuatro caminos desde mi estudio. 1900. Oleo	1974	4.500.000
14. Despedida de las lanchas. 1915-1916. Oleo	1975	5.500.000
15. Bañistas. 1930. Oleo	1979	3.000.000
16. Cordeleros bilbaíños. c. 1909-1910. Oleo	1979	3.000.000
17. El frente. 1937. Oleo	1979	4.500.000
18. El remero. 1930. Acuarela	1979	1.500.000
19. Exodo. 1937. Oleo	1979	6.000.000
20. Jóvenes en la calle. 1910. Oleo	1979	3.000.000
21. La pereza y el trabajo. c. 1909-1910	1979	8.000.000
22. Los naufragos 3. 1930-1931. Oleo	1979	5.000.000
23. Retaguardia. 1937. Oleo	1979	4.500.000

24. Retrato de Ramón de la Sota. 1935. Oleo	1979	3.000.000
25. Retrato de Trueba. c. 1906. Oleo	1979	2.500.000
26. Romería Vasca. 1940. Oleo	1979	4.000.000
27. Txo. 1910. Oleo	1979	4.000.000
28. Viuda de Ondárroa. c. 1915. Oleo	1980	1.000.000
29. El remero. 1930. Cartel	1981	100.000
30. El acordeonista. c. 1930-1935. Oleo	1985	6.000.000
31. Mausoleo de Guecho. c. 1910. Oleo	1985	3.000.000
32. Mirentxu. 1915-1916. Oleo	1985	5.500.000
33. Campesinas vascas. c. 1913-1915. Oleo	1987	1.100.000
34. Layadores. c. 1930-1935. Oleo	1987	12.000.000
35. Pescadores vascos. c. 1930-1935. Oleo	1987	12.000.000
36. Pescadera. c. 1925-1930. Oleo	1989	8.000.000
37. Retrato de personajes. 1900. Dibujo	1996	65.000

30. ANALISIS ESTILISTICO Y SINTESIS DE SU OBRA

Tratar de sintetizar y resumir la evolución plástica y estilística de Aurelio Arteta, tarea parcialmente realizada en la larga exposición que antecede a estas líneas, resulta una misión cuanto menos ardua y harto aleatoria. Sin embargo, a efectos de obtener una visión coherente del conjunto de su obra y de sus posibles variantes estilísticas, creemos conveniente realizar una síntesis aproximada en la que se analice de manera diacrónica sus diferentes etapas evolutivas y sus invariantes más significativas. Y reseñamos las *invariantes* ya de entrada porque Arteta, pese a las diversas etapas por las que discurre y deambula, al igual que sucede con los grandes creadores de todas las épocas, sigue siendo el mismo en el fondo e incluso —me atrevo a adelantar— en sus grandes estructuras y morfologías: a saber, el poderoso y fino constructor de espacios y arquetipos referenciales de estructura arquitectónico-simbólica, en los que se mueven y conviven seres humanos, hombres y mujeres, ancianos y niños, destinados por el capricho de fuerzas superiores a una existencia cargada de melancolía; amén de un artista dotado de un alto grado de sensibilidad social en su comportamiento y relaciones.

Según la lectura común a la mayoría de historiadores, a los que ya hemos hecho referencia a lo largo de esta obra, parece cierto que Arteta se inserta en el elenco de renovadores y progresistas del arte y el pensamiento de este siglo, que conoce las vanguardias en París, Roma, Bruselas y Berlín, pero decide hacer un arte sólido y construido, como el de los museos, dentro de la península ibérica y al servicio de la inmensa mayoría. No en vano es Arteta un humanista progresista que posee las

categorías unamunianas, las de los primeros socialistas integrados en el País Vasco y las de los precursores de una nacionalidad vasca de corte liberal y laico.

El historiador y crítico Juan Manuel Bonet lo sintetiza así en su reciente *Diccionario de las vanguardias en España*:

“Aunque no fuera propiamente un vanguardista, este pintor formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid —de la que posteriormente fue profesor—, viajero por Francia e Italia, expositor en las Nacionales, primera medalla en la de 1932, cofundador de la Asociación de Artistas Vascos, muy vinculado al grupo noucentista de *Hermes* —cuya cubierta dibujó— y elogiado por Eugenio D’Ors en *Mi Salón de Otoño* (1924), asimiló algunos aspectos del cubismo, desempeñando en la escena de su tierra un papel de transición idéntico al desempeñado por Vázquez Díaz en Madrid o por Sunyer en Barcelona”⁵⁰¹.

También el historiador y crítico Francisco Calvo Serraller en su *Enciclopedia del Arte Español del siglo XX* indica que

“aunque con su obra persigue Arteta una exaltación de su tierra vasca, consigue superar el folklorismo de corte nacionalista y desarrolla un arte de compromiso social. A lo largo de su obra se observa una progresiva simplificación de las formas y un aumento de los planos cromáticos lo que en su última etapa le acerca al estilo de su amigo Vázquez Díaz”⁵⁰².

Pese a que estos juicios globales siempre arrojan parte de verdad y parte de algo en lo que caben mayores matizaciones, no hay duda de que Arteta se inscribe por derecho propio entre ese grupo de artistas vascos que a caballo entre dos siglos trata de conservar por un lado una cierta tradición realista heredada del siglo XIX, y

⁵⁰¹ BONET, Juan Manuel *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936* Alianza Editorial Madrid, 1995, pp. 66-67.

⁵⁰² CALVO SERRALLER, Francisco *Enciclopedia del Arte Español del siglo XX* Mondadori Madrid, 1991.

por otro de abrirla y enriquecerla con las aportaciones europeas de las vanguardias, sin integrarse ni incorporarse a ellas. Lo suyo es una postura artística serena y premeditada ante lo que Manuel Abril llamaba siguiendo los postulados orteguianos "la humanización y desnaturalización, o lo humano y lo demasiado humano, ante un arte joven impopular, nuevo, que tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre"⁵⁰³. Es la suya una postura renovadora y progresista, sin grandes saltos en el vacío o, si se quiere, una postura más ecléctica al servicio no de élites, sino de una gran mayoría en ese terreno magistralmente definido por Manuel Abril en su texto cuando matiza: "que una cosa es lo humano, y otra lo natural, y que a lo humano no se llega por la imitación de la naturaleza, sino todo lo contrario. Allí donde hay ciencia, o arte, o moral, o religión, hay humanización y hay desnaturalización; hay un valor humano que suplanta y sustituye a lo "demasiado humano"⁵⁰⁴.

Pues bien, Aurelio Arteta acotará e instalará su espacio pictórico entre lo humano y lo "demasiado humano", y tratará de plasmar al ser humano anclado en un espacio-tiempo finisecular que va a desarrollarse y transformarse desde unas costumbres rurales a otras industriales, y en las que forma-función van a estar supeditadas a un control férreo de la mente al servicio de las clases más populares.

En su obra plástica podríamos acotar cuatro grandes periodos de manera diacrónica y sintéticamente (aunque cabrían lógicamente otras subdivisiones más complejas y pormenorizadas, como de hecho se ha apuntado a lo largo del estudio):

⁵⁰³ ABRIL, Manuel *Humanización y Desnaturalización, o lo Humano y lo Demasiado Humano* 1933. En: BRIHUEGA, Jaime. "La vanguardia y la República". Cátedra Madrid, 1982. p. 170.

⁵⁰⁴ Ibidem p 180

a) *Aprendizaje artístico y academicismo*. Estancia y aprendizaje como alumno libre en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid entre 1898 y 1902. Entre el realismo social y el etnográfico. Influencia de Pablo Picasso y Arthur Kampf. Obras significativas: "Cuatro caminos desde mi estudio madrileño" (c. 1900) y "El accidente de trabajo en una fábrica de Vizcaya" (1902). Prevalece la línea de cierre y los colores ocres y oscuros.

b) *Influencias postimpresionistas francesas y renacentista-italiana (1902-1919)*. Tras su estancia en París y Roma, Arteta realiza una obra influenciada por Picasso, Lautrec, Gauguin y Chavannes, así como por Masaccio, Botticelli y Donatello. Entre el realismo social y etnográfico, y el simbolismo. Obras significativas: "La pereza y el trabajo" (c. 1909-1910), "Eva arratiana" (1912), "Mirentxu" (c. 1915-1916) y "Despedida de las lanchas" (c. 1915-1917). Línea ondulada de cierre y cierto fauvismo colorista.

c) *Noucentismo y postcubismo cezanniano (1920-1930)*. En su periodo de madurez, Arteta persigue un arte de síntesis, estructuras sólidas y formas simplificadas. Picasso, Sunyer, Vázquez Díaz, Cézanne están en la base de su pintura. Obras significativas: "Familia Madariaga-Astigarraga" (1920), "Los frescos del Banco de Bilbao" en Madrid (1919-1923), "El puente de Burceña" (c. 1925-1930), "Txo y sardinera" (c. 1925-1930) Línea angulosa de cierre y colores matizados.

d) *Síntesis y purismo formal*. Cubismo estilizado en sus grandes ciclos dedicados a "Las bañistas" (1930), "Los naufragos" (1920 y 1930-1932), "Layadores" (c.1930-1935), "El exilio", "El frente" y "La retaguardia" (1937), "Romería vasca" (1940). Entre Eros y Tánatos, instinto de placer y de muerte, desarrolla un cubismo sintético y estilizado. En Arteta (como en Tamara de Lempicka), lo italiano es un poso fundamental de su pintura y el cubismo una introducción en lo sintético⁵⁰⁵. Prevalece el volumen sobre la línea y colores sordos y metalizados.

Por otro lado, conviene no olvidar la importancia que Aurelio Arteta concede a lo largo de todo su proceso y evolución pictórica al color, unas veces más claro, puro y fauvista (1902-1919), y otras más sordo, metálico y matizado (1920-1940), así como a las texturas, más livianas y muchas veces casi raspados y *frottages* en su primera etapa, y preponderantemente magras, matéricas y pastosas en sus dos últimas. Arteta pertenece a la galaxia de los exquisitos del color y le gusta agradar siempre tanto al ojo como al tacto dentro de unos parámetros modernos y abiertos, lo que lo enlaza con el portentoso pensamiento de André Malraux de que "el ojo es tan goloso como la boca", o con los posteriores Antoni Tàpies y Eduardo Chillida. Su visión y sus parámetros en el color, aun en los momentos más duros y agrios de influencia postimpresionista, es siempre la de lograr la sinfonia entonada de color y la composición armónica y matizada. El color se mueve en valores y contrastes durante una primera etapa (1902-1919), para entrar ya en la segunda parte de su vida

⁵⁰⁵ CARRILLO DE ALBORNOZ, Cristina. *La elegante perversión. Exposición antológica de la pintora Tamara de Lempicka*. El País, 26 de marzo de 1994 p. 24.

en un universo rico de matices y de tonos, eso sí, siempre cimentados sobre fuertes estructuras de dibujo de clara raigambre clasicista y postcubista (1920-1940).

Y es que Aurelio Arteta es, ante todo y sobre todo, un portentoso y sobrio dibujante e ilustrador que además pinta. No hay más que ver la cantidad de pequeños, medios y grandes dibujos y bocetos realizados sobre toda clase de soportes antes de llevar a fin y consumir la obra así premeditada, rumiada y concebida. A Arteta le interesa el ser y la estructura de las personas y de las cosas, captada y trazada desde el borde y la línea de límite y cierre de las mismas. Aun en los momentos y en las obras en que éstas parecen más etéreas o sutiles, nunca hay confusión o intersección de planos, de formas o de colores en los objetos y personas. Cada cosa, cada plano, cada color, y aun cada matiz está en su sitio, nada se enlaza ni se enmaraña. Arteta es un clasicista depurado o un postcubista estilizado que absorbe lo que se gesta a su alrededor para realizar una obra personal y propia. Dibuja con pocos y angulosos trazos más que ondulados, pero le gusta la depuración y la estilización del trazo de línea. Con las sombras y el claroscuro juega a lo largo de toda su obra para lograr dar mayor peso y aplomo, corporeidad y solidez a sus figuras y objetos, naturaleza y arquitecturas. La fuerza y solidez del pueblo vasco le lleva a hurgar en estructuras y morfologías del renacimiento italiano, al igual que lo hará al plasmar "arquetipos" y tipos de personalidad propia, abiertos a lo universal desde lo local y lo autóctono. Para Arteta sólo se puede ser hombre, abierto y universal, desde el ser vasco, y no caben los universales puros si no son como conceptos mentales y operativos. Su condición de vasco no le constriñe ni limita, sino que por el contrario le abre y le expande hasta límites infinitos.

El tema de los arquetipos y la plasmación de las diversas edades del hombre parece que llegó a la inspiración artetiana a través de los grandes maestros del Renacimiento italiano, sobre todo de autores como Masaccio y Donatello. De ellos aprenderá también la importancia de las composiciones, con personajes vistos de espalda, de las composiciones en "mazzochio", del peso y solidez de los personajes y de la composición cuasimuralística de su propia obra plástica.

Y en este punto conviene también acotar y reseñar la importancia que Arteta, a semejanza de Picasso y Vázquez Díaz, concederá a la figura humana con rotunda prevalencia y valor sobre objetos y paisajes, al punto de erigirse en sujeto y elemento configurador de toda su obra plástica y de su singular cosmovisión. A Arteta le interesa y preocupa el devenir existencial y social del ser humano, al cual supedita la creación de ambientes naturales y urbanos en los que inserta sus personajes. Queriéndolo o de un modo instintivo, su obra deviene reflejo y espejo de la propia sociedad que va pasando lenta y paulatinamente en unos casos, o de manera rápida y acelerada en otros, de la ruralidad y el agrarismo a una fase más industrial y urbana. Sus personas y personajes aparece más tranquilos y serenos, más beatíficos y risueños cuando se hallan en coordenadas agrarias y marineras, que cuando se hallan insertos en escenarios de asfalto, chimeneas y máquinas. Estos últimos denotan una acusada conciencia existencial que se expresa en actitudes apesadumbradas y dramáticas (véanse los frescos del Banco de Bilbao en Madrid, 1923).

Quizá por todo ello, y precisamente por ello, a Arteta no le preocupaba en absoluto o casi nada los títulos o denominaciones de sus obras, tarea que dejaba al

arbitrio de criticos, historiadores y amigos, o al albur de la propia historia que ha consignado distintos titulos para una misma tela, lo que acarrea no pocos quebraderos a la hora de catalogar y fijar su obra, siempre abierta a nuevos descubrimientos y adiciones. Así sabemos que su amigo Joaquín de Zuazagoitia titulaba algunas de sus obras⁵⁰⁶, y que él mismo dejaba en blanco o entre comillas el espacio donde iría el titulo que quizás un día museólogos o comisarios de muestras eligieran⁵⁰⁷, razones que explican las diversas nomenclaturas que a menudo recibió una misma obra a lo largo de su itinerancia por exposiciones y antologías.

De este modo, sus obras han sido bautizadas tanto por conservadores de colecciones y museos como por el uso y costumbre de los espectadores, caso de "Marineros", "Caseros", "Maternidad" o "Mineros". de modo genérico y arquetipico, respondiendo a denominaciones creemos nosotros que atentas a lo fotográfico y objetivo, precisamente en línea opuesta a la perspectiva mental y proyectiva propuesta por semiólogos como Carlos Martínez de Gorriarán e Imanol Agirre Arriaga⁵⁰⁸. A este respecto, un somero repaso a la fotografía impresa de la época nos lleva a la confirmación de que la pintura tiene como soporte y cañamazo a la prensa gráfica, y no a la inversa como suponen los citados autores, o lo que es peor según ellos, que sea pura proyección de mitologías romántico-nacionalistas. Las revistas *Hermes* y *Novedades*, como cualquier periódico de estos años, están llenas

⁵⁰⁶ Ver *infra* Carta de Aurelio Arteta a Manuel Losada Madrid, 19 de mayo de 1936 Museo de Bellas Artes de Bilbao D-1357 (*Documento* n° 5 19)

⁵⁰⁷ Ver la factura de Aurelio Arteta al Museo de Arte Moderno Madrid, 4 de mayo de 1936. Museo de Bellas Artes de Bilbao. D-1358. (*Documento* n° 5.28)

⁵⁰⁸ MARTINEZ GORRIARAN, Carlos, y AGIRRE ARRIAGA, Imanol *Estetica de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad. 1882-1966* Alberdiana Donostia, 1995.

de ejemplos iconográficos que aseveran y confirman nuestro aserto.

Fruto de la influencia fotográfica tanto en Arteta como en los pintores impresionistas y postimpresionistas son las perspectivas caballeras, evidentes ya desde las obras primigenias, y también —ya en las dos últimas etapas— los cortes de pies y los objetos sustentados sobre las cabezas. El trasvase de lenguajes entre la fotografía y la pintura, es ya patente en aquellas telas a las que el artista quiere conferir un aire de modernidad y atrevimiento. Acaso sea que, como asegura el historiador Francesc Fontbona, en el fondo y en la forma los artistas de esta generación trataron de renovar la tradición oponiendo modernidad al academicismo imperante, y entroncando sus obras en los grandes ismos y vanguardias pero sin llegar a militar en ellos ni a inmiscuir sus creaciones.

Arteta podría haber hecho suyas las palabras de Ramón Gómez de la Serna cuando aseguraba que “la magia de la vida, el gran engaño de la muerte, la caja de múltiple fondo con que se fantasmagorizan los mares de espacio en que nada el hombre, está en el arte siempre renovado, renovado por más que lloren los apegados a lo antiguo, lo antiguo que, por bueno que sea, es monstruoso en la repetición”⁵⁰⁹.

En efecto, el de Bilbao siempre propugnará frente al academicismo y las vanguardias una acción plástica renovadora y moderna. Renovación y modernidad como búsqueda de equilibrio y clasicismo ante un mundo en frenética descomposición, acelerado en su marcha y generador de un arte experimental y

⁵⁰⁹ GOMEZ DE LA SERNA, Ramón *Ismos*. Biblioteca Nueva Madrid, 1931. Recogido por BRIHUEGA, Jaime. “La vanguardia y la República”. o.c. p. 162.

elitista alejado de las masas y sólo comprometido consigo mismo. Arteta, por tradición familiar y por personalidad propia, se inscribe entre los artistas comprometidos con su pueblo vasco en lo personal, al servicio de la República en lo político y del gran público en lo estético. Su vida y su obra se moverán, así, en estas coordenadas no obstante siempre cargadas de contradicciones y de paradójicos compromisos.

Al llegar al final, se me antoja pertinente traer aquí unas palabras de Giménez Caballero dedicadas a sus amigos los Ibéricos, entre los que se encontraba Arteta:

“El hecho de nacer es siempre fortuito. Lo importante es solidarizarse con ese hecho natal y hacer de lo contingente algo necesario. Es decir que no sea tal tierra del mundo la que nos haya creado, sino nosotros nacidos quienes hayamos recreado a tal tierra. La patria es la tierra de los hijos fecundos, no la de los padres estériles”⁵¹⁰.

La pintura, la vida y la obra de Aurelio Arteta ciertamente fecundaron la patria y la cultura vasca dando buenos, sabrosos y ponderados frutos que todavía hoy son un referente cualificado y vivo. Una vida y una obra que aparecen magníficamente retratadas en la pluma del magistral Eugenio D'Ors, un autor al que ni castellanos ni vascos ni, por supuesto, catalanes, han rendido debida justicia a pesar de su enorme influencia en la generación a la que perteneció nuestro artista. Generación que el gran *Xenius* describe así:

“Hay en la primera de estas oposiciones, la de Arteta a Zuloaga, el símbolo entero de un cambio ideal entre generaciones. Pensamiento,

⁵¹⁰ GIMENEZ CABALLERO. EL ROBINSON. *El Robinson entre sus amigos los salvajes ibéricos*. La Gaceta Literaria. Madrid, 1 de noviembre de 1931. Recogido por BRIHUEGA, Jaime “La vanguardia y la República”. o.c. p. 228.

política, arte, cuanto —en el inmediato ayer— daban al mundo los vascos más notorios, ofrecía la nota común de un casticismo exasperado. En esto se asemejaban todos: los obesos de Euskadi, a los obesos de Castilla; los Arrúe, con sus muñequitos de boina, a Ignacio Zuloaga, con sus monstruos de capa y montera; don Sabino a don Miguel; quiero decir, Arana a Unamuno. Todos, por encima de las diferencias de acento —y de mercado—, eran en esta generación, fundamentalmente separatistas; todos se apartaban esquivamente de la catolicidad de la Inteligencia, de la Roma universal... Al contrario, en los nuevos, en los de las promociones novecentistas, empieza a afirmarse la emancipación sobre mezquinas anécdotas. Su estilo colectivo trata de reducir los gravámenes impuestos por la geografía y su fatalidad. Son, o se esfuerzan en ser, cada día más conscientemente, más decididamente —se halle su residencia en Roma, o en París, o en Madrid, o en el mismo Bilbao; dedicanse a la literatura, como Pedro Mourlane, o Rafael Sánchez Mazas, o Ramón de Basterra; o a la pintura, como Aurelio Arteta, o Jenaro de Urrutia; dedicanse a la política, o a los negocios—, almas metropolitanas, en vez de caracterizados rebeldes; arquetípicos o ectípicos, nunca típicos; hombres de toga, no de pelliza; ciudadanos romanos siempre, y a mucha honra⁵¹¹.

⁵¹¹ D'ORS, Eugenio. *Mis Salones de Otoño*. 1924. Aguilar. Madrid, 1967 (2ª). pp. 51-52.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ABRIL, Manuel. *La pintura española del siglo XIX*. t. VI. Madrid, 1926.
- AGUADO BLEYE, Pedro y ALCAZAR MOLINA, Pedro. *Manual de Historia de España*. t. III. Espasa Calpe. Madrid, 1969 (10 edic.).
- ALTADILI, J. *La exposición de arte retrospectivo de Pamplona*. "Arte Español" rev. t. V. 1920-21.
- ALVAREZ EMPARANZA, Juan Maria. *Origen y Evolución de la Pintura Vasca*. Caja Ahorros Provincial de Guipúzcoa. San Sebastián, 1973.
- ALZOLA Y MINONDO, Pablo de. *El arte industrial en España*. Casa de la Misericordia en Bilbao. 1892.
- ALZURI, Miriam. *Grandes maestros del exilio vasco*. *Juan de la Encina*. "Mundaiz", nº 51. pp. 75-87. San Sebastián, 1996.
- AMEZAGA, Elias. *Zuazagoitia y los vascos*. "Deia" pr. Bilbao, 4 Abril 1978.
- AMEZAGA, Elias. *Zuazagoitia y el País Vasco*. "Deia" pr. Bilbao, 13 Abril 1978.
- ANGULO BARTUREN, Javier. *Ibarrola, ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de postguerra 1950-1977)*. L. Aramburu Edit. Zarauz, 1978.
- APRAIZ, Angel. *La historia del arte en el País Vasco*. "Hermes" rev. nº 14. Verdes. Bilbao, 1918.
- APRAIZ, Angel. *Problemas en la historia del arte del País Vasco*. Primer Congreso de Estudios Vascos 1919.
- AREILZA, Ignacio. *Asuntos del País. Impresiones*. "Hermes" rev. nº 4. Bilbao. Abril 1917.
- AREILZA, Ignacio. *El obrerismo en el País Vasco*. "Hermes" rev. nº 44. Bilbao, 1919.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno*. 2 vols. Fernando Torres. Valencia, 1976.
- ARGOS. *La vida financiera*. "Hermes" rev. nº 5 Bilbao, 1917.
- AROCENA, Fausto. *Diccionario biográfico vasco*. t. I. Guipúzcoa. San Sebastián, 1963.

- ARRIAGA, J. *De arte. Euzkadi*. "Euskalerrria" rev. t. LVI. 1907.
- AUTORES VARIOS. "Arte Vasco". Revista mensual de la Asociación de Artistas Vascos. Bilbao, 1920.
- AUTORES VARIOS. "Arte y Hogar" rev. Madrid, 1953.
- AUTORES VARIOS. "Arte y Letras". Revista de los alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras. Madrid.
- AUTORES VARIOS. "Arte y Piedad". Revista Mensual. Bilbao, 1927.
- AUTORES VARIOS. "Lur eta Gizon. Euskalerrria". San Martín, J. *Euskal Artea*. Jakin. Donostia, 1974.
- AUTORES VARIOS. *Primer Centenario de las Exposiciones Nacional de Bellas Artes. Un siglo de Arte Español (1856-1956)*. Ministerio de E. y B. A. Madrid, 1955.
- AUTORES VARIOS. *Subino de Arana Gauri*. "Hermes" rev. nº 51 y 52. Bilbao, 1919.
- AUTORES VARIOS. *Vázquez Díaz y sus discípulos*. Diputación Provincial de Córdoba, 1987.
- BALPARDA, Gregorio. *El exotismo y el arte vasco*. "Hermes" rev. nº 4. Bilbao, 1917.
- BALPARDA, Gregorio. *Los caracteres de una cultura vizcaína*. "Hermes" rev. nº 1. Verdes. Bilbao, 1917.
- BARAÑANO LETAMENDIA, Kosme de. *El "Guernica" a Guernica*. "Deia" pr. 4 Diciembre 1977.
- BARAÑANO, Kosme de, GONZALEZ DE DURANA, Javier, JUARISTI, Jon. *Arte en el País Vasco*. Cátedra. Madrid, 1987.
- BARAÑANO, Kosme de. *Uzelai*. Caja de Ahorros Vizcaína. Bilbao, 1981.
- BASTERRA, R. *El artista y el país vasco*. Bilbao, 1913.
- BENET, Rafael. *Historia de la pintura moderna. Simbolismo*. Omega. Barcelona, 1953.
- BENGOECHEA, Javier. *El arte vasco de ruptura. De Barrueta a Zuloaga*. "Guadalimar" rev. nº 25. Octubre, 1977.

BIBLIOTECA de AMIGOS del PAIS. *La pintura vasca. Juan de la Encina. Arteta.* Bilbao, 1919.

BILBAO, Jon. "Enciclopedia General Ilustrada del Pais Vasco". Bibliografía A-Biblia. t. I. Zarauz, 1970.

BOLETIN INFORMATIVO DE ARTE. Asociación Artística Vizcaina. Bilbao, 1943-47.

BOLETIN INFORMATIVO DE ARTE. Grupo del Suizo. Bilbao, 1943-48.

BONET, Juan Manuel. *Diccionario de las vanguardias en España.* Alianza. Madrid, 1995.

BOSANQUET, Fabián. *De gran mundo.* "Hermes" rev. nº 79. Bilbao, 1922.

BOZAL, Valeriano. *Historia de Arte en España.* Istmo. Madrid, 1972.

BOZAL, Valeriano. *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo.* Visor. Madrid, 1991.

BOZAL, Valeriano. *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo.* Ciencia Nueva. Madrid, 1966.

BOZAL, Valeriano. *El realismo plástico en España de 1900 a 1936.* Madrid, 1967.

CALVO SERRALLER, Francisco. *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990).* Alianza. Madrid, 1990.

CALVO SERRALLER, Francisco. *Enciclopedia del Arte Español del siglo XX.* Mondadori. Madrid, 1991.

CAMPION, Arturo. *La raza vasca, ¿es fea o hermosa?* "Hermes" rev. III. nº 40-41. 1919.

CAMPOY, Antonio Manuel. *Diccionario crítico del arte español contemporáneo.* Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1973.

CARO BAROJA, Julio. *Los Vascos.* Istmo. Madrid, 1971.

CATALOGO de la EXPOSICION de ARTE ESPAÑOL celebrada en Paris en 1919 y en Londres en 1920.

CATALOGO de la EXPOSICION ARTISTICA de BILBAO. Excma. Diputación de Vizcaya y Excmo. Ayuntamiento de la Villa. Agosto, 1894.

CATALOGO de la EXPOSICION de ARTISTAS VASCOS. EUZKO ERTIZALIEN AGERKETA. E. López. Tolosa, 1913.

CATALOGO de la EXPOSICION de PINTURA. ORGANIZADA POR EL CLUB DE LOS 40. Catálogo Verdes. Lamuza-Llodio, 1919.

CATALOGO de la EXPOSICION de PINTURA Y ESCULTURA. Excma. Diputación de Vizcaya. Bilbao, 1919.

CATALOGO de las EXPOSICIONES de BELLAS ARTES. D.G.B.A. Madrid.

CATALOGO GENERAL de la EXPOSICION. "Hermes" rev. nº 46-47. Bilbao, 1919.

CATALOGO DE LA EXPOSICION "Neue Sachlichkeit und Realismus". Museum des 20. Abril-julio 1977.

CATALOGO "SIMBOLISMO EN LA PINTURA FRANCESA". Museo Arte Moderno Parque Ciudadela. Diciembre 1972. D.G.B.A. Madrid, 1972.

CATALOGO "50 AÑOS DE PINTURA VASCA" (1885-1935). Museo de San Telmo. San Sebastián, 1972.

CELAYA, Pedro. *Perfil de J. Olave*. "C.A.M. de San Sebastián". rev. popular. nº 196. Noviembre, 1977.

CERRILLO RUBIO, María Inmaculada. *La formación de la ciudad contemporánea. Logroño entre 1850 y 1936. Desarrollo urbanístico y tipologías arquitectónicas*. Instituto de Estudios Riojanos. Logroño, 1993.

COLIN, Paul. *La peinture Européenne au XIXe. siècle: Le romantisme*. Nouvelle société d'Éditions. Bruxelles, 1935.

CHAVARRI, Raúl. *La pintura española actual*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1973.

CHAVARRI, Raúl. *Maestros de la pintura vasca*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1973.

DELMAS, E. *El arte en Bilbao*. 1887.

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid, 1979.

DICCIONARIO AUÑAMENDI. vol. III. Auñamendi. Zarauz, 1971.

DICCIONARIO ENCICLOPEDIA LAROUSSE. vol. X. Barcelona, 1974. París, 1967.

D'ORS, Eugenio. *Nuevo glosario. Hambre y sed de verdad*. Caro Raggio. Madrid, 1922. ("El Liberal". Bilbao, 1 Enero 1923).

ECHEGARAY, Carmelo de. *La tradición artística del pueblo vasco*. Bilbaina de Artes Gráficas. Bilbao, 1919.

ELGAR, Frank. *Cézanne*. Circulo de Lectores. Barcelona, 1968.

ELIZALDE, Luis de. *Arana Goiri, poeta (I)*. "Hermes" rev. nº 51 y 52. Bilbao, 1919.

ENCICLOPEDIA GENERAL ILUSTRADA DEL PAIS VASCO. Añamendi. Donostia.

ENCINA, Juan de la. *Arte y artistas. Los Hnos. Zubiaurre*. "Hermes" rev. nº 1. Bilbao, 1917.

ENCINA, Juan de la. *Crónica artística. Arte y Realidad*. "Hermes" rev. nº 42. Bilbao, 1919.

ENCINA, Juan de la. *El exotismo y el arte vasco*. "Hermes" rev. Bilbao, 1917.

ENCINA, Juan de la. *Exposición internacional de pintura y escultura*. "Hermes" rev. Bilbao, 1919.

ENCINA, Juan de la. *La exposición de Oñate. Crónica Artística*. "Hermes" rev. Bilbao, 1918.

ENCINA, Juan de la. *La pintura española*. F.C.E. breviaríos. México, 1951.

ENCINA, Juan de la. *La trama del arte vasco*. Editorial Vasca. Bilbao, 1919.

ENCINA, Juan de la. *Las tendencias del arte español contemporáneo*. "Hermes" rev. nº 6. Bilbao, 1917.

ENCINA, Juan de la. *Notas de viaje*. "Hermes" rev. nº 35. Bilbao, 1919.

ENCINA, Juan de la. *Notas rápidas. La exposición de Bilbao*. "Hermes" rev. nº 46-47. Bilbao, 1919.

ERSKINE, Beatrice. *La exposición de Pintura Española*. "Hermes" rev. nº 66. Bilbao, 1920.

- ESPARTA, Txema. *Félix Beristáin Amallobieta*. San Sebastián-Zarautz, 1993.
- ESTORNES LASA, Bernardo. *Estética Vasca*. Ekin. Buenos Aires, 1952.
- EXPOSICION DE PINTURA. *Maestros españoles del siglo XIX*. 1-30 Junio de 1973. Pontevedra-Altamira, 1973.
- EXPOSICION REGIONAL VASCA DE ARTE Y PROVINCIAL DE INDUSTRIAS GUIPUZCOANAS EN EIBAR. Euskal Erria. rev. LXX. 1914.
- FLORES KAPEROTXIPI, Mauricio. *Arte Vasco*. Ekin. Buenos Aires. 1954.
- FLORES KAPEROTXIPI, Mauricio. *Pablo Uranga. Vida, obra y anécdotas del pintor*. Auñamendi. Zarautz, 1963.
- FLORES KAPEROTXIPI, Mauricio. *Pintores vascos y no vascos*. Ekin. Buenos Aires, 1947.
- FOSCA, François. *La pintura francesa del siglo XIX*. Garriga. Madrid-Barcelona.
- FRANCASTEL, Galienne y Pierre. *El retrato*. Arte Catédra. Madrid, 1978.
- FRANCASTEL, Pierre. *Historia de la pintura francesa*. Alianza. Madrid, 1970.
- GACETA DEL ARTE. rev. Año I. nº 2. 1973.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia de la crítica de arte en España*. Ibérico Europea de ediciones. Madrid, 1975.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española del siglo XX*. Ibérico Europea de Ediciones. 2ª edic. Madrid, 1972.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Picasso*. Aguilar. Madrid, 1975.
- GOMEZ IZAGUIRRE, Sebastián. *Las Bellas Artes en Guipúzcoa. Album gráfico-descriptivo del País Vascongado. 1914-1915*. Rafael Picavea. "El Pueblo Vasco". San Sebastián.
- GONZALEZ DE DURANA, Javier. *Arte y socialismo según "la lucha de clases" de Bilbao. 1894-1905*. "Kobie", nº 3. Diputación Foral de Vizcaya. Bilbao, 1985-1986.
- GONZALEZ DE DURANA, Javier. *"El Costao". Mal llamado periódico artístico, literario y radical de Bilbao*. "Kobie". Diputación Foral de Vizcaya. Bilbao, 1992-1993; y El Tilo. Bilbao, 1995.

GONZALEZ DE DURANA, Javier. *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y política en los orígenes de la modernidad*. Ekin. Donostia, 1992.

GRANJA, José Luis. *El nacionalismo y la II República en el País Vasco. Siglo XXI*. Madrid, 1986.

GUASCH, Ana María. *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980)*. Akal. Madrid, 1985.

GUTIERREZ ABASCAL, R. *Aspectos Generales del arte vasco*. Primer Congreso de Estudios Vascos. 1919.

HAUSER, Arnold. *Sociología del Arte*. 2 vols. Guadarrama. Madrid, 1975.

H. de L. (Henry de Lorient). *Museos y Exposiciones. Arte Moderno en París*. "Hermes" rev. nº 70. Bilbao, 1921.

HIERRO, José. *Impresionistas españoles*. "Artes" rev. nº 91. Marzo 1968.

HINZ, Berthold. *L'arte del Nazismo*. Mazzotta. Milano, 1975.

HUYGHE, René. *El arte y el hombre*. 2 vols. Planeta. Barcelona. 1970.

J.G. *¿Cubistas, futuristas o humoristas?* "Novedades". Nº 149. Abril 1912.

J.M.V. (José María Moreno Galván). *Exposiciones. Exposición Vázquez Díaz en Madrid*. "Hermes" rev. nº 69. Bilbao, 1921.

JIMENEZ PLACER. *La pintura española en la época del realismo y del impresionismo*. t. XV. de "Historia del Arte". Labor. Barcelona, 1944.

JULLIAN, René. *Peintres de Chavaunes et la peinture Lyonnaise du XIX siècle*. Lyon, 1937

JUTGLAR, Antoni. *Ideología y clases en la España Contemporánea*. t. III. (1874-1931). Cuadernos para el diálogo. Madrid, 1969.

KORTADI, Edorta. *Agustín Ibarrola, izate baten kronika*. "Zeruko Argia" rev. nº 471. Donostia, 1972.

KORTADI, Edorta. *Arantzazu: Tradición y Vanguardia*. Diputación Foral de Gipuzkoa. Colección Bertan, nº 3. 1993.

KORTADI, Edorta. *Artegintza, Artista, gizartea*. Gero. Bilbo, 1974.

- KORTADI, Edorta. *Euskal Pinturaren 50 urte San Telmo (1885-1935)*. "Zeruko Argia" rev. nº 464. Donostia. 1972.
- KORTADI, Edorta. *Jacinto Olave; Un academicista "fauve"*. "Deia" pr. nº 203. Bilbao. 1 Febrero 1978.
- KORTADI, Edorta. *Murtiarena. La recuperación de un impresionista fauve a los 10 años de su muerte (1883-1966)*. Boletín de la R.S.B.A.P. Nº 1 y 2. San Sebastián, 1976.
- KORTADI, Edorta. *Masaccio en su obra (1401-1428)*. "Mundaiz" rev. nº 21. t. 981. pp. 2-18. E.U.T.G. San Sebastián.
- KORTADI, Edorta. *Reflexiones en torno a la escuela vasca de pintura; sus raíces y desarrollo*. "Cultura Vasca" vol. 2. Erein. San Sebastián, 1978.
- KORTADI, Edorta. *Una fuente literaria sobre el arte del siglo XIX en España: "El arte industrial en España" de D. Pablo de Alzola y Mmundo*. R.S.B.A.P. Boletín nº 1 y 2. San Sebastián, 1975.
- L.G. de E. (Luis G. de Echábarri). *Obras de Tomás Meabe*. "Hermes" rev. nº 67. Bilbao, 1921.
- LAFUENTE FERRARI. *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Internacional. Bilbao, 1950.
- LAFUENTE FERRARI. *Medio siglo de pintura española. (En el alma española)*. Madrid, 1950.
- LANDETA, Eduardo de. *El problema "bizkaitarra"*. "Hermes" rev. nº 5. Bilbao, 1917.
- LARCO, Jorge. *La pintura española moderna y contemporánea. Castilla*. Madrid, 1964.
- LATIERRO, F. *La Exposición de artes plásticas en el Congreso de Estudios Vascos de Pamplona*. "Euskalerriaren alde". 1920.
- LAZARO URIARTE, Luis. *25 años vizcainos de pintura figurativa*. "Vizcaya" rev. nº XVIII. 1962.
- LEYMAIRE, Jean. *La peinture Française. Le Dix-Neuvième Siècle*. Skira. Genève, 1962.
- LISTER, Enrique. *Nuestra guerra. Apotaciones para una historia de la guerra nacional revolucionaria del pueblo español. 1936-39*. Colección Ebro. Paris, 1966.

- LLANO GOROSTIZA, Manuel. *Pintura Vasca*. Grijelmo. Bilbao, 1965.
- LLANO GOROSTIZA, Manuel. *Regionalismo y Socialismo en el arte vasco*. "Guadalimar" rev. nº 25. Octubre 1977.
- MADARIAGA, Luis. *Pintores Vascos*. 3 vols. Auñamendi. San Sebastián, 1971-72.
- MAEZTU, Ramiro. *La ciudad y los hombres*. "Hermes" rev. nº 78. Bilbao, 1921.
- MARTIARENA, Ramón. *Daniel Vázquez Díaz. 1882-1969*. Trabajo inédito. 1989.
- MAZARS, Pierre. *Portraits et paysages du XIX siècle*. "Jardin des Arts". nº 164-65. Juillet-Août 1968.
- MEABE, Tomás. *Parábolas*. Juventudes Socialistas. Madrid, 1925.
- MEABE, Tomás. *14 Fábulas*. Kriselu. Bilbao, 1968.
- MENDOZA LATIERRO. *Las exposiciones artísticas en el Congreso de Estudios Vascos de Pamplona*. "Euskalerriaren alde". nº 202. 1920.
- MEYER SCHAPIRO. *El arte moderno*. Alianza Editorial. Madrid, 1988.
- MORENO VILLA, J. *La exposición desde lejos*. "Hermes" rev. nº 46-47. Bilbao, 1919.
- MUJICA, G. *De Arte Vasco. Exposición de pintura y escultura*. "Euskalerriaren alde". San Sebastián, 1913.
- MULLER, Joseph-Emile. *La pintura moderna*. Poseidón. Buenos Aires, 1944.
- NACENTA, Raymond. *La Escuela de París. Los pintores y el ambiente artístico de París desde 1910*. "Ranter". Barcelona, 1960.
- NELKEN, Margarita. *La Asociación de Artistas Vascos en Madrid*. "Museum". VLVI. nº 8. 1918-20.
- NELKEN, Margarita. *La Exposición Nacional de Bellas Artes*. "Hermes" rev. nº 84. Bilbao, 1922.
- ORUETA, Enrique de. *Enseñanzas del maestro. Euzkadi nuestra patria*. "Hermes" rev. nº 51 y 52. Bilbao, 1919.
- OTEIZA, Jorge. *Quousque tandem...!. Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. 2ª edic. Txertoa. San Sebastián, 1971.

- PALENCIA, Benjamin. *Confidencias*. Juan Elúa edit. Bilbao, 1971.
- PANTORBA, Bernardino. *Artistas Vascos*. Zoila. Madrid, 1929.
- PANTORBA, Bernardino. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1948.
- PANTORBA, Bernadino. *Ignacio Zuloaga*. Madrid, 1944.
- PAUL ARZAC, J.I. *Eibarko Sozialismoa*. Kriselu. Bilbo, 1978.
- PAYRO, Julio. *Pintura moderna*. Poseidón. Buenos Aires, 1944.
- PICON, Gaëtau. *1863: Naissance de la peinture moderne*. Skira. Genève, 1974.
- PLAZAOLA, Juan. *La escuela vasca de escultura. Cultura Vasca (2)*. Erein. San Sebastián, 1978.
- PRIETO, Indalecio. *Palabras al viento*. México, 1942. 2ª ed.: Oasis. 1962.
- PUENTE, Joaquin de la. *Descripción completa de un siglo de arte español (1856-1956)*. Catálogo de la Exposición. Madrid.
- PUJOL, Juan. *París. Cubistas y futuristas*. "El Pueblo Vasco". 3 de mayo de 1912. p. 1
- ROMERO BREST, Jorge. *La pintura europea contemporánea 1900-1950*. F.C.E. México. 1958.
- SAGER, Peter. *Nuevas formas de realismo*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.
- SAIZ VALDIVIESO, Carlos. *Triunfo y tragedia del periodismo vasco (1900-1939)*. Editora Nacional. Madrid, 1977.
- SAN MARTIN, Juan. *En el centenario de J. Olave*. "Programa de fiestas de San Juan". Ayuntamiento Eibar. 1977.
- SAN MARTIN, Juan. "Lur eta gizon". *Euskal Artea*. Jakin. San Sebastián, 1974.
- S.F. *Arte y cultura vasca*. Montevideo, 1943.
- S.F. *Bilbao visto por sus forasteros*. "Hermes" rev. nº 35. Bilbao, 1919.
- S.F. "Novedades". Nº 51. Mayo 1912.

- S.F. *Recuerdos artísticos de Bilbao*. Fotografías de Linker de Lacoste, etc. Biblioteca Tesoro. 1919.
- S.F. *Una exposición (Daniel Vázquez Díaz)*. "El Pueblo Vasco". Sección Vizcaya. 13 de abril de 1919.
- SOTA, A. de la. *Divagaciones de un transeúnte*. Editorial vasca. Bilbao, 1920.
- STEINER, Georges. *Presencias reales*. Destino. Barcelona, 1991.
- TELLECHEA IDIGORAS, José Ignacio (ed.). *Ignacio Zuloaga. Epistolario y Dibujos*. Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián. San Sebastián, 1989.
- TELLECHEA IDIGORAS, José Ignacio. *Zuloaga y Unamuno. Glasas a unas cartas inéditas*. Zumaia, 1987.
- TOSCANO, Bruno. *Simbolismo e intimismo fine secolo*. Saggio. Milano, 1966.
- UGALDE, Martín. *Hablando con los vascos*. Ariel. Barcelona, 1974.
- UNAMUNO, Miguel de. *En torno a las artes*. Austral. Madrid, 1975.
- UNSAIN, José María. *José Arrúe: Romerías y "Susedidos"*. Inédito. Universidad Autónoma de Barcelona. 1977.
- URTEAGA, Leonardo. *Guía sentimental del Bidasoa*. C.A.P. de Guipúzcoa. San Sebastián, 1976.
- VALLIER, Dora. *Histoire de la peinture. 1870-1940*. E. de la Connaissance. Bruxelles, 1963.
- VALVERDE, Antonio. *Ibar ixillean*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones. San Sebastián, 1970.
- VÉLEZ, Eloina. *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1908-1986*. Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid. 1992. Inédita.
- W. *Noticias sobre arte*. "Hermes" rev. nº 68. 1921.
- XENIUS. *Glosario*. "Hermes" rev nº 42. Bilbao, 1919.
- XENIUS. *Sobre divagaciones de un transeúnte*. "Hermes" rev. nº 66. Bilbao, 1920.
- YANIZ, Santiago. *Valle de Arratia*. "Deia", fascículo 17. 1994.
- ZUAZAGOITIA, Joaquín. *Historia de la Sociedad Bilbaína*. Bilbao, 1965.

ZUGAZA, Miguel. *Géneros y tendencias en la pintura vasca del siglo XIX*. "Pintores vascos en las colecciones de las cajas de ahorros". Bilbao, 1993.

ZURIA, J. *Conferencia sobre plástica vasca*. "Euzko Deia" de Buenos Aires. nº 175.

BIBLIOGRAFIA ESPECIALIZADA

ABRIL, Manuel. *Humanización y Desnaturalización, o lo Humano y lo Demasiado Humano*. 1933. En: BRIHUEGA, Jaime. "La vanguardia y la República". Cátedra. Madrid, 1982.

ACEBAL IDIGORAS. *Arteta visto por*. Fascículos de "La Gran Enciclopedia Vasca". Bilbao, 1973.

AGUIRIANO, Maya. *La Sociedad de Artistas Ibéricos*. "El Diario Vasco". 23 de marzo de 1996. San Sebastián.

AMON, Santiago. *Aurelio Arteta. Dibujos de*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1972.

AMON, Santiago. *Aurelio Arteta y la pintura mural*. "Nueva Forma" rev. nº 36. Madrid, 1969

AMON, Santiago. *Un siglo de pintura bilbaína*. "Nueva Forma" rev.

ANDIA, Iñigo y MOURLANE MICHELENA. *Arteta visto por*. "Pueblo Vasco". pr. 2 Junio 1930. La Gran Enciclopedia Vasca. vol. 2. Bilbao, 1973.

APELES. *La exposición de Artistas Noveles*. "El Pueblo Vasco". 26 de septiembre de 1923.

APRAIZ, Angel. *De la exposición de artistas vascos*. "Novedades". Nº 169. 1912.

ARAQUISTAIN, Luis. *Arteta visto por*. "Lucha de clases". 1 Mayo 1923.

ARIÑ-ARIÑ. *Naskaldiya. De Arte*. "Euzkadi". 14 de octubre de 1913.

ARRIAGA, José (Juan de Eresalde). *Los esclavos felices. Galdós y Calvo*. Bilbao, 1935.

ASOCIACION DE ARTISTAS VACOS. *Una carta de la A.A.V.* "El Pueblo Vasco". 10 de febrero de 1927.

AUTORES VARIOS. ZUAZAGOITIA, Joaquín. *Caminos de la pintura. Arteta*. San Sebastián, 1975.

AUTORES VARIOS. *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*. Barcelona, 1994. Catálogo de la exposición.

AUTORES VARIOS. *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. Fascículos sobre Arteta nº 1, 2 y 10. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1973 y 1975.

AZORIN. *La lección de la casita vasca*. "El Pueblo Vasco". 16 de septiembre de 1916.

BARAÑANO, Kosme de; GONZALEZ DE DURANA, Javier. *La Exposición Internacional de Pintura y Escultura*. Bilbao, 1919. "Kobie", nº 4. Diputación Foral de Vizcaya. Bilbao, 1987.

BARAÑANO, Kosme M^a de. *Un mural funerario de Arteta*. "Homenaje a Aurelio Arteta en el centenario de su nacimiento". Banco Bilbao. Bilbao, 1979. pp. 77-80.

BAROJA, Pio. *Picasso, Nieto y Arteta vistos por*. La Gran Enciclopedia Vasca. vol. 2. Bilbao, 1973.

BAROJA, Ricardo. *Gentes del 98. Arte, cine y ametralladora*. Cátedra. Madrid, 1989.

BARRUSO, Pedro, y PICAVEA, Pedro. *Andoain en 1900. Análisis demográfico, económico y social de un municipio guipuzcoano a principios del siglo XX*. "Leyçaur", nº 3. Ayuntamiento de Andoain, 1994.

BASTERRA, Ramón. *Pinceles. El perusmo euskeldun*. "El Pueblo Vasco", 27 de Abril de 1923.

BASTERRA, Ramón. *El remo ilusorio. Los frescos de Arteta en el Banco de Bilbao vistos por*. "El Pueblo Vasco". 15 Abril 1923. La Gran Enciclopedia Vasca. vol. 2. Bilbao, 1973.

BASTIDA, Elisa. *Bastida y las Bellas Artes. Homenaje a Ricardo Bastida*. Banco Bilbao. Madrid, 1983.

BASTIDA, Ricardo, y otros. *El nuevo Seminario Conciliar de la Diócesis de Calahorra y La Calzada*. Logroño. Imprenta y Librería Moderna. S.f.

BASTIDA, Ricardo. *Pliego de condiciones para el contrato de las obras*. Imprenta Lerchundi. Bilbao, 1928.

BENGOECHEA, Javier. *Aurelio Arteta*. Texto inédito. Archivos del Museo de Bellas Artes de Bilbao. S.f. (c. 1979).

BLANCO, Dionisio. *Encuesta*. rev. "Guadalimar". nº 25 1977.

BLANCO CORIS. *Arte y artistas. Las pinturas de Arteta*. "Heraldo". Abril 1923.

- BONET, Juan Manuel. *Zuloaga y las vanguardias parisinas*. Museo San Telmo. San Sebastián, agosto 1995. Conferencia inédita.
- BRIHUEGA, Jaime. *La ESAI y el Arte Español de 1925*. "La Sociedad de Artistas Ibéricos y el Arte Español de 1925". Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía. Madrid, 1995.
- BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Istmo. Madrid, 1981.
- BRIHUEGA, Jaime. *La vanguardia y la República*. Cátedra. Madrid, 1982.
- BUENO, Manuel. *Los pintores vascos*. Perfiles. "El Pueblo Vasco". 1915.
- BUIL, E. *Arte y artistas. Banquete a Arteta*. "La Tarde", 9 de Febrero de 1927.
- CALLE ITURRINO, E. *Aurelio Arteta "El Peruchino español"*. Boletín Informativo de la Asociación Artística Vizcaina. Septiembre 1947.
- CALLE ITURRINO, E. *Los artistas de nuestro museo. Aurelio Arteta*. "El Correo Español", Bilbao, 19 Septiembre 1947. Bilbao.
- CAMPION, Arturo. *La raza vasca ¿es fea o hermosa?* "Hermes". Nos. 40 y 41, 1919.
- CAMPOY, A.M. *Aurelio de Arteta. 1879-1940*. "ABC". pr. 19-73. Madrid.
- CARMONA, Eugenio. *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España. 1900-1936*. Madrid, 1991. Bonn, Schirm Kunthalle, 1991.
- CARRILLO DE ALBORNOZ, Cristina. *La elegante perversión. Exposición antológica de la pintora Tamara de Lempicka*. "El País", 26 de marzo de 1994.
- CARRILLO DE ALBORNOZ, C. *Los maestros del siglo XX. Marisa del Re muestra en Nueva York diferentes obras de nombres claves de las vanguardias*. En: "El País", suplemento Babelia, 15 de octubre de 1994.
- CASTAÑER, Xesqui. *La imagen de la mujer en la plástica vasca contemporánea (s. XVIII-XX)*. Universidad del País Vasco. 1993.
- CASTELLS, Luis. *Los trabajadores en el País Vasco (1880-1914)*. "Historia Contemporánea", nº 3. Universidad del País Vasco. Bilbao, 1990.
- CATALOGO CENTRO Y PERIFERIA. *En la modernización de la pintura española. 1880-1918*. Ambit. Barcelona, 1993.

CORCUERA, Javier. *El primer nacionalismo: Sabino Arana*. Ipes. Cuadernos de Formación, nº 4. 1984

COURTHION, Pierre. *Simbolismo y "nabis"*. "Historia del Arte". Salvat. t. 9. Barcelona, 1973.

D. *Notas de arte. Aurelio Arteta*. En: "El Norte". Bilbao, 22 de Noviembre de 1914.

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ESPASA. Barcelona, 1920-1931. Ed. 1994.

DONOSTI, José María. *Los pintores vascos*. "El Pueblo Vasco". 7 de agosto de 1911.

D'ORS, Eugenio. *Aurelio Arteta comentado por Eugenio D'Ors*. "Excelsior". Bilbao, 6 de Mayo de 1924.

D'ORS, Eugenio ("Xenius"). *La bien plantada*. Calpe. Madrid, 1920. Traducción de catalán: Rafael Marquina.

D'ORS, Eugenio. *Mis Salones de Otoño*. 1924. Aguilar. Madrid, 1967 (2ª).

DUCOUREAU, Vincent. *Catálogo exposición A. Arteta (1879-1940)*. Musée Bonnat. Bayonne, 1984-1985

DUNIXI. *Un cuadro de Aurelio Arteta*. "Euzkadi". 17 de marzo de 1917.

ECHEVARRIA, Juan de. *A propósito de la Exposición Nacional*. "El Correo Español-El Pueblo Vasco". 3 de agosto de 1930, p. 1.

ELORZA, Antonio. *La herencia sabintana hasta 1936*. Ipes. Cuadernos de Formación, nº 4. 1984

ELUA, Juan. *Pinturas, ópera, María Callas y otras cosas de entonces*. Bilbao, 1994.

ENCINA, Juan de la. *Arteta, pintor mural y costumbrista*. "La Voz" pr. 14 Marzo 1923. La Gran Enciclopedia Vasca. vol. 1. Bilbao, 1973.

ENCINA, Juan de la. *Arteta: serenidad, mesura y equilibrio*. "La Voz". pr. 5 Marzo 1923. La Gran Enciclopedia Vasca. vol. 1. Bilbao, 1973.

ENCINA, Juan de la. *Arteta y el concurso nacional*. "El Sol". Madrid, 4 de Julio de 1936.

ENCINA, Juan de la. *Aurelio Arteta. In memoriam*. "Album conmemorativo de la festividad de San Ignacio". Centro Vasco de México. 1941.

ENCINA, Juan de la. *Crítica de arte. Un pintor y una lección*. "La Voz". Madrid, 22 de Abril de 1922.

ENCINA, Juan de la. *De arte. El pintor Aurelio Arteta. III*. "La Voz", 19 de Marzo de 1923.

ENCINA, Juan de la. *De arte. El pintor Aurelio Arteta. IV*. "La Voz", 24 de Marzo de 1923.

ENCINA, Juan de la. *Del Salón de Artistas Ibéricos*. "La Voz". Madrid, 18 de junio de 1924.

ENCINA, Juan de la. *El otro esperpento*. "La Voz", 14 de Febrero de 1927.

ENCINA, Juan de la. *Exposición de Arte Moderno. IV. Los pintores Arteta y José Arrúe*. "El Nervión", 12 de Noviembre de 1910.

ENCINA, Juan de la. *Motivos críticos. Aurelio Arteta*. "Romance", nº 19. México, 18 de diciembre de 1940.

ENCINA, Juan de la. *Notas sobre la exposición de Bilbao*. "El Pueblo Vasco". 20 de septiembre de 1919.

ENCINA, Juan de la. *La pintura en Bilbao. Aureliano Arteta*. "El Nervión", edición especial ilustrada, nº 78. Bilbao, 21 de Febrero de 1909.

ENCINA, Juan de la. *El realismo heroico de Aurelio Arteta*. "La Voz". 27 Abril 1922. La Gran Enciclopedia Vasca. vol. 1. Bilbao, 1973.

ENCINA, Juan de la. *La semana artística. Aurelio Arteta*. "España". Nº 148. 7 de febrero de 1918.

ENCINA, Juan de la. *La semana artística. Los artistas vascos*. "España", nº 95. 16 de septiembre de 1916.

ESPAÑA, J. *Aurelio Arteta, el idílico pintor de Euzkadi*. "El Hogar" rev. 1941.

FLORES KAPEROTXIPI, Mauricio. *Pintore euskaldunak eta ez euskaldunak*. Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián. 1989.

FONTBONA, Francesc, y MIRALLES, Francesc. *Historia de l'Art Catalá. v. VII: Del modernisme al noucentisme. 1887-1917*. Edicions 62. Barcelona, 1985.

FORTUN, Fernando. *El esfuerzo. Poema*. Traducción de "L'effort" de Verhaeren. "España". Nº 98. 7 de diciembre de 1916.

FRANCÉS, José. *La exposición española en París*. "La Esfera". Nº 275. 5 de mayo de 1911, y nº 281, 17 de mayo de 1919.

FUSI, Juan Pablo. *El primer socialismo vasco. 1885-1936*. Ipes. Cuadernos de Formación, nº 4. 1984

G. de ALEDO. M. *Los naufragos de Arteta*. "Revista General de Marina". 1950.

GIMENEZ CABALLERO, EL ROBINSON. *El Robinson entre sus amigos los salvajes ibéricos*. "La Gaceta Literaria". Madrid, 1 de noviembre de 1931. Recogido por BRIHUEGA, Jaime. "La vanguardia y la República".

GOMEZ de la SERNA, Ramón. *Arteta visto por*. "El Liberal" pr. 26 Abril 1926. La Gran Enciclopedia Vasca. vol. 2. Bilbao, 1973.

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Isomos*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1931. Recogido por BRIHUEGA, Jaime. "La vanguardia y la República".

GONZALEZ DE DURANA, Javier. *Adolfo Guiard*. Museo de Bellas Artes. Bilbao, 1984.

GONZALEZ GARCIA, Angel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHAN FIZ, Simón. *Escritos de Arte de Vanguardia*. Turner. Madrid, 1979.

GORTAZAR. *Euskal Pintura: Arteta*. "Zeruko Argia" rev. nº 473. San Sebastián. 1972.

GUASCH, Ana María. *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980)*. Akal. Madrid, 1985.

HOZ, Santiago; MONTON, Francisco Javier; PEREZ, J. Antonio; RUZAFÁ, Javier. *Características y evolución de las élites en el País Vasco (1898-1923)*. "Historia Contemporánea", nº 8. 1992. Universidad del País Vasco. Bilbao, 1993.

IBARROLA, Agustín. *Apuntes para un análisis de la estructura pictórica de Arteta*. Febrero de 1973. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1973.

IMANOL. *De Arte Vasco. Aurelio Arteta*. "Euzkadi", 23 de noviembre de 1914.

IMANOL. *Xenius en Bilbao*. "Euzkadi". Nº 711. 16 de enero de 1915. p. 1

IRIBARNE, José. *Aurelio Arteta visto por*. "Tierra Vasca" rev. nº 1.

- IRIGOYEN, J. *La exposición de Artistas Vascos en el Museo de Arte Moderno. El triunfo de Aurelio Arteta en Madrid.* 1932. (Archivo del artista).
- KORTADI, Edorta. *Catálogo de la Exposición A.Arteta.* Musée Bonnat. Bayonne, 1984/85.
- KORTADI, Edorta. *Frantses Synbolistak. Puvis de Chavannes eta Euskal Pintura.* "Zeruko Argia". rev. nº 522. Donostia, 1973.
- KORTADI, Edorta. *La escuela vasca de pintura.* "Arte Vasco". Erein. San Sebastián, 1982.
- KORTADI, Edorta. *Nuevas Generaciones. Pintores vascos en las colecciones de las cajas de ahorros.* Bilbao, 1994.
- KORTADI, Edorta. *Rasgos físicos y primeros estudios de Aurelio Arteta.* "Homenaje a Aurelio Arteta en el Centenario de su Nacimiento". Banco de Bilbao, 1979.
- LARRINAGA, José Antonio. *Los cuatro Arrúe.* "Artistas Vascos". Bilbao, 1990.
- LAZARO URIARTE. *Arteta visto por.* La Gran Enciclopedia Vasca. vol.2. Bilbao. 1973.
- LECANDA, J.J. La personalidad artística de Arteta. En: "El Nervión", 1 de octubre de 1911.
- LEQUERICA, José Félix. *Una enfermedad nacional. El chamorrista.* "El Pueblo Vasco". 6 de febrero de 1927.
- LERTXUNDI, Anjel. *Cuadros de una exposición.* "Galeuzca 4". Iruñea-Pamplona, 1995.
- LIC-SOTA. *Solemne inauguración del Seminario Conciliar de Logroño.* "Diario de La Rioja". Septiembre de 1928.
- LUNO, Juan. *La Exposición de Bilbao de 1919. VII.* "La Tarde". Bilbao, 5 de noviembre de 1919.
- LLANO GOROSTIZA, Manuel. *Aurelio Arteta. Calendario.* Gráficas Grijelmo. Bilbao, 1979.
- LLANO GOROSTIZA, Manuel. *A. Arteta. Dibujos.* Amigos de la Pintura. Bilbao, 1974.
- LLANO GOROSTIZA, Manuel. *Aurelio Arteta y las pinturas murales en el Banco de Bilbao.* Mayo-Junio, 1973. La Gran Enciclopedia Vasca. vol. X. Bilbao, 1975.

- LLANO GOROSTIZA, Manuel. *Pintura Vasca*. Grijelmo. Bilbao, 1980. 2ª ed.
- LLANO GOROSTIZA, Manuel, PUENTE, Joaquín de la, y PERALES SORIANO, Gonzalo. *Arteta en el Banco de Bilbao*. Madrid. Mayo-Junio, 1973.
- MADARIAGA, Salvador. *El Arte Vasco en la Exposición de Londres*. "Hermes" rev. nº 66. Bilbao, 1920.
- MARRODAN, Mario Angel. *Aurelio Arteta*. Caja de Ahorros Vizcaina. Serie Azul. Nº 50. Bilbao, 1979.
- MARRODAN, Mario Angel. *Arteta visto por*. La Gran Enciclopedia Vasca. vol. 1. Bilbao, 1973.
- MARTINEZ GORRIARAN, Carlos, y AGIRRE ARRIAGA, Imanol. *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad. 1882-1966*. Alberdiana. Donostia, 1995.
- MARTINEZ, Florencio. *José M^o Ucelay: "Sólo el Gobierno de Euzkadi, cuando se forme puede negociar el Guernica"*. "Deia". pr. 29 Enero 1978.
- MENDIVE, T. *Crónica de las Siete Calles. Nuevos críticos de arte moderno*. "La Voz", 13 de Febrero de 1927, p. 4.
- MORENO RUIZ DE EGUINO, Iñaki. *Antológica de Arteta en Bayona*. "El Diario Vasco", 1984.
- MOURLANE MICHELENA, Pedro. *En la Exposición. Apuntes improvisados. El humor primitivo de Arteta*. S.f. (c. 1908-1910).
- MOYA, Adelina. *Orígenes de la vanguardia artística del País Vasco*. Electa. Madrid, 1994.
- MOYUA, Federico. *Una nota del alcalde*. "El Pueblo Vasco". 8 de febrero de 1927.
- MUR, Pilar. *Antonia de Guezo (1889-1956)*. Museo de Bellas Artes. Bilbao, 1991.
- MUR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Museo de Bellas Artes. Bilbao, 1985.
- "NASKALDIYA". *Exposición de artistas vascos*. "Euzkadi". 19 de febrero de 1919.
- O. DE URBINA, Mario. *Aurelio Arteta*. "Diario de La Rioja". Septiembre de 1928.
- O. de URBINA, Mario. *Arteta y su "Abside" del Seminario de Logroño*. "Diario de Rioja". pr. 1925. La Gran Enciclopedia Vasca. vol. 2. Bilbao, 1973.

- OLAVARRI, Ignacio. *Relaciones laborales en Vizcaya (1890-1936)*. Durango, 1978.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. "Revista de Occidente". Madrid, 1925.
- PEDROSA, A. *Notas artísticas*. "La Gaceta del Norte", 30 de Diciembre de 1903. (Nota sobre los trabajos enviados a la Diputación vizcaína por los pensionados: Mogrobejo, Quintín de Torre, Basterra, Arteta: "La elección del modelo").
- PERALES SORIANO, Gonzalo. *Arteta y la pintura al fresco*. "Arteta en el Banco de Bilbao". Madrid-Bilbao, 1973.
- PLAZAOLA, Juan. *Aurelio Arteta: exilio y grandeza de un artista*. "El Diario Vasco", 8 de enero de 1991.
- PLAZAOLA, Juan. *Pintores vascos en la colecciones de las cajas de ahorros*. Bilbao, 1994. Nº 3.
- PUENTE, Joaquín de la. *La hora contradictoria, extrema y "clásica" de Aurelio Arteta*. "Arteta en el Banco de Bilbao". Madrid-Bilbao, 1973.
- QUADRA SALCEDO, F. *De arte. Aurelio Arteta*. "El Noticiero Bilbaino", 28 de Noviembre de 1914.
- RIBERA, Carlos. *Los frescos de Arteta. Dibujo narrativo, color y gracia dinámica*. "La Voz de España". pr. 3 Marzo 1968. San Sebastián.
- ROH, Franz. *Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente*. "Revista de Occidente". 1927. Nº 28.
- RUIZ AÑIBARRO, N. *Un pintor del pueblo vasco*. "Euzko Deia". nº 57. Buenos Aires, 1940.
- SAENZ DE GORBEA, Xabier. *Arte y artistas vascos en los años 30*. Donostia-San Sebastián, 1986. p. 291.
- SAIZ VALDIVIELSO, Alfonso C. *Arteta: la pasión de pintar*. "Deia", 2 de diciembre de 1979.
- SALAVERRIA, José María. *El Arte en los Bancos*. "El Pueblo Vasco", 21 Marzo 1923. Y La Gran Enciclopedia Vasca. vol. 2. Bilbao, 1973.
- SAN MARTIN, Juan. *Aurelio Artetaren irudigintzan. Calendario*. Gráficas Grijelmo. Bilbao, 1979.

- SAN MARTIN, Juan. *Arteta*. "Zeruko Argia". rev. nº 135. San Sebastián, 1965.
- SAN MARTIN, Juan. *Artetaren plastika aburuak*. "Hoja del Lunes". pr. San Sebastián, 19 Noviembre 1973.
- SANCHEZ MAZAS, Rafael. *Familia pobre en el parque. (Recordando la pintura de Arteta)*. "Pintura Vasca". Bilbao, 1919.
- SANCHO DE AZPEITIA. *Aureliano de Arteta*. "El Noticiero Bilbaino", 20 de Septiembre de 1913.
- S.F. y J.B. *Exposición regional vasca de arte y provincial de industrias gupuzcoanas en Eibar*. "Euskal Erria". LXX. 1914.
- S.F. *Acerca de la Exposición de Artistas Vascos*. "Euzkadi". 14 de agosto de 1913.
- S.F. (Acerca de Urrutia y Arteta). "El Correo Español-El Pueblo Vasco". 29 de junio de 1920.
- S.F. *Anoche en el Carlton. El homenaje a Aurelio Arteta constituyó un acto magnífico*. "El Liberal", 13 de febrero de 1927. p. 3.
- S.F. *Los artistas vascos en París*. "Euzkadi". 1 de mayo de 1919.
- S.F. *Asteriscos. Aurelio Arteta*. "El Socialista", 1927.
- S.F. *De Arte*. "Euzkadi", 1 de febrero de 1917. Tomado de la revista "Quincenal de Barcelona".
- S.F. *Cuestiones de arte. Arteta o la depuración*. "El Nervión", 1 de agosto de 1936.
- S.F. *De pintura*. "Euzkadi". Año 1, nº 2. Bilbao, 2 de febrero de 1913.
- S.F. *El daltonismo en la pintura*. "Novedades". 8 de agosto de 1915.
- S.F. "El Pueblo Vasco". 13 de febrero de 1927.
- S.F. *El Quinto Regimiento prosigue la tarea de salvar la destrucción fascista a los trabajadores*. "La Verdad". Nº 112. 5 de diciembre de 1936.
- S.F. *El triunfo de Juan de Echevarría*. "El Correo Español-El Pueblo Vasco". 23 de marzo de 1923.
- S.F. *En el Ateneo. Mourlane Michelena*. "El Pueblo Vasco". 17 de mayo de 1923.

S.F. *En el Ayuntamiento. Continúa la discusión del presupuesto.* "Euzkadi". 2 de febrero de 1927.

S.F. *En el Museo de Bellas Artes. Se inaugura la exposición de cuadros de Aurelio Arteta y Alberto Arrúe. Una magnífica conferencia de Zuazagoitia.* "El Correo Español-El Pueblo Vasco". 17 de agosto de 1947.

S.F. "Euzkadi". Nº 1.642. 23 de junio de 1917.

S.F. "Euzkadi". 13 de febrero de 1927.

S.F. *Exposición de Artes e Industrias de Eibar.* "Euzkadi". 26 de junio de 1914.

S.F. *Exposición Internacional de Pintura y Escultura en Bilbao durante el mes de Agosto de 1919.* "Hermes" rev. nº 35. Bilbao, 1919.

S.F. *Ha muerto Aurelio Arteta.* "El Correo Español-El Pueblo Vasco". 23 de enero de 1941.

S.F. rev. "Hermes". Nº 63. Septiembre 1920.

S.F. *El homenaje a Aurelio Arteta.* "Heraldo". Madrid, s.f. (c. 1927).

S.F. *Elementos revolucionarios en los organismos del Estado. Peligro para la formación intelectual de la juventud española.* Informaciones. Madrid, s.f. (Archivo Aurelio Arteta)

S.F. *J. Bikandi. Un artista vasco.* "El Pueblo Vasco". 16 de junio de 1923.

S.F. *Junta de Cultura de Vizcaya. Exposición-homenaje a Arteta y Arrúe.* "El Correo Español-El Pueblo Vasco". 1947.

S.F. *Le Corbusier en San Sebastián.* "El Correo Español-El Pueblo Vasco". 3 de agosto de 1930.

S.F. "El Noticiero Bilbaino". 9 de febrero de 1927.

S.F. *Nuestra Diputación y la Cultura Vasca.* "Euzkadi". 22 de enero de 1919. pp. 1-2.

S.F. *La pintura vasca. Don Aurelio Arteta.* "Pueblos del País Vasco".

S.F. *La pintura vasca en el Museo Nacional.* "Eusko Deia". nº 44. Buenos Aires.

S.F. Revista económica "Inversión". Madrid, 1996.

- S.F. *La Sardinera*. "Euzkadi". 16 de noviembre de 1928.
- S.F. "La Tarde". 9 de febrero de 1927.
- S.F. *Triunfo de los artistas vascos en París*. "Euzkadi". 16 de abril de 1919.
- S.F. *Una visita al estudio de Arteta*. "Pueblo Vasco". nº 8.531. San Sebastián.
- S.F. *Uno de los primeros pintores*. "Pueblo Vasco". 4 Diciembre 1927. San Sebastián.
- S.F. *Uno de los primeros pintores*. "Eusko Deia". nº 57. Buenos Aires, 1940.
- S.F. *Víctimas de los torpedeamientos*. "Euzkadi", 6 de febrero de 1917.
- SOTA, A. *Alrededor de una exposición*. "Hermes". rev. nº 65. Bilbao, 1920.
- SOTA, A. de la. *Recuerdos íntimos de la exposición*. "Hermes" rev. nº 46-47. Bilbao, 1978.
- SOTA, Ramón. *Souvenir d'Arteta*. Escrito inédito incompleto. Biarritz, 1940. Archivo familiar Ascensio Martiarena. Donostia.
- T. *En la Filarmónica. La quinta Exposición de Arte Moderno. II*. "El Porvenir Vasco", 2 de Mayo de 1906.
- T. *En la Filarmónica. La quinta Exposición de Arte Moderno. V*. "El Porvenir Vasco", 2 de junio de 1906.
- TELLECHEA IDIGORAS, José Ignacio. *Darío de Regoyos. Cartas a Losada, Zuloaga, Guard y Unamuno*. Kutxa de Gipuzkoa. Donostia-San Sebastián, 1994.
- TELLECHEA, José Ignacio. *Los pintores vascos y Unamuno*. Banco Bilbao Bizkaia. Bilbao, 1995.
- TELLECHEA, José Ignacio (ed.). *Ramón de Basterra: Cartas a Miguel de Unamuno*. CAV. Bilbao, 1989.
- UCELAY, José María, y PALENCIA, Benjamín. *José M^o Ucelay. Antología*. Patronato Pro Arte de Bilbao. 1978.
- UNSAIN, José María. *Nemesio Sobrevila, pelicularo bilbaino*. Euskadiko Filmategia/Filmoteca Vasca. San Sebastián, 1988.
- VALLCORBA, Jaume. *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Quaderns crema. Barcelona, 1994.

VAZQUEZ, Fernando. *Frente a un cuadro de Arteta. Resurrección del Academicismo*. La Gran Enciclopedia Vasca. vol. 2. Bilbao, 1973.

VERHAEREN, Emile. *La multiple splendeur. Poèmes*. Mercure de France. Paris, 1932.

WALDO AGUIAR. *Arteta visto por*. La Gran Enciclopedia Vasca. vol. 1. Bilbao, 1973.

ZUAZAGOITIA, Joaquín. *Arteta visto por*. "El Liberal". pr. 2 Enero 1923. La Gran Enciclopedia Vasca. vol. 1. Bilbao, 1973.

ZUAZAGOITIA, Joaquín. *Arteta visto por*. "El Sol". pr. 9 Enero 1928. Madrid. La Gran Enciclopedia Vasca. vol. 2. Bilbao, 1973.

ZUAZAGOITIA, Joaquín. *Artículos*. Diputación de Vizcaya. Bilbao, 1959.

ZUAZAGOITIA, Joaquín. *Caminos de la pintura*. Banco Guipuzcoano de San Sebastián. San Sebastián, 1975.

ZUAZAGOITIA, Joaquín. *Cuestiones de arte. Arteta o la Depuración*. "El Nervión", 1 de agosto de 1936.

ZUAZAGOITIA, Joaquín. *Veinticinco años y otros veinticinco de artes plásticas en Bilbao*. "El Pueblo Vasco". pr. 1 Mayo 1935. Bilbao.

ZUBIALDE, Ignacio. *Después de la exposición*. "Euzkadi". 10 Octubre 1919. Bilbao.

ZUBIALDE, Ignacio. *Exposición Internacional de Pintura y Escultura*. "Hermes" rev. nº 46-47. Bilbao, 1919.

ZURIA, J. *Arteta, negación de sí mismo*. "Euzko Deia". nº 57. Buenos Aires, 1940.

ZURIA, J. *Conferencia sobre plástica vasca*. "Euzko Deia". nº 175. Buenos Aires.

ZURIA, J. *Tres pintores vascos en la Asociación de Estímulo de Bellas Artes*. "Euzko Deia". nº 114. Buenos Aires.

I CONGRESO DE ESTUDIOS VASCOS. Oñate 1918. Folleto: "Exposiciones artísticas, relación de los cuadros y objetos expuestos".

TESTIMONIOS ORALES

ARTETA VILLARREAL, Aurelio, ANACABE, Edurne, y ARTETA ANACABE, Jon Ander: Hijo de Arteta, su esposa e hijo. Algorta, 27 de Enero de 1995.

ARTETA, Aurelio, y JIMENEZ EGUIZABAL, Berta: sobrino y pariente de Aurelio Arteta. Algorta 1978.

BASTIDA, Carmen. Hija de D.Ricardo Bastida. Bilbao, 4-5 de mayo de 1995.

BELAUSTEGIGOITIA, Bibiñe. Getxo, 3 de abril de 1995.

BELAUSTEGIGOITIA, Mayte (Maria Amada). Getxo, 26 de enero de 1995.

BUERO VALLEJO, Antonio: dramaturgo. Madrid, 29 de junio de 1925.

CIRICI PELLICER, Alexander. Barcelona. Estudio Espira. Noviembre 1976.

DONOSTI, José M^º. San Sebastián, 4 Agosto 1977.

DURAN, Fernando. Madrid, 1995.

ELUA, Juan: director de la Galería Arteta de Bilbao. Bilbao, 1 Febrero 1978. Madrid 1992.

ERENCHUN, Eloy: pintor guipuzcoano. San Sebastián, 17 Agosto 1977.

EZKERRA, Cayetano. Vitoria-Gasteiz, 1995.

FLORES KAPEROTXIPI, Mauricio: pintor guipuzcoano. Zarautz Agosto 1983.

FONTBONA, Francesc. Biblioteca General de Catalunya. Barcelona. 21 Abril 1995.

FRANCO, Julio: aguafuertista donostiarra. San Sebastián 29 Julio 1977.

GAL, Mentxu: pintora. San Sebastián 1990.

GAMBOA, José M^º. Biarritz 2 Septiembre 1996.

GUTIERREZ DE ZUBIAURRE, Leopoldo. Garay y San Juan de Luz, 1995.

LECUONA, Manuel. San Sebastián 15 Agosto 1976.

LLANO GOROSTIZA, Manuel: crítico de arte. San Sebastián 1977.

MONTES ITURRIOZ, Gaspar: pintor. Irún 1991.

TAVIRA Casa-Galería: Venta de cuadros y taller. Akilino Alonso. Bilbo 1977-78,
1993-95.

UCELAY, José María: pintor y amigo de Arteta. Busturia 6 Marzo 1978.

VIGUERA, Mercedes. Bilbao, 1995.

VIUDA DE ARAS JAUREGUI. Donostia, 1993.