



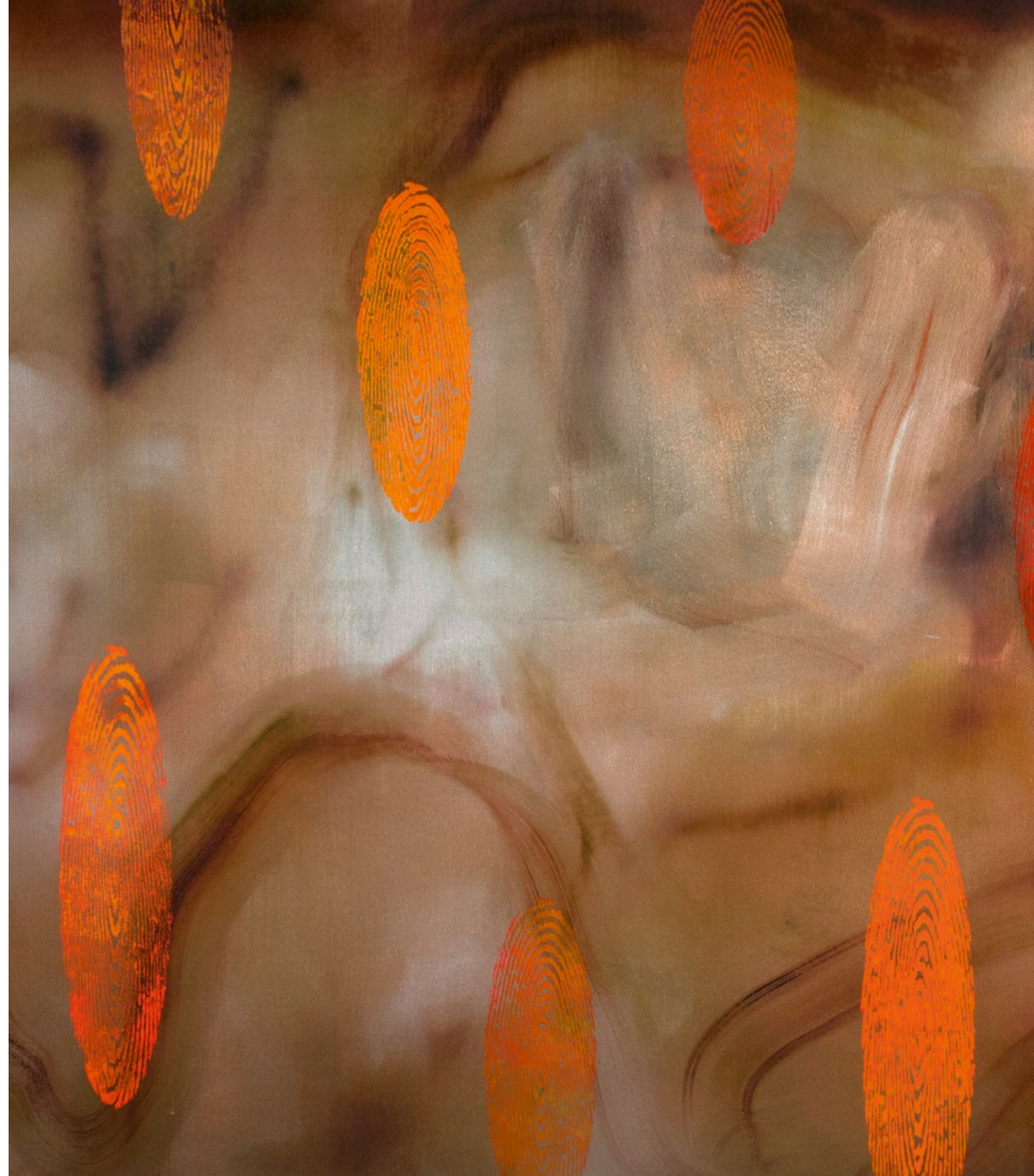
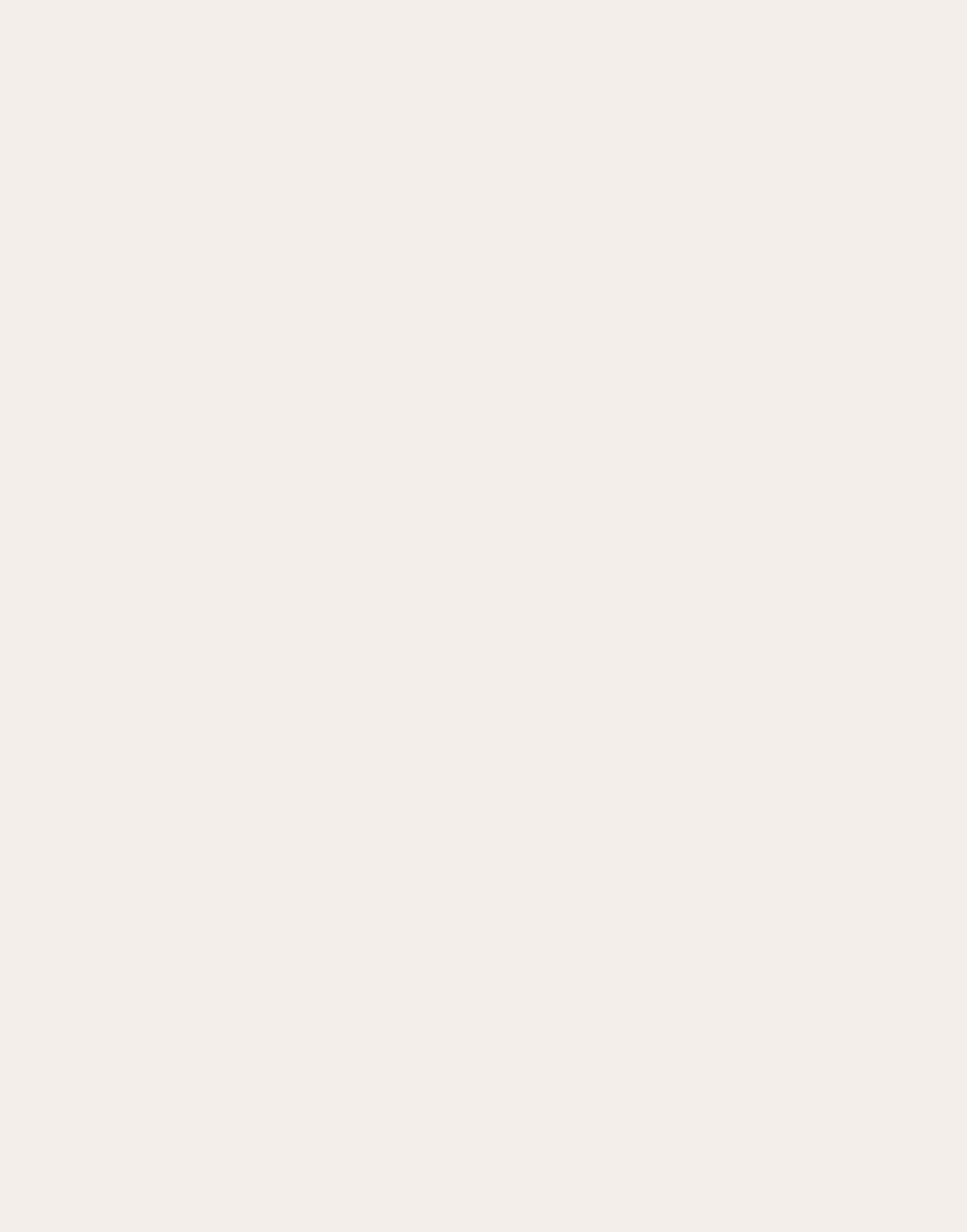
**ANALOGIAK**

EUSKAL ARTEA  
BBVA BILDUMAN

**ANALOGÍAS**

ARTE VASCO en la  
COLECCIÓN BBVA





ANALOGIAK

EUSKAL ARTEA  
BBVA BILDUMAN

ANALOGÍAS

ARTE VASCO en la  
COLECCIÓN BBVA

BBVA





Aurkene Carlos Torres Vila	6	Presentación Carlos Torres Vila
<b>ATZERABEGIRAKO BAT</b> María Luisa Barrio Maestre	8	<b>UNA MIRADA RETROSPECTIVA</b> María Luisa Barrio Maestre
<b>BILDUMA BAT, HISTORIA BAT</b> Javier Viar	16	<b>UNA COLECCIÓN, UNA HISTORIA</b> Javier Viar
Obren katalogoa		Catálogo de obras
<b>PINTURA ERREGIONALISTA</b>	68	<b>LA PINTURA REGIONALISTA</b>
<b>MODERNITATEAREN KONFIGURAZIOA</b>	88	<b>LA CONFIGURACIÓN DE LA MODERNIDAD</b>
<b>ABANGOARDIEN HARRERA</b>	118	<b>LA RECEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS</b>
<b>ABSTRAKZIOAREN HASTAPENAK</b>	134	<b>LOS INICIOS DE LA ABSTRACCIÓN</b>
<b>FIGURAZIO BERRIA</b>	150	<b>LA NUEVA FIGURACIÓN</b>
<b>ANIZTASUN MODERNOA</b>	166	<b>PLURALISMO MODERNO</b>
<b>PAISAIAREN IKUSPEGI LIRIKOA</b>	188	<b>LA VISIÓN LÍRICA DEL PAISAJE</b>
Biografiak	207	Biografías



BBVAren helburua aro berri honetako aukerak guztion helmenean jartzea. Hala, helburu horrekin guztiz bat datoz kulturaren bidez ezagutza sortzea eta hedatzea, gure ondare artistikoa gizartera hurbiltzea barne.

Oraingo honetan aurkezten dugun erakusketak, *Analogiak. Euskal artea BBVA Bilduman*, ibilbide interesgarria eskaintzen du euskal artearen funtsezko garai historiko batean zehar, eta agerian uzten du BBVA Bilduman bertako edo Euskal Herriari lotutako artisten presentzia nabarmena; gure erakundearen historian zehar eraturako bilduma, banku-mezenasgoaren lan garrantzitsuari esker.

Erakusketak berrogei piezako hautaketa zaindua biltzen du eta mende bat baino gehiagoko historia hartzen du barnean. XIX. mendearen bigarren erdialdeko pintura erregionalistarekin hasten da, XX. mendearen azken hamarkadan zehar sortutako mugimendu artistikoetara iritsi arte. Joera desberdinetatik, toki mailan garatu eta aldi berean artearen nazio-mailako bilakaeran eragin erabakigarria izan zuten joeren ibilbidea da.

Proiektu honek artista garrantzitsuen obrak behatzeko aukera ematen du. Haien artean ditugu Anselmo Guinea, Aurelio Arteta eta Ignacio Zuloaga, eta aipamen berezia merezi dute nazioarteko ospea duten tokiko figura handiek, hala nola Eduardo Chillidak eta Jorge Oteizak, egungo lengoaia berriak integratu zituztenak ahaztu gabe, Bonifacio Alfonso, Carmelo Ortiz de Elgea eta Darío Urzay, beste askoren artean.

Esanguratsua da erakusketa hau Bilbon aurkezteko pribilegioa izatea, BBVAren sorburura eramaten gaituelako.

BBVA Bilduma publikora hurbiltzeko asmoa dudanez, espero dut erakusketa honetaz gozatzea, gure funts artistikoak ezagutzeko aukera ematen baitu, betiere kultura guztion helmenean jartzeko helburuarekin.

Carlos Torres Vila  
BBVAren Presidentea

BBVA tiene como propósito poner al alcance de todos las oportunidades de esta nueva era. La generación y divulgación del conocimiento a través de la cultura, incluyendo el acercamiento de nuestro patrimonio artístico a la sociedad, están plenamente alineadas con ese propósito.

La muestra que presentamos en esta ocasión, *Analogías. Arte vasco en la Colección BBVA*, ofrece un interesante recorrido por un período histórico fundamental del arte vasco, poniendo de manifiesto la notable presencia de artistas locales o vinculados al País Vasco en la Colección BBVA, conformada a lo largo de la historia de nuestra entidad gracias a la significativa labor de mecenazgo del banco.

La exposición, que cuenta con una cuidada selección de cuarenta piezas, permite abarcar más de un siglo de historia. Comienza con la pintura regionalista, propia de la segunda mitad del siglo XIX, hasta llegar a los movimientos artísticos que tuvieron lugar a lo largo de la última década del siglo XX. Un recorrido por las distintas tendencias que se desarrollaron a nivel local y que, a su vez, influyeron de manera determinante en la evolución del arte a nivel nacional.

Este proyecto brinda la oportunidad de contemplar obras de artistas tan destacados como Anselmo Guinea, Aurelio Arteta o Ignacio Zuloaga, con especial mención de las grandes figuras locales de fama internacional, como Eduardo Chillida o Jorge Oteiza, sin olvidar a los introductores de nuevos lenguajes contemporáneos, como Bonifacio Alfonso, Carmelo Ortiz de Elgea o Darío Urzay, entre muchos otros.

Tener el privilegio de presentar esta muestra en Bilbao es un acontecimiento representativo, que nos remite a los orígenes de BBVA.

Desde mi deseo de acercar la Colección BBVA al público, espero que disfruten de esta exposición, que permite el conocimiento de nuestros fondos artísticos con el propósito de poner la cultura al alcance de todos.

Carlos Torres Vila  
Presidente de BBVA



## Bildumazaletasuna

*Walter Benjamin*<sup>1</sup>ek zioen bildumazalea artelana historiaren iraganbidetik ateratzen duen hura dela. Bildumazaletasunak funtsezko zeregina bete du artearen bilakaeran<sup>2</sup>, eta, edozein alditan eta lekutan, bere sorburuko kulturaren ispilu da, baita ezagutzarako bide ere, bere alderdi guztietan: filosofiko, politiko, erlijioso eta sozialetan.

XVIII. mendean bildumazaletasunak utzi egiten dio erregetzarentzat eta aristokraziarentzat soilik den jarduera bat izateari, eta sortzen ari den klase burgesaren dibertimendu eta nahi bihurtzen da, gustu aristokratikoak berdindu nahian. Frantzia, aurreneko *saloia* sortu zen, erakusketa-formatu berri bat; bere izenak erakusketa hartu zuen Louvre Museoko *Salon Carré* aretoan du jatorria. Hala, *saloia*, artista gazteen sorkuntza-lanaren erakusleioa, aldi baterako etorkizuneko erakusketen hazi eta oraingo arte-azoken aurrekari bilakatu zen, ordurako hasiak baitziren eskuratzen ikusgai jarritako piezak. Esan daiteke gaur egun «artearen merkatu» deitzen diogun horren hasiera markatu zuela, baita arte-merkatariaren, arte-kritikariaren eta bildumazaletasun pribatuaren figurarena ere<sup>3</sup>.

Bibliografia ugari dago gure herrialdeko bildumazaletasunaren fenomenoari buruz, baina ia gehienetan errege-bildumetara, bildumazale handietara edo museoetara dago bideratua; salbuespenak salbu<sup>4</sup>, urria da banku-erakundeen bildumazaletasunari eskaintzen zaion arreta.

Jakin badakigu Espainiako bankuen bildumazaletasunak Banco Nacional de San Carlosen duela jatorria; erakundea 1782an sortu zen Francisco Cabarrúsen ekimenez, Floridablancako kondearen babesean. 1829an bankua desegin eta bere ordean Banco Español de San Fernando ezarri zen. Geroago, 1844an, ekimen pribatuko aurreneko bankua sortu zen, Banco de Isabel II izenekoa, besteak beste, arte-bildumazale handi batek, Salamancako markesak, sustatua. 1847an lehenengo aldiz bat egin zuten banku publiko batek —Banco Español de San Fernando— eta banku pribatu batek —Banco de Isabel II— eta horrela sortu

1 Walter Benjamin, «Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs» 1937, *Discursos interrumpidos* (itzulpena, hitzaurrea eta oharra, Jesús Aguirrerrenak). Bartzelona: Planeta, 1994, 87-135. or.

2 Francisco Calvo Serraller, Hitzaurrea argitalpen honi: *Vicente Carducho. Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madril: Ediciones Turner, 1979, 14. or.

3 María Dolores Jiménez-Blanco, *El coleccionismo de arte en España*. Bartzelona: Fundación Arte y Mecenazgo, 2013, 25-26. or.

4 Julián Zarauza, *Las colecciones de la banca pública en el contexto del coleccionismo de arte en España (1960-1982)*. Doktoretza-tesia, Universidad CEU San Pablo. Madril, 2019; María Dolores Jiménez-Blanco, *op. cit.*; Francisco Calvo Serraller, «El coleccionismo artístico de las entidades financieras españolas», *Arte español del siglo XX en la colección BBVA* [erak. kat.]. Madril: BBVA, 2006

1 Walter Benjamin, «Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs» 1937, en *Discursos interrumpidos* (traducción, prólogo y notas de Jesús Aguirre). Barcelona: Planeta, 1994, pp. 87-135.

2 Francisco Calvo Serraller, Prólogo a *Vicente Carducho. Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Ediciones Turner, 1979, p. 14.

3 María Dolores Jiménez-Blanco, *El coleccionismo de arte en España*. Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo, 2013, pp. 25-26.

4 Julián Zarauza, *Las colecciones de la banca pública en el contexto del coleccionismo de arte en España (1960-1982)*. Tesis doctoral, Universidad CEU San Pablo. Madrid, 2019; María Dolores Jiménez-Blanco, *op. cit.*; Francisco Calvo Serraller, «El coleccionismo artístico de las entidades financieras españolas», en *Arte español del siglo XX en la colección BBVA* [cat. exp.]. Madrid: BBVA, 2006.

5 [https://www.bde.es/bde/es/secciones/sobreelbanco/historiabanco/Del\\_Banco\\_de\\_San/](https://www.bde.es/bde/es/secciones/sobreelbanco/historiabanco/Del_Banco_de_San/)

6 El Banco de Bilbao se fundó el 24 de agosto de 1857.

## Coleccionismo

Decía Walter Benjamin que el coleccionista es aquel que extrae la obra de arte del transcurso de la historia<sup>1</sup>. Las colecciones han ejercido un papel fundamental en la evolución del arte<sup>2</sup>, que, en cualquier tiempo y lugar, es un espejo, a la vez que vía de conocimiento, de la cultura en la que surge, en todos sus aspectos: filosóficos, políticos, religiosos y sociales.

En el siglo XVIII el coleccionismo deja de ser una actividad reservada a la realeza y a la aristocracia para convertirse en divertimento y aspiración de la emergente clase burguesa, que trata de emular los gustos aristocráticos. Se crea en Francia el primer *salon*, un nuevo formato de exposición que recibe su nombre del lugar que lo acoge, el *Salon Carré* del Museo del Louvre. El *salon*, escaparate de la producción de los jóvenes artistas, se convierte así en el germen de las futuras exposiciones temporales y precedente de las actuales ferias de arte; ya entonces se podían adquirir en él las piezas expuestas. Se puede decir que marca el inicio de lo que hoy denominamos «mercado del arte», así como de la figura del marchante, el crítico de arte y el coleccionismo privado<sup>3</sup>.

Hay abundante bibliografía sobre el fenómeno del coleccionismo en nuestro país, pero casi siempre se orienta hacia las colecciones reales, los grandes coleccionistas o los museos; con alguna excepción<sup>4</sup>, es escasa la atención dedicada al coleccionismo de las entidades bancarias.

Sabemos que el coleccionismo bancario en España tiene su origen en el Banco Nacional de San Carlos, creado en 1782 por iniciativa de Francisco Cabarrús, apoyado por el Conde de Floridablanca. En 1829 este banco se disuelve, y es reemplazado por el Banco Español de San Fernando. Más tarde, en 1844, surge el primer banco de iniciativa privada, el Banco de Isabel II, promovido, entre otros, por el Marqués de Salamanca, gran coleccionista de arte. En 1847 se da la primera fusión entre un banco público, el Banco Español de San Fernando, y un banco privado, el Banco de Isabel II, dando lugar al nuevo Banco Español de San Fernando, antecedente directo del Banco de España, que nacerá en 1856<sup>5</sup>, solo un año antes de la fundación del Banco de Bilbao<sup>6</sup> / ii. 17.



zen Banco Español de San Fernando berria, gerora, 1856an<sup>5</sup> sortuko zen Banco de Españaren aurrekari zuzena, Banco de Bilbaoren<sup>6</sup> / **II. 1/** sorrera baino urtebete lehenago bakarrik. Hortaz, gure herrialdean, bankuen bildumazaletasuna Banco de Españaren sorrerarekin lotzen da. Erakunde horrek Espainiako ondare artistikoa zaintzen lagundu zuen, eta bere zereginak jarraitasuna izan du beste banku batzuetan, besteak beste, BBVAren sorburuan dauden horietan (Banco de Bilbao, Banco de Vizcaya, Banco Hipotecario, Banco Exterior, Argentaria, etab.), XIX. mendean hasitako mezenasgo-zeregin horri eutsi ziotenak.

#### BBVA eta bere bilduma

Banku-erakundeak gure garaiko arte-bildumazale adierazgarrietako batzuk dira. Eta bilduma baten benetako eta lehenetsuneko egitekoa beti da bera: ondare artistikoa zaintzea, babestea, ikertzea, kontserbatzea eta ezagutzera ematea. Gero, bilduma bakoitzak bere profila du, berezko nortasuna duen entitate gisa definitzen duen horretan jartzen du fokua erakunde bakoitzak. BBVAren kasuan, arte-bildumak, bildumazaletasun-mota baten historia ez ezik, gaur egun BBVA Taldea osatzen duten banku desberdinen historia ere islatzen du.

XIX. mendean eskuratu ohi ziren artelanak, altzariak, dekorazio-arteak eta tresna zientifikoak, batez ere, irizpide apaingarri batekin zetozen bat: espazioen kalitatea eta egoitza nagusien duintasuna goratzea zen beren xedea. Pieza horietako asko, bere garaian garaikidetzat hartuak, artelan gailenak bilakatu dira egun, baita «antzinako» piezen mailarekin ere.

BBVAren artxiobotan gordetzen dugun dokumentazioagatik dakigunez, XX. mendearen hogeiko hamarkadan eta hogeita hamarrekoan, artelan batzuk eskuratu ziren; baina, hain zuzen ere, mendearen bigarren erdian ekin zitzaion ondasun artistikoak bildumazale-irizpidearekin eskuratzeko zeregin aitzindariari. Estatua, gizartea eta hedabideak sorkuntza estetikoaz kanpo bizi ziren aldi batean<sup>7</sup>, banku-erakundeak, enpresak eta fundazioak beren bildumak taxutzen hasi ziren, eta garaiko artearen mezenas berriak bilakatu ziren; horrela lagundu zuten sortzaileen belaunaldi bat baino gehiagoren garapenean eta gure herrialdeko ondare artistikoaren zaintzan.

BBVA, hirurogeita hamarreko hamarkada izan zen banku-bildumazaletasunaren goren unea, neurri handi batean bi zirkunstantzia desberdin elkartu izanari esker. Batetik, Espainiako sistema finantzarioaren liberalizazioa 1977an, herrialde osoan zehar banku-bulego berriak irekitzera berekin ekarri zuena. Bankuen bildumetako funts artistikoen hazkunde esponenzial baten aldia izan zen hura, bat datorrena, batetik, irudi korporatiboa indartu nahi izatearekin, artea bezeroak hartzeko espazioetan barneratuta; bestetik, artelanak ondare-inbertsio gisa eskuratzearekin eta, aldi berean, egileak adoretu nahi izatearekin ere.

Gainera, nabarmentzekoa da BBVAk mezenasgoari emandako bultzada eskualde bakoitzean. Hirurogeita hamarreko hamarkadan, arte plastikoak babestea helburu hartuta, kultura sustatzeko programa bat sortu zen, eta horrek ekarri zuen bostehunetik gora erakusketa antolatzea, espainiar sortzaileei, bai maisu handiei bai etorkizun handiko gazteei eskainiak<sup>8</sup>.

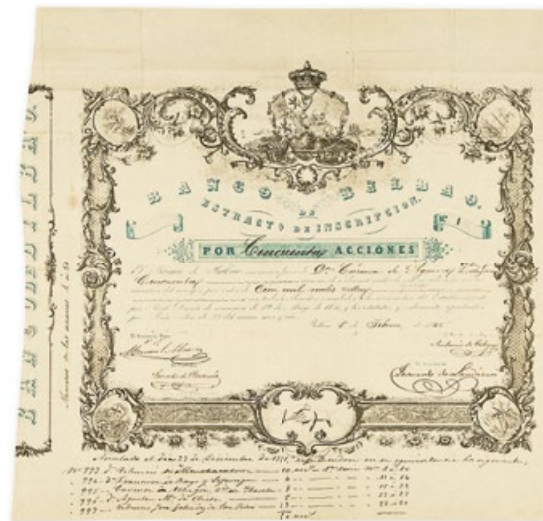
Laurogeiko hamarkadan, arte garaikidearen lehenengo azoka, ARCO (1982), sortu izanarekin eta arte-galeriak ugaritu izanarekin batera, bildumazaletasunaren inflexio-puntua lortu zen BBVA. Harrezkero, bildumazaletasunari dagozkion irizpide zorrotzagoek gidatuko zuten artelanak eskuratzeko politika.

5 [https://www.bde.es/bde/es/secciones/sobreelbanco/historiabanco/Del\\_Banco\\_de\\_San/](https://www.bde.es/bde/es/secciones/sobreelbanco/historiabanco/Del_Banco_de_San/)

6 Banco de Bilbao 1857ko abuztuaren 24an sortu zen.

7 Julián Zarauza, *op. cit.*, 9. or.

8 Julián Zarauza, *op. cit.*, 13. or.



il. 1 *Extracto de Inscripción nº 1*, a 1 de febrero de 1858.

BBVA Archivo Histórico. Fondo: Banco de Bilbao. Sección: Accionistas.

*Inskripzio-laburpena 1. zk.*, 1858ko otsailaren 1a. BBVA Artxiibo Historikoa. Funtsa: Banco de Bilbao. Saila: Akziodunak.

Así pues, en nuestro país, el coleccionismo bancario entronca con el nacimiento del Banco de España, que contribuyó a preservar el patrimonio artístico español y cuya labor ha tenido continuidad en otros bancos, entre ellos algunos de los que están en el origen de BBVA (Banco de Bilbao, Banco de Vizcaya, Banco Hipotecario, Banco Exterior, Argentaria, etc.), que continuaron con esa tarea de mecenazgo iniciada en el siglo XIX.

#### BBVA y su colección

Las instituciones bancarias cuentan hoy entre los coleccionistas de arte más significativos de nuestro tiempo. Y la misión auténtica y primordial de una colección es siempre la misma: preservar, custodiar, investigar, conservar y difundir el patrimonio artístico. Después, cada colección tiene un perfil diferente, cada institución pone el foco en aquello que la define como entidad con personalidad propia. En el caso de BBVA, la colección de arte refleja no solo la historia de un tipo de coleccionismo, sino también la de los diferentes bancos que conforman actualmente el Grupo BBVA.

Las obras de arte, muebles, artes decorativas e instrumentos científicos que se adquirían en el siglo XIX respondían a un criterio principalmente decorativo: su finalidad era ensalzar la calidad de los espacios y la dignidad de las sedes principales. Muchas de esas piezas, en su momento calificadas como contemporáneas, se han convertido hoy en notables obras artísticas, incluso con categoría de «antigüedad».

Por la documentación que conservamos en los archivos de BBVA, sabemos que en los años veinte y treinta del siglo XX se adquirieron algunas obras de arte; pero será en la segunda mitad del siglo cuando realmente inicie la labor pionera de adquisición de bienes artísticos con criterio de coleccionista. En una época en la que el Estado, la sociedad y los medios de comunicación vivían al margen de la creación estética<sup>7</sup>, instituciones bancarias, empresas y fundaciones comenzaron a moldear sus propias colecciones y se convirtieron en los nuevos mecenas del arte del momento, contribuyendo al desarrollo de varias generaciones de creadores y a la preservación del patrimonio artístico de nuestro país.





il. 2 *Sede del Banco de Bilbao, 1907.*  
BBVA Archivo Histórico. Archivo Fotográfico.

*Banco de Bilbaoren egoitza, 1907.*  
BBVA Artxibo Historikoa. Argazki Artxiboa.

## Ondare artistikoa - ondare arkitektonikoa

Espainian, BBVA Bildumaren historia bat dator erakundearen beraren historia korporatiboarekin. «Bildumen bilduma» hau ehun eta berrogeita hamar banku baino gehiagoren —guztiek BBVA Taldea osatzen dute gaur egun— fusio desberdinen bitartez taxutu da denboran zehar<sup>9</sup>. Bederatzi mila artelan inguruk, diziplina desberdinetakoek —pintura, obra paper gainean, eskultura, markoak, dekorazio-arteak eta altzariak, instalazioak eta arte digitala— Espainian den bilduma pribatu korporatibo garrantzitsuenetako bat osatzen dute, bere bolumen, aniztasun eta kalitateagatik<sup>10</sup>.

Bilduma honek, Euskal Herrian errotuak dituenak bere sustraiak, «aukera ematen du euskal artearen historiari jarraitzeko bere gertaera nagusi guztien eta bere artista onenetako askoren bitartez»<sup>11</sup>, XIX. mendetik gaurdaino. Joera desberdinetako bostehun bat piezaren aparteko multzo batek ziurtatzen du euskal sortzaileek edo euskal artearen eragina jaso zuten haiek ekoiztutako artelanen gailentasuna.

Espainian, BBVA Bildumak euskarri dituen funtsezko hiru zutabeak hauek dira: ikerketa, hedapena eta kontserbazioa. Ezingo genuke bildumazaletasunaz hitz egin bildumaren iraunkortasuna aipatu gabe; piezak kontserbatu eta zaintzeko lan arretatsu horrek bere ondare artistikoa iraunarazten du eta ahalbidetu egiten du BBVA Taldeak gordeta duen garrantzizko ondarea gizartearen helmenean jartzea.

Orain aurkezten dugun erakusketa hau BBVAk gorde, babestu eta zaintzen duen ondarearen lagin txiki bat besterik ez da, ingurune arkitektoniko berdingabe batean, San Nikolas jauregian, behatua izateko pribilegioa duen ondarearena.

Nekez beha daiteke artelan-multzo bat hain eszenario berezi batean, Eugène H. Lavallo (1818-1869) arkitekto frantsesak proiektatutako eraikin batean / il. 2 / 1865eko martxoaren 30ean ezarri zen aurreneko harria; eta hiru urte igaro baino lehen, 1868ko urtarrilaren 7an, ireki zen jauregi hau publikoarentzat, non kokatu baitzen Banco de Bilbaoren 1.º bulego eta egoitza soziala.

9 VV. AA., *Guía de archivos históricos de la banca en España*. Madrid: Banco de España, 2019, 174-210. or.

10 Francisco Calvo Serraller, «Un recorrido a través de cinco siglos de pintura española», *Obras maestras de la Colección BBVA* [erak. kat.]. Madrid: BBVA, 2004, 17. or.

11 Javier Viarren arabera; euskal artean aditua eta katalogo honetako testuaren egilea (zorigaitzez argitaratu aurretik zendua), 16. or.

8 Julián Zarauza, *op. cit.*, p. 13.

9 VV. AA., *Guía de archivos históricos de la banca en España*. Madrid: Banco de España, 2019, pp. 174-210.

10 Francisco Calvo Serraller, «Un recorrido a través de cinco siglos de pintura española», en *Obras maestras de la Colección BBVA* [cat. exp.]. Madrid: BBVA, 2004, p. 17.

11 Según afirma Javier Viar, especialista en arte vasco y autor del texto del presente catálogo (lamentablemente fallecido antes de su publicación), p. 16.

El momento álgido del coleccionismo bancario en BBVA se produce en los años setenta, en gran medida gracias a la confluencia de dos circunstancias diferentes. Por una parte, la liberalización del sistema financiero español en el año 1977, que da lugar a la apertura de nuevas oficinas bancarias a lo largo y ancho del país. Es un periodo de crecimiento exponencial de los fondos artísticos en las colecciones bancarias, que responde, por un lado, a un interés por fortalecer la imagen corporativa incorporando el arte a los espacios destinados a recibir a los clientes; por otro, a la adquisición de piezas de arte como inversión patrimonial y al mismo tiempo como un modo de alentar a los autores.

Además, hay que destacar el impulso de BBVA al mecenazgo en cada región. En la década de los setenta, con el fin de dar apoyo a las artes plásticas, se creó un programa de promoción cultural que llevó a organizar más de quinientas exposiciones dedicadas a creadores españoles, tanto grandes maestros como jóvenes valores<sup>8</sup>.

En la década de los ochenta, coincidiendo con el nacimiento de la primera feria de arte contemporáneo, ARCO (1982), y la multiplicación de las galerías de arte, se alcanza el punto de inflexión del coleccionismo en BBVA. A partir de entonces, la política de adquisición de obras artísticas se guía por criterios más estrictos de coleccionismo.

## Patrimonio artístico - patrimonio arquitectónico

La historia de la Colección BBVA en España responde a la propia historia corporativa de la entidad. Esta «colección de colecciones» se ha ido configurando a lo largo del tiempo a través de las diferentes fusiones de los más de ciento cincuenta bancos<sup>9</sup> que hoy en día constituyen el Grupo BBVA. En torno a nueve mil obras de arte de diversas disciplinas —pintura, obras sobre papel, escultura, marcos, artes decorativas y muebles, instalaciones y arte digital— conforman una de las colecciones privadas corporativas españolas más importantes por su volumen, variedad y calidad<sup>10</sup>.

Esta colección, que hunde sus raíces en el País Vasco, «permite seguir la historia del arte vasco a través de todos sus principales episodios y muchos de sus mejores artistas»<sup>11</sup> desde el siglo XIX a nuestros días. Un conjunto excepcional de aproximadamente quinientas piezas de diversas tendencias da buena fe del predominio de obras de arte producidas por creadores vascos o que se vieron influidos por el arte vasco.

Los tres pilares fundamentales sobre los que se sostiene la Colección BBVA en España son la investigación, la difusión y la conservación. No podríamos hablar de coleccionismo sin mencionar la sostenibilidad de la colección; esa cuidada labor de conservación y preservación de las piezas que hace perdurar su patrimonio artístico y facilita poner al alcance de la sociedad el importante acervo que conserva el Grupo BBVA.

Esta exposición que ahora presentamos es solo una pequeña muestra del patrimonio que BBVA conserva, cuida y preserva. Un patrimonio que tiene el privilegio de ser contemplado en un entorno arquitectónico excepcional: el palacio de San Nicolás.

Raramente se puede disfrutar de un conjunto de obras artísticas en un escenario tan singular, un edificio proyectado por el arquitecto francés Eugène H. Lavallo (1818-1869) / il. 2 / El 30 de marzo de 1865 se depositaba la primera piedra; y antes de tres años, el 7 de enero de 1868, se abrió al público este palacio en el cual se instaló la oficina número 1 y sede social del Banco de Bilbao.

En el hasta entonces conocido como «solar de la Posada de San Nicolás» se erigió el edificio de nueva planta según el estilo *beaux arts*, surgido en Francia a mediados del siglo XIX, lo que refleja el espíritu contemporáneo y cosmopolita de esta entidad desde sus inicios. Una segunda ampliación del edificio fue proyectada por el arquitecto bilbaíno Enrique Epalza (1860-1933).



Ordura arte «San Nikolas Osatuaren orube» gisa ezagun zen hartan, oin berriko eraikina altxatu zen *beaux arts* estiloaren arabera —XIX. mendearen erdialdean Frantzian sortua—. Hala, horrek ematen du aditzera erakunde honen espiritu garaikidea eta kosmopolita bere hastapenetatik. Ondoren, Enrique Epalza (1860-1933) arkitekto bilbotarrak eraikinaren bigarren handitze-lan bat proiektatu zuen. Horretarako alboetako etxeetako batzuk eskuratu ziren, bitarteko kale bat irekita, Banco de Bilbao izena eman zitzaiona. Azkeneko erreforma Severiano de Achúcarroren (1841-1910) zuzendaritzapean burutu zen, oraingo perimetrea osatuta: San Nikolas plaza txikia, Askao kalea, Foru kalea eta Banco Bilbao kalea.

Jauregiak bi patio ditu, sabai-leiho banaz estaliak; horietako batera erakusketa-eremutik sar daiteke. Mende batez, eraikin honek Banco de Bilbaoren bulego nagusiak hartu zituen. 1957an hiriaren erdigune ekonomikoa lekuz aldatu zen; horregatik, eta mendeurrena zela eta, bulego horiek Kale Nagusia 12ra eraman ziren. Hala, Espainiako sukurtsalik zaharrena San Nikolas plazan geratu zen, eta XIX. mendeaz geroztik jardun du etenik gabe bezeroei zerbitzua ematen. 1978tik 2007ra, BBVAren Artxibo Historikoa jauregian kokatu zen; ondoren, eta gaurdaino, BBVA Fundazioaren egoitza da.

## Ukiezina

Artelan bat eskuratzeko garaian, balio jakin batzuk hartzen dira kontuan, «objektibotzat» jo ditzakegunak: artistak sorkuntza-lanean egin duen ibilbidea eta bere ibilbidea erakusketen arloan, obraren jatorria, bere balio handitzeko duen aukera, eta erakusketen historiala. Horri gaineratu behar zaio batari edo besteari buruz dagoen bibliografia. Informazio horrek aukera ematen du jakiteko eta uste sendoa izateko balio erantsi bat dakarrela.

Baina bere balio artistiko eta ekonomikoz gain, «ukiezintzat» har ditzakegun beste faktore batzuk daude, bildumazalearen erabakian esku hartzen dutenak. Eta, horrez gain, haren erabakia beste osagai baten eraginpean egongo da; zeharo subjektiboa den osagaia, alegia: obra bati ematen dion balioa, berarekin enpatizatu eta atsegin hartzen duelako. Gozamen estetikoak zerikusi handia du enpatiaren filosofiarekin (*Einführung*)<sup>12</sup>, nork bere burua proiektatzeaz eta sentimenduarekin sorkuntza artistikoan barneratzeaz hitz egiten duenarekin. Behar adina informazio izatea eta enpatizatzea bildumazalearen funtsezko ezaugarriak dira. Eta, hain zuzen ere, sarritan, enpatia-mugimendu horrek konektatzen du ikuslea behatzen ari den piezarekin.

Ondasun kulturalak helmenean jartzeak posible egiten du, bakoitzak, haietaz gozatzean, bere esperientzia zabaldu eta bere biziiza aberastu ahal izatea. Modu horretan, bildumek lagundu egiten dute gozamen estetikoan eta ezagutzaren garapenean, azken batean, pertsonen heziketan. Instituzioek gero eta gehiago hartzen dute kontuan kulturaren itzulketa ez finantzarioa, esaterako soziala edo ingurumenari lotutakoa, baina bidea geratzen da oraindik egiteko.

Walter Benjaminen hasierako aipua parafraseatuz —Bildumazalea artelana historiaren iraganbidetik ateratzen duen hura da— amaitzen dugu, denei gonbidapen bat luzatuta Espainiako BBVA Bildumako piezen multzo hau beren historian barnera dezaten.

María Luisa Barrio Maestre  
BBVAren Ondare Historiko Artistikoaren Arduraduna

12 Korrante filosofikoa, Friedrich Theodor Vischerek (1807-1887) y su hijo Robert Vischerek (1847-1933) hasia, Theodor Lippsek (1851-1914) jarraitua, eta batez ere Wilhelm Worringerek (1881-1965) garatua.

12 Corriente filosófica iniciada por Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) y su hijo Robert Vischer (1847-1933), proseguida por Theodor Lipps (1851-1914) y desarrollada sobre todo por Wilhelm Worringer (1881-1965).

Para ello se adquirieron algunas de las casas contiguas, abriéndose una calle medianera, a la que se dio el nombre de Banco de Bilbao. La última reforma se llevó a cabo bajo la dirección de Severiano de Achúcarro (1841-1910), completando el actual perímetro desde la plazuela de San Nicolás, la calle Ascao, la calle Fueros y la calle Banco de Bilbao.

El palacio cuenta con dos patios cubiertos por sendos lucernarios, uno de los cuales puede disfrutarse desde el recinto de la exposición. Durante un siglo este edificio albergó las oficinas centrales del Banco de Bilbao. En 1957 el centro económico de la ciudad se había desplazado; por ello, y con ocasión del centenario, dichas oficinas se trasladaron a la calle Gran Vía 12, quedando en la plaza de San Nicolás la sucursal más antigua de España, que ha dado servicio al cliente ininterrumpidamente desde el siglo XIX. De 1978 hasta 2007 se ubica en el palacio el Archivo Histórico de BBVA; posteriormente, y hasta nuestros días, pasa a ser la sede de la Fundación BBVA.

## Lo intangible

A la hora de adquirir una pieza, se tienen en cuenta una serie de valores que podemos considerar «objetivos»: el itinerario como creador y la trayectoria expositiva del artista, la procedencia de la obra, su posible revalorización y el histórico de exposiciones. A esto hay que añadir la bibliografía existente sobre uno u otra. Esta información permite llegar al conocimiento y al convencimiento de que aporta un valor añadido.

Pero además de su valor artístico y económico, otros factores que podemos considerar «intangibles» intervienen en la decisión de un coleccionista, que está también fuertemente influida por un componente subjetivo: el valor que otorga a una obra porque empatiza y se complace en ella. El goce estético tiene mucho que ver con la filosofía de la empatía (*Einführung*)<sup>12</sup>, que habla de proyectarse a sí mismo y penetrar con el sentimiento en la creación artística. Poseer la información suficiente y empatizar son rasgos fundamentales del coleccionista. Y a menudo es precisamente ese movimiento de empatía lo que conecta al espectador con la pieza que contempla.

Poner los bienes culturales al alcance de todos hace posible que cada uno, al disfrutarlos, pueda ampliar su experiencia y enriquecer su vida. De este modo, las colecciones contribuyen al goce estético y al desarrollo del conocimiento, en definitiva, a la formación de las personas. Cada vez más, las instituciones tienen en consideración el retorno no financiero de la cultura, como el social o el medioambiental, pero aún queda camino por recorrer.

Parafraseando la mención a Walter Benjamin —el coleccionista es aquel que extrae la obra de arte del transcurso de la historia—, finalizamos invitando a todos a incorporar a su propia historia este conjunto de piezas de la Colección BBVA en España.

María Luisa Barrio Maestre  
Responsable de Patrimonio Histórico Artístico de BBVA

**Javier Viar**

[ In Memoriam ]

**UNA COLECCIÓN,  
UNA HISTORIA**

**BILDUMA BAT,  
HISTORIA BAT**





Orain aurkezten den erakusketa, *Analogiak. Euskal Artea BBVA Bilduman*, berrogei piezaz osatuta dago, BBVAren jabetzako euskal artearen bildumakoak, eta euskarri oso desberdinetakoak. Esaten badut bankuaren bilduma osatzen duten lan guztietatik «euskal artea» terminoa bostehun baino gehiagori aplikatu dakiekeela, ondoriozta daiteke orain erakusten dena ez dela bere bolumenaren hamabirena ere, eta multzo honen garrantzia aditzera ematen du. Euskal bilduma osoari buruz esan daiteke euskal artearen historia jarraitzeko aukera ematen duela bere gertaera nagusi guztien eta bere artista onenetako askoren bidez, halakotzat eratzten hasi zenetik. Artearen historia honek XIX. mendearen erdialdeko erromantiko kostunbristak eta akademikoak hartzen ditu, inpresionistak eta puntillistak, *fauveak*, 98ko belaunaldikoak, modernistak, novecentistak eta etnografo/kostunbristak eta sinbolistak, Gerra Zibilaren aurrekoak; baita figuratibo pospiciasarrak, abstraktu geometriko eta espresionistak, popak, neofiguratiboak, hiperrealistak, neogeometrikoak eta kontzeptualak, eta abangoardietako kide egin ez ziren figuratiboak, berezko tradizio antzeko bat sortzera iritsi zirenak, batez ere euskal ikonografia konbentzional eta erreplikakor batez baliatuta. Hautaketa honetan badira hertsiki euskalduntzat hartu ezin diren artistak, edo inola ere ez direnak, baina, era batera edo bestera, uneren batean fenomenoaren kapitularen batetik hurbil egon zirenak eta aurrera egiten eta definitzen lagundu zutenak. Bestalde, esan beharra dago presentzia horietako asko maila gorenean integratzen direla bilduman, hau da, maisulanen bidez, eta erakutsi egiten dute zenbait egile une historiko desberdinetan euskal artea bikaintasun-mailara eramateko gai izan zirela.

Ibilbide ikonografiko hau lurralde-irudi batekin irekitzen da, Euskal Herriko historiaren eraldaketa esanguratsuenak gertatu ziren paisaietako baten irudikapenarekin. Paisaia hori atariko gisa erabiltzen da, ez jarraian ikusiko dugun euskal artearen historiara, haren agertoki geografiko nagusietako batera baizik. Lehenengo irudi hau bere ibilbidearen hasieran egin zuen Pablo Gonzalvo (1827-1896) pintore aragoiarrak; ez zen euskal pintorea, baina Bilboko paisaiaren bihotzetik itsasorako itsasadarraren ibilbidearen haren irudiak gaur egun Bilbo metropolitarrak duen itxuraren ezinbesteko erreferentzia dira. Gonzalvok bi ikuspegi osagarri irudikatu zituen Kobeta menditik, bata Bilbora begira eta bestea Abrara,

La exposición *Analogías. Arte vasco en la Colección BBVA*, que ahora se presenta, está formada por cuarenta piezas, en muy diferentes soportes, de la colección de arte vasco que posee BBVA. Si digo que, entre todas las obras que forman parte de la colección del banco, el término «arte vasco» es aplicable a más de quinientas, puede concluirse que lo que ahora se muestra no es siquiera una doceava parte de su volumen, y da idea de la importancia de este conjunto. De la colección vasca global puede decirse que permite seguir la historia del arte vasco a través de todos sus principales episodios y muchos de sus mejores artistas desde que se empieza a conformar como tal. Esta historia artística abarca a románticos costumbristas y académicos de mediados del siglo XIX, impresionistas y puntillistas, *fauves*, noventayochistas, modernistas, novecentistas y etnógrafo-costumbristas y simbolistas anteriores a la Guerra Civil; también a figurativos pospiciasianos, abstractos geométricos y expresionistas, *pops*, neofigurativos, hiperrealistas, neogeométricos y conceptuales, así como a figurativos que no se adhirieron a las vanguardias y que llegaron a crear una especie de tradición propia acudiendo básicamente a una iconografía vasca convencional y persistente. Hay en esta selección artistas que estrictamente no pueden considerarse vascos, o que no lo son en absoluto, pero que, de una u otra manera, estuvieron en algún momento cerca de alguno de los diversos capítulos del fenómeno y contribuyeron a su avance y definición. Por otra parte, cabe decir que muchas de estas presencias se integran en la colección al más alto nivel, es decir, a través de obras maestras, que dan idea de la excelencia a la que algunos autores fueron capaces de llevar el arte vasco en diferentes momentos históricos.

Se abre este recorrido iconográfico con una imagen territorial, con la representación de uno de los paisajes donde se produjeron las transformaciones más significativas de la historia del País Vasco y que sirve de preámbulo, no a la historia del arte vasco que veremos a continuación, sino a uno de sus principales escenarios geográficos. Esta primera imagen la realizó en fechas tempranas de su carrera el pintor aragonés Pablo Gonzalvo (1827-1896), que no fue un pintor vasco, pero cuyas imágenes del decurso de la ría desde el corazón del paisaje bilbaíno hasta el mar son una referencia inevitable del aspecto que hoy en día ostenta el Bilbao metropolitano. Gonzalvo realizó, desde el monte Cobetas, dos vistas complementarias, una mirando hacia Bilbao y la otra hacia el Abra, con lo que recogía una extensa perspectiva de la ría y de la

horrela, itsasadarraren eta inguruko orografiaren ikuspegi zabal bat jasota. Xeheki margotuak, errealtate bat irudikatzen dute, 1857an, egin zirenean, bere azkenera eramaten zuena, irudikatutako naturak ondorengo urteetako hondamenak sufritu baitzituen: azken karlistada, Bilbo setiatu zuena 1874an, eta meatzaritzaren ustiapenaren hastapenak, siderurgiaren ezarpena eta ontzigitzaren garapena; bere irudiari azkena emango zion industrializazio-prozesu bizkor eta suntsitzailea, alegia. *Itsasadarraren bokalea Bilboko Abran* / kat. 2 / oraingo hautaketan sartzeko aukeratutako panoramika bat da, baina BBVA Bildumakoa da ere bere osagarria, *Nerbioi itsasadarraren bista* / ii. 1/. Horien aurrean, ezinbestean datorkigu gogora lurralde beraren ikuspegi topografiko zahar haiek, XVI. mendean Bilboren irudiari bidea eman ziotenak kontzertu urbano unibertsalean.

Euskal arteari dagokion erakusketa honen lehenengo irudia José Echena gipuzkoar margolariarena da, José Echenagusía (1844-1912) bere izena zuenarena, eta *Bilboko Portuaren gaueko ikuspegia*. *Labe garaiak* / kat. 1 / olio-pintura da. Bertan geldituko naiz, bere interes artistikoagatik ez ezik, oso adierazgarria delako ere orain egiten ari garen ibilbideak Bilboko itsasadarreko paisaia industrial bat jasotzea. Irudi honetan esanahi handieneko erreferentzia historiko bat dago, lurralde baten eraldaketa irudikatzen duena, baita aldi berean aldaketa sozial, ekonomiko eta politiko bat ere, esparru eta substratu gisa balio izan zuena, hain zuzen ere, arte-eskola bat sortzeko edo, gutxienez, elkarren segidan garatu ziren eta gutxi asko nazioarteko gertaera artistikoekin lotuta zeuden arte-adierazpenak ernaltzeko. Hala ere, Bilboko itsasadarrak ematen zituen irudiek, XIX. mendeko gertakarien bilakaeraz hain kezkatua zegoen arte batentzat egokiek, garaiko pintoreak azpiratu zituzten, ez bakarrik izaera sinboliko horregatik, baizik eta, hortik harago, beren pintoreskismo eta interes artistikoagatik, plastikoki iradokitze beren gaitasunagatik ere. José Echena margolari akademikoa izan zen, eta pintura kostunbrista, bibliko eta orientalista egin zuen, hil zen arte bizi izan zen bere bizilekutik, Erromatik, nazioartean arrakasta lortzera eraman zuena. Berak baino lehen, Paristik etorritako beste euskaldun batek, Eduardo Zamacoisek (1841-1871) baino ez zuen lortu nazioartean ospea, heriotza goiztiarragatik iragankorra kasu honetan, «casacones»-en pintura historizista baten bidez; Echenari ere interesatu zitzaion pintura, alegia. Merezi du aipatzea Echenak duen gaurkotasun bitxia, hain zuzen ere bere sorkuntza orientalisten bidez, arabiar bildumazaletasunaren interesak modan jarri baititu —bere kasuan eta garaiko beste artista batzuenen— nazioarteko merkatuan; beraz, bere obraren zati honek, eta berak bakarrik, berealdiko prezioak izan ditzake. Baina azpimarratu nahi nuen Bilbo metropolitarrako paisaia industrialak mende eta erdi baino gehiagoan artista askorentzat izan duen erakargarritasuna, eta, horrela, Echenaren ikuspegi zaharrak eta beste garaikide batzuek ikonografiaren arloan izango zuten potentziala aditzera eman. Gaueko argiek, uretako islek, keek, suek, txinpartek multzo fantasmagoriko lohia bezain iradokitzailea osatzen dute, gaurdaino askotan berragertu izan dena. Nahiz eta beti ez diren gaueko ikuspegiak izan, Nerbioi itsasadarraren ertzetako fabrikak eta haien tximiniak, konposizioan kai-muturren horizontal luzeekin bateratzen zirenak, egile askoren, euskaldunen zein kanpokoen, mihiseen motibo nagusia izan dira, industrializazio-prozesuak eraiki zituenetik. Lurraldearen eta bertako biztanleen beste irudi batzuen ezinbesteko atze-oihal gisa ere balio izan dute.

Anselmo Guinea (1855-1906), Echena baino hamaika urte gazteagoa, aipatzeak eragin inpresionistaren esparruetan sartzeari suposatzen du, nahiz eta bere kasuan bere atxikipen akademizista originala inoiz ahaztu gabe, beti lagun izan zuena. Echena bezala, Erromara joan zen Guinea, eta harekin harreman estua izango zuen han. Bertan bizi izan zen, ikasketak akademikoaren leku nagusia, lehenik 1875 eta 1876 bitartean eta gero 1881 eta 1887 bitartean. Bigarren aldi horretan egin zuen *Festatik bueltan* (1885) / kat. 4 /. Planteamendu akademiko



ii. 1 Pablo Gonzalvo y Pérez  
*Vista de la ría del Nervión*  
*Nerbioi itsasadarraren bista*  
1857

orografía colindante. Pintadas con minucia, representan una realidad que, en 1857, cuando fueron realizadas, abocaba a su fin, pues la naturaleza representada sufriría en los años sucesivos los estragos producidos tanto por la última guerra carlista, con el Sitio de Bilbao de 1874, como por el inicio de la explotación minera, la implantación siderúrgica y el desarrollo de la industria naval, un proceso de rauda y agresiva industrialización que acabaría con su imagen. *Desembocadura de la ría en el Abra de Bilbao* / cat. 2 / es la panorámica elegida para formar parte de la selección actual, pero también pertenece a la Colección BBVA su complementaria *Vista de la ría del Nervión* / ii. 1/. Ante ellas resulta inevitable recordar aquellas antiguas visiones topográficas del mismo territorio que en el siglo XVI abrieron paso a la imagen de Bilbao en el concierto urbano universal.

La primera imagen de esta exposición que pertenece ciertamente al arte vasco es del pintor guipuzcoano José Echena, en verdad llamado José Echenagusía (1844-1912), y corresponde a su óleo *Vista nocturna del Puerto de Bilbao. Altos hornos* / cat. 1/. Me voy a detener en él tanto por su interés artístico como porque es todo un símbolo que el recorrido que ahora emprendemos recoja un paisaje industrial de la ría de Bilbao. En esta imagen está contenida una referencia histórica de la mayor significación, que representa la transformación de un territorio, en paralelo a un cambio social, económico y político que sirvió de marco y sustrato, precisamente, al surgimiento de una escuela de arte o, por lo menos, a una eclosión de manifestaciones artísticas que se desarrollaron en continuidad y en conexión mayor o menor con los acontecimientos artísticos internacionales. Ahora bien, las imágenes que proporcionaba la ría de Bilbao, apropiadas para un arte tan preocupado por el devenir fenoménico como el decimonónico, subyugaron a los pintores de la época no solo por ese carácter simbólico, sino, más allá de él, por su pintoresquismo y su interés artístico, por su capacidad de sugestión plástica. José Echena fue un pintor académico que practicó una pintura costumbrista, bíblica y orientalista que le hizo triunfar internacionalmente desde Roma, donde vivió hasta su muerte. Antes que él, solamente otro vasco desde París, Eduardo Zamacois (1841-1871), había conseguido la fama internacional, efímera en este caso por su prematura muerte, por medio de una pintura historicista «de casacones», por la que también Echena se interesó. Merece la pena señalar la curiosa actualidad de la que disfruta Echena, precisamente a través de sus creaciones orientalistas, ya que el interés del coleccionismo árabe las ha puesto de moda —en su caso y en el de otros artistas de la época— en el mercado internacional, con lo que esa parte de su obra, y solo ella, puede adquirir precios extraordinarios.



batzuen barruan, anbizio eta kalitate handiko pintura da hau, zehatza eta preziosista, marrazketa eta konposizioarekiko interesarekin, eta anekdota xume batean oinarritua: Erroma inguruko nekazari talde bat festa batetik itzultzen da eta hasia den ekaitza baten mehatxuari aurre egiten dio. Mikel Lertxundik sakonago aztertu du Guinearen obra, eta egileak italiar nekazariak irudikatu zituen lehenengoetako bat izan zela dio, famatu egingo zuen gaia, non pertsonaia-multzo baten pinturari heltzen ausartu zen, figura isolatuekin esperimentatu ondoren. Obra honetan, konposizioa animatzen duten tipoen deskribapen zoriontsua –Javier Barónek behatutako zerbait—, aukeraketa kromatiko orekatua, bizitasun handiko bere ukituekin tonalitate orokor homogeen baten gainean, irudia aberasten duten landareen presentziak, eta giro ez oso baketsua, oso ondo jasoa, Guinearen indar piktorikoaren —inpresionismoarekiko bere interesaren aurrekoa— adibide bikain baten erakusgarriak dira. 1887an Bizkaira itzuli zenean, Adolfo Guiard (1860-1916) margolari bilbotar eta bere ikaskide izandakoarekin zuen harremanari heldu zion berririo; bera izan zen euskal pinturan inpresionismoa sartu zuena 1886an Paristik itzuli zenean; 1878tik bizi izan zen bertan. Hala, bere eraginari esker, agerraldi bat egin zuen Guineak mugimendu berrira. Harrezkero, bere tematika aldatu egin zen euskal kostunbrismoaren, zeinari ezinbesteko irudiak eta edertasun apartekoak ekarri zizkion, besteak beste itsasadarrari eta bertako biztanleei eta lanei eskainitakoak, eta Erromakoaren artean. Bere interes estetikoari dagokionez, esan daiteke bere bizitza profesionalean jasotzen bi eraginei leial eutsi ziela beti, bere koadro onenetako askotan uztartuta agertzen baitira, argitan disolbatutako zatiekin eta kolore argiekin konposizio egituratuen atzealde gisa, non nabarmendu egiten diren eguneroko bizitzako pasadizoak edo pertsonaia pintoreskoak.

Darío de Regoyos (1857-1913) izan zen euskal artearen akademizismoa eraldatu eta pintura modernoan sartu zuen hirugarren artista; eta ez bakarrik euskal artea, baita espainiarra ere, bere erreferentzia gorentzat hartua izateraino. Asturiaskoa jatorriz, Euskal Herriko hainbat lekutan bizi izan zen, ezin konta ahala aldiz margotu zuen, Bilboko emakume batekin ezkondu zen, Euskal Artisten Elkarte kide izan zen, eta euskal kultur giroan arrasto estilistiko garrantzitsua utzi zuen, eta, beraz, une hartako euskal artea aipatzean ezinbestekoa da bera aipatzea. 1879an Bruselara joan zen; han zela modernitate artistikoa ezagutu eta bertan integratu ahal izan zen hainbat talderen bidez eta Belgikako eta Frantziako abangoardiako artista ezagunekin zuen adiskidetasunari esker. Orduetik Regoyosen obra —bere bizitza pertsonala bezala, bere bizileku-aldaketa ugariekin—, bere hurbilketa abangoardistari traizio egin gabe, aldaketak izan zituen eta etapa desberdinak zeharkatu zituen. Horien artean puntillismo argi bat aipatu beharra dago, konplexua egiten duena, nahiz eta ondo identifikatzeko modukoa. BBVAk dituen piezetan, zeinetatik bakar bat hautatu den oraingo erakusketarako, bilakaera hori ikus daiteke, neurri batean behintzat. Koadrorik goiztiarrena, *Seguidillas gitanas edo Danseuses à Seville* / il. 2 / izenekoa, 1890ean datatua egon arren, Juan San Nicolásek beste batekin identifikatu du, 1883an egina eta egileak adierazitako bi izenburuak eman zizkiona. Belgikako hainbat artistarekin batera Espainian zehar egin zuen bidaia batean margotu zuten, 1882ko urritik hurrengo urtearen hasierara bitartean<sup>1</sup>, eta bertan azpimarragarria da motibo batekiko eta herri-pertsonaia batzuekiko interesa. Baina Espainia tradizionalari, bere pertsonaiei eta bizimoduak ematen dien arreta bereziki zorrotza izango da Émile Verhaeren poeta belgikarrarekin batera 1888an egingo zuen bidaia ezagun eta emankor batean. Bidaia horren emaitzak 1899an argitaratutako ziren behin betiko *España negra* izenburuarekin; liburuki horrek, Verhaerenen testuekin eta Regoyosen irudiekin, Espainiari buruzko ikuspegi kritikoa berezi bati eman zion hasiera, eta estereotipo kultural bihurtu eta berealdiko eragina izan zuen ondorengo belaunaldietan.

<sup>1</sup> Darío de Regoyosen aditu Juan San Nicolásek emandako datua.

Pero quería hacer hincapié en el atractivo que el paisaje industrial del Bilbao metropolitano ha tenido a lo largo de más de siglo y medio para muchos artistas, y así señalar el potencial iconográfico que iban a tener la vieja visión de Etxena y otras contemporáneas. Las luces nocturnas, los reflejos en el agua, los humos, los fuegos, las chispas, forman un conjunto fantasmagórico y de sórdida pero sugestiva apariencia, que ha reaparecido en numerosas ocasiones hasta nuestros días. Aunque no siempre se ha tratado de visiones nocturnas, las fábricas de las orillas de la ría del Nervión y sus chimeneas, que se concertaban en la composición con las largas horizontales de los diques, han sido el motivo principal de los lienzos de numerosos autores, tanto vascos como foráneos, desde que el proceso industrializador las levantó. También han servido como telón de fondo inevitable de otras imágenes del territorio y sus pobladores.

Referirme a Anselmo Guinea (1855-1906), once años más joven que Etxena, supone entrar ya en los dominios de la influencia impresionista, aunque en su caso sin olvidar nunca su original adscripción academicista, que le acompañó siempre. Como Etxena, con quien tendría allí estrecha relación, Guinea viajó a Roma y vivió en esa ciudad, lugar por excelencia del aprendizaje académico, primero entre 1875 y 1876 y luego entre 1881 y 1887. Fue en esta segunda ocasión en la que realizó *Regreso de la fiesta* (1885) / cat. 4 / . Dentro de unos planteamientos académicos, esta es una pintura de ambición y calidad, minuciosa y preciosista, con interés por el dibujo y la composición, y basada en una anécdota trivial: un grupo de campesinos de las proximidades de Roma regresan de una fiesta y afrontan la amenaza de una tormenta que empieza a manifestarse. Mikel Lertxundi, que ha estudiado con mayor profundidad la obra de Guinea, señala este cuadro como uno de los primeros en los que el autor representó a campesinos italianos, un tema que le haría famoso, y en el que se atrevía a abordar la pintura de un conjunto de personajes después de haber experimentado con figuras aisladas. La feliz descripción de los diferentes tipos, que anima la composición —algo que observa Javier Barón—, la equilibrada elección cromática, con sus toques vibrantes sobre una homogénea tonalidad general, las presencias vegetales que enriquecen la imagen, y el ambiente poco apacible, muy bien recogido, hacen de esta obra un alto ejemplo del vigor pictórico de Guinea anterior a su interés por el impresionismo. A su regreso a Vizcaya en 1887 retomó la relación con el que había sido su discípulo, el pintor bilbaíno Adolfo Guiard (1860-1916), introductor del impresionismo en la pintura vasca a su vuelta de París —donde vivía desde 1878— en 1886; gracias a su influencia, Guinea se asomaría al nuevo movimiento. Su temática varió desde entonces entre el costumbrismo vasco, al que aportó imágenes imprescindibles y de una extraordinaria belleza, como las que dedicó a la ría y sus pobladores y trabajos, y el romano. En lo que toca a su interés estético, puede decirse que siempre permaneció fiel a las dos influencias que había recibido en su vida profesional, que en muchos de sus mejores cuadros aparecen conjugadas, con fragmentos disueltos en la luz y colores claros como fondo de estructuradas composiciones que ponen en pie anécdotas de la vida cotidiana o personajes pintorescos.

La tercera figura que transformó el academicismo del arte vasco y lo introdujo en la pintura moderna (y no solo el arte vasco, sino el español, llegando a ser considerado como su máxima referencia) fue Darío de Regoyos (1857-1913). De origen asturiano, vivió en diferentes lugares del País Vasco, lo pintó en incontables ocasiones, se casó con una mujer de Bilbao, perteneció a la Asociación de Artistas Vascos y dejó una importante impronta estilística en el ambiente cultural vasco, por lo que es inevitable mencionarlo al referirse al arte vasco de aquel momento. En 1879 viaja a Bruselas, donde puede conocer la modernidad artística e integrarse en ella a través de distintos grupos y la amistad de reconocidos artistas de la vanguardia belga y francesa. Desde entonces la obra de Regoyos —al igual que su vida personal, con sus múltiples cambios de residencia—, sin traicionar su acercamiento vanguardista, sufre modificaciones y atraviesa diferentes etapas. Entre ellas hay que señalar un claro puntillismo, que la hace compleja, aunque



il. 2 Darío de Regoyos y Valdés  
*Seguidillas gitanas o Danseuses à Seville*  
*Seguidillas gitanas edo Danseuses à Seville*  
h. 1883

Erakusketa honetarako aukeratutako Regoyosen koadroa (kronologikoki aipatu berri ditudanen ondorengoa) *Bilboko portua* (1908) / kat. 7 / izenekoa da, artista Bizkaiko hainbat herritan bizi izan zen unean margotua. Bilboko itsasadarra hainbat aldiz heldu zion gaia izan zen, eta bere ibilbideko leku askotan irudikatu zuen, argi eta urtaro desberdinetan, bere ikuspegi, aparailu, pertsonaia eta eraldaketen testigantza ordainezinak utziz. Baina hori guztia bere obra askotan agertzen bada ere, eta batzuetan garrantzi nabarmenarekin, Regoyosen interesa naturako meteorok, argiak eta fenomeno kontraesankorrak biltzean oinarritzen da, eta, kasu honetan gertatzen den bezala, emaitza inpresionistagoak lortzen ditu horien bitartez. Irudia Getxoko (Bizkaia) altuera batetik hartua dago, Ereaga hondartzaren gainetik, eta Nerbioi itsasadarraren bokalea ikusten da, itsasontzi batzuekin Santurtzi inguruan eta Arriluzeko kaiarekin konposizio osoa zeharkatuz. Regoyosen obran oso bereizgarria den antolaera da hau: behaketa-gune garaiak paisaia zabalatasunez jasotzeko aukera ematen dio, eta egitura ematen dioten zerrendatan behatzeko, itxuraz konposizioan halako zehaztugabetasuna antzeman arren. Goyaldean meatze-mendi uhinduak nagusitzen dira, eta behealdean itsasadarraren bokalea gehitu dio, Santurtziko kaiaren eta Arriluzekoaren bi lerro ia paraleloen artean hertsia, koadroa bitan zeharo banatuz. Itsasontziek paisaiak berak ezartzen duen mugimendu horizontala azpimarratzen dute, horietako baten kearekin haizearen norabidea seinalatuz. Beheko zerrendak, hondartzakoak, dinamismo berezia gehitzen du, aparrak zeharkatutako dikearekiko diagonalean, olatuen lerroak ezartzean; olatuen mugimendua ondo seinalatuta ageri da, koadroak jasotzen dituen gainerako elementuak baino bortitzago. Hemen aztergai ditudan piezetatik berriena *Eraisketak (Granada)* da, 1911koa / il. 3 / Andaluziako hirira egindako azken bidaiaren batean sortu zuen obra berantiarra. Bertan, ikuspegi naturalei aurre egiten dieten hiri-egiturekiko interesa nabarmendu beharra dago, argiaren erabilera bereziki bizi eta eder batekin, baita egilearen ohiko ikuspuntu garai hori ere.



il. 3 Darío de Regoyos y Valdés  
*Derribos (Granada) Eraisketak (Granada)*  
1911

bien identificable. En las piezas que posee BBVA, de las que, para la actual muestra, solo se ha seleccionado una, puede verse esa evolución, al menos en parte. El cuadro más temprano, llamado *Seguidillas gitanas o Danseuses à Seville* / il. 2 /, aunque fechado en 1890, ha sido identificado por Juan San Nicolás como uno realizado en 1883, y al que el autor dio los dos títulos expresados. Fue pintado durante un viaje que hizo por España, acompañado de varios artistas belgas, entre octubre de 1882 y principios del año siguiente<sup>1</sup>, y en él es destacable el interés por un motivo y unos personajes populares. Pero su atención a la España profunda, sus personajes y sus modos de vida será particularmente incisiva en el conocido y fecundo viaje que emprenderá junto con el poeta belga Émile Verhaeren en 1888 y cuyos resultados acabarán publicándose definitivamente en 1899 con el título de *España negra*; este volumen, con textos de Verhaeren e imágenes de Regoyos, inaugura una particular visión crítica sobre España, que se convertirá en un estereotipo cultural e influirá poderosamente en las generaciones posteriores.

El cuadro de Regoyos seleccionado para esta exposición (cronológicamente posterior a los que acabo de mencionar) es el titulado *Puerto de Bilbao* (1908) / kat. 7 /, pintado en un momento en que el artista vivió en diferentes localidades vizcaínas. La ría de Bilbao fue un tema al que volvió en distintas ocasiones, y la representó en muchos lugares de su recorrido, bajo diferentes luces y en diversas estaciones, dejando impagables testimonios de sus visiones, aparejos, personajes y transformaciones. Pero si bien es cierto que todo esto aparece en muchas de sus obras, y a veces con evidente importancia, el interés de Regoyos se centra en gran manera en recoger los meteoros de la naturaleza, sus luces y sus contradictorios fenómenos, con lo que consigue, como ocurre en este caso, resultados más esencialmente impresionistas. La imagen está tomada desde una altura de Guecho (Vizcaya), sobre la playa de Ereaga, y se ve la desembocadura de la ría del Nervión con algunos barcos a la altura de Santurce y el muelle de Arriluce atravesando la composición entera. Es un tipo de disposición muy característico de Regoyos: el punto de observación alto le permite recoger con amplitud el paisaje y contemplarlo por franjas que, a pesar de una aparente indeterminación compositiva, le aportan estructura. La parte superior aparece presidida por las onduladas montañas mineras, e incorpora abajo la desembocadura de la ría en el puerto, encerrada entre las dos líneas casi paralelas del muelle de Santurce y el de Arriluce, que de modo contundente divide el cuadro en dos. Los barcos subrayan el movimiento horizontal que establece el propio paisaje, con el humo de uno de ellos señalando la dirección del viento. La franja baja, la de la playa, introduce un peculiar dinamismo, al implantar, en diagonal al dique recorrido por la espuma, las líneas de las olas, cuyo movimiento queda bien señalado y resuelto con mayor violencia que el resto de los elementos que recoge el cuadro. La pieza más reciente de las que considero aquí es *Derribos (Granada)*, de 1911 / il. 3 /, obra tardía realizada en un último viaje a la ciudad andaluza, en la que cabe destacar el interés por las estructuras urbanas enfrentadas a las visiones naturales, con una utilización de la luz particularmente intensa y bella, y el tan común punto de vista alto del autor.

En el camino de modernización del arte vasco, así como de todo el arte español, Francisco Iturrino (1864-1924) fue una personalidad fundamental, que ocupa un lugar privilegiado en los años de tránsito de siglo. Su estancia en Lieja desde 1883 o 1884 (había ido a estudiar ingeniería, carrera que pronto abandonó), apenas cinco años después de que Regoyos llegara a Bruselas, y luego también en Bruselas y París, y su amistad con Derain, Picasso o Matisse le procuraron una situación inmejorable, que supo aprovechar para incorporar a su pintura hallazgos experimentales de alta naturaleza vanguardista. Si bien es el fauvismo el movimiento al que se adscribe en mayor medida su pintura, y el color y la luz inundaron sus telas, fue grande asimismo la influencia de Cézanne y su manera de estructurar la forma por planos pictóricos. En sus principios también sufrió influencia del realismo de la España negra. Dentro de su temática,

<sup>1</sup> Dato facilitado por Juan San Nicolás, experto en Darío de Regoyos.





il. 4 Francisco Iturrino  
*Fiesta en el campo Landako festa*  
 h. 1902

Euskal artea, baita Espainiako arte guztia ere, modernizatzeko bidean, Francisco Iturrino (1864-1924) funtsezko eragilea izan zen, eta leku pribilegiatu bat izan zuen mendearen joanean. Liejan egin zuen egonaldia, 1883 edo 1884az geroztik (ingeniaritza ikastera joana zen, eta laster utzi zuen karrera), Regoyos Bruselara iritsi eta bost urtera, eta gero Bruselan eta Parisen egindako egonaldiek ere, eta Derain, Picasso edo Matisserekin zuen adiskidetasunak abagune ezin hobea eskaini zioten bere pinturan izaera abangoardista nabariko aurkikuntza esperimentalak sartzeko. Nahiz eta fauvismoa den bere pintura gehien atxikitzen zaion mugimendua, eta bere mihiseetan koloreak eta argiak nagusitu arren, handia izan zen Cézanneren eragina eta plano piktorikoen bidez forma egituratzeko haren modua. Bere printzipioetan Espainia beltzaren errealismoaren eragina ere jasan zuen. Bere gaietan bereizgarriak dira Andaluziako herriko jaietako irudiak eta emakume-taldeen irudiak, baina hartzen edo hainbat jolasetan. Irudi horien biluziek analisi formalak egiteko aukera ematen zioten eta, janzkera ikusgarriak gehitzean (hori ere ohikoa), koloreen eztanda bat sortzen zuen bere konposizioetan. BBVAk dituen bere koadroetatik bat, *Landako festa* (1902 inguru) / il. 4 / izenekoa, ezohiko dimentsioak dituen maisulan bat da; bertan, deskribapen errealekiko interesa antzematen da, nahiz eta gaiaren alderdi batzuek, bestek beste, erdiko emakumezko taldearenak, margolariarengan gerora ohikoak izango diren proposamenak aurreratzen dituzten. Baina erakusketarako hautatutako piezak *Soir de fête (Arratsalde-festa)* (1904-1910 inguru) / kat. 8 / eta *Emakumeak ibaian* (1915-1916 inguru) / kat. 9 / dira, ikuspegi desberdinak ematen baitituzte multzoei heltzeko garaian. Lehenengoan, irudi-multzo nagusia pilatu egiten da, eta, beraz, gorputz jantzi bakoitza, bere nortasun kromatikoa galdu gabe, pieza bat besterik ez da argiak blaitutako mugimendu kolektiboan, hondoarekin bat eginda. Bigarrenean, ordea, emakumeen karakterizazioa indibidualizatuagoa da, eta gorputz bakoitza indartsu egituratzen da, forma biluziak barruko arropa zuriekin konbinatuz, baita oihalak busti eta garden uzten dituen uraren efektuekin ere. Eraikuntza eskultoriko

son características las imágenes de fiestas populares andaluzas y de grupos de mujeres tomando baños o realizando diversos juegos, cuyos desnudos le permitían análisis formales que, al incorporar vistosos atuendos, cosa también común, hacían estallar el color en sus composiciones. De los cuadros suyos que posee BBVA hay uno, titulado *Fiesta en el campo* (h. 1902) / il. 4 /, que es una obra maestra de inusuales dimensiones en la que todavía se mantiene un interés por la descripción real, a pesar de que algunos aspectos temáticos, como el del grupo femenino central, adelantan propuestas que serán habituales en el pintor. Pero las piezas seleccionadas para esta muestra son las tituladas *Soir de fête (Tarde de fiesta)* (h. 1904-1910) / kat. 8 / y *Mujeres en el río* (h. 1915-1916) / kat. 9 /, que permiten asomarse a diferentes maneras de abordar sus conjuntos. En la primera, el grupo principal de figuras se apela, de manera que cada cuerpo vestido, sin perder su identidad cromática, no es sino una pieza en el movimiento colectivo inundado por la luz, que se funde también con el fondo. En la segunda, sin embargo, la caracterización de las mujeres está más individualizada, y cada cuerpo se estructura vigorosamente, combinando las formas desnudas con las ropas interiores blancas, así como con los efectos del agua que moja las telas y las vuelve transparentes. Sobre esta escultórica construcción golpea la luz para tallar de manera más evidente su estructura. En la zona central inferior unas alpargatas rojas en los pies de una de las mujeres emergen de la invasión luminosa y ponen un ancla violenta a la dinámica composición en la que priman los triángulos.

Pocas figuras artísticas hay tan contrarias a la de Iturrino, a pesar de su cercanía cronológica (era algo menos de seis años más joven) y su semejante origen cultural, como la de Ignacio Zuloaga (1870-1945), exponente máximo del arte de la generación del 98, cuya unamuniana mirada, profundamente crítica hacia la realidad española —como lo fue poco antes la de *España negra*—, supo trasladar a sus cuadros con particular énfasis y desgarramiento, una visión que contrasta con la *joie de vivre* del artista *fauve*. La ebriedad de luz, color y sensualidad que Iturrino supo exaltar en sus visiones andaluzas, en Zuloaga se convierte, en su madurez artística —después de haberse acercado en la última década del siglo XIX a la modernidad parisina—, en una teatralizada, tenebrosa y pesimista mirada a la realidad española, dominada por el oscurantismo, con sus personajes populares más heridos por el atraso y la marginación ocupando sus más agrestes panorámicas. Sus características estéticas fueron muy deudoras de la gran herencia artística española del Greco y el Barroco del siglo XVII a Goya. Pero no todo fue tan extremo en Zuloaga. De los dos cuadros de la Colección BBVA se ha seleccionado el *Retrato de Mr. Halley-Schmidt* (1923) / kat. 14 /, pintado en París, que representa a un odontólogo americano aficionado al golf. El personaje aparece de pie en primer término, ocupando prácticamente toda la altura del lienzo; detrás, en un plano inferior, se extiende un campo de ese deporte. El retratado porta un palo de golf, que esgrime bajo un brazo con pose sofisticada, separa sus piernas con calculada elegancia y exhibe, medio de perfil, medio de tres cuartos, su refinada estampa de deportista aficionado a la moda, con un *caddie* a sus pies que parece emerger del subsuelo. Zuloaga había adquirido fama internacional, la más extendida hasta ese momento de cualquier artista vasco, y sus extraordinarias facultades descriptivas le servían para recibir numerosos encargos de retratos de aristócratas y altoburgueses de la sociedad internacional. El cuadro, lógicamente, disfruta de una pulcritud y una bella luminosidad que no deja suponer la existencia de las imágenes más atormentadas del pintor; sin embargo, su composición general es semejante a la de otras obras suyas, incluso de las más expresionistas, con el personaje en un proscenio de mayor o menor altura con respecto al fondo y un paisaje detrás que simboliza los aspectos que se quieren destacar —en este caso se trata de la exaltación de un moderno bienestar—, o que meramente es el espacio que el personaje habita y del que se enseña.

honen gainean argiak jotzen du bere egitura nabarmenago lantzeko. Behean, erdialdean, emakumeetako baten oinetan apreta gorri batzuk agertzen dira argiak guztiz hartua duen gunetik, eta aingura bortitz bat jartzen diote triangeluak nagusi diren konposizio dinamikoari.

Oso figura artistiko gutxi daude Iturrinorenaren hain aurkakoak Ignacio Zuloagarena (1870-1945) bezain beste, kronologikoki harengandik gertu egonda ere (sei urte gazteagoa zen) eta antzeko jatorri kulturala izan arren. Izan ere, 98ko belaunaldiko artearen erakusle gorena da Zuloaga, eta haren ikuspegiak, Unamunoren eraginpean Espainiako errealitatearekiko zeharo kritikoak —lehenxeago *España negrarenak* bezala— ondo jakin zuen, enfasia eta ausardia berezi batez, bere koadroetara *fauve* artistaren *joie de vivre*arekin kontrastatzen duen ikuspegi bat eramaten. Iturrinok Andaluziako bere ikuspegietan nabarmentzen jakin zuen argiaren, kolorearen eta sentsualitatearen xarma, Zuloagarengan, bere heldutasun artistikoan –XIX. mendeko azken hamarkadan Parisko modernitateara hurbildu ondoren– Espainiako errealitateari zuzendutako begirada teatralizatu, ilun eta ezkor bihurtzen da, goibeltasunak hartua, atzerapenak eta marjinazioak gehien zauritutako bere pertsonaia herrikoiekin. Bere ezaugarri estetikoak El Grecoren espainiar herentzia artistiko handian eta XVII. mendeko Barrokoan oinarritzen dira neurri handi batean. Zuloagarengan, ordea, dena ez zen hain nabarmena izan. BBVA Bildumako bi koadroetatik *Mr. Halley-Schmidten erretratua* (1923) / *kat. 14* / hautatu da, Parisen margotua, golf zale odontologo amerikar bat irudikatzen duena. Pertsonaia zutik agertzen da aurrealdean, mihisearen ia altuera osoa hartuta; atzean, behealdean, kirol horretako zelai bat zabaltzen da. Erretratatuak golf-makila bat darama besazpian, jarrera sofistikatu batean; hankak dotorezia neurriitsuaz ditu bereizita eta, albora begira, moda zale den kirolariaren estampa fina erakusten du, lurpetik irteten ari dela dirudien *caddie* batekin oinetan. Zuloagak ospea lortu zuen nazioartean, ordura arte euskal artista guztien artean zabalduena, eta bere deskripzio-ahalmen apartak nazioarteko gizarteko aristokraten eta burgesen erretratuen enkargu ugari jasotzeko balio izan zion. Koadroak, jakina, araztasun eta argitasun ederra jasotzen du, pentsarazten uzten ez duena margolariaren irudi oinazetsuenak; hala ere, bertako konposizio orokorra bere beste obra batzuen antzekoa da, baita espresionistenena ere; hondoarekiko altuera txikiago edo handiagoko eszenaurre batean dago pertsonaia, eta atzean paisaia bat du, nabarmendu nahi diren alderdiak sinbolizatzen dituena –kasu honetan ongizate moderno baten goraiipamen bat da— edo besterik gabe pertsonaia bizi den espazioa, jaun eta jabe den espazioa aditzera ematen duena.

Manuel Losada (1865-1949), Bilboko bizitza kulturalaren eragile eta kudeatzaile garrantzitsua, pintorea izateaz gain, modernismoaz eta inpresionismoaz ere interesatu zen hasieran, ondoren, Zuloaga bezala, Espainiako pintura handia Maneten obran ezagutu zuen arte. Nahiz eta eibartarraren maisutasun eta sakontasun dramatiko hori gabe, Losadak 98ko Belaunaldiko pintura landu zuen, goibela, pertsonaia herrikoiez betea —torerilloak, ijitoak, laborariak—, geroago erabat desberdina den beste batengatik aldatuko zuena, ospe handiena emango ziona eta ondoen identifikatzen zena. 1909ko uztailako artikulua batean, Losadaren erakusketa baten berri ematen zuen Juan de la Encinak. Erakusketan pastelaz egindako obrak bildu ziren, eta, aipatutako izenburuengatik, herriko txoko pintoreskoak irudikatzen zituzten, baita bere bizitza publikoko gertakari bereizgarriak ere. Idatziak iradokitzen zuenez, pintorearen zereginaren barruan berritasuna zerion obra zen hura, eta ondorioztatzen zuenez, lehen aldia zen halako zerbait erakusten zuena. Hamar hilabete geroago argitaratutako beste iruzkin batek pastelaz egindako obren erakusketa bat jasotzen zuen berriro, Losadak lortutako arrakasta adierazten duena. Izan ere, ordutik, urte asko lehenago berak ezagutu gabe desagertutako hiri erromantiko baten ondo

Manuel Losada (1865-1949), importante animador y gestor de la vida cultural bilbaína, además de pintor, se interesó inicialmente por el modernismo y el impresionismo, para descubrir después, como Zuloaga, la gran pintura española en la obra de Manet. Aunque sin el magisterio y la hondura dramática del eibarrés, Losada realiza una pintura noventayochista, sombría, llena de personajes populares —torerillos, gitanos, aldeanos—, que luego cambia por otra completamente distinta, que es la que le proporcionará mayor popularidad y por la que mejor se le identifica. En un artículo de julio de 1909, Juan de la Encina daba cuenta de una exposición de Losada que contenía obras realizadas al pastel que, por los títulos reseñados, representaban rincones pintorescos de la villa, así como distintos acontecimientos característicos de su vida pública. El escrito dejaba suponer que era una obra que disfrutaba de novedad dentro del quehacer del pintor; incluso podía inferirse que era la primera vez que exponía algo semejante. Otro comentario publicado diez meses después recogía de nuevo una muestra de pasteles, lo que indica el éxito que Losada había conseguido cosechar. El caso es que desde entonces llenó los ojos de los bilbaínos con pasteles y óleos de visiones luminosas y desenfadadas, bien documentadas, de una ciudad romántica que había desaparecido muchos años atrás sin que él la hubiera conocido. Este relato era en realidad el trasunto de la nostalgia por la ciudad que se perdía en el momento en que Losada pintaba, por lo que debe considerarse como uno de los cantos de cisne de los varios que puede recoger el costumbrismo de la época, sobre todo el literario, y que el conservadurismo del autor avala; un canto al viejo Bilbao que se transformaba y desaparecía vertiginosamente a causa de la industrialización. El pastel presente lleva por título *El Sitio* / *cat. 6* / y es una imagen de la fachada del viejo palacete del Banco de Bilbao, en la plazuela de San Nicolás, con un cañón y varios soldados haciendo guardia ante ella, durante el Sitio de la villa por las tropas carlistas en 1874.

El pintor que mejor llegó a poner en pie el ideario de un arte autóctono y unos valores que trataban de elevar a paradigma clasicista a los personajes del universo vernacular, dando testimonio de su actividad laboral y de sus costumbres con un alto contenido de dignidad y nobleza, fue Aurelio Arteta (1879-1940). Junto a ellos hizo comparecer igualmente al proletariado industrial que había crecido en el territorio vasco, particularmente en el vizcaíno. Lo que Arteta llegó a formular fue una épica del trabajo con un claro señalamiento étnico e histórico. Ese ideario se inscribía en el contexto de la estética novecentista que Joaquim Sunyer (1874-1956) estaba desarrollando en la pintura catalana y Daniel Vázquez Díaz en la española en general, sobre todo a partir del momento en que geometrizó sus figuras e hizo que propendieran a una apariencia escultórica. En este sentido fue clave la obra que realizó para la decoración del edificio del Banco de Bilbao de Madrid, levantado por el arquitecto Ricardo Bastida, que el pintor concluyó en 1923. Arteta tuvo siempre una fuerte inclinación simbolista, que se centró en la figura humana, a la que convirtió en realidad suprema de sus creaciones. Si bien en obras tempranas su desinterés por el entorno pudo ser menor, es evidente que se sirvió de este para dar una mínima cobertura a los personajes y contextualizarlos en un escenario. *La Pereza y el Trabajo* (h. 1909-1910) / *cat. 10* /, cronológicamente la primera de las tres obras seleccionadas, es un óleo relativamente temprano, pero que demuestra la maestría del pintor. El clasicismo de las figuras —tanto la de la muchacha que representa la Pereza como la del hombre que encarna el Trabajo— excluye cualquier otra identificación que no sea la de su carácter simbólico, explícito en el título y en la propia imagen. Esta escenifica un pasaje de trabajo agrícola, y todos sus elementos están al servicio de destacar la oposición entre el vicio y la virtud representados. El espacio aparece apretadamente ocupado por los cuerpos. La Pereza descansa ensoñada, disfrutando de la sombra del árbol que le sirve de asiento, encajada entre el tronco y una rama que la sitúan en un claustro protector. El Trabajo tensa su torso al sol crudo y soporta el peso del



dokumentatutako ikuspegi argitsu eta askeen pastelez eta olio-pinturaz bete zituen bilbotarren begiak. Kontakizun hori, egia esan, Losadak margotzen zuen unean galtzen zen hiriarekiko nostalgiaren isla zen, eta, beraz, garaiko kostunbrismoak, batez ere literarioak, jaso ditzakeen zisne kantuetako bat bezala hartu beharra dago, egilearen kontserbadorismoak bermatzen duena; industrializazioaren ondorioz bizkor eraldatzen eta desagertzen ari zen Bilbo zaharrari egindako kantu bat, alegia. Hemen dagoen pastelak *Setioa* / **kat. 6** / izenburua du, eta Banco de Bilbao erakundearen jauregi zaharraren fatxadaren irudi bat da, San Nikolas plazatxoan, kanoi bat eta soldadu batzuk aurrean dituen, 1874an tropa karlistek hiria setiatu zutenean.

Arte autokfonoaren idearioa eta sorterriko unibertsoa osatzen duten pertsonaiak paradigma klasizista bihurtu nahi zituzten balioak ondoen zutitu zituen margolaria Aurelio Arteta (1879-1940) izan zen, beren lan-jardueraren eta ohituren testigantza eta duintasun eta noblezia kutsua emanez. Horiekin batera, euskal lurraldean, bereziki Bizkaian, hazi zen proletalga ere agertu zen. Artetak lanaren epika bat formulatu zuen, etnia eta historia argi eta garbi seinalatuta. Ideia hori Joaquim Sunyer (1874-1956) Kataluniako pinturan garatzen ari zen estetika novecentistaren testuinguruan kokatzen zen, eta Daniel Vázquez Díaz Espainiakoan oro har, batez ere bere irudiak geometrizatu eta eskultura-itxura baten alde egitea eragin zuen unetik aurrera. Ildo horretan, funtsezkoa izan zen Madrilgo Banco de Bilbaoren eraikina dekoratzeko egin zuen lana, Ricardo Bastida arkitektoak eraiki zuena, eta margolariak 1923an amaitua. Artetak betidanik izan zuen joera simbolista nabaria, giza irudian oinarritua, zeina bere sorkuntzen errealitate goren bihurtu zuen. Obra goiztiarretan ingurunearekiko interesa txikiagoa izan bazitekeen ere, begien bistakoa da baliatu egin zuela pertsonaiei gutxieneko estaldura bat emateko eta agertoki baten testuinguruan kokatzeko. *Nagia eta Lana* (1909-1910 inguru) / **kat. 10** /, kronologikoki hautatutako hiru obretatik lehena, olio-pintura nahiko goiztiarra da, baina margolariaren maisutasuna erakusten duena. Irudien klasizismoak –bai Nagia irudikatzen duen neskarena, bai Lana irudikatzen duen gizonarena– bere izaera simbolikoa ez den beste edozein identifikazio bazterten du, izenburuan eta irudian bertan esplizitua. Obra honek nekazaritza-laneko pasarte bat antzesten du, eta bere elementu guztiak irudikatutako bizioaren eta bertutearen arteko aurkakotasuna nabarmentzeko dira. Espazioa trinkotasunez hartzen dute gorputzek. Nagiak ametsetan hartzen du atseden, enborrharen eta klaustro babesle batean kokatzen duen adar baten artean sartuta dagoen zuhaitzaren itzalaz gozatuz. Lanak bere soina eguzki gordinean tenkatzen du eta sorbaldetan kargatzen duen zereal-sortaren pisua jasaten du, zelaitik irteteko zorian. Bi irudiak elkartzen dituen diagonal bortitza batek nabarmentzen du ahalegin hori. Bigarren obrak, *Ikatz-zamaketariak itsasadarrean* (1923) / **kat. 11** / izenekoak, egilearen marrazkilari-dohainak erakusten ditu, baita itsasadarraren ertzetan bere lanbide desberdinetan ziharduen proletariotzaren irudia eta jarrerak atzemateko gaitasun dokumental handia ere. Horietako bat, ontzietako zamaketariena hain zuzen, irainduenetako bat zen —lotsagabekariagatik— kontserbadore kostunbrista literarioen aldetik. Hirugarren irudian, *Bermeoko arrantzaleak bozetoa* (1937-1940 inguru) / **kat. 12** / izeneko akuarela bat, Mexikoko erbestealdian (laburra, laster hil baitzen istripuz) egindako koadro bat, jarrera oroigarri eta nostalgiko bat gailentzen da, margolariak betiko galdutako errealitatea gogora ekartzen duena.

Artetaren orbitan, alderdi askotan, baina bere talenturik gabe, Alberto Arrúeren (1878-1944) pintura ikus dezakegu; lau anaia artistatetik nagusiena zen Alberto, eta bere obra zorrotz eta kostunbristak gai sozial ugari jorratu zituen, Bilboko itsasadarraren inguruan eta portuko arrantzaleen guneetan lan egiten zuen proletariotza ere islatzera eraman zuena. *Arrantzaleak Bermeoko portuan* / **kat. 13** / pastelaren irudi hau kolorez blaitua eta marrazkietan sendoa den bere errealismo trinkoaren ezaugarri bat da, ikuspegi etnikoa eta testigantza sozialarena

haz de cereal que carga a los hombros, a punto de salir de campo. Una violenta diagonal que une las dos figuras enfatiza este esfuerzo. La segunda obra, un pastel titulado *Descargadoras de carbón en la ría* (1923) / **cat. 11** /, hace gala de las dotes de dibujante del autor, así como de una gran capacidad documental para captar la imagen y las actitudes del proletariado que ejercía sus distintas profesiones en las orillas de la ría, una de las cuales, precisamente la de las estibadoras o «cargueras» de los barcos, era de las más denostadas —por el descaro— por parte de los conservadores costumbristas literarios. En la tercera imagen, una acuarela titulada *Boceto para Pescadores de Bermeo* (h. 1937-1940) / **cat. 12** /, un cuadro realizado en su exilio mexicano (breve, ya que pronto moriría accidentalmente), prima una actitud evocadora y nostálgica, que rememora una realidad que el pintor ha perdido para siempre.

En la órbita de Arteta en muchos aspectos, aunque sin su talento, podemos ver la pintura de Alberto Arrúe (1878-1944), el mayor de cuatro hermanos artistas, cuya obra severa y costumbrista abundará en una temática social que le lleva a reflejar también el proletariado que trabaja en torno a la ría de Bilbao y en los enclaves portuarios de pescadores. Esta del pastel *Pescadores en el puerto de Bermeo* / **cat. 13** / es una imagen característica de su denso realismo, de cargado color y dibujo robusto, que solapa la visión étnica con la del testimonio social, aunque sin dejar de introducir una sugerencia anecdótica en la relación de los personajes, algo también muy propio del pintor. Toda la gravedad y responsabilidad histórica que arrastran los testimonios del hermano mayor se resuelven en el segundo, José Arrúe (1885-1977), en un mundo humorístico y festivo de romerías y otras escenas costumbristas, recogidas con particular ingenio y calidad descriptiva, que el autor desarrolla a partir de 1906. Las estampas populares, urbanas o rurales, concurridas por decenas de personajes procedentes de ambos mundos, que, con sus contrastes bien señalados, formaban verdaderos enjambres humanos en los que bullía una vida briosa, se beneficiaban del poder de observación del autor y de sus excelentes dotes de dibujante para caracterizar las actitudes de sus protagonistas y figurantes. El de José Arrúe fue un estimulante arte menor, que, aunque tuvo continuadores a lo largo de la posguerra civil, perteneció a un periodo histórico muy concreto y ha quedado como un testimonio idealizado del cosmos rural vasco, contemplado con ojos urbanos, y del ideario que magnificó su imagen. *Frente al Banco de Vizcaya* (1920) / **cat. 5** /, obra de madurez, es un óleo de formato apaisado que recoge el chaflán del antiguo edificio del banco, donde tenía su puerta, desde la plaza Circular. Este era entonces, y ha seguido siendo, uno de los enclaves más bulliciosos del urbanismo bilbaíno. La obra captura un instante del día en el que niños y animales callejeros, vendedores con sus carros, limpiabotas, botones, inversores, modistillas y aldeanos cruzan sus vidas en el corazón de una ciudad en progreso.

Contemporáneo de Arteta fue otro pintor, Valentín de Zubiaurre (1879-1963), que junto a su hermano menor Ramón (1882-1969), formuló una de las propuestas más reconocidas de simbolismo costumbrista, cuya iconografía arraigó en el mundo vasco, pero también en Castilla. Los Zubiaurre eran oriundos de la localidad vizcaína de Garay, donde había nacido su padre y donde nacería también Ramón, a la que iban a permanecer vinculados a pesar de vivir en Madrid y de los avatares de la Guerra Civil. La pintura de ambos hermanos tuvo un planteamiento muy semejante, aunque los resultados obliguen a diferenciarlas con claridad. La selección que tratamos contiene un cuadro de Valentín que es paradigmático de su universo de imágenes populares, que pobló de personajes y acontecimientos rurales revestidos de una particular solemnidad. Si en Arteta, en consonancia con la ideología del autor, ese mundo se estructuró en torno a la exaltación del trabajo, en el caso de Zubiaurre lo hizo alrededor de comportamientos ancestrales y valores tradicionales más conservadores, amparados en los atavismos culturales y religiosos de una comunidad descrita en su más genuina idiosincrasia. El pintor, sin embargo, supo penetrar en la realidad representada y dotarla de un misterio profundo y perturbador, de una cierta visión

gainjartzen dituen, baina pertsonaien harremanean iradokizun anekdotiko bat sartzeari utzi gabe, margolariaren oso berezko ezaugarria hori ere. Anaia zaharraren testigantzek biltzen duten larritasun eta erantzukizun historiko guztia bigarren anaiak, José Arrúek (1885-1977), ebazten du, erromerien eta beste eszena kostunbrista batzuen umorezko eta jai-giroko mundu batean, egileak 1906tik aurrera garatutako argitasun eta kalitate deskriptibo berezi batez jasotakoan. Herri-estampak, hirikoak edo landatarrak, bi munduetatik zetozen dozenaka pertsonaiez hornituak, beren benetako bizitza jasota eta benetako kontraste nabarmenekin, bizimodu kementsu bat zerien egiazko gizataldeak eratzen zituzten, eta egileak behaketarako zuen gaitasunaz eta marrazkirako bere dohainez onuratzten ziren protagonisten eta figuranteen jarrerak karakterizatzeke. José Arrúerena arte txiki suspergarri bat izan zen eta, Gerra Zibilaren ostean jarraitzaileak izan bazituen ere, oso garai historiko zehatz batekoa izan zen, eta euskal nekazaritza-kosmosaren eta bere irudia handiagotu zuen ideario baten testigantza idealizatu gisa geratu da. *Banco de Vizcayaren aurrean* (1920) / kat. 5 /, helduaroko lana, formatu etzaneko olio-pintura bat da, eta bankuaren eraikin zaharraren alaka jasotzen du, plaza Biribiletik atea zegoen lekua. Inguru hau Bilboko urbanismoaren leku zalapartatsuenetako bat zen garai artean, eta halaxe izaten jarraitu du. Obrak eguneko aldiune bat jasotzen du, non kalean dabilzan haurrek eta animaliek, gurdietan doazen saltzaileek, bota-garbitzaileek, mandatariek, inbertitzaileek, jostunek eta baserritarrek euren bizitzak gurutzatzen dituzten aurrerabidean den hiri baten bihotzean.

Artetaren garaikidea, beste margolari bat, Valentín de Zubiaurre (1879-1963) izan zen, Ramón (1882-1969) bere anaia gaztearekin batera sinbolismo kostunbristaren proposamen ezagunenetako bat formulatu eta mugimendu horren ikonografia euskal munduan, baita Gaztelan ere, sustraitu zuena. Zubiaurretarrak Bizkaiko Garai herrikoak ziren jatorriz; han jaioa zen aita, baita Ramón ere, eta herri horri lotuta egon ziren Madrilen bizi arren eta Gerra Zibilaren gorabeherak oztupo izanda ere. Bi anaien pinturak oso antzeko planteamendua zuen, nahiz eta emaitzek argi bereiztera eramaten gaituzten. Hemen aztergai den hautaketak Valentínen koadro bat biltzen du, irudi herrikoen bere unibertsoaren paradigma, solemnitare berezi batez estalitako landa-giroko pertsonaia eta gertakizuneh hornitua. Artetarengan, egilearen ideologiarekin bat etorritik, mundu hori lanaren gorespenaren inguruan egituratu zen, baina Zubiaurreren kasuan antzinako portaeren eta balio tradizional kontserbadoreagoen inguruan egituratu zen, bere idiosinkrasiarik jatorrean deskribatutako komunitate baten atabismo kultural eta erlijiosoaren babesean. Margolariak, hala ere, irudikatutako errealitatean sartzan jakin zuen, eta misterio sakon eta asaldagarri batez hornitzen, paisaiei, haien forma eta argiei, arkitekturei, objektu eta jantziei eta pertsonaien jarrerei eragiten zien nolabaiteko ikuspegi mistiko batez; era horretan, ekintzarik hutsalenak erritualizatuak agertzen ziren bere koadroetan, eta esanahi existentzial sakoneko zeremonia bihurtuak, heriotza existentzialari lotuta. Hala, *Eskaintza ermita batean* (1910 inguru) / kat. 3 / olio-pinturak baserritar talde batek ermita baten atarian egindako lore- eta kandela-eskaintza bat irudikatzen du, Garai herriko San Juan Ebanjelariaren elizako dorrea ikusten den paisaia batean. Aurrealdean, mutiko batek, bizkar emanda, jarrera aske bat du; bere aurrean, berriz, lurrean belauniko eta arrosarioa otoitzen, emakume batek, larritasunak hartua, Pietatearen Ama Birjinaren ikonografia gehitzen du; lurrean jarritako kandela batek kontraste hori azpimarratzen duela dirudi, eguneroko bizitzaren eta transzendentziaren arteko banaketa-lerro bat ezartzen ari balitz bezala. Dena den, eszenaren izaera erlijiosoak bildutako elementu oro biltzen du, atzealdeko baserrietatik lurrean, aurrean, agertzen den natura hilera arte. Rebecca Guerrak Espainia beltzeko gaiekin lotu du obra hau<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Rebecca Guerra Pérez, *Valentín de Zubiaurre. Vida y obra*. Doktoressa-tesi argitaragabea. Euskal Herriko Unibertsitatea. Bilbo, 2012.

<sup>2</sup> Rebecca Guerra Pérez, *Valentín de Zubiaurre. Vida y obra*. Tesis doctoral inédita. Universidad del País Vasco. Bilbao, 2012.

mística que afectaba a los paisajes, a sus formas y luces, a sus arquitecturas, a sus objetos y atuendos y a las actitudes de los personajes, de manera que los actos más triviales aparecían en sus cuadros ritualizados y convertidos en ceremonias de profundo significado existencial y vinculados a la muerte. Así, el óleo *Ofrenda en una ermita* (h. 1910) / cat. 3 / representa una ofrenda floral y de cirios por parte de un grupo de aldeanos a la puerta de una ermita, en un paisaje en el que se reconoce la torre de la iglesia de San Juan Evangelista del pueblo de Garay. En primer término, un muchacho, de espaldas, adopta una actitud desenfadada, mientras que, frente a él, arrodillada en el suelo y rezando el rosario, una mujer dominada por la congoja incorpora la iconografía de la Virgen de la Piedad; un cirio depositado en el suelo parece subrayar este contraste, como si estuviera estableciendo una línea divisoria entre la vida cotidiana y la trascendencia. De todas maneras, la naturaleza religiosa de la escena impregna cualquiera de los elementos convocados, desde los caseríos del fondo hasta el bodegón que aparece en el suelo, delante. Rebecca Guerra ha relacionado la obra con la temática de la España negra<sup>2</sup>.

Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) es uno de los artistas seleccionados que no puede considerarse un pintor vasco, pero sus estancias regulares en la cuenca del río Bidasoa, cuyo paisaje le fascinaba, y la influencia que ejerció su pintura le vinculan de manera estrecha a algunos aspectos muy importantes del arte vasco. Su estética geometrizaradora, dentro de lo que vino a considerarse un cubismo atenuado, y unos supuestos novecentistas, que compartió con Sunyer y con Arteta, llegaron a definir un estilo vasco en el que tuvo gran participación; sobre todo porque, como ya se ha mencionado, a Arteta el paisaje solo le interesaba relativamente. Así, hay que atribuir a Vázquez Díaz la formulación del paisajismo de color apagado, algo que aporta el propio modelo, y formas simplificadas que caracterizó desde entonces una hipotética identidad artística. Aunque los dos cuadros presentes en esta exposición no son paisajes vascos, ilustran perfectamente el estilo del autor y su ascetismo. El más antiguo de ellos es un óleo titulado *Ventana sobre Portugal* (h. 1922-1923) / cat. 15 /, en el que, a través de una ventana, juega con la imagen exterior contemplada en relación con el interior: un argumento muy utilizado por el cubismo, que aquí se construye a través de una pecera situada en el alféizar que con sus reflejos quebrados hace entrar las imágenes exteriores. El segundo, *Ventana de La Rábida* (h. 1929) / cat. 16 /, más despojado y muy silencioso, enmarca el paisaje a través de una ventana de arco de medio punto del monasterio.

Voy a traer aquí el nombre de Gaspar Montes Iturrioz (1901-1998), pues sus mejores trabajos tuvieron vinculación con el de Vázquez Díaz y es una de las principales figuras que aportaron al paisajismo vasco una continuidad estética que aspiró a erigirse en escuela. Vinculado al pintor José Salís —asentado en Irún, aunque nacido en Santoña (Cantabria) y de origen francés—, influido por Cézanne, fue una de las figuras nucleares de la llamada Escuela del Bidasoa en su segunda generación; sus paisajes, de una pureza geométrica y de un color delicado, se convirtieron en una referencia de indudable calidad dentro de la iconografía tradicional guipuzcoana. La obra seleccionada, *Bahía de Txingudi* (1950) / cat. 17 /, pertenece a una época tardía; es una imagen portuaria realizada con recursos maduros, tanto compositivos como cromáticos, y no vinculados a la estética cercana al cubismo que había desarrollado en los años anteriores a la Guerra Civil.

Los artistas importantes de distintas generaciones que sobrevivieron a ella, incluso los de la más joven aparecida en Guipúzcoa y aglutinada en torno al Grupo GU, de naturaleza fundamentalmente surrealista, apenas aportaron ya nada nuevo en la posguerra, aunque hubo autores de alguna calidad que continuaron realizando su obra penumbrosamente. Algunos murieron pronto, otros abandonaron el arte, y los que fueron capaces de realizar obra de interés, no fue nada que pudiera mejorar o siquiera equipararse a lo que habían aportado antes de



Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) euskal pintoretzat hartu ezin den artista hautatuetako bat da, baina Bidasoa ibaiaren arroan (liluratu egiten zuen bertako paisaiak) sarritan egiten zituen egonaldiek eta bere pinturan izan zuen eraginak estu lotzen dute euskal artearen garrantzi handiko hainbat alderdirekin. Bere estetika geometrizatzaileak, kubismo leundutzat hartu zenaren barruan, eta suposizio novecentista batzuek, Sunyerrekin eta Artetarekin partekatuek, definituko zuten halako euskal estilo bat, non parte-hartze handia izan baitzuen; batez ere, aipatu den bezala, Artetak nahiko interes urria zuelako paisaiarekiko. Hortaz, Vázquez Díazi egotzi behar zaio kolore hitseko paisajismoaren formulazioa, ereduak berak dakarren zerbait, baita forma sinplifikatuak ere, ordutik halako identitate artistiko hipotetiko bat ezaugarri zuena. Erakusketa honetan dauden bi koadroak euskal paisaiak ez diren arren, ezin hobeto erakusten dituzte egilearen estiloa eta aszetismoa. Horietatik zaharrena *Leihoa Portugal gainean* (1922-1923 inguru) / *kat. 15 /* izeneko olio-pintura bat da, non, leiho batean zehar, barnealdearekiko erlazioan behatutako kanpoaldeko irudiarekin egiten duen jolas: kubismoak sarritan erabilitako argumentua, hemen leiho-ertzean dagoen arrainontzi baten bidez eraikitzen dena, bere isla hautsiekin kanpoaldeko irudiak gehituta. Bigarrenak, *La Rábidako leihoa* (1929 inguru) / *kat. 16 /*, soilagoak eta oso isilak, monasterioko erdi-puntuko arku-leiho baten bidez markoztatzen du paisaia.

Gaspar Montes Iturrioz (1901-1998) izena ekarriko dut hona, bere lanik onenek Vázquez Díazarekin lotura izan baitzuten. Era berean, irudi nagusietako bat da eskola bihurtzea xede zuen euskal paisajismoari jarraitasun estetikoa ematen. José Salís margolariari lotua —Irunen ezarria, Santoñan (Kantabria) jaioa eta jatorriz frantsesa bazen ere—, Cézanneren eraginpean, Bidasoako Eskola deritzonaren irudi nagusietako bat izan zen bere bigarren belaunaldian; bere paisaiak, araztasun geometrikoagatik eta kolore delikatuarengatik bereizten direnak, kalitate handiko erreferentzia bihurtu ziren Gipuzkoako ikonografia tradizionalaren barruan. Hautatutako obra, *Txingudi badia* (1950) / *kat. 17 /*, berantiarra da; portuko irudi bat da, bai konposizioari bai kromatikoari dagokionez baliabide helduekin egina, eta Gerra Zibilaren aurreko urteetan kubismotik gertu hark garatutako estetikari lotzen ez zaiona.

Gerraren ondoren bizi izandako belaunaldi desberdinetako artista garrantzitsuek, baita Gipuzkoan agertu eta GU taldearen inguruan bildutako gazteenetakoek ere, izaera surrealistakoak batez ere, apenas ekarri zuten ezer berririk gerraostean, nahiz eta zenbait egilek, nolabaiteko kalitatea erakutsi arren, goibeltasun-giro batean jarraitu zuten lantzen beren obra. Batzuk laster hil ziren, beste batzuk artea utzi zuten, eta obra interesgarriak egiteko gai izan zirenek ez zuten ezer hobetu, ezta gerra aurretik emandakoarekin parekatu ere, eta originaltasun urria erakutsi zuten. Salbuespen bakar batek —beste batzuk ez dira hain agerikoak— argi eta garbi jartzen du kontraesanean idatzi berri dudana; izan ere, José María Ucelay (1903-1979) bezalako artista batek bere onena eman behar zuen bere jaioterrian erbestetik itzultzean, eta bere gaztaroan jada agertzen utzi zuen talentu handia adierazi beharra zuen. Eusko Jaurilaritzak enkargatuta, zeinak 1936an Arte Ederretako zuzendari nagusi izendatu zuen, gerra garaian zeregin garrantzitsua bete zuen Frantziara eramandako ondare artistikoaren zaintzan, eta 1937ko Nazioarteko Erakusketako Espainiako pabiloiko euskal atalaren arduradun nagusia izan zen. Gerra amaitzean, eta enkargu profesional baten ondorioz, Ingalaterran finkatu zen, eta handik 1949an itzuli ahal izan zen, berrogeita bost urte zituela. Bizitzeko geratzen zitzaizkion hogeita hamar urteek aukera eman zioten garaiko erreferentzia nagusien artean geratu den obra original eta sakon bat garatzeko, soseguz eta ondorengo euskal artista guztiek —1966an Bizkaian sortutako Euskal Eskolako Emen taldeko kide izan zen ere— zioten begirunearen, eta zenbaitetan gorespenaren erdian.

la contienda y que irrumpiera con una mínima originalidad. Una sola excepción contradice claramente —hay algunas otras menos evidentes— lo que acabo de escribir, pues un artista como José María Ucelay (1903-1979) había de dar en su tierra natal lo mejor de sí mismo al regresar del exilio y manifestar plenamente el gran talento que ya había dejado asomar en su juventud. Encargado por el Gobierno Vasco, que en 1936 le nombró director general de Bellas Artes, había tenido durante la guerra un importante papel en la custodia del patrimonio artístico evacuado a Francia y fue el máximo responsable de la sección vasca del Pabellón Español de la Exposición Internacional de 1937. Al terminar la guerra, y a causa de un encargo profesional, se afincó en Inglaterra, de donde pudo regresar en 1949, cuando contaba cuarenta y cinco años. Los treinta que aún le quedaban de vida le permitieron desarrollar, con sosiego y en medio del respeto, cuando no admiración, de todos los sucesivos artistas vascos —incluso perteneció en 1966 al Grupo Emen de la Escuela Vasca, el creado en Vizcaya—, una obra original y profunda que ha quedado como una de las referencias mayores del período. A su conocimiento y difusión ayudó en gran manera el estudio y exposición que le dedicó Kosme de Barañano en 1981. Preocupada por el dibujo, con influencia oriental y tendencia, a partir de un momento, a la expresión abigarrada, sofisticada y fría, la figuración de Ucelay tiene raíces complejas, pero bebió de los más importantes movimientos figurativos contemporáneos. Relacionada con la pintura metafísica, el surrealismo y el realismo mágico, se puede ver cercana también a la nueva objetividad de los pintores alemanes, es decir, a un mundo frígido, cristalizado y enigmático, envuelto por la mayor extrañeza. Cuando al iniciar estas líneas me he referido a las obras maestras de la colección vasca de BBVA, una de ellas era esta de Ucelay, presente en la selección, *Danzas suletinas* (1956) / *cat. 19 /*, pues la ambición, tanto por el tamaño como por la complejidad compositiva, y la madurez e imaginación estilísticas con que está realizada la hacen acreedora de un señalamiento verdaderamente excepcional. Aunque la temática de Ucelay se ciñera principalmente a bodegones, paisajes y retratos, cupieron también en ella motivos étnicos o costumbristas, mitológicos e históricos y alegóricos. En este caso se representa, repartido por una campiña, a un conjunto de danzarines suletinos, ejecutantes de una conocida manifestación popular de Zuberoa, territorio vasco de Iparralde, en un momento de descanso de su actuación. La visión congelada de los diversos elementos que recoge convierte este cuadro en una especie de bodegón misterioso y misceláneo de personas, animales, atuendos y objetos, en el que llaman sobre todo la atención los fantasiosos disfraces y los instrumentos musicales. En él aflora el mundo freudiano de lo siniestro, que Ernst Jentsch consideraba aquel en el que existía la «duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y, a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte» —los personajes parecen muñecos autómatas—, y un *horror vacui* muy propio del estilo del autor. Debe señalarse que el abigarramiento descriptivo y la importancia del dibujo, muy influido por el decorativismo de la ilustración inglesa, aún iban a ser mayores en su pintura de años posteriores. Hay que observar también que, a pesar de la naturaleza folclórica del argumento, la mirada del artista es completamente cosmopolita, característica que Ucelay había introducido en una pintura vasca cuya iconografía se inclinaba, muy contrariamente, desde el Romanticismo, a la descripción identitaria, muy potenciada por el interés hacia lo vernacular propio del novecentismo.

Si seguimos el orden cronológico de los autores convocados en esta selección, encontramos a la pintora irunesa Menchu Gal (1919-2008), alumna temprana en su ciudad natal de Gaspar Montes Iturrioz, y que después estudió con Amédée Ozenfant en París. Exiliada en Francia durante la Guerra Civil, se instaló en Madrid en 1943 y allí se vinculó a pintores de la Escuela de Madrid, nacida de la efímera Segunda Escuela de Vallecas, y siguió en parte pautas cercanas a las del pintor *fauve* Benjamín Palencia. Este encabezó durante un tiempo la renovación artística

Kosme de Barañanok 1981ean eskaini zion ikerketak eta erakusketak asko lagundu zuen haren aintzatespenean eta hedapenean. Marrazkiaz kezkatuta, ekialdeko eraginarekin eta, une jakin batetik aurrera, adierazpen nabar, sofistikatu eta hotz baterako joerarekin, Ucelayren figurazioak sustrai konplexuak ditu; mugimendu figuratibo garaikide garrantzitsuenetatik edan zuen, hala ere. Pintura metafisikoarekin, surrealismoarekin eta errealismo magikoarekin lotua, pintore alemanen Objektibotasun Berritik hurbil ere ikus daiteke, hau da, mundu hotz, kristalizatu eta enigmatiko batetik hurbil, arrotzasunik handienaz inguratutik. Lerro hauen hasieran BBVAren euskal bildumako maisulanak aipatu ditudanean, horietako bat hautaketan ageri den Ucelayren *Zuberoako dantzak* (1956) / *kat. 19 / zen*, egina dagoen anbizioak, bai tamainagatik bai konposizioaren konplexutasunagatik, eta horretarako baliatutako heldutasun eta irudimen estilistikoak apartekoa zeharo bilakatzen baitute. Ucelayren gaia batez ere natura hilak, paisaiak eta erretratuak ziren arren, motibo etniko edo kostunbristak, mitologikoak, historikoak eta alegorikoak ere bildu zituzten bertan. Kasu honetan, Zuberoako dantzari talde bat irudikatzen da, Zuberoako herri-ospakizun ezagun bateko partaideak landazabal batean banatuta, beren emanaldiaren atsedenaldi batean. Jasotzen dituen elementu guztien ikusmen izoztuak natura hil misteriotsu eta nahasi bihurtzen du koadro hau, pertsona, animalia, jantzi eta objektuena, eta batez ere fantasiako mozorroek eta musika-tresnek ematen dute atentzia. Bertan siniestroaren mundu freudiarra azaleratzen da, Ernest Jentschen ustetan non existitzen den «zalantza itxuraz bizirik dagoen izaki bat benetan biziduna ote den, eta, alderantziz, halako gauza inerte batek ezin ote dezakeen arimarik eduki» —pertsonaiek panpina automatik ematen dute—, baita egilearen estiloaren hain berezkoa den *horror vacui* bat ere. Aipatzekoa da marrazkiaren nabardura deskriptiboa eta garrantzia, ilustrazio ingelesaren dekoratibismoak nabarmenki eraginda, oraindik handiagoa izango zela ondorengo urteetako pinturan. Bestetik, ohartarazi beharra dago, argumentuaren izaera folklorikoa gorabehera, artistaren begirada guztiz kosmopolita dela; ezaugarri hori euskal pinturan barneratu zuen Ucelayk, kontuan hartuta pintura horren ikonografiak, aitzitik, identitatea deskribatzeko joera erakutsi zuela Erromantizismotik, eta novecentismoaren sorterriarekiko berezko interesak zeharo indartu zuela.

Hautaketa honetan bildutako egileen ordena kronologikoari jarraituz gero, Menchu Gal (1919-2008) margolari irundarra aurkituko dugu. Bere herrian Gaspar Montes Iturriozen aurrenetako ikaslea izan zen bera, eta ondoren Amédée Ozenfantekin ikasi zuen Parisen. Gerra Zibilean Frantzian erbesteratua, Madrilén kokatu zen 1943an, eta bertan Madrilgo Eskolako pintoreei lotu zitzaion; eskola Vallecasko Bigarren Eskola iragankorretik sortu zen, eta neurri batean Benjamín Palencia *fauve* pintorearen ereduari jarraitu zien. Gerraosteko Espainiako berrikuntza artistikoaren buru izan zen hura aldi batez, batez ere 1951n I. Bienal Hispanoamerikarra irabazi ondoren, baina bere proposamenak laster gaingitu zituen espresionismo abstraktuaren eta abstrakzio geometrikoaren agerraldiak. Galek erretratua, paisaia eta natura hila garatu zituen nagusiki, eta oraingo erakusketan portuko paisaia batek ordezkatzeko du artista; *Donostiako portua* (1970 inguru) / *kat. 18 / zen*, non deskribapenerako duen erraztasun hori eta espresionismorako bere joera otzandu hori aditzera ematen dituen.

Gerra zibilaren ostean ustekabeko kemenez jaiotako euskal abangoardiaz esan daiteke bere asmoetan eta emaitzetan erabat abstraktua izan zela. Dena den, zehaztu beharra dago salbuespen nabarmenak egon zirela eta, gainera, abangoardia hori agertu zenean arte unibertsala menderatzen zuten ereduengandik inguruan egindako adierazpena dela. Fenomeno honen hasierako bi irudi nagusiak eskultoreak izan ziren, Jorge Oteiza (1908-2003) eta Eduardo Chillida (1924-2002). Lehena 1935ean Latinoamerikara joan eta 1948an itzuli zen, Chillidak bere lehen eskulturak egin zituen urtean. Chillidaren nazioarteko arrakasta

español de la posguerra, sobre todo después de ganar la I Bienal Hispanoamericana en 1951, pero pronto vería desbordadas sus propuestas por la aparición del expresionismo abstracto y la abstracción geométrica. Gal desarrolló principalmente el retrato, el paisaje y el bodegón, y su representación en la muestra presente está formada por un paisaje portuario, *Puerto de San Sebastián* (h. 1970) / *cat. 18 / zen*, en el que esgrime su soltura descriptiva y su domesticada tendencia al expresionismo.

De la vanguardia vasca que nació con ímpetu inesperado en la posguerra civil puede decirse que fue preponderantemente abstracta en sus intenciones y en sus resultados, aunque sea esta una afirmación que deba matizarse, a la que se puedan objetar importantes excepciones y que además fue hecha sobre modelos que dominaban el arte universal cuando esta vanguardia apareció. Las dos figuras capitales en el arranque de este fenómeno fueron escultores, Jorge Oteiza (1908-2003) y Eduardo Chillida (1924-2002). El primero había marchado a Latinoamérica en 1935 y regresado en 1948, el año en que Chillida fechaba sus primeras esculturas. El temprano éxito internacional de Chillida, que fue pronto reconocido y premiado como uno de los artistas más importantes de su generación, colocó al arte vasco en una notable posición internacional. Esto también alcanzó en parte a Oteiza, que llegó a recibir algunos importantes premios internacionales en los años cincuenta. Chillida inició su abstracción en hierro —el material que más claramente identificaría su obra— en 1951. Esta obra, iniciada bajo la influencia del pintor madrileño Pablo Palazuelo (1915-2007) y su abstracción geométrica, derivó pronto en una contraria obra gestual informalista, caligráfica, que Chillida —hijo de la angustia al igual que los expresionistas que le sucedieron y testigo de dos trágicas posguerras— supo interpretar en el espacio mediante una compleja y muy dramática forja. Tal relevancia de la materia impulsó a Gaston Bachelard, en sus reveladoras reflexiones sobre el escultor tituladas «El cosmos del hierro», a decir lo siguiente: «Si nos sintiéramos tentados a designar estas obras bajo el título general de *forja abstracta*, inmediatamente perderíamos el beneficio de la sorprendente estimulación que dan a la imaginación material. Significaría juzgar únicamente por las formas unas obras hechas en honor a la materia. Aquí el herrero nos invita a sus largos ensueños sobre la imagen material del hierro». De hecho, la evolución formal que sufrió Chillida fue guiada por el empleo de las diferentes materias que utilizó, con resultados a veces morfológicamente antagónicos. Después del hierro y el acero apareció la madera labrada, como en las antiguas artesanías, y el granito. Luego, episódicamente, el mármol, el alabastro y el hormigón, la tierra chamota —correspondiente a las llamadas *lurras*, que incorporaban impresiones e implantación de surcos y grietas, y a veces grafismos de óxido de cobre—, la porcelana, el fieltro o el papel. Este último sería usado, lógicamente, como soporte de dibujos y grabados, *collages* y recortes colgantes, pero con más sensibilidad hacia sus recursos y diversidad materiales de lo habitual, lo que se manifestaría sobre todo en los *collages*, manipulados con especial capacidad creativa y atención a su especificidad —cortes o quemado de los bordes—, y en algunos grabados de huella sin tinta. El caso es que así obtuvo una auténtica polifonía de formas, emanadas de las propias posibilidades íntimas de la resistencia, presencia plástica, textura y color de los materiales. Pero puede decirse que a partir de un determinado momento estos se intercambiaron, y el mundo formal que había tenido su origen en alguno de ellos se trasladó a los demás, independientemente de su consistencia. Paralelamente, ese acervo formal, lejos de la enigmática búsqueda que había caracterizado sus experiencias tempranas y maduras más directas, se hizo más previsible. Las formas se hicieron menos agresivas y lo que había al inicio de caligráfico y espontáneo se convirtió en un desarrollo de signos de diseño controlado.



goiztiarrak, laster bere belaunaldiko artistarik garrantzitsuenetakotzat aintzatetsia eta saritua izan zenak, leku nabarmen batean jarri zuen euskal artea nazioartean. Oteizak ere neurri batean lortu zuen arrakasta hori, 1950eko hamarkadan nazioarteko sari garrantzitsu batzuk jaso baitzituen. Chillidak burdinan —bere obra identifikatuko zuen materiala nagusia— lantzen hasi zen abstrakzioa, 1951n. Pablo Palazuelo margolari madrildarraren (1915-2007) eta abstrakzio geometrikoaren eraginpean hasitako obra hori, aitzitik, obra gestual informalista, kaligrafiko batera bideratu zen laster. Chillidak —estuaren seme, bere ondorengo espresionistak bezala, eta bi gerra osteko tragikoren lekuko— obra hori espazioan interpretatzen jakin zuen forja konplexu eta oso dramatiko baten bidez. Hala, materiaren hainbesteko garrantzi horrek bultzatu zuen Gaston Bachelard, eskultoreari buruzko «Burdinaren kosmosa» izeneko bere hausnarketa argigarrietan, honako hau esatera: «Obra hauek *forja abstraktua* izenburu orokorraren pean izendatzeko tentazioa izango bagenu, berehala galduko genuke irudimen materialari ematen dioten estimulazio harrigarriaren onura. Materiaren ohoretan egindako obrak formen arabera bakarrik epaitzea esan nahiko luke. Hemen, burdinaren irudi materialaren gainean dituen amets luzeetara gonbidatzen gaitu errementariak». Izan ere, Chillidak izan zuen bilakaera formala baliatu zituen materiaren erabilerak gidatu zuen, batzuetan morfologikoki antagonikoak ziren emaitzekin. Burdinaren eta altzairuaren ondoren egur landua agertu zen, artisau-lan zaharretan bezala, baita granitoa ere. Gero, tarteka, marmola, alabastroa eta hormigoia, txamota lurra —*lurra* deitutakoetan, inpresioak eta ildoetan eta pitzaduren ezarpena barne hartzen zituzten horietan, baita kobre-oxidozko grafismoak ere—, portzelana, feltroa edo papera. Azken hau, jakina, marrazki eta grabatuen euskarri, *collage* eta ebakin eseki gisa erabiliko ziren, baina bere baliabideekiko eta dibertsitate materialekiko sentsibilitate handiagoarekin, eta hori batez ere *collage*etan agertuko zen, gaitasun sortzaile bereziarekin manipulaturik eta haien espezifikotasunari arreta jarrita —ebakiak eta ertzak erreta— baita tintarik gabeko aztarna-grabatu batzuetan ere. Hala, formen benetako polifonia lortu zuen, materialen erresistentziaren, presentzia plastikoaren, testuraren eta kolorearen berezko aukeretatik eratorria. Baina esan daiteke une jakin batetik aurrera trukatu egin zirela, eta haietakoren batean jatorria izan zuen mundu formala besteengana lekualdatu zela, haien trinkotasuna alde batera utzita. Aldi berean, ondare formal hori, bere esperientzia goiztiar eta heldu zuzenenak ezaugarri zituen bilaketa enigmatikotik urrun, aurreikusgarriago bilakatu zen. Formak ez ziren hain oldarkor ageriko eta hasiera batean kaligrafiko eta espontaneo zena diseinu kontrolatuko zeinuen garapen bilakatu zen.

BBVAren bilduman Eduardo Chillidaren lanik nabarmenena, zalantzarik gabe, *Burdinaren gorazarre III* (1991) / ii. 5 / burdinazko eskultura da, dimentsio publikokoa, artistaren eboluzio handiko une batekoa, osagaiak oso haztatuak eta esperientzia luze baten kontrolpean dituenak. Piezak enbor bat du, lurrean hondoratua eta altueran bloke ortogonal baten bidez ebatzia, nondik irteten diren lau forma bihurritu, kako kamutsen antzekoak, eskultorearen estiloan antzemangarriak. Oinarrian, lurretik hurbilen dagoen aldean, paralelepipedo baten formako totxoa kosk eginda agertzen da, eta forma galtzen du materia gordinaren trinkotasuna adierazteko. Alde informalaren eta ezarpen formal argiko beste batzuen arteko hurbiltasuneko elkarrizketa hori, Michelangeloren *non finito*an eta pentasamendu platonikoan du jatorria, eta maiz erabili zuen Chillidak materiari bere adierazkortasuna emateko. Enborra bera, zuhaitz eskematiko baten antzera, 1951n agertu zen bere obran, eskultorearen burdinazko lehen abstrakzioan. Plataforma altuak, abiatzen diren oinarria zabaltzean, lau garroen presentzia eskatzen du halaberharrez, ezohiko baretasunez sortzen direlarik. Multzo honek aukera ematen du interbentzioak argi eta garbi irakurtzeko eta Chillidaren burdinaren

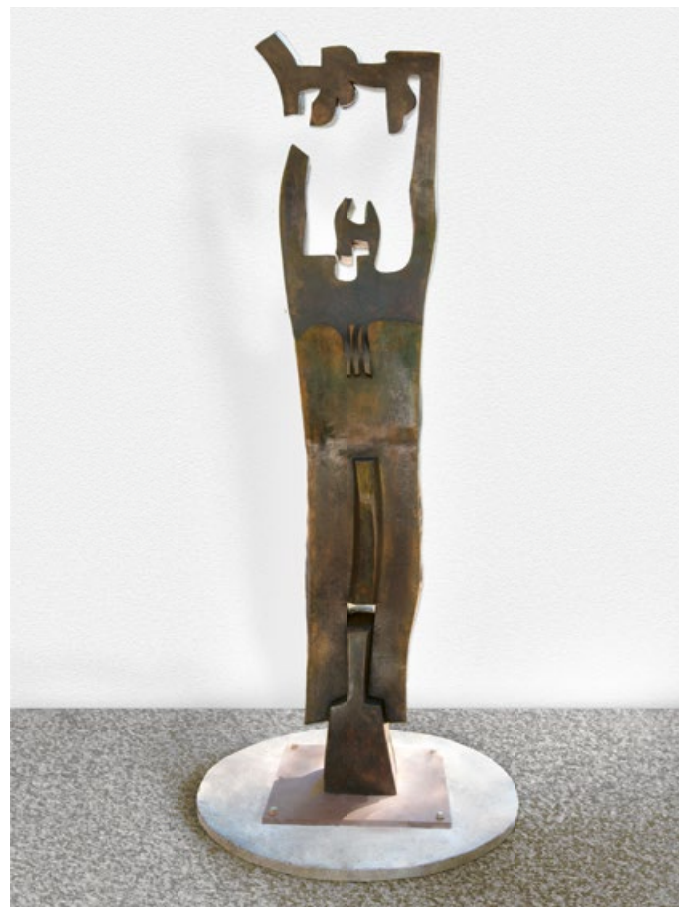


il. 5 Eduardo Chillida  
*Elogio del hierro III*  
*Burdinaren gorazarre III*  
1991

En la Colección BBVA la pieza de Eduardo Chillida más destacada es sin duda la escultura en hierro de dimensión pública titulada precisamente *Elogio del hierro III* (1991) / ii. 5 /, una obra que pertenece a un momento ya muy evolucionado del artista y cuyos elementos constitutivos se ven muy ponderados y bajo el control de una larga experiencia. La pieza consta principalmente de un tronco que se hunde en el suelo y se resuelve en la altura en un bloque ortogonal del que salen cuatro formas torsionadas como garfios romos, reconocibles en el estilo del escultor. Ya en la base, en la parte más cercana a la tierra, el lingote paralelepédico aparece mordido y pierde su forma para expresar su consistencia de materia bruta. Este diálogo en contigüidad entre zonas informales y otras con una clara implantación formal, que tiene su origen en el *non finito* de Miguel Ángel y el pensamiento platónico, fue muy usado por Chillida y confiere a la materia su expresividad. El propio tronco, como el de un árbol esquemático, apareció en su obra ya en 1951, en la primera abstracción de hierro del escultor. La plataforma alta, al ampliar la base de donde arrancan, ordena la presencia de los cuatro tentáculos, que surgen con inusual serenidad. Este conjunto permite una lectura clara de las diferentes intervenciones y considerar los hallazgos más genuinos del hierro de Chillida no ya como elementos de expresividad subjetiva y desgarrada —lo fueron inicialmente—, sino como signos elaborados con significación más objetiva y culturalmente comunicable. En la selección actual se han incluido dos obras en papel, dos grabados de entre los que integran la colección, una buena representación de la importante obra gráfica del autor. Son los grabados al aguafuerte y aguafuerte titulados *Aundi II* (1970) / cat. 21 / y *Euzkadi VII* (1976) / cat. 22 /, de diseño muy diferente, si bien ambos de una época madura. El primero, protagonizado por un grafismo continuo, encadenado, que sirve de puente entre dos bloques laterales, recuerda la continuidad de los rasgos caligráficos gestuales, vinculados al informalismo, con que el escultor había experimentado durante un tiempo a partir de 1956, aunque en *Aundi II* ese recorrido, al encadenar dos formas consolidadas, ha ganado en estabilidad estructural. En el caso de *Euzkadi VII* aparece otra de sus constantes expresivas, la del bloque de elemental forma prismática o rectangular que empieza a sufrir por uno de sus extremos un proceso de diversificación y a delatar una circunstancia existencial dominada por la angustia.



il. 6 Jorge Oteiza  
*Caja metafísica por conjunción de dos triedros. Homenaje a Leonardo / Utsgoikoa*  
*Kutxa metafisikoa bi triedro batuz.*  
*Leonardoren omenez / Utsgoikoa*  
 1965-1974  
 CRJO 91.18.000



il. 7 Néstor Basterretxea  
*Aker Beltz*  
 1972

La representación de Jorge Oteiza en la Colección BBVA está formada por cinco esculturas, tres figurativas y dos geométricas. Para esta muestra se ha elegido una de las primeras, cuyo título es *Fraille franciscano* (1952) / cat. 20 /. Tema y fecha la vinculan absolutamente a los trabajos que el escultor realizó en torno a la construcción de la basílica de Aránzazu, en Oñate (Guipúzcoa), de los que constituye un temprano testimonio. Es bien sabido que en 1950 los franciscanos de ese lugar convocaron un concurso para la construcción de una nueva basílica, con un programa decorativo que incluía pinturas, esculturas, relieves y vidrieras, y que las esculturas le fueron encargadas a Oteiza y las puertas a Chillida. El carácter religioso del encargo determinó en gran parte los resultados oteizianos, tanto los estrictamente dedicados a la basílica —que concluyeron con el friso de apóstoles y más tarde la Piedad, ambas obras para la fachada— como otros coetáneos, no solo por su morfología, sino también por la cualidad espiritual que los generaba. De hecho, en ese período llevó a cabo otras colaboraciones religiosas. La escultura figurativa de Oteiza tenía sus raíces en la de Picasso realizada en Boisgeloup y en la de Henry Moore, y en general en la escultura primitiva, aunque siempre abordó su obra con una clara propensión geometrizar, que tendía a simplificar y aristar las formas. Esto le ayudó a derivar su trabajo hacia la abstracción constructiva. Una de sus preocupaciones fundamentales consistió en el vaciamiento de la escultura, un vaciamiento físico que tenía justificaciones metafísicas y existenciales, y cuyos conceptos alcanzaron también a medular la obra geométrica, que en esta colección tiene como ejemplo *Caja metafísica por conjunción de dos triedros. Homenaje a Leonardo / Utsgoikoa* (1965-1974) / il. 6 /. *Fraille franciscano* es una de las primeras muestras de este proceso, con sus torsiones y sus vaciamentos, y aunque fuese desestimada en la concepción iconográfica final de la basílica, no puede esconder su importancia en aquel relevante ciclo. Chillida, por su parte, realizó unas puertas con bajorrelieves abstractos de naturaleza geométrica, fechadas en 1954, que determinaron una gran influencia en el arte vasco subsiguiente, entre otros episodios en el cambio hacia la expresión geométrica del propio Oteiza, que se produciría entre 1956 y 1957, y que le haría merecedor del premio de escultura de la IV Bienal de São Paulo en 1957. Pero para entonces, como hemos visto, Oteiza ya había realizado una importante obra figurativa, que incluía sus trabajos para Aránzazu, los colaterales hasta 1956 y los anteriores, y que fue su primera aportación a la vanguardia vasca. Entre estos trabajos encontramos la segunda escultura figurativa de esta colección, *Arrantzale*, fechada en 1949; hecha de cerámica vidriada con policromía, constituye un buen ejemplo de la obra primera que Oteiza, cuya profesión era la de ceramista, ejecutó nada más regresar de Argentina.

Un tercer personaje iba a incorporarse pronto a esta vanguardia, Néstor Basterretxea (1924-2014), que se había exiliado con su familia en Argentina y regresó en 1952, y a instancias de Oteiza también participó, aunque abruptamente, en el proyecto de Aránzazu. Basterretxea hacía una pintura figurativa pospicassiana, que en 1956 evolucionó hacia la abstracción geométrica y desde 1958 le condujo a la escultura abstracta según modelos de Chillida, lo que consolidó la idea de un arte vasco primordialmente escultórico. Aunque no figure en la actual selección, BBVA posee una escultura de Basterretxea denominada *Aker Beltz* (1972) / il. 7 /, que es versión de una de las dieciocho maderas de su conjunto escultórico *Serie cosmogónica vasca*, obra muy divulgada del autor. Esta serie trataba de recoger —exhibiendo una gran diversidad formal, gracias a la capacidad para el diseño de que disfrutó el artista— la imagen de un conjunto de genios, númenes y otros seres misteriosos y legendarios, además de ceremonias, objetos y fenómenos naturales pertenecientes a la mitología vasca. El *Aker Beltz* era la figura central de los *akelarres*, a la que adoraban las brujas.

La aparición de otro grupo más joven de artistas, entre los que predominaban los pintores, debió haber cambiado la percepción de una prioridad de la escultura. Sin embargo, fue también muy considerable la presencia de los escultores, en concreto Remigio Mendiburu (1931-1990) y



aurkikuntzarik jatorrenak aintzat hartzeko, ez soilik adierazkortasun subjektibo eta latzeko elementutzat, hasiera batean bezala —horrela izan ziren hasieran—, esanahi objektiboagoa eta kulturalki komunikagarriagoa duten zeinu gisa baizik. Oraingo hautaketan paperean egindako bi obra sartu dira, bilduma osatzen dutenen arteko bi grabatu, eta egilearen lan grafiko garrantzitsuen erakusgarri on bat dira. Urtintaz eta akuafortez egindako grabatuak dira, *Aundi II* (1970) / kat. 21 / eta *Euzkadi VII* (1976) / kat. 22 /, diseinu oso desberdinekoak, biak helduarokoak izan arren. Lehenengoak grafismo jarraitu, kateatu bat da nagusi, alboko bi blokeren arteko zubi gisa balio duena, eta informalismoari lotutako keinuzko ezaugarri kaligrafikoen jarraitutasuna gogorarazten du, eskultoreak 1956tik aurrera denbora batez esperimentatu zueneko, nahiz eta *Aundi III*n ibilbide horrek, finkatutako bi forma kateatzean, egiturazko egonkortasunean irabazi duen. *Euzkadi VII*ren kasuan, bere beste konstante espresibo bat agertzen da, forma prismatiko edo angeluzuzeneko blokearena, mutur batetik dibertsifikazio-prozesu bat jasaten hasi eta estuasuna nagusi den zirkunstantzia existentzial bat salatzen duena.

BBVA Bilduman Jorge Oteiza bost eskulturak ordezkatzeko dute, hiru figuratibok eta bi geometrikok. Erakusketa honetarako aurrenetako bat hautatu da, *Fraide frantziskotarra* (1952) / kat. 20 / izenburua duena. Gaia eta data erabat lotuta daude eskultoreak Oñatiko (Gipuzkoa) Arantzazuko basilikaren eraikuntzaren inguruan egin zituen lanekin, eta haien testigantza goiztiar bat da. Jakina da 1950ean leku horretako frantziskotarrek basilika berri bat eraikitzeke lehiaketa bat antolatuz zutela, pinturak, eskulturak, erliebeak eta beirateak barne hartzen zituen dekorazio-programa batekin, eta eskulturak Oteizari eta ateak Chillidari enkargatu zitzaizkiola. Enkarguaren izaera erlijiosoak eragina izan zuen, neurri handi batean, Oteizaren lanaren emaitzetan, bai basilikarako zehazki egindakoetan —apostoluen frisoarekin eta geroago Pietatearekin amaituak, biak fatxadarako obrak— bai beste garaikide batzuetan, beren morfologiagatik ez ezik, darien ezaugarri espiritualagatik ere. Izan ere, garai horretan beste kolaborazio erlijioso batzuk eraman zituen aurrera. Oteizaren eskultura figuratiboa Picassok Boisgeloupen egindakoan eta Henry Mooreren eskulturan zegoen sustraitua eta, oro har, eskultura primitiboan, beti geometriarako joera argiarekin heldu zion arren bere obrari, formak sinplifikatzeko eta ertzatzeko joera erakutsiz. Horrek bere lana abstrakzio konstruktibora bideratzen lagundu zion. Bere kezka nagusietako bat eskultura hustea izan zen, hustuketa fisikoa, justifikazio metafisiko eta existentzialak zituena, eta bere kontzeptuek obra geometrikoa ere muinera eraman zutena, bilduma honetan bi triedroren elkarketa bidezko *Kutxa metafisikoa bi triedro batuz. Leonardoren omenez / Utsgoikoa* (1965-1974) / ii. 6 / obra izanik horren erakusgarri. *Fraide frantziskotarra* prozesu horren lehen adierazleetako bat da, bere bihurtzeekin eta hustuketekin, eta basilikaren azken kontzeptzio ikonografikoan atzera bota bazen ere, nabarmena da ziklo garrantzitsu hartan izan zuen garrantzia. Chillidak, bere aldetik, 1954ko data duten izaera geometrikoko baxuerliebe abstraktuak erabili zituen ate batzuk egiteko. Ate horiek eragin handia izan zuten ondorengo euskal artean, besteak beste Oteizaren beraren adierazpen geometrikorako aldaketan. Aldaketa hori 1956 eta 1957 artean gertatu zen, eta 1957an São Pauloko IV. Bienaleko eskultura-sariaren merezidun egin zuen. Baina ordurako, ikusi dugunez, Oteizak egin zuen obra figuratibo garrantzitsu bat, Arantzazurako bere lanak, 1956ra arteko parekideak eta aurrekoak, eta, izan ere, haiek izan ziren bere aurreneko ekarpena euskal abangoardiara. Lan horien artean bilduma honetako bigarren eskultura figuratiboa dago, *Arrantzale*, 1949ko data duena; zeramika beiratuaz egin dago polikromiarekin, eta lanbidez zeramikaria zen Oteizaren hasierako obraren adibide on bat da, Argentinatik etorri berri egina.

Vicente Larrea (1934), con lo que no llegó a conseguirse una idea más centrada del fenómeno. Los pintores, sin embargo, serían numerosos y mayoritariamente trabajaron dentro de la abstracción expresionista o el informalismo, particularmente en Guipúzcoa. Por lugar de origen y orden cronológico, son dignos de citarse en este conjunto los guipuzcoanos Gonzalo Chillida, hermano más joven del escultor, Amable Arias (1927-1984), José Antonio Sistiaga, Bonifacio Alfonso, Rafael R. Balerdi (1934-1992), y José Luis Zumeta; el alavés Juan Mieg (1938) y el vizcaíno Gabriel Ramos Uranga (1939-1995).

Cuatro de los pintores citados tienen una excelente representación en la Colección BBVA, incluso en la selección. Gonzalo Chillida (1926-2008) es una figura que cronológicamente sirve de puente entre su hermano y la siguiente generación, y su pintura ocupa un lugar que no tiene fácil definición estética, aunque su calidad y hondura la hayan señalado con admiración entre la de sus contemporáneos. Empezó realizando bodegones y paisajes de gran belleza, en los que podía detectarse la pureza geométrica de los primitivos italianos; después de algunas experiencias más cercanas a Palazuelo y a su hermano Eduardo, abordó la que sería su pintura más característica, de manchas imprecisas y complejas transparencias acuosas, entre las que aparecen los vestigios arenosos formados en las fronteras entre el mar y la playa, que constituyen un mundo de infinitas variaciones formales y establecen unos límites esenciales cuyo significado va más allá de los meros intereses descriptivos de la orilla. Como si, a través de sus misteriosas huellas, tratara de convertir este encuentro en un cosmos de materia que representara el ser y su condición limitrofe. Sus paisajes pierden el carácter convencional y hacen que desaparezca el horizonte, de modo que una perspectiva caballera permite contemplar, como una visión absoluta, la fusión instantánea de las dos realidades y la transformación de la materia, su variable naturaleza en el tiempo. Antonio Saura describiría sintéticamente esta pintura como «un paisaje marítimo transformado en escenario mental». Gonzalo Chillida está presente en esta exposición con cuatro piezas, dos litografías y dos óleos. Las dos litografías pertenecen al libro *El nuevo mar*, de 1969, que además de sus trabajos incorporaba textos de Juan Ramón Jiménez. Los títulos de ambas son significativos de la ambición expresiva del paisajismo abstracto del autor, de sus intenciones metafísicas: *Gran paraíso de acumulada libertad interna* / cat. 23 / y *Tú eres sólo el más solo de lo todo* / cat. 24 /. En los dos casos la visión de los regueros del agua está descrita con detalle y su consistencia es inequívoca. Los óleos, algo más tardíos, son más abstractos, de tres fechas diferentes y de distinto grado de precisión, aunque ambos presenten los caracteres que he atribuido a toda esta obra. *Arenas/Sands* (1978) / cat. 35 / está pintado en colores oscuros, sombríos o nocturnos, lo que acrecienta el misterio de sus recorridos y manchas; *Marina*, de 1991 / cat. 38 /, describe con claridad cromática y precisión el fenómeno que trata de recoger.

José Antonio Sistiaga (1932) fue sin duda el más radical de los informalistas guipuzcoanos y el que se ha mostrado más fiel a los postulados del informalismo gestual —con los que Eduardo Chillida ya había experimentado en la década anterior y en cuya ejecución Balerdi fue un verdadero maestro—, que ha desarrollado durante toda su carrera de manera extrema. Siguiendo las pautas de la velocidad de ejecución, del gesto caligráfico irracional y espontáneo, de la mancha aleatoria, y utilizando diversas herramientas de transmisión del color al papel o al lienzo para obtener las improntas deseadas —algo que inició en 1959—, llegó también a desarrollar intervenciones cinematográficas directas sobre celuloide sin emulsionar, con lo que logró películas experimentales de resultados singulares y reconocidos. Se aprecia bien en el óleo sobre lienzo titulado *Paisaje vasco actual* (1971) / il. 8 /. «La celeridad como emisión de la genuinidad (mancha cromática = mancha psíquica) es su única preocupación y hasta su único credo estético», escribe del pintor Santiago Amón. Se trata de sacar a la luz un psicograma que dé a conocer el comportamiento del inconsciente.

Hirugarren irudi bat laster sartuko zen abangoardia horretan; Nestor Basterretxea (1924-2014), familiarekin Argentinan erbesteratu eta 1952an itzuli zena, eta Oteizak eskatuta, Arantzazuko proiektuan ere parte hartu zuena, nahiz eta jarraitasunik gabe. Basterretxeak pintura figuratibo pospiciasarra egiten zuen, 1956an abstrakzio geometrikorantz eboluzionatu zuena, eta 1958az geroztik eskultura abstraktura bideratu zuen Chillidaren ereduen arabera; horrek, hain zuzen, sendotu zuen euskal artea nagusiki eskulturan oinarritzen zenaren ideia. Oraingo hautaketan agertzen ez bada ere, BBVAk Basterretxearen eskultura bat du, *Aker Beltz* (1972) / *ii.7 /* izenekoa, egilearen obra oso zabaldua den *Euskal sail kosmogonikoa* bere eskultura-multzoaren hemezortzi zuretako baten bertsioa. Sail horrek, aniztasun formal handia erakutsiz —artistak diseinurako zuen gaitasunari esker—, bilketa bat egitea zuen xede; euskal mitologiako jeinu, numen eta beste izaki misteriosu eta legendario batzuen irudia, baita zeremoniak, objektuak eta naturako fenomenoak ere. Aker Beltza akelarretako irudi nagusia zen, eta gurtu egiten zuten sorginek.

Beste artista talde gazteago baten agerraldiak, margolariak gehienak, eskulturaren lehen tasun baten pertzepzioa aldatu bide zuen. Hala ere, eskultoreen presentzia handia izan zen, zehazki, Remigio Mendibururena (1931-1990) eta Vicente Larrearena (1934) eta horregatik ez zen lortu fenomenoaren inguruko ideia zentratuago bat. Margolariak, ordea, ugariak izango ziren, eta gehienbat abstrakzio espresionistaren edo informalismoaren barruan egin zuten lan, bereziki Gipuzkoan. Jatorriaren eta ordena kronologikoaren arabera, multzo honetan aipatzekoak dira Gonzalo Chillida, eskultorearen anaia gazteena, Amable Arias (1927-1984), José Antonio Sistiaga, Bonifacio Alfonso, Rafael R. Balerdi (1934-1992), José Luis Zumeta; Juan Mieg arabarra (1939-1995) eta Gabriel Ramos Uranga bizkaitarra (1939-1995).

Aipatutako margolarietatik lau bikain ordezkatuta daude BBVA Bilduman, baita hautaketan ere. Gonzalo Chillida (1926-2008) bere anaiaren eta hurrengo belaunaldiaren arteko zubia da kronologikoki, eta bere pinturak ez du definizio estetikoki errazik, nahiz eta bere kalitateak eta sakontasunak miresmenez hartu diren bere garaikideen pinturaren artean. Natura hilak eta edertasun handiko paisaiak egiten hasi zen, non italiar primitiboaren araztasun geometrikoa antzeman daitekeen; Palazuelorengandik eta bere anaia Eduardorengandik hurbilago zeuden esperientzia batzuen ondoren, bere pinturak bereizgarriena izango zena jorratu zuen, orban zehaztugabeak eta uretako gardentasun konplexuak jasotzen dituen; horietan artean, itsasoaren eta hondartzaren arteko mugetan eratutako hondar-aztarnak agertzen dira, aldaera formal mugagabeen mundu bat eratu eta funtsezko mugak ezartzen dituztenak, itsasertzaren interes deskribatzaile soiletik harantz doan esanahi batekin. Bere arrasto misteriosuen bidez, elkarraldi hori eta mugakide izate hori irudikatuko lukeen materiazko kosmos bihurtzen saiatuko balitz bezala. Bere paisaiak izaera konbentzionala galtzen dute eta horizontea desagertzea eragiten dute; horrela, Cavaliere perspektiba batek, ikuspegi absolutu gisa, bi errealitateen bat-bateko fusioa eta materiaren eraldaketa, bere izaera aldagarria denboran zehar, ikusteko aukera ematen du. Antonio Saurak labur deskribatu zuen pintura hori: «Itsas paisaia bat, eszenatoki mental bihurtua». Gonzalo Chillida lau piezarekin, bi litografiarekin eta bi olio-pinturarekin dago erakusketan honetan. Bi litografiak *El nuevo mar* (1969) liburukoak dira, bere lanez gain, Juan Ramón Jiménez-en testuak biltzen zituenekoak. Bien izenburuek, *Barne askatasun metatuko paradisu handia* / *kat. 23 /* eta *Osotasuneko bakarrena zara bakarrik* / *kat. 24 /*, egilearen paisajismo abstraktuaren nahi adierazkorra, bere asmo metafisikoak aditzera ematen dituzte. Bi kasuetan, ur-errekastoaren ikuspegi xehetasunez deskribatuta dago, eta zalantzarik gabekoa da haien sendotasuna. Olio-pinturak, beranduago



il. 8 José Antonio Sistiaga  
*Paisaje vasco actual* Oraingo euskal paisaia  
1971



il. 9 Bonifacio Alfonso  
*Bodegón con pájaro* Natura hila txoriarekin  
1973

Por su parte, Bonifacio Alfonso (1933-2011) está representado aquí por una pieza muy significativa de la primera década de su estancia en Cuenca, que fue importante en la consolidación de su estilo y en su evolución. En 1968, animado por Fernando Zóbel, que compró obra suya para el Museo de Arte Abstracto Español, inaugurado en 1966, se trasladó a esa ciudad, donde permaneció durante más de veinte años en estrecha relación con los muchos e importantes pintores que en aquella época la frecuentaron. La permanente amistad que tuvo con Antonio Saura hizo que en los primeros tiempos de su estancia en Cuenca sufriera una gran influencia del expresionismo del pintor aragonés y que los cuadros blancos, de formas algodonosas y sensuales que ejecutaba entonces se hicieran más agresivos y dinámicos e incorporaran figuras desgarradas que se integraban en espacios con cuyos accidentes se confundían hasta formar un mundo lleno de personajes grotescos, de monigotes ridículos que parecían adoptar actitudes absurdas; unos personajes cercanos en muchas ocasiones a las visiones de los autores del Grupo CoBrA, a Alechinsky por ejemplo, y sus viñetas, o a las de Asger Jorn. Siempre acompañó al pintor una gran capacidad mimética. *Bodegón con pájaro* (1973) / *il. 9 /* había incorporado colores grises y rojos a los blancos iniciales, y describía un universo más dramático y tenebroso, aunque la particular sensibilidad de Bonifacio dejaba siempre lugar para una más o menos evidente efusión lírica. El óleo presente en la muestra, *Triángulo azul* / *cat. 29 /*, es de 1978-1979. Para entonces ya ha alcanzado el pintor un gran dominio del color y un punto culminante de su carrera, de modo que puede decirse que esta obra, que sobresale entre sus contemporáneas, es verdaderamente maestra dentro de su producción y también en el conjunto de la propia colección. En ella los presuntos personajes y el espacio que los acoge organizan un juego de enmascaramiento y de intercambio, con equívocos constantes e imaginativas descripciones.

Por lo que se refiere a José Luis Zumeta (1939-2020), el más joven de este grupo guipuzcoano, en sus comienzos practicó un expresionismo radical de franjas de colores, que toma de los



eginak, abstraktuagoak dira, hiru data desberdinetan burutuak eta zehaztasun-maila desberdinekoak, nahiz eta bietan antzematen diren obra honi guztiari egotzi izandako ezaugarriak. *Hareak/Sands* (1978) / kat. 35 / kolore ilun, goibel edo gauekoetan dago margotua, eta horrek areagotu egiten du beren ibilbideen eta orbanen misterioa; *Marinak* (1991) / kat. 38 / argitasunez kromatikoak eta doitasunez deskribatzen du biltzen saiatzen den fenomenoa.

José Antonio Sistiaga (1932) gipuzkoar informalistarik erradikalena izan zen, zalantzarik gabe, eta leialago agertu da bere ibilbide osoan zehar azkenera arte garatu duen informalismo gestualaren postulatuen aurrean —Eduardo Chillidak aurreko hamarkadan haiekin espermentatu zuen eta Balerdi benetako maisua izan zen—. Exekuzio-abiaduraren, keinu kaligrafiko irrazional eta espontaneoaren eta ausazko orbanaren eredu jarraituz, eta nahi diren arrastoak lortzeko kolorea paperera edo mihisera transmititzeko hainbat tresna erabiliz, —1959an hasi zuena—, interbentzio zinematografikoak ere garatu zituen, zuzenean emultsionatu gabeko zeluloidearen gainean, eta horrekin emaitza bereziak eta aintzatetsiak biltzen zituzten film esperimentalak lortu zituen. Hori ondo antzeman daiteke *Oraingo euskal paisaia* (1971) / ii. 8 / mihise gaineko olio-pinturan. «Azkartasuna, benetakotasunaren igorpen gisa (orban kromatiko=orban psikikoa) da bere kezka bakarra, eta baita bere sinesmen estetiko bakarra ere», idatzi zuen pintoreaz Santiago Amónek. Inkontzientearen portaera ezagutaraziko duen psikograma bat argitara ematea da xedea.

Bestetik, Bonifacio Alfonso (1933-2011) Cuencan egin zuen egonaldiaren lehenengo hamarkadako pieza esanguratsu batek ordezkatzeko du hemen; egonaldi hura garrantzitsua izan zen bere bilakaeran eta bere estiloa sendotzeko. 1968an joan zen hiri horretara bizitzera, Fernando Zóbelek animatuta, zeinak bere obra eskuratu zuen 1966an inauguratutako Espainiako Arte Abstraktuaren Museorako. Hogei urte baino gehiago eman zituen bertan, garai hartan berarekin maiz ibiltzen ziren margolari gailen eta ugariekin harreman estuan. Antonio Saurarekin izan zuen adiskidetasun etengabearen ondorioz, Cuencan egin zuen egonaldiaren hasieran eragin handia izan zuen bere obran margolari aragoiarraren espresionismoak, eta garai hartan egiten zituen koadro zuriak, forma kotoitsu eta sentsualekoak, ausartagoak eta dinamikoagoak bilakatu ziren, eta irudi urratuak txertatu zituzten haien akzidenteekin nahasten ziren espazioetan. Koadro horiek mundu berezi bat osatzen zuten, itxuraz jarrera zentzugabeak hartzen zituzten pertsonaia groteskoez, txingote barregarriez beterikoa, askotan CoBrA taldeko egileen ikuspegietatik hurbil —esaterako, Alechinskyrenak, eta bere binetakoak— edota Asger Jornen horietatik. Gaitasun mimetiko handia izan zuen beti pintoreak lagun. *Natura hila txoriarekin* (1973) / ii. 9 / koadroan kolore grisak eta gorriak gehitu zizkien hasierako kolore zuriei, eta unibertso dramatiko eta goibelago bat deskribatzen zuen, nahiz eta Bonifacioren sentiberatasun bereziak beti uzten zuen lekua gutxi gorabehera nabaria zen samurtasun liriko baterako. Erakusketan ageri den olio-pintura, *Triangelu urdina* / kat. 29 /, 1978-79koa da. Ordurako, pintoreak ondo asko menderatzen zuen kolorea, eta bere ibilbidearen goren unean zegoen; beraz, esan daiteke bere garaikideen artean gailentzen den obra hau benetako maisulan bat dela, bere ekoizpenean ez ezik, bildumaren beraren osotasunean ere. Bertan, ustezko pertsonaiek eta horiek hartzen dituen espazioak mozorrotzeko eta trukatzeko joko bat antolatzen dute, etengabeko nahasteekin eta deskribapen irudimentsuekin.

José Luis Zumetari dagokionez (1939-2020), talde gipuzkoar honetako gazteena zen, eta bere hastapenetan kolore-zerrenden espresionismo erradikala praktikatu zuen, kanpoko abangoardia batzuekin bisualki parekatutako arrantza-ontzien pinturaren eredu

ii. 10 Vicente Larrea Gayarre  
*Abstracción I*  
*Abstrakzioa I*  
1974



modelos populares de la pintura de los barcos pesqueros, visualmente emparentada con algunas vanguardias foráneas, y que acabaron por constituir laberínticos relieves recortados de gran expresividad. Todo ello llegó a crear unas abstracciones más complejas en las que parecían querer mostrarse dramáticas y conflictivas historias colectivas, al estilo de las fantasmagorías del Grupo CoBrA, que iban a llenar sus espacios de formas entrevistas, fulgurantes, de color abigarrado y de presencia inestable, sometidas a poderosas tensiones, trasunto de una realidad histórica convulsa. La pintura seleccionada / cat. 31 /, de la primera mitad de los años setenta, se encuentra al comienzo de ese proceso, en un momento en que el orden con que había comenzado a manifestarse su abstracción está siendo transgredido por una imperiosa necesidad expresionista. Esta será aún más violenta y más épica en los años siguientes, para acabar por atemperarse, según intervenciones informalistas más codificadas y serenas, en los últimos años de la década. Sin embargo, posteriormente Zumeta incorporará una figuración grotesca a su pintura y evolucionará de manera compleja según múltiples estímulos, tanto abstractos como figurativos, a menudo siguiendo pautas de movimientos internacionales a los que podía sentirse próximo, como ciertas manifestaciones de la transvanguardia y del neoespressionismo, aunque sin soslayar su profunda deuda con Picasso.

El trabajo del pintor y escultor Agustín Ibarrola (1930) fue uno de los que más claramente caracterizaron la figuración vizcaína. He hablado ya de la importancia que pudo tener el trabajo de Ucelay, pero fue Ibarrola quien, estableciendo una continuidad con los artistas novecentistas anteriores a la Guerra Civil —con Aurelio Arteta y Daniel Vázquez Díaz, de quien fue discípulo directo—, estimuló la pintura figurativa, que desbordó su trabajo abstracto geométrico como miembro del Equipo 57. Sin embargo, la escultura vizcaína más importante del momento iba a ser abstracta, la desarrollada por Vicente Larrea (1934) desde 1966, representada en esta colección (aunque no en la muestra actual) mediante el bronce titulado *Abstracción I* (1974) / ii. 10 /. Es una

herrikoietatik hartu eta azkenean adierazkortasun handiko erliebe labirintiko murriztuak bilakatu ziren horiena. Horrek guztiak abstrakzio konplexuagoak sortu zituen, eta bazirudien historia kolektibo dramatiko eta gatazkatsuak erakutsi nahi zituztela, CoBrA taldearen fantasmagorien antzera, sumatzen ziren forma bizkorrez, kolore nabar eta presentzia egonkorrekoez, beren espazioak beteko zituztenak, tentsio handien pean, errealitate historiko asaldatu baten irudi. Hautatutako pintura / kat. 31 /, 1970eko hamarkadaren lehen erdikoa, prozesu horren hasieran aurkitzen da, bere abstrakzioa agertzen hasia zen ordena premia espresionista bizi batek urratzen ziharduen unean. Hori are bortitzagoa eta epikoagoa izango da hurrengo urteetan, eta hamarkadaren azken urteetan baretu egingo da, interbentzio informalista kodetuago eta lasaiagoen arabera. Gerora, ordea, Zumetak figurazio groteskoa gehitu zion bere pinturari, eta modu konplexu batean eboluzionatu zuen hainbat estimuluren arabera —abstraktuak nahiz figuratiboak—, sarritan hurbileko sentitu ahal izaten zen nazioarteko mugimenduen ereduie jarraituta, besteak beste, transbangoardiaren eta neoespresionismoaren adierazpen jakin batzuei, nahiz eta Picassori zor zion guztia saihestu gabe.

Bizkaiko figurazioa argiro bereizi izan zuen lanetako bat Agustín Ibarrola (1930) pintore eta eskultorearena izan zen. Ucelayren lanak izan zezakeen garrantziaz hitz egin dut jada, baina Ibarrola izan zen, Gerra Zibilaren aurreko artista novecentistekin jarraitutasuna ezarriz —Aurelio Arteta eta Daniel Vázquez Díazekin, zeinen ikasle zuzena izan baitzen— pintura figuratiboa suspertu zuena, bere lan abstraktu geometrikoa gainditu zuena Equipo 57ko kide gisa. Hala ere, garai hartako eskultura bizkaitar garrantzitsuena abstraktua izango zen, Vicente Larreak (1934) 1966az geroztik garatutakoa, hain zuzen, eta bilduma honetan (baina ez oraingo erakusketan) *Abstrakzioa I* (1974) / il. 10 / izeneko brontzearen bidez ordezkaturia. Eskultorearen helduaroko obra bat da, non bere estilo bereizgarria den nagusi. Bertan, lodiera konstante bat duen xafla bat da gorputz materiala, eta garatzeko eta dibertsifikatzeko gaitasun amaigabe bat duela dirudi, tumore-itxurarekin bere baitan tolestu eta espazio labirintiko bat hartzen duena barnean. Ikuslearentzat ikusezina, espazio hau eskulturaren gorputzean txertatzen da birtualki, kobazulo baten tankera hartzen duen barne-ibilbide dramatiko bat deskribatuz, egileak zalantzarik gabe bere izenburu garaikide batzuetan adierazten duen egoera: krisi existentzial baten korolario barrokoa, XVIII. mendeko aldi historiko adierazgarriaren zeinu plastiko nabariak sartzen dituena, baita bere eskultore gailenetakoren batena, Berninirena, besteak beste. Larreak burdinurtua erabiltzen zuen eskala handiko bere eskultoretarako, baina brontzearen galdaketan lortzen joan zen aurrerabide teknikoek materia horrekin dimentsio publikoko piezei heltzeko aukera eman zioten.

Euskal artearen bilakaerarekin jarraitu aurretik, bilduma honetan eta hautaketa honetan agertzen den artista ezagun bat aipatuko dut, bere jaiotza-lekuagatik Euskal Herriari lotzen zaiona. Darío Villalba (1939-2018) da bera, Zumetaren garaikide doia, eta zenbaitetan euskal artisten zerrendan gehitzen dena, nahiz eta hiru hilabete besterik ez zituela atzean utzi bere jaioterria, eta beste leku batzuetan garatu bere sorkuntza. Bere figurazioa landu zuen originaltasun aitzindariak 1960ko hamarkadan jada argazkilaritza txertatzera eraman zuen, eta metrakilatuzko kaspularatzeak erabiltzera; azken hauek halako adierazkortasun larri bat ematen zieten beren lanei, beren pertsonaia dramatikoek lagunduta. Hautatutako *collagea* / kat. 33 /, BBVA Bildumakoa, bere estetikaren oso berezkoa da, bai oinarritzen den objektuagatik, bai bere osaeran esku hartzen duten ezohiko elementuengatik.

Hautaketa honetako beste bi pintoreri ere erreparatu behar zaie, guztiz abangoardistak direnen aukera kolateralak ordezkatu dituztenei, lehendik asimilatu baziren ere XX. hasieran indarrean egon ziren eredu piktorikoak hautsi ez zituzten arte-formak irudikatzen

obra de madurez del escultor, en la que impone su estilo característico. En ella el cuerpo material es una lámina de un grosor constante, que parece tener una infinita capacidad de desarrollo y diversificación, que se pliega sobre sí misma con aspecto tumoral y encierra un espacio laberíntico. Invisible para el espectador, este espacio se incorpora virtualmente al cuerpo de la escultura, describiendo un dramático itinerario interior que adopta la naturaleza de una cueva, condición que el autor no dudó en hacer manifiesta en algunos de sus títulos contemporáneos: corolario barroco de una crisis existencial que incorpora signos plásticos evidentes del significativo periodo histórico del siglo XVII y de alguno de sus más conspicuos escultores, como Bernini. Larrea utilizaba el hierro fundido para sus esculturas de gran escala, pero los avances técnicos que fue consiguiendo en la fundición de bronce le permitieron abordar con esta materia piezas de dimensión pública.

Antes de continuar con la evolución del arte vasco, haré referencia a un conocido artista que aparece en esta colección y en esta selección y que se vincula al País Vasco por su nacimiento. Se trata de Darío Villalba (1939-2018), estricto contemporáneo de Zumeta, al que a veces se incorpora a la nómina de artistas vascos, aunque abandonó su ciudad natal a los tres meses de nacer y desarrolló su creación desde otros lugares. La originalidad pionera con que trabajó su figuración le hizo incorporar la fotografía ya en los años sesenta y emplear encapsulamientos de metacrilato que proporcionaban a sus trabajos una angustiosa expresividad, a la que acompañaban sus personajes dramáticos. El *collage* seleccionado / cat. 33 / que conserva la Colección BBVA es muy propio de su estética, tanto por el objeto en que se basa como por los elementos inhabituales que intervienen en su constitución.

Hay que detenerse también en otros dos pintores de esta selección que han representado opciones colaterales a las estrictamente vanguardistas, porque encarnan formas de arte que no llegaron a romper con modelos pictóricos que tuvieron su vigencia instauradora a comienzos del siglo XX pero habían sido ya asimilados. Además de una conexión con algunos movimientos parisinos, esta pintura experimentó, en algún caso, la influencia de la gran pintura tradicional española y su presencia en la generación del 98. No tienen, estos dos autores a los que me refiero, un origen estético común, aunque ambos sean figurativos. Y, a pesar de la cronología, tampoco pueden identificarse con una nueva figuración, ya que sus raíces pertenecen de lleno a una pintura más tradicional. El primero de ellos es Ignacio García Ergüin, el segundo Juan Ramón Luzuriaga. Ignacio García Ergüin (1934) es un pintor versátil, con influencias diversas —desde el cubismo a un tenebrismo procedente de la gran tradición pictórica española—, que ha sido fundamentalmente figurativo, pero que también ha hecho abstracción, a la que ha sabido aportar el gran acopio de su calidad pictórica. *Luz amarilla verde* (1990) / cat. 36 / está precisamente en esos límites entre la abstracción y una descripción paisajística sublimada, en la que la visión equívoca de un fenómeno luminoso puede confundirse con una revelación de naturaleza espiritual. De los cuadros de Juan Ramón Luzuriaga (1938) que BBVA posee, se han seleccionado dos muy cercanos entre sí cronológica y estéticamente, dos paisajes de la ría de Bilbao, titulados *Ría de Bilbao* (1973) / cat. 25 / y *Gabarra en Zorrozaurre* (1974) / cat. 26 /. En su simplificación geométrica, ambas obras delatan también la herencia del paisaje poscubista del novecentismo, aunque la influencia más evidente procede del japonismo, con colores delicados y composiciones muy vacías y livianas y unos últimos términos sumidos en la niebla. Con ello crean una visión inusual de la ría, acostumbrada a ser tratada con descripciones más violentas y desordenadas.

El brillante inicio de la vanguardia de posguerra fue responsable de que la imagen del arte vasco estuviera desde entonces demasiado vinculada a la abstracción, y en gran medida a la escultura, y pudiera quedar escondida o desnaturalizada la diversidad con que se manifestó a lo largo de los más de sesenta años transcurridos desde que aquel primer episodio que abrió

il. 11 Mari Puri Herrero  
*El día (díptico) Eguna (diptikoa)*  
1985

il. 12 Mari Puri Herrero  
*La noche (díptico) Gaua (diptikoa)*  
1985



los años cincuenta encontrara su plenitud. El primer cambio significativo en el arte vasco se iba a producir con la llegada de una generación figurativa, originada al amparo de muy distintas influencias y manifestada de muy diferentes formas, y que tuvo dificultades en imponerse frente a la fuerte impronta artística y simbólica de los abstractos informalistas y constructivos. Esto fue más evidente en el arte guipuzcoano, pues en el vizcaíno, gracias, como ya he dicho, a la presencia de una figura puente como la de Ucelay y la relación establecida por Agustín Ibarrola entre su obra de denuncia social y política con la de los novecentistas Aurelio Arteta y Daniel Vázquez Díaz, la figuración había estado muy presente en la mejor pintura. Habría que añadir, entre los pintores más jóvenes, el expresionismo crítico de Mari Puri Herrero (1942), traído en un principio sobre todo de James Ensor, que iba a estar a la cabeza de esta nueva figuración. De la obra de Herrero perteneciente a la Colección BBVA participa en la exposición el lienzo *Caput mortuum. La ría en el Abra (1987-1988)* / cat. 39 /, pero me gustaría destacar, por su calidad, un díptico de 1985, *El día* y *La noche* / ils. 11 y 12 /, cada una de cuyas partes está formada a su vez por un díptico. En estas pinturas culmina la transformación estilística que revela la madurez de la autora, que muestra una mayor libertad de ejecución y más atención a los elementos puramente pictóricos e impresionistas, atenuando el realismo; a esto se añade el abandono de la crítica política en beneficio de un interés más claro por los misterios existenciales, sobre todo a través de apariciones fragmentarias y de la intensidad del contenido numérico de la naturaleza. En Guipúzcoa, las tensiones fueron mayores, hubo episodios documentados y existen suficientes testimonios personales como para saber que la implantación de unos nuevos modos pictóricos se hizo con esfuerzo y polémica. Marta Cárdenas (1944) es una de las figuras más representativas del arte figurativo guipuzcoano. La pintora estudió en Madrid entre 1963 y 1968 y asistió a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. La influencia de Antonio López se hace notar en algunas de sus obras, que también fueron estimuladas por el paisaje industrial y portuario. Esto configuró una obra severa y hasta sórdida, pero a finales de los años setenta su pintura se llenó de color y se interesó por el paisaje natural, que necesitó abordar directamente, frente al modelo, venciendo todas las dificultades, incluso la de los grandes tamaños. Esto y su interés constante por recoger apuntes rápidos a base de gestos que no tenían el sentido de la caligrafía subjetiva del informalismo (aunque el resultado se le asemejara), sino el de servir de descripciones sintéticas —«el garabato inesperado que resume no se sabe cómo lo que tienes ante ti», según palabras de la propia pintora—, la condujeron a una obra paisajista de gran libertad de color y de apariencia casi abstracta y muy oriental en su tratamiento de los rasgos y de los espacios; de ello es buen ejemplo el *gouache Río (invierno)*, de 1987 / cat. 37 /, un paisaje de gran delicadeza contemplativa, muy alejado ya de sus primeras visiones industriales y del dramático realismo de la década anterior.

Además de en Cárdenas, la influencia de Antonio López en la pintura guipuzcoana fue muy directa en la obra de Vicente Ameztoy (1946-2001), otro de sus grandes pintores figurativos. Durante una estancia en Madrid en 1964, Ameztoy conoció la pintura de López, cuya influencia marcará algunas de sus obras figurativas tempranas. La Colección BBVA posee un cuadro de Ameztoy de gran interés —aunque no esté incluido en esta selección—, un óleo que puede fecharse hacia 1972-1973 / il. 13 /. Es un momento en el que la figura humana desaparece transitoriamente de los cuadros del artista, que traslada al propio paisaje —siempre muy presente en sus imágenes— las tergiversaciones que antes imponía a la realidad. Duplicaciones, transparencias, orificios y extrañas invasiones —monolitos de misteriosa procedencia, espejos o pantallas cinematográficas, lluvias de objetos, formas tubulares— llenaron el panorama vasco de obras que generaban incertidumbre o engaño visual. En muchos casos se trataba de la inserción de extrañas figuras geométricas vacías, o medio ocupadas por paisajes ajenos,



dituztelako. Parisko mugimendu batzuekin lotura izateaz gain, pintura honek, kasuren batean, Espainiako pintura tradizional handiaren eragina izan zuen, baita presentzia ere 98ko Belaunaldian. Hemen aipatu nahi ditudan bi egileek ez dute jatorri estetiko bera, biak figuratiboak izan arren. Eta, kronologia gorabehera, ezin dira figurazio berri batekin ere identifikatu, euren sustraiak pintura tradizionalago batenak direlako bete-betean. Lehenengoa Ignacio García Ergüin da, bigarrena Juan Ramón Luzuriaga. Ignacio García Ergüin (1934) pintore moldakorra da, eragin desberdinak jasotakoa —kubismotik Espainiako tradizio piktorikotik datorren tenebrismoraino—. Pintore hau figuratiboa da funtsean, baina abstrakzioa ere landu izan du, zeinari bere kalitate piktoriko nabarmena ekartzen jakin duen. *Argi hori berdea* (1990) / kat. 36 / abstrakzioaren eta paisaiaren deskribapen sublimatuaren arteko muga horietan dago, hain zuzen, non argi-fenomeno baten ikuspegi nahasgarria errebelazio espiritual batekin nahas daitekeen. BBVAk dituen Juan Ramón Luzuriagaren (1938) koadroen arteak bi hautatu dira, oso gertu daudenak kronologikoki eta estetikoki; Bilboko itsasadarraren bi paisaia dira, *Bilboko itsasadarra* (1973) / kat. 25 / eta *Gabarra Zorrotzaurren* (1974) / kat. 26 / izenekoak. Beren sinplifikazio geometrikoan, bi obrei novecentismoko paisaia poskubistaren herentzia ere antzematen zaie, nahiz eta eragin nabariena japonismotik datorren, kolore delikatuarekin eta oso konposizio huts eta arinekin, eta lainoan murgildutako atzealdeekin. Horrela, deskribapen bortitza goak eta nahasiagoak jasotzera ohitutako itsasadarraren ezohiko ikuspegi bat sortzen dute.

Gerraosteko abangoardiaren hasiera distiratsua eragin zuen orduetik euskal artearen irudia abstrakzioarekin eta, neurri handi batean, eskulturarekin lotuegia egotea, eta ezkutuan edo desnaturalizatu geratzeko arriskuan uztea bere aniztasuna, 1950eko hamarkada ireki zuen lehen gertaera hark unerik onena bizi izan zuenetik igarotako hirurogei urte baino gehiagoan zehar erakutsia. Euskal artearen lehen aldaketa esanguratsua belaunaldi figuratibo baten etorrerarekin gertatuko zen; eragin oso desberdinen babesean sortua eta askotariko modutan azaldua, belaunaldi hark zailtasunak izan zituen abstraktu informalisten eta konstruktibisten arrasto artistiko eta sinboliko ahalmentuaren aurrean gailentzeko. Nabariagoa izan zen hori Gipuzkoako artean, zeren eta, Bizkaikoan, lehen esan dudana bezala, Ucelay bezalako zubi-irudi baten presentziari, eta Agustín Ibarrolak ezarritako erlazioari esker —salaketa sozial eta politikoko bere obraren eta Aurelio Arteta eta Daniel Vázquez Díaz novecentisten artean— figurazioak leku nagusi bat izan baitzuen pinturarik onenean. Pintore gazteenen artean Mari Puri Herreroren (1942) espresionismo kritikoa gehitu beharko litzateke, hasiera batean batez ere James Ensorrek ekarria, zeina figurazio berri honen buruan egongo baitzen. BBVA Bildumako Herreroren obratik *Caput mortuum. Itsasadarra Abran* (1987-1988) / kat. 39 / mihiseak parte hartzen du erakusketan, baina nabarmendu nahi nuke, bere kalitateagatik, 1985eko diptiko bat, *Eguna* eta *Gaua* / il. 11 eta 12 / horien zati bakoitza, aldi berean, diptiko batez osatuta dagoelarik. Pintura hauetan egilearen heldutasuna agerian uzten duen eraldaketa estilistikoari ematen zaio azkena; exekuzioaren askatasun handiagoa eta elementu piktoriko eta inpresionistei arreta handiagoa ematen diena, errerealismoa arinduz; gainera, kritika politikoa alde batera uzten da, misterio existenzialekiko interes argiago baten mesedetan, batez ere zatikatutako agerpenen eta naturaren eduki numenikoaren intentsitatearen bidez. Gipuzkoan handiagoak izan ziren tirabirak; dokumentatutako gertaerak sortu ziren eta nahikoa testigantza pertsonal daude jakiteko pintura-eredu berri batzuk esfortzuz eta polemikaz ezarri zirela. Arte figuratibo gipuzkoarraren adierazgarri onenetako bat Marta Cárdenas (1944) da. Pintoreak Madrilen ikasi zuen 1963 eta 1968 bitartean, eta Arte Ederretako San Fernando Eskolara joan zen. Bere obretako batzuetan Antonio Lópezen eragina nabari

il. 13 Vicente Ameztoy  
*Sin título Titulurik gabea*  
h. 1972-1973



que aparecían en lugares centrales del paisaje principal y lo condenaban a la fragmentación. En el caso del óleo que nos ocupa, una forma en uve arrebató un fragmento de paisaje y lo levanta hacia el cielo; un paisaje, por cierto, muy semejante al que aparece en la parte baja de otra obra de hacia 1972 que durante un tiempo recibió el nombre de *Cielo nuevo. Tierra nueva*. Igualmente importante fue la presencia de López en la pintura navarra figurativa a través de Isabel Baquedano y Juan José Aquerreta, que estudiaron en Madrid —si bien en distinto momento— y tuvieron contacto con él (lo veremos luego con más pormenor). Es decir, en la aparición, en el arte vasco, de un movimiento figurativo que tuvo diferentes focos de influencia y variadas manifestaciones fue muy determinante ese realismo madrileño que también se abría camino dificultosamente en medio de una abrumadora difusión del expresionismo abstracto. Como en el caso de Navarra, también en lo relativo al arte de Álava la realidad rural del propio territorio alavés y su pintura paisajista autóctona pueden verse como influencias ineludibles en la pintura de los años sesenta. Precisamente Carmelo Ortiz de Elgea (1944), pintor figurativo y abstracto muy vinculado al paisaje, es uno de los artistas alaveses más influyentes, y de la mayor relevancia en todo el arte vasco. Autodidacta y precoz, su primera obra experimentó con diferentes opciones expresivas muy difundidas en el arte español e internacional, como un paisajismo expresionista cercano a la Escuela de Madrid, el informalismo de materia y el *Pop Art*. Su obra, incluso la informalista, siempre fue proclive a la figuración, o al menos a una evidente atención a la naturaleza, aunque en un determinado momento, el año 1973 en concreto, se inició en una abstracción que le ocuparía hasta el año 1980, y que desde entonces le acompañaría, manifestándose simultáneamente a su obra figurativa, igual que ocurriría con otros autores vascos como Gonzalo Chillida, Zumeta, Goenaga o el escultor Larrea. La obra *pop* de Ortiz de Elgea desembocó en una personal figuración, rica en color y audacias perspectivas, en la que extraños personajes poblaban espacios paisajísticos descabalados, con influencias *fauves* y cubistas.

da, nahiz eta pizgarritzat izan zituen ere paisaia industrial eta portuetakoa. Horrek obra zorrotz bat, baita lohia ere, itxuratu zuen, baina 1970eko hamarkadaren bukaeran bere pintura argiz bete eta paisaia naturalean jarri zuen arreta; hala, zuzenean heldu zion, modeloa aurrean zuela, zailtasun guztiak gaindituta, tamaina handiei dagokien hori barne. Horrek eta informalismoaren kaligrafia subjektiboaren zentzua ez zuten (nahiz eta emaitza antzekoa izan) keinuen bidez apunte azkarrak jasotzeko interesak, deskribapen sintetiko gisa erabiltzeko —«ez jakin nola, aurrean duzuna ebazten duen ustekabeko zirriborroa», pintorearen berearen hitzetan— paisaiez osatutako obra batera eramane zuten, kolore-askatasun handikoa eta ia abstraktua itxuraz, baita oso ekialdekoa ere ezaugarrien eta espazioen tratamenduan; horren adibide on bat da *Ibaia (negua) gouachea*, 1987koa / *kat. 37 /*, fintasun kontenplatibo handiko paisaia bat, dagoeneko oso urrundua pintorearen hasierako ikuspegi industrialetatik eta aurreko hamarkadako errealismo dramatikoetik.

Cárdenasengan ez ezik, Antonio Lópezek gipuzkoar pinturan izan zuen eragina oso zuzena izan zen bere beste pintore figuratibo handietako batengan ere, Vicente Ameztoyrengan (1946-2001). 1964an Madrilén egin zuen egonaldi batean, Lópezen pintura ezagutu zuen Ameztoyk, eta haren eraginak bere obra figuratibo goiztiarrenetako batzuk markatu zituen. BBVA Bildumak Ameztoyren interes handiko koadro bat du —hautaketan ez dagoen arren—; olio-pintura bat da / *ii. 13 /*, 1972-73 ingurukoa izan daitekeena. Une horretan, gizakiaren irudia desagertu egiten da aldi baterako artistaren koadroetatik, eta lehen errealitateari ezartzen zizkion desitxuratzek —beti oso presente bere irudietan— paisaiara eramaten ditu. Bikoizketek, gardentasunek, zuloek eta inbasio arrotzek —jatorri misteriosuko monolitoek, ispiluek edo zinema-pantailek, objektu ugariak, tutu-formek— ikusmenean ziurgabetasuna edo engainua sorrarazten zuten obrez bete zuten euskal panorama. Kasu askotan, irudi geometriko huts arraroak txertatzean zetzan lana, edo paisaia arrotzek erdizka hartuak, eta paisaia nagusiaren erdialdean agertu eta zatikatzen behartzen zuten. Hemen aipatutako olio-pinturaren kasuan, uve-forma batek paisaiaren zati bat hartu eta zerurantz goratzen du; paisaia hori, gainera, 1972. urte inguruko beste obra baten behealdean agertzen denaren oso antzekoa da; garai batean *Zeru berria*. *Lur berria* izena hartu zuena.

Era berean, garrantzitsua izan zen Lópezen presentzia Nafarroako pintura figuratiboan, Isabel Baquedano eta Juan José Aquerretaren bitartez. Madrilén ikasi zuten —nahiz eta beste une batean— eta harremana izan zuten berarekin (aurrerago ikusiko dugu zehatzago). Hau da, euskal artean, eragin-gune desberdinak eta askotariko adierazpenak izan zituen mugimendu figuratibo baten agerraldian oso erabakigarria izan zen Madrilgo errealismo hori, kontuan hartuta mugimendu honek ere nekez ireki ahal izan zuela bidea espresionismo abstraktuaren hedapen izugarri baten erdian. Nafarroan bezala, Arabako arteari dagokionez ere, bertako landa-errealitatea eta paisaia-pintura eragin saihestezin gisa ikus daitezke 1960ko hamarkadako pinturan. Hain zuzen ere, Carmelo Ortiz de Elgea (1944), paisaiari oso lotuta dagoen pintore figuratibo eta abstraktua, eragin handienetakoa duen arabar artistetako bat da, eta euskal arte osoan garrantzi handiena duena. Autodidakta eta goiztiarra, bere lehen obrak Espainiako eta nazioarteko artean oso zabaldua zeuden adierazpen-aukera desberdinekin esperimentatu zuen; besteak beste, Madrilgo Eskolatik gertuko paisajismo espresionista, materiaren informalismoa eta *Pop Art*. Bere obrak, informalistak ere, beti izan zen figuraziorako joera, edo behintzat naturari arreta nabarmena emateko joera, nahiz eta une jakin batean, 1973an zehazki, abstrakzioa lantzen hasi zen 1980ra arte, eta ordutik aurrera jorratuko zuen bere obra figuratiboarekin batera, Gonzalo Chillida, Zumeta, Goenaga edo Larrea eskultorearekin gertatzen zen bezala.

La desaparición de los personajes de estos paisajes, y su contemplación a vista de pájaro, dio lugar a ese ciclo abstracto al que pertenece el óleo, realizado en 1975 / *cat. 30 /*, de la presente selección. La evidencia de que estas obras, a pesar de su apariencia abstracta, siguen siendo paisajes es muy fuerte, pues son planimetrías que parecen representar panoramas inestables que remiten a grandes derrumbes naturales. El sentido de la multiplicidad que aparece constantemente en las formas, espacios y colores del pintor señala a la naturaleza. Los paisajes que aparecían en su obra figurativa inmediatamente anterior no son muy diferentes a estos. El conjunto se inició con formas más geométricas, referencias más nítidamente formales, cubistas. La paulatina aparición de lugares informales y su expansión acabó por convertir los lienzos, al final de la década, en paisajes sin formas, registros de barrocas y expresionistas coreografías atravesadas por desgarradas luminarias. En el caso del lienzo que trato, de 1975, puede decirse que asistimos al comienzo de este proceso, y que las estructuras geometrizarantes empiezan a poblarse de descripciones naturales de violentas pinceladas. Después, en 1980, Ortiz de Elgea volvió a abordar paisajes más equilibrados y palmariamente figurativos; era como un regreso a sus orígenes, en los que habían sido muy determinantes tanto el propio paisaje de su entorno como el paisajismo tradicional alavés de las generaciones anteriores.

Voy a traer ahora la obra de otro artista de gran calidad, en este caso navarro, y con una escultura, aunque su obra sea fundamentalmente de pintor: Juan José Aquerreta (1946), que pertenece a un ciclo figurativo diferente, si bien conectado y prácticamente contemporáneo del que acabo de tratar. El arte navarro, muy particularmente la pintura, conoció en los años sesenta y setenta un extraordinario renacimiento en torno a la expresión figurativa. Este complejo fenómeno debe abordarse a la luz de la transformación económica y territorial que sufrió Navarra en ese tiempo y de una serie de hitos culturales que condujeron a la aparición de un puñado de artistas de notable interés, nacidos entre 1936 y 1951. La figuración temprana de este grupo versó en muchos casos, de manera realista, sobre las transformaciones urbanísticas que experimentaba la periferia de las ciudades navarras más importantes, sobre todo Pamplona, como consecuencia de esos movimientos económicos y demográficos. Al mismo tiempo, prestó atención a fenómenos políticos internacionales de índole reivindicativa, como el Mayo francés de 1968, con lo que revistió en sus inicios una notable intención política. Luego, la evolución de cada artista fue diferente, y alguno, incluso, entró en la abstracción. Un personaje fundamental en la aparición de este movimiento fue la pintora Isabel Baquedano (1929-2018) que estudió en Madrid en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y coincidió en ella con Antonio López. El propio Aquerreta la vinculaba estrechamente a López a la hora de establecer la influencia del realismo figurativo en esta pintura navarra. De vuelta de Madrid, Baquedano ejerció la docencia en Pamplona de manera muy significativa, y aunque entre sus discípulos nunca estuvo Aquerreta —que sí lo fue de Antonio López en Madrid—, trabó con él una estrecha amistad y pudo ejercer sobre él una fuerte influencia. Aquerreta desarrolló, junto a Pedro Osés, una obra que tuvo gran impacto en la vida cultural navarra, sobre todo por medio de la exposición de la serie *Mayo del 68* en 1969; después, y ya trabajando en solitario, pintó tanto paisajes y bodegones como retratos —también tuvo una época abstracta—, y una figuración erótica con figuras humanas de aspecto clásico, de diseño simplificado, geométrico, y presencia escultórica y colosal, muy cercanas a las del Picasso neoclásico, pero que también procedían directamente de la escultura griega y de la geometría de Piero della Francesca, en quien le había iniciado Baquedano. Con ello, Aquerreta se convirtió en el artista navarro más señalado de su generación. Lógicamente, sus esculturas de figuras humanas se relacionan con las pinturas de figura, aunque también los bodegones, a diferencia de los paisajes, están trabajados con consistencia escultórica. En todo caso, en 1987 hizo un retrato tridimensional y después, ya en los años noventa, varias esculturas de cabezas y una figura

Ortiz de Elgearen *pop* obrak figurazio pertsonal batera eraman zuen, kolorean aberatsa eta perspektibetan ausarta, non pertsonaia bitxiek paisaiaren eremu osatugabeak hartzen zituzten, eragin *fauveekin* eta kubistekin. Paisaia horietatik pertsonaiak desagertzeak, eta haien behaketak, goitik begiratuta, hautaketa honetan sartzen den 1975eko olio-pinturari / *kat. 30* / dagokion ziklo abstraktuari eman zion bide. Obra horiek, itxura abstraktua izan arren, paisaiak izaten jarraitzen dutela erakusten duen ebidentzia oso nabaria da; izan ere, planimetriek ikuspegi ezegonkorrak irudikatzen dituztela dirudi, erorketa natural handiak eragiten dituztenak. Pintorearen forma, espazio eta koloreetan etengabe agertzen den aniztasunaren zentzuak natura aditzera ematen du. Aurreko lan figuratiboan agertzen ziren paisaiak ez dira oso desberdinak. Multzoa forma geometrikoagoekin hasi zen, erreferentzia formal, kubista argiagoekin. Leku informalen pixkanakako agerpenak eta haien hedapenak, hamarkadaren amaieran, formarik gabeko paisaia bihurtu zituen mihiseak, argi urratuek zeharkatutako koreografia barrokoen eta espresionisten erregistroak, alegia. 1975eko mihisearen kasuan, esan daiteke prozesu honen hasieran gaudela, eta egitura geometrizatzaileak pintzelkada bortitzen deskribapen naturalez betetzen hasi zirela. Ondoren, 1980an, Ortiz de Elgeak paisaia orekatuagoak eta askoz ere figuratiboak jorratu zituen berriro; bere jatorrira itzultzea bezala zen, non oso erabakigarriak izan ziren bai ingurunekeo paisaia bera bai aurreko belaunaldietako Arabako paisaia tradizionala.

Orain kalitate handiko beste artista baten obra ekarriko dut, kasu honetan nafarra; eskultura bat da, nahiz eta bere obra batez ere pintorearena izan: Juan José Aquerreta (1946) da bera, beste ziklo figuratibo batekoa, orain ekarri berri dudanarekin lotua eta ia garaikidea. Nafarroako arteak, bereziki pinturak, adierazpen figuratiboaren inguruko berpizkunde bikaina ezagutu zuen 1960ko eta 1970eko hamarkadetan. Fenomeno konplexu hori Nafarroak garai hartan jasan zuen ekonomia- eta lurralde-eraldaketaren argitan landu behar da, baita 1936tik 1951ra bitartean jaiotako artista interesgarri asko agertzeraren eraman zuten hainbat kultura-mugarriren argitan ere. Talde horren figurazio goiztiarra, kasu askotan, modu errealistan, Nafarroako hiri garrantzitsuenen periferiak, batez ere Iruñeak, jasandako hirigintza-eraldaketei buruzkoa izan zen, mugimendu ekonomiko eta demografiko horien ondorioz. Aldi berean, nazioarteko fenomeno politiko erreibindikatiboei erreparatu zien, besteak beste, 1968ko Frantziako Maiatzari, eta, beraz, hasieran asmo politiko nabarmena izan zuen. Gero, artista bakoitzaren bilakaera desberdina izan zen, eta baten bat abstrakzioan ere sartu zen. Mugimendu horren agerraldian funtsezkoa izan zen Isabel Baquedano pintorea (1929-2018), Madrilen Arte Ederretako San Fernando Eskolan ikasia eta bertan Antonio López ikaskide zuena. Aquerretak berak estu lotzen zuen Lópezekin, erreialismo figuratiboak Nafarroako pintura honetan izandako eragina ezartzerakoan. Madriletik bueltan, Baquedano oso modu esanguratsuan aritu zen irakaskuntzan Iruñean, eta bere ikasleen artean Aquerreta inoiz egon ez bazen ere —Antonio Lópezena izan zen Madrilen—, berarekin adiskidetasun estua izan zuen, eta eragin handia izan zuen harengan. Aquerretak, Pedro Osésekin batera, Nafarroako bizitza kulturean itzal handia izan zuen obra garatu zuen, batez ere 1969ko *Mayo del 68* sailaren erakusketaren bidez; ondoren, bakarka lan eginda, paisaiak, natura hilak eta erretratuak margotu zituen —garai abstraktua ere izan zuen—, baita figurazio erotiko bat ere, itxura klasikoko giza irudiekin, diseinu sinplifikatu eta geometrikoarekin, eta eskultura kolosal baten presentziarekin, Picasso neoklasikoak egindako haietatik oso hurbil; haiek, ordea, zuzenean zetozen ere eskultura grekotik eta Piero Della Francescaren geometriatik, zeinarenagan iniziatu izan zuen Baquedanok. Horrekin, Aquerreta bere belaunaldiko artista nafar ospetsuena bihurtu zen. Jakina, bere giza irudien eskulturak pintura figuratiboekin lotzen dira, baina natura hilak ere, paisaiak ez bezala, sendotasun

humana de cuerpo entero. Esta *Cabeza de atleta* (1993) / *cat. 34* / es una verdadera obra maestra, de una pureza de formas y una entidad canónica poco habitual. Yo mismo, en mi *Historia del arte vasco. De la Guerra Civil a nuestros días (1936-2016)*, me refería a una de estas bellas esculturas de yeso diciendo que «en ella se puede encontrar un equilibrio entre las formas geométricas y las descriptivas de una difícil perfección, y una tan concentrada intensidad expresiva que trasciende su naturaleza representativa para convertirse en un misterioso paradigma de la revelación esencial de la forma humana».

La exigencia de una institución educativa del arte en el País Vasco era una reivindicación antigua en la que desde luego Jorge Oteiza había puesto uno de sus más insistentes intereses desde su regreso de Latinoamérica. No fue según el modelo que él propugnaba como se llegó a organizar una facultad universitaria de esta naturaleza, sino de manera más convencional, pero lo cierto es que en 1969 se creó una Escuela Superior de Bellas Artes en Bilbao, que acabaría cambiando el panorama de las artes plásticas vascas en muchos aspectos. El principal fue la normalización de los estudios de arte y la inmediatez de la información, que permitió acabar con la dificultad de acceso al conocimiento de los movimientos artísticos universales coetáneos que se había padecido en los años de la dictadura y que había favorecido una situación epigonal y conducido a los artistas a un casi obligado autodidactismo. Los artistas más importantes que salieron los primeros años de la Escuela —que en 1978 se convirtió en facultad universitaria— pueden dividirse en dos grupos antagónicos según su adscripción estética. Un primer grupo, fundamentalmente de pintores, trabajó alrededor del *Pop Art*, con influencia de figuras como David Hockney o Peter Blake, de la nueva figuración y del hiperrealismo; otro, formado por escultores, prefirió la abstracción, dentro de principios geométricos cercanos a veces al *Minimal Art* y al pensamiento oteiciano y al arte conceptual. Hay que tener en cuenta que tanto el hiperrealismo como las actuaciones de Joseph Beuys —cuyas propuestas podían verse cercanas a las de Oteiza— se habían difundido internacionalmente desde la Documenta V de Kassel de 1972, es decir, en los años inaugurales de la Escuela, y su eco había llegado a ella. Por otra parte, estas influencias seminales se prolongaron endogámicamente a lo largo de la siguiente generación por la labor didáctica de los nuevos titulados.

Precisamente uno de esos pintores figurativos, Daniel Tamayo (1951), cuya obra *Aralar* (1982) / *cat. 32* / se muestra aquí, apareció ya en la primera promoción, la que terminó los estudios en 1975. La figuración de Tamayo estuvo siempre muy vinculada al *Pop Art*, incluso en concreto a la iconografía de Luis Gordillo, y se dio a conocer con una fuerte personalidad estilística, que la hizo fácilmente reconocible. *Aralar*, una pintura que pertenece a la primera madurez del artista, es muy característica del momento en el que fue ejecutada. Con una actitud racionalizadora a la hora de concebir y ejecutar sus imágenes, muy reflexivamente y empleando patrones, en 1980 empezó a realizar paisajes estructuralmente muy propios del País Vasco, en los que concurren en contigüidad el mundo rural, el urbano, el industrial y el marítimo. Las grandes y fantásticas panorámicas que los cuadros recogían a vista de pájaro estaban formadas por elementos geometrizados, muchos de ellos picudos y agresivos, aristados, de colores brillantes, que en los primeros años ochenta representaban parajes suficientemente reconocibles, como ocurre con este de *Aralar*, con el santuario centrado la composición. Tamayo hablaba así del contenido de sus panoramas: «En ellos habitan los elementos que componen cualquier paisaje y se integran objetos supuestamente disparatados procedentes tanto de la industria como del medio rural y urbano: el cielo, el mar, los ríos, la tierra, los montes, las fábricas, las casas, las nubes, los destrozos, los pájaros, las piedras, los monstruos, las escaleras, los acantilados, las explosiones, las chimeneas, los caminos, el humo, la lluvia, las islas, los barcos, las cruces, los árboles, las playas, las huellas, los muros...». Detrás de la aparente naturaleza lúdica de estas imágenes,



eskultorikoaz landuta daude. Nolanahi ere, 1987an, hiru dimentsioko erretratu bat egin zuen, eta ondoren, 1990eko hamarkadan, buruen eskultura batzuk eta gorputz osoko giza irudi bat. *Atleta-burua* (1993) / kat. 34 / hau benetako maisulan bat da, araztasun formala eta entitate kanoniko ezohiko bat duena. Ni neuk, nire *Historia del arte vasco. De la Guerra Civil a nuestros días* (1936-2016) liburuan, igeltsuzko eskultura eder hauetako bati buruz hauxe esan nuen, «bertan oreka bat aurki daiteke forma geometrikoen eta perfekzio zail bat antzematen zaien forma deskriptiboen artean, baita indar adierazkor zeharo kontzentratu bat ere, bere izaera irudikatzailea gainditzen duena, giza formaren agerpen esentzialaren paradigma misteriotu bihurtzeko».

Euskal Herriko artearen hezkuntza-erakunde baten eskakizuna aspaldiko aldarrikapen bat zen, eta Latinoamerikatik itzuli zenetik Jorge Oteizaren interesik nabarmenenetako bat izan zen, argi eta garbi. Hala, unibertsitateko fakultate bat sortu zen, ez ordea berak defendatzen zuen ereduaren arabera, konbentzionalagoa baizik, eta horrela eratu zen 1969an Arte Ederretako Goi Eskola Bilbon, azkenean euskal arte plastikoen panorama aldatuko zuena alderdi askotan. Alderdirik nagusia arte-ikasketen normalizazioa eta informazioaren berehalakotasuna izan zen. Horri esker, mugimendu artistiko unibertsal garaikideak ezagutzeko zailtasunari azkena eman ahal izan zitzaion; zailtasun hark, diktaduraren urteetan jasandakoak, egoera epigonal bat eragin zuen, baita ia nahitaezko autodidaktismora eraman ere artista ugari. Eskolaren —1978an unibertsitateko fakultate bihurtua— lehen urteetan atera ziren artista garrantzitsuenak bi talde antagonikotan bana daitezke, atxikipen estetikoaren arabera. Lehen talde batek, batez ere pintoreenak, *Pop* Artearen inguruan lan egin zuen, David Hockney edo Peter Blake bezalako irudien, figurazio berriaren eta hiperrealismoaren eraginarekin; beste batek, eskultoreek osatua, abstrakzioa hobetsi zuen, batzuetan Minimal artetik eta pentsamendu oteiziarretik eta arte kontzeptualetik hurbil dauden printzipio geometrikoen barruan. Kontuan hartu beharra dago Joseph Beuysen hiperrealismoa eta ekintzak —haren proposamenak eta Oteizarenak hurbilekoak zirela ikus zitezkeen— nazioartean zabaldu zirela Kasseleko 1972ko Documenta Vetik, hau da, Eskolaren hasierako urteetan, eta beren oihartzuna bertara iritsi zela. Bestalde, eragin seminal horiek endogamikoki luzatu ziren hurrengo belaunaldian zehar, tituludun berrien lan didaktikoaren eraginez.

Hain zuzen ere, pintore figuratibo horietako bat, Daniel Tamayo (1951), zeinaren *Aralar* (1982) / kat. 32 / obra hemen erakusten den, lehen promozioan agertu zen, 1975ean ikasketak amaitu zituen horretan. Tamayoren figurazioa *Pop* Artearekin oso lotuta egon zen beti, Luis Gordilloren ikonografiarekin zehazki, eta erraz antzemateko moduko nortasun estilistiko sendoarekin eman zen ezagutzera. *Aralar*, artistaren lehen helduaroko pintura, egin zuen garaiaren oso berezigarria da. Arrazionalizazioarako jarrera batekin, bere irudiak asmatu eta egikaritzeko garaian, hausnarketa sakon baten bidez eta patrioiak erabilita, 1980an paisaiak egiten hasi zen, Euskal Herriaren oso berezkoak estrukturalki, non elkarren ondoan ageri diren landako mundua, hirikoa, industrialia eta itsasokoa. Koadroek goitik behatuta jasotzen zituzten panoramika handi eta fantastikoak elementu geometrizatuz osatuta zeuden, horietako asko gailurtsuak eta oldarkorrak, ertzez beteak, kolore distiratsukoak, 1980ko lehenengo urteetan nahikoa antzemangarri bilakatutako parajeak irudikatzen zituzten, Aralarreko honen kasuan gertatzen den bezala, santutegiarekin konposizioaren erdian. Tamayok hau zioen bere panoramen edukiaz: «Horietan edozein paisaia osatzen duten elementuak biltzen dira eta ustez zentzurik ez duten objektuak txertatzen dira, bai industriakoak bai landakoak eta hirikoak: zerua, itxasoa, ibaiak, lurra, mendiak, fabrikak, etxeak, hodeiak, txikizioak, txoriak, harriak, munstroak, eskailerak, itsas labarrak, eztandak,

los juegos de arquitectura de piezas modulares coloreadas, los muñecos mecánicos, los juegos del arte óptico y el relato y la imaginería propios del cómic esconden una mirada crítica en la que cabe la reivindicación ecologista, con una naturaleza ahogada por toda clase de construcciones y otras intervenciones, y una elaboración codificada de la realidad. La obra de Tamayo evolucionó desde entonces de la manera más coherente, ganando en diversidad temática y poder estructural, pero conservando el gran control de sus recursos.

Algo más joven que Tamayo, el también bilbaíno Alfonso Gortázar (1955) estudió en la quinta promoción, que concluyó estudios en 1979. Influido del mismo modo por el *pop* y algunos de los autores que he mencionado, se detecta en su figuración temprana un particular interés por Larry Rivers. Después pasó a pintar grupos de jóvenes burgueses absortos en actitudes placenteras, con unas características descriptivas que recuerdan al grave naturalismo de Courbet, Manet, Zuloaga y el primer Losada, aunque con un evidente sarcasmo en su visión de personajes inanes e insolidarios. Uno de los temas recurrentes que abordó el pintor trataba precisamente de la dificultad del artista para encontrar temas para su pintura y ha sido habitual que aparezcan en sus cuadros lienzos en blanco y frágiles e incómodas construcciones, imposiblemente habitadas por el pintor, construidas muchas veces con las propias herramientas de su trabajo: lienzos, bastidores, caballetes. Puede, por tanto, considerarse a Gortázar como uno de los pintores que investiga la naturaleza del arte a partir de una turbadora zozobra en la búsqueda de sus temas. De hecho, entre 1991 y 1997 entró en una crisis creadora que le obligó a dejar casi de pintar. El cuadro que conserva BBVA, de 1990 / il. 14 /, aunque no esté incluido en la presente selección, merece una referencia, pues se trata de una de las últimas obras anteriores a ese silencio.

il. 14 Alfonso Gortázar  
*Sin título* *Titulurik gabea*  
1990



tximiniak, bideak, kea, euria, uharteak, ontziak, gurutzeak, zuhaitzak, hondartzak, arrastoak, harresiak...». Irudi horien itxurazko izaera ludikoaren atzean, pieza modular koloredunen arkitektura-jokoek, panpina mekanikoek, arte optikoaren jokoek eta komikiaren berezko kontakizun eta irudigintzak begirada kritiko bat ezkututzen dute, non aldarrikapen ekologista sartzen den, mota guztietako eraikuntzek eta bestelako interbentzioek itotako naturarekin, eta errealitatearen elaborazio kodifikatu batekin. Orduetik aurrera, Tamayoren obrak bilakaera koherente bat izan zuen, gaien aniztasunean eta ahalmen estrukturalean irabaziz, baina bere baliabideen kontrol handia gordeta.

Tamayo baino zertxobait gazteagoa, Alfonso Gortázar bilbotarrak (1955) bosgarren promozioan ikasi zuen, eta 1979an amaitu zituen ikasketak. Poparen eta aipatu ditudan autore batzuen eraginpean, Larry Riversekiko interes berezia nabari da bere figurazio goiztiarrean. Ondoren, jarrera atseginetan murgildutako gazte burgesen taldeak margotu zituen, ezaugarri deskribatzaileekin, Courbet, Manet, Zuloaga eta hasierako Losadaren naturalismo larria gogorarazten dutenak, nahiz eta pertsonaia antzu eta insolidarioen bere ikuspegian sarkasmo nabarmena igartzen den. Pintoreak behin eta berriz heldu izan zion gaietako bat, hain zuzen ere, artistak bere pinturarako gaiak aurkitzeko zuen zailtasuna zen, eta ohikoa izan da bere koadroetan mihise zuriak eta eraikuntza hauskorak eta deserosoak agertzea, pintoreak bete ezin zituenak, eta askotan bere laneko tresnekin eraikitakoak: mihiseak, bastidoreak, astoak. Beraz, artearen izaera ikertzen duen pintoreetako bat izan daiteke Gortázar, bere gaien bilaketak eragindako kezka larritik abiatuta. Izan ere, 1991 eta 1997 bitartean, krisi sortzaile batean sartu zen, eta horrek behartu egin zuen ia pintatzeari uztera. BBVAk duen koadroak, 1990ekoak / ii. 14 /, hautaketa honetan ez badago ere, aipamen bat merezi du, isilaldi horren aurreko azken obretako bat baita. Konposizio bitxikoa, bertan pertsonaia bakarti eta txunditu bat ikus daiteke, eta bere soina bakarrik agertzen da; zuhaitz bakartien baso txiki bakan batetik paseatzen ari dela dirudi, enbor eraitsi eta lehor bat buru dela, giza irudiaren aurrean desfazioz altxatzen dena sormenaren *memento mori* gisa.

Eragin hiperrealista geroago izan zen nabaria, artista gazteagoengan, besteak beste, Darío Urzay eta Jesus Mari Lazkanorengan. Darío Urzay (1958) bere belaunaldiko artistarik nabarmenetakoa da, eta ez bakarrik euskal artearen barruan. Esperimentazioarekiko interesa, kalitate teknikoa eta bilaketen zorrotasuna direla eta, pintore honen obra Bilboko Arte Ederren Fakultateko lehen promozioetan parte hartu zuten sortzaileen taldean sortutako hausnarketa konplexu eta iradokitzaileenetako bat da. Urzay, zehazki, zortzigarrenaren kide izan zen, eta 1982an amaitu zituen ikasketak. Oro har, Urzayren pintura bere artearen nortasunaren erreferentzia historikoak galdu dituen sortzailearen egoera lazgarriaren ondorio da, eta haren izaera argitu eta adierazpide berriak txertatu nahi ditu pinturaren eremuan. Kezka metalinguistikoki hori, postmodernitatean hain ohikoa dena, garai hartako beste euskal margolari batzuegan ere aurki daiteke, Prudencio Irazábal, Javier Balda edo José Ramón Amondarainengan, esaterako. Baina 1985ean Urzayren lanean gertatu zen adierazpen-erregistroaren aldaketak, nahiz eta bere kezka sakonek iraun, obra honi erakargarritasun berezia ematen dio. Pinturari buruzko hausnarketa kontzeptualak izan ziren benetan bertan gertatu ziren aldaketei batasuna eman zietenak, eta horiei esker fakultate berriko irakaskuntzek ikasleengan ezarri zituzten funtsezko bi ildoak jasotzen jakin zuen, ikusi berri dugunez. Urzay margolari hiperrealista bikaina izaten hasi zen, baina hiperrealista kontzeptuala, errealitatea irudikatze ahalmena artearen inguruko espekulazioen zerbitzura jarri zuena. Horretarako, egile eta mugimendu desberdinen —*Minimal Artea*, adibidez— elementuen ezarpenari buruzko joko bisual burutsuak erabili zituen espazio antzemangarrietan —behin baino gehiagotan Bilboko Arte Ederren Museokoetan—, eta

De extraña composición, en él puede verse a un personaje solitario y perplejo, del que solo asoma el torso, que parece pasear por un ralo bosquecillo de también solitarios árboles, presidido por un tronco desmochado y seco que se levanta con desafío frente a la figura humana como un *memento mori* de la creatividad.

La influencia estrictamente hiperrealista se hizo notar algo después, en artistas un poco más jóvenes, como Darío Urzay y Jesús Mari Lazkano. Darío Urzay (1958) es uno de los artistas más destacados de su generación, y no solamente dentro del arte vasco. Su interés por la experimentación, su calidad técnica y el rigor de sus búsquedas convierten la obra de este pintor en una de las reflexiones más complejas y sugestivas de las generadas en el grupo de creadores que formaron parte de las primeras promociones de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao. Urzay, en concreto, fue miembro de la octava, que acabó los estudios en 1982. En términos generales, la pintura de Urzay es hija de la dramática situación del creador que ha perdido las referencias históricas de la identidad de su arte y busca desentrañar su naturaleza e incorporar nuevas formas de expresión al territorio pictórico. Esta preocupación metalingüística, tan propia de la posmodernidad, también puede encontrarse en otros pintores vascos del momento, como Prudencio Irazábal, Javier Balda o José Ramón Amondarain. Pero el cambio de registro expresivo que se produjo en 1985 en el trabajo de Urzay, aunque permanecieran sus preocupaciones profundas, aporta un particular atractivo a esta obra. Las reflexiones conceptuales sobre la pintura fueron realmente las que dieron unidad a los cambios que se produjeron en ella, gracias a los cuales supo recoger las dos líneas fundamentales que las enseñanzas de la nueva facultad habían implantado en sus alumnos, como acabamos de ver. Urzay empezó siendo un brillante pintor hiperrealista, pero un hiperrealista conceptual, que puso su facultad de representar la realidad al servicio de especulaciones en torno al arte. Para ello se sirvió de ingeniosos juegos visuales sobre la implantación de elementos de diferentes autores y movimientos —del *Minimal Art*, por ejemplo— en espacios reconocibles —en varias ocasiones pertenecientes al Museo de Bellas Artes de Bilbao—, que así quedaban modificados. Estas obras aparecen ahora como un verdadero manifiesto artístico de la generación de creadores vascos de la que Urzay formaba parte, no solo con respecto a sus elecciones estéticas, sino también al comportamiento institucional del arte en el país, del que el museo era un elemento primordial que había que transformar. Pero el cuadro seleccionado de Urzay es posterior a su hiperrealismo, un díptico abstracto titulado *Super Skin I y II (díptico) / cat. 40 /*, de 1990, esto es, del primer momento de su estancia en Nueva York, adonde llegó a finales de 1989, después de haber vivido en Londres entre 1988 y esa fecha. Este momento de su obra se caracterizó por un claro interés por la duplicación, que el pintor ya había empezado a mostrar en su trabajo figurativo, y que se iba a manifestar tanto en el empleo de los dípticos como de gestos dobles. En el caso de estos, se trataba de implantar, sobre un fondo informal obtenido por capas transparentes, dos últimas acciones gestuales semejantes, una al lado de la otra. Como para hacerlo no quería emplear la brocha directamente, inventó un instrumento mecánico que le permitía utilizar brochas múltiples simultáneamente. En cuanto a las huellas dactilares, que pueden verse ya en pinturas de 1989, escribía Alisa Tager: «Huellas dactilares perfectamente redondas o misteriosamente alargadas dejan su marca tanto ironizando como objetivando la noción de individualidad y ego. La idea de abstracción como una impronta personalizada experimenta un proceso de transubstanciación a causa de la imposición directa de una huella personal. Grandes tampones de goma con huellas manipuladas ridiculizan la abstracción subyacente y la personalización de signos modelo de identificación. De manera similar a los brochazos múltiples, las huellas digitales se convierten en simbolizaciones de identidad, en lugar de su afirmación». El interés del artista por la naturaleza de la pintura había ampliado su horizonte. La necesidad de Urzay de experimentar con nuevos

aldatuta geratzen ziren horrela. Artelan hauek, orain, Urzay partaide zen euskal sortzaileen belaunaldiaren benetako adierazpen artistiko gisa agertzen dira, ez bakarrik bere hautu estetikoei dagokienez, baita arteak herrialdean zuen portaera instituzionalari dagokienez ere, museoa eraldatu beharreko funtsezko elementua baitzen. Baina Urzayren koadro hautatua bere hiperrealismoaren ondorengoa da, 1990eko *Super Skin I eta II (diptikoa)* / kat. 40 / diptiko abstraktu bat, hau da, New Yorken egin zuen egonaldiaren hasierakoa; 1989ren amaiera iritsi zen bertara, 1988 eta data hori bitartean Londresen bizi ondoren. Bere obraren une hori bikoizketarako interes argi batengatik bereizi zen, pintoreak lehendik ere erakutsi izandakoa bere lan figuratiboan, eta bai diptikoen bai keinu bikoitzen erabileran antzemango zena. Hauen kasuan, geruza gardenen bidez lortutako atzealde informal baten gainean antzeko bi ekintza gestual ezarri nahi ziren, bata bestearen ondoan. Horretarako brotxa zuzenean erabili nahi ez zenez, tresna mekaniko bat asmatu zuen, brotxa anitzak aldi berean erabiltzeko aukera ematen ziona. Hatz-arrastoei dagokienez, 1989ko pinturetan ikus daitezkeenak, Alisa Tagerrek idatzi zuen: «Hatz-arrastoak ezin biribilagoak edo misterioz luzatuak dira, eta beren marka uzten dute, bai ironiaz, bai indibidualtasunaren eta egoaren nozioa objektibatuz. Abstrakzioaren ideiak, arrasto pertsonalizatu gisa, transubstantzia-prozesu bat bizi du, aztarna pertsonal bat zuzenean inposatzearen ondorioz. Gomazko tanpoi handiek, manipulaturako arrastoak dituztenek, barregarri uzten dute azpiko abstrakzioa eta identifikazio-zeinuen pertsonalizazioa. Brotxakada anitzen antzera, hatz-arrastoak identitatearen sinbolizazio bihurtzen dira, haien baieztapenaren ordeiz». Pinturaren izaerarekiko artistaren interesak zabaldu egin zuen bere horizontea. Metodo, motibo eta material berriekin esperimentatzeko, besteak beste argazkilaritzarekin eta berau pinturan txertatzearekin, Urzayren premia konstante bat izan da gaurdaino.

Jesús Mari Lazkano (1960), Fakultateko zortzigarren promozioko kidea, laster hasi zen hiperrealismoan, *Pop Artearen* bidez. Ondoren, arkeologia industrialean oinarritutako errealismoari ekin zion, konplexutasun kontzeptual bereziarekin, eta Javier González de Duranak, obra hau ondo ezagutzen duenak, 1984an ezarri zuen bere hasiera. Espiritu erromantiko eta, aldi berean, surrealista batek erakarrita, eta argi ezohikoak, misteriotsuak baita siniestroak ere erabilita, irudiak sortzen ditu, Bilboko eraikin zaharrak eta adierazgarriak biltzen dituzten paisaien inguruan mugitzen direnak; eraikin horiek beren testuinguruetatik kanpo ageri dira hala ere, presentzia fantasmal antzeko bat bihurtzeraino. Bere multzo ezagunenetakoa bat Begoñako igogailuari eskaini zion, bere formagatik «grapa» izenez ezagun, nahiz eta ez zen zehazki arkeologia industrialaren adibide bat, berriki eraiki eta erabiltzen zen elementu urbano bat baizik. Dena den, kontraste sendo bat ezartzen zen eraikinetik eratorritako ordenaren eta natura arranditsuari zegokionaren artean. Une jakin batetik aurrera, pintoreak kolore berde gardeneko marko lodi bat gehitu zien bere koadroei, non hitzak edo bigarren irudiak agertzen ziren, entziklopedia zaharretan bezala, eta haiekin asmo abstraktu orokor bat indartzen zuen ebidentzia gogoetatsu eta urruntzaile bat gehitzen zien bere ikuspegiei. Pinturen izenburuak ere nahikoa erakusten zuten bere interesa espazio/denbora kontzepzioekin espekulatzeo, berehalako ikuspegi soilak gaintzeteraino. Artistaren asmoak hedatuagoak eta unibertsalagoak bilakatzean, bai modeloen hautaketagatik bai beren interbentzioen intelektualizazioagatik, errealtate urbano labirintikoak eta hotzak agertu ziren bere koadroetan, bere aurreko panoramen indar emozional hori gabe, hainbat hiritan zentratutakoetan, besteak beste, New Yorken —berau lantzeko zenbaitetan Berenice Abbott-en edo Edmund V. Gillonen argazkiak erabili zituen— edo Vienan —*Viena-New York* izan zen 1990eko bere erakusketa baten izena—. Une horretako kalitate handieneko piezen artean, oraingo honetarako hautatutako BBVA Bildumako bi obra daude zalantzarik gabe.

métodos, motivos y materiales, entre ellos la fotografía y su incorporación a la pintura, ha sido una constante hasta el momento actual.

Jesús Mari Lazkano (1960), miembro de la misma octava promoción de la facultad, se inició pronto, a través del *pop*, en el hiperrealismo, para dedicarse a continuación a un realismo centrado en la arqueología industrial, que abordó con especial complejidad conceptual y cuyo inicio Javier González de Durana, buen conocedor de esta obra, sitúa en 1984. Imbuido por un espíritu romántico y surrealista a la vez, y utilizando luces inhabituales, misteriosas y hasta siniestras, crea imágenes que giran en torno a paisajes con construcciones antiguas y significativas de Bilbao, aunque descontextualizándolas en su representación, y llegan a adquirir una presencia fantasmal. Uno de sus conjuntos más conocidos lo dedicó al ascensor de Begoña, identificado popularmente como «la grapa» por su forma, aunque no era estrictamente un ejemplo de arqueología industrial, pues se trataba de un elemento urbano reciente y en uso entonces. Pero se establecía un fuerte contraste entre el orden que se derivaba de la construcción y el de la exacerbada naturaleza. A partir de un determinado momento el pintor incorporó a sus cuadros un grueso marco de color verde cardenillo en el que aparecían palabras o segundas imágenes, como en las antiguas enciclopedias, con lo que aportaba a sus visiones una evidencia reflexiva y distanciadora que potenciaba una general intención abstracta. Los propios títulos de las pinturas eran suficiente indicio de su interés por especular con concepciones espaciotemporales que desbordaban las meras visiones inmediatas. Al hacerse más extensas y universales las intenciones del artista, tanto por la elección de los modelos como por la intelectualización de sus intervenciones, aparecieron en sus cuadros realidades urbanas laberínticas y frías, sin la intensidad emocional de sus panoramas anteriores, centradas en ciudades como Nueva York —para cuya elaboración utilizó a veces fotografías de Berenice Abbott o de Edmund V. Gillon— o Viena —*Viena-Nueva York* fue el título de una exposición suya de 1990—. Entre las piezas de mayor calidad de este momento se encuentran sin duda dos obras de la Colección BBVA seleccionadas para esta ocasión. *Two cities as one* (1989) / cat. 27 / presenta una panorámica alta sobre el East River neoyorquino, que, enmarcado por una placa de cinc patinado, adquiere una frígida extrañeza, a la que contribuye en gran medida el desolado vacío con que la ciudad se manifiesta. El otro cuadro, *Mecánica de la arquitectura* (1990) / cat. 28 /, está realizado a su vuelta de Nueva York y, a pesar de su fecha tardía, vuelve a incorporar la imagen del ascensor de Begoña; entre las vistas de Nueva York y Viena seguían apareciendo algunas de Bilbao, aunque con una presencia menos vinculada a su entorno, más despojada de adherencias realistas, haciendo hincapié sobre todo en sus cualidades estructurales y en su naturaleza icónica.

Finalizamos este recorrido por la historia del arte vasco mencionando a Pello Irazu (1963), el más joven de los artistas pertenecientes al grupo que se dio en llamar Nueva Escultura Vasca, configurado en la Facultad de Bellas Artes con carácter abstracto, constructivista y conceptual; es decir, el grupo simultáneo cronológicamente, aunque estéticamente opuesto, al de los figurativos que acabo de tratar. En él se vieron integrados, entre otros, Ángel Bados, Txomin Badiola y Juan Luis Moraza. Irazu pertenece a la duodécima promoción, que se licenció en 1986. Aunque no esté presente en la exposición, la Colección BBVA posee uno de sus grabados —el dibujo ha sido muy importante en su investigación artística—, titulado *Elkarri I* (2004) / il. 15 /, que, siendo una obra fundamentalmente constructiva y abstracta, pertenece a un momento muy particular de su evolución, porque incorpora elementos contradictorios. A este artista puede tenerse como el más puramente plástico del grupo, con una utilización del color que le identifica. Por otra parte, su mundo formal procedía del de algunos objetos habituales, pero reconsiderados: formas mobiliarias domésticas que asumían una identidad inadecuada, con referencias suprematistas, e influencia del escultor americano Joel Shapiro y también de Oteiza,



*Two cities as one* (1989) / kat. 27 / koadroak panoramika garai bat aurkezten du New Yorkeko East River ibaiaren gainean, zeina, zink patinatuzko xafla batek markoztatuta, arroztasun hotz bat hartzen duen, neurri handi batean hirian antzematen den hustasun bakartiaren eraginez. Beste koadroa, *Arkitekturaren mekanika* (1990) / kat. 28 /, New Yorketik bueltan egina dago eta, data berantiarrekoa izan arren, berriro barneratzen du Begoñako igogailuaren irudia; New Yorkeko eta Vienako bisten artean Bilboko batzuek ere agertzen jarraitzen zuten, bere inguruneari gutxiago lotutako presentzia batekin ordea, atxikimendu errealista urriagoekin, era horretan batez ere bere ezaugarri estrukturalak eta bere izaera ikoniko nabarmenduz.

Euskal artearen historian zehar egindako ibilbideari amaiera emateko, Pello Irazu (1963) aipatuko dugu, Euskal Eskultura Berria deitu zen taldeko artistarik gazteena, Arte Ederren Fakultatean izaera abstraktu, konstruktibista eta kontzeptualarekin taxutua; hau da, kronologikoki aldi berekoa den taldea, estetikoki kontrakoa, aipatu berri ditudan figuratiboen aldean. Bertan zeuden, besteak beste, Ángel Bados, Txomin Badiola eta Juan Luis Moraza. Irazu hamabigarren promoziokoa da, 1986an lizentziatua. Erakusketan ez badago ere, BBVA Bildumak bere grabatuetako bat du —marrazkiak garrantzi handia izan du artearen arloko bere ikerketan—, *Elkarri I* (2004) / ii. 15 / izenekoa; obra hau funtsean konstruktibista eta abstraktua bada ere, bere bilakaeraren oso une berezi batekoa da, elementu kontraesankorrak gehitzen dituelako. Artista hau taldeko plastikoena izan daiteke, identifikatzen duen kolorearen erabilera horrekin. Bestalde, bere mundu formala objektu arrunt batzuetatik zetorren, baina berraztertu egiten zituen: etxeko altzari formak, identitate desegoki bat hartzen zutenak, erreferentzia suprematistekin, eta Joel Shapiro eskultore amerikarraren eta Oteizaren eraginarekin, azken honena iragankorra izan arren. Bere eskulturen beste ezaugarrietako batek arkitekturarekiko bere interesari egiten zion aipamen, adierazten diren espazioarekiko duten erlazioari, eta hori nabaria izango zen bere erakusketen muntaia ikusgarrietan. Obra aurreratuagoetan, ordea, 2003koetan, siniestroaren ideia freudiarrak, Irazuk aditzera ematen zuenak, harrigarriki, irudi espresionista oso nahasgarrien ezkutuko mundu bat agertzea eragin zuen; grafismo dramatikoeg egindako irudiak: barbariea eta lastura nagusi den mundu bat, eskultoreak bere estudioan biltzen zituen eta forma geometrikoekin elkar hartzera eraman zuten pinturetako irudietatik edo argazki garaikideetatik hartua. *Elkarri Iek* elementu geometriko suprematistak ditu, eta horien artean nekez identifika daitezkeen testigantza tragiko horiek ikus daitezke zatika.



ii. 15 Pello Irazu  
*Elkarri I*  
2004

aunque de este último transitoria. Otra de las características de sus esculturas haría alusión a su interés arquitectónico, a su relación con el espacio en que se manifiestan, lo que sería evidente en los espectaculares montajes de sus exposiciones. Pero en obras más avanzadas, del año 2003, la idea freudiana de lo siniestro, a la que Irazu se refería, hizo que apareciera, sorprendentemente, un mundo latente de imágenes expresionistas muy turbadoras, realizadas con dramáticos grafismos: un mundo de barbarie y horror tomado de imágenes pictóricas o de fotografías contemporáneas que el escultor acumulaba en su estudio y que hizo encontrarse con las formas geométricas. *Elkarri I* contiene unos elementos geométricos suprematistas entre los que pueden verse fragmentariamente esos trágicos testimonios difícilmente identificables.

CATÁLOGO DE OBRAS

OBREN KATALOGOA



HRG (Helena Rubio Gavilán)  
MSP (María Sanz Pérez)  
EYM (Elena Yélamos Martínez)

Eduardo Chillida *Euzkadi VII* (detalle p. 145 xehetasuna 145. or.)



José Echenagusía / Pablo Gonzalvo y Pérez / Valentín de Zubiaurre /  
Anselmo Guinea / José Arrúe / Manuel Losada



PINTURA  
ERREGIONALISTA

LA PINTURA  
REGIONALISTA



## José Echenagusía

Fuenterrabía, Guipúzcoa Hondarribia, Gipuzkoa, 1844 – Roma Erroma, 1912

José Echenagusía —apodado Echena por José Villegas Cordero (1844-1921), apelativo con el que se le conocería desde entonces en el mundo artístico— es considerado uno de los pintores vascos más relevantes del academicismo preciosista durante el último cuarto del siglo XIX. A lo largo de su extensa carrera estuvo vinculado principalmente a la estética italianizante, derivada, como aconteció con la mayoría de los artistas españoles de la época afincados en Roma, de la influencia de Mariano Fortuny (1838-1874).

Echena desarrolló dos vías de producción en paralelo: por un lado, obras de temática histórica y religiosa, cuyo objetivo iba dirigido a obtener condecoraciones en exposiciones nacionales e internacionales; por el otro, cuadros destinados al comercio, especialmente en el País Vasco, donde tuvo una importante presencia gracias a los envíos que efectuaba desde la capital italiana tanto a Bilbao como a San Sebastián.

Tal puede ser el caso de este lienzo, único en su trayectoria al alejarse de las escenas historicistas, orientalistas y costumbristas para representar una vista nocturna del puerto de Bilbao con los altos hornos al fondo, que bien puede responder a un encargo, o quizás fuera preconcebido para su venta en el mercado local.

Se trata de un paisaje urbano, al que dota de su tan característica elegancia, ejecutado con gran naturalismo a través de un acertado estudio lumínico que denota un atisbo de modernidad. Echena consigue captar la fuerza propia del ambiente industrial mediante el uso de una paleta oscura, con predominio de los tonos azules y negros, que contrasta con los puntos de luz concentrados en los destellos procedentes de la fábrica en el horizonte, en el fuego anaranjado de los altos hornos y en el humo que emana de las chimeneas, cuyo espesor contribuye a iluminar el fondo y a otorgar densidad a la composición. A su vez, la intensidad de la pincelada con la que resuelve el movimiento ondulante del mar y el reflejo de las luces y los edificios en el agua muestran la maestría del pintor, incrementando aún más su atractivo estético. MSP

Onartzen da José Echenagusía —José Villegas Corderok Echena ezezinez deitua (1844-1921) eta, ondoren, artearen munduan halaxe ezaguna— akademizismo ederzalearen euskal pintore garrantzitsuenetakoa dela XIX. mendeko azken laurdenean. Bere ibilbide luzean, estetika italiatzatzaileari loturik egon zen nagusiki; izan ere, Erroman finkatutako garai horretako espainiar artista gehienak bezala, Mariano Fortunyren (1838-1874) eraginpean izan zen.

Echenak bi sorkuntza-lerro garatu zituen aldi berean: alde batetik, gai historiko eta erlijiosoko artelanak, estatuko zein nazioarteko erakusketetan sariak lortzeari begira eginak; bestetik, merkataritzara bideratutako koadroak zituen, batez ere Euskal Herrian. Izan ere, presentzia handia izan zuen bertan, Italiako hiriburutik hala Bilbora nola Donostiara egiten zituen bidalketei esker.

Mihise hauxe hor koka daiteke, haren ibilbidean parerik ez duena, eszena historizista, orientalista eta kostunbristetatik urrundu zelako, Bilboko portuko gauen ikuspegi bat irudikatuz, atzealdean labe garaiak dituela. Mandatu bat izan daiteke edo, beharbada, bertako merkatu batean saltzeko sortu zuen.

Hiri-paisaia bat da, hain berea duen dotoreziaz jantzia eta naturalismo handiz gauzatua; estudio luminiko egokia darabil horretarako, modernitate-zantzu bat agerian utziz. Echenak industria-giroko indarra atzematea lortu du, paleta iluna erabiliz, tonu urdinak eta beltzak nagusituz. Horiek kontrastea egiten dute ostertzeko fabrikatik datozen distiretan, labe garaietako su laranjatuan eta tximiniei darien kean biltzen diren argi-puntuekin, eta kearen trinkotasunak hondoa argizatzen eta konposizioari dentsitatea ematen laguntzen du. Aldi berean, itsasoaren uhindura-mugimendua ebazteko duen pintzelkadaren intentsitateak eta argien eta eraikinen uretako islak pintorearen maisutza erakusten dute, gehiago areagotuz haren erakarmen estetikoa. MSP

cat. 1

*Vista nocturna del Puerto de Bilbao. Altos hornos, s.f. Bilboko Portuaren gaueko ikuspegia. Labe garaiak, d.g.*

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean  
51,6 × 86,5 cm  
N.º inv. Inb. zk. P00904



## Pablo Gonzalvo y Pérez

Zaragoza, 1827 – Madrid Madril, 1896

Desde el siglo XVII, las vistas panorámicas establecen un nuevo concepto dentro de la pintura de paisaje, evolucionando un siglo después de la mano de John Constable (1776-1837) o William Turner (1775-1851) para popularizarse por todo el continente europeo. En España sería a lo largo del siglo XIX cuando se convertiría en una tipología paisajística muy recurrente, principalmente para las representaciones urbanas.

En el País Vasco, una de las temáticas más atractivas para los artistas era el entorno de la ría de Bilbao. Existía un antecedente en las estampas de los siglos XVI y XVII, pero fueron las obras de Luis Paret y Alcázar (1746-1799) las que pusieron de moda las imágenes de Bilbao, alcanzando especial apogeo durante la segunda mitad del siglo XIX gracias a pintores no solo locales, sino también de otras zonas de la península, como es el caso de Pablo Gonzalvo.

Especializado en paisajes urbanos y arquitectónicos, en 1857 realiza esta vista panorámica —compañera de *Vista de la ría del Nervión*, perteneciente también a la Colección BBVA—, en la que trata de reflejar el desarrollo que la ría había experimentado entre Bilbao y el Abra. En ambas ofrece una visión desde un emplazamiento similar, cerca de Castrejana, pero en este caso se orienta hacia la desembocadura del río, con el mar enmarcado por el monte Serantes y el saliente de Punta Galea. Se contempla la confluencia entre el río Nervión y el Cadagua, en cuyo recorrido se aprecia el puente de Burceña y el antiguo convento de mercedarios. Al fondo, entre muchos otros elementos geográficos característicos del lugar en ese momento, se distingue un terreno que corresponde a Las Arenas.

El lienzo, excelente ejemplo de la primera época de Gonzalvo, muestra los rasgos estilísticos del artista, que ejecuta la escena con minucioso detallismo. Adoptando un punto de vista elevado, subrayado por el amplio horizonte, logra aportar grandeza al conjunto. El interesante estudio lumínico refuerza la mirada nostálgica que parece presagiar la transformación económica, social y paisajística del Bilbao industrial llevada a cabo en años posteriores y que supondría un importante cambio en el entorno de la ciudad. Además, la obra está realizada en un momento en el que aún no eran habituales las vistas fotográficas, hecho que le proporciona un gran valor documental. MSP

XVII. mendetik, ikuspegi panoramikoek kontzeptu berri bat ekarri zuten paisaiako pinturaren barruan; mende bat geroago, John Constablen (1776-1837) edo William Turnerren (1775-1851) eskutik, ikuspegi horiek bilakaera bat izan zuten, eta Europako kontinente osoan zehar zabaltzen ziren. Espainian, XIX. mendean ugaltzen zen paisaia-tipologia hori, batez ere hiriak irudikatzen.

Euskal Herrian, artistentzako gai erakargarrienetako bat Bilboko itsasadarraren ingurunea zen. Existitzen zen horien aurrekaririk, XVI eta XVII. mendeetako estantpetan, baina Luis Paret y Alcázarren (1746-1799) lanek jarri zituzten modan Bilboko irudiak. Berezi XIX. mendearen bigarren erdialdean izan zuten goraldia, hainbat pintoreri esker, ez bakarrik bertakoak, baita Penintsulako beste bazter batzuetakoak ere, adibidez, Pablo Gonzalvo.

Hiri- eta arkitektura-paisaiei buruz espezializatu zen, eta 1857an ikuspegi panoramiko hau egin zuen —*Nerbioi itsasadarraren bista* BBVA Bildumakoa hori ere—; bertan, saiatzen da Itsasadarrak Bilbo eta Abra artean bizi izan zuen garapena islatzen. Pintura bi-bietan, ikuspegia antzeko kokapen batetik eskaintzen da, Kastrexanatik hurbil, baina kasu honetan, ibaiaren bokaleari begira dago, eta itsasoari Serantes mendiak eta Galea lurmuturrak jartzen diote markoa. Itsasadarraren eta Kadaguaren arteko bateragunea ikus daiteke, eta bigarrenaren ibilbidean, Burceñako zubia eta mesedetarren lehengo komentua bereizten dira. Atzealdean, une horretako tokiko hainbat geografia-elementuren artean, Areetari dagokion lursaila bereizten da.

Mihisea Gonzalvoren lehen garaiaren adibide bikaina da, artistaren estilo-ezaugarriak erakusten ditu, eta eszena detaile xeheenei erreparatuz gauzatu du. Ikuspuntu garai bat hartu du, eta ostertz zabalak uzten du hori agerian; hartara, handitasuna ematen dio osotasunari. Argiaren estudio interesgarriak sendotu egiten du ikuspegi nostalgikoa; ematen du Bilbo industrialak hurrengo urteetan biziko zuen eta hiriaren inguruaren aldaketa garrantzitsua ekarri zuen ekonomia-, gizarte- eta paisaia-eraldaketa iragartzen duela. Gainera, artelan hau egiteko unean, artean ere ez ziren ohikoak ikuspegi fotografikoak eta, ondorioz, pintura honek balio dokumental handia du. MSP

## cat. 2 Desembocadura de la ría en el Abra de Bilbao, 1857 Itsasadarraren bokalea Bilboko Abran

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean  
75 × 102,5 cm  
N.º inv. Inb. zk. P00076





## Valentín de Zubiaurre Aguirrezábal

Madrid Madrid, 1879 – 1963

A pesar de haber nacido en Madrid, su origen vizcaíno resultó primordial para la configuración de su arte y estilo, llevándole a cultivar una pintura costumbrista centrada en los temas populares y tradicionales vascos. En un momento en el que las tendencias dominantes giraban en torno a la influencia del impresionismo, la producción de Zubiaurre, situada entre el naturalismo y el simbolismo, fue de índole más intelectual.

Este lienzo —que se expuso por primera vez en la muestra que la Sala Iturriz dedicó a Valentín y a su hermano Ramón en 1910— corresponde a su mejor periodo, en el que Zubiaurre evoca el mundo rural vasco a través de la representación de sus tipos, arquitectura y paisaje más característicos. A nivel estilístico, es una obra de cuidado dibujo y riqueza cromática, atenta a la precisión del detalle y muy acorde con el espíritu noventayochista.

El motivo es habitual en esta etapa del artista, al igual que su esquema compositivo. Recurre a la temática religiosa para plasmar el fervor propio del campesinado local, presente esencialmente en las mujeres, como bien ilustran las devotas que inmortaliza en primer plano. A su vez, resuelve a modo de friso una típica escena rural vasca, en la cual los personajes aparecen recortados sobre un paisaje más simplificado, fiel a la realidad pero con connotaciones simbólicas que muestran su visión melancólica.

La torre de la iglesia de San Juan Evangelista, que vemos al fondo de la composición, revela que el escenario de la acción es Garay, un pequeño municipio del Duranguesado (Vizcaya) y localización frecuente en sus lienzos. MSP

Madrilen jaio bazen ere, bere jatorri bizkaitarra funtsezkoa izan zen bere artea eta estiloa taxutzeko, euskal gai herrikoi eta tradizionaletan oinarritutako pintura kostunbrista lantzerantz eraman zuena. Joera nagusiak inpresionismoaren eraginaren ingurukoak ziren une batean, Zubiaurreren ekoizpena, naturalismoaren eta sinbolismoaren artean kokatua, intelektualagoa izan zen.

Mihise hau —Valentini eta bere anaia Ramoni 1910ean Iturriz Aretoak eskaini zien erakusketan erakutsi zen lehen aldiz— bere garairik onenari dagokio, non Zubiaurrek euskal landa-mundua gogora ekartzen duen bertako tipo, arkitektura eta paisaia bereizgarrien irudikapenaren bidez. Estiloari dagokionez, marrazki zaindua eta aberastasun kromatikoa biltzen dituen obra da, xehetasunaren doitasunari adi dagoena eta 98ko Belaunaldiaren espirituarekin bat datorrena zeharo.

Motiboa ohikoa da artistaren etapa honetan, baita konposizioaren eskema ere. Gai erlijiosoetara jotzen du bertako nekazariaren berezko suhertasuna islatzeko; batez ere emakumeengan antzematen da hori, lehen planoan betikotzen dituen emakume elizkoiek ongi adierazten duten bezala. Aldi berean, friso moduan euskal landa-eremuko eszena tipiko bat eratzen du, non ebakita agertzen diren pertsonaiak paisaia sinplifikatuago baten gainean, errealitateari leial, baina konnotazio sinbolikoekin, beren ikuspegi malenkoniatsua erakutsiz.

Konposizioaren atzealdean ikusten dugun San Juan Ebanjelariaren elizako dorreak agerian uzten du ekintzaren eszenatokia Garay dela, Durangaldeko (Bizkaia) udalerritik txiki bat, bere mihiseetan maiz irudikatzen duena. MSP

cat. 3 **Ofrenda en una ermita, h. 1910**  
*Eskaintza ermita batean, 1910 inguru*

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean  
115,5 × 149,9 cm  
N.º inv. Inb. zk. P00181





## Anselmo Guinea y Ugalde

Bilbao Bilbo, 1855 – 1906

Anselmo Guinea es considerado uno de los artistas más destacados de la pintura finisecular vasca. Con su espíritu inquieto, absorbió multitud de lenguajes y transitó caminos estéticos diferentes, siempre incorporando las novedades plásticas emergentes, para configurar un estilo muy personal, caracterizado por una gran precisión dibujística, una cuidada ejecución y un dominio absoluto del color.

Como muchos de los pintores españoles pensionados en Roma a lo largo de las décadas de 1870 y 1880, Guinea trasladó a sus obras la atracción que ejercían sobre él la campiña romana y los tipos populares italianos, con su atavío colorista y pintoresco, introduciendo también, como vemos en este lienzo, elementos anecdóticos, que dotan a las composiciones de una mayor expresividad.

Realizado seguramente a finales del verano de 1885, durante su segunda estancia en Italia, es un claro ejemplo de las representaciones costumbristas italianas que tanta fama le proporcionaron. El tema ya lo había desarrollado en una pieza algo anterior, *Il ritorno della Madonna*, así como en óleos y acuarelas elaborados en 1885; en ellos aparecen figuras femeninas aisladas en el paisaje campestre romano, que le servirán como modelo para sus creaciones grupales.

Cabe señalar la ambición compositiva que refleja el conjunto, con un interesante estudio de la perspectiva, sirviéndose de una línea diagonal central para estructurar la escena. Protagoniza el episodio un grupo de campesinos sorprendido por un aguacero, una anécdota habitual en la época, que ofrece al artista un pretexto para plasmar las diferentes actitudes y reacciones de los personajes, logrando imprimir dinamismo al lienzo. A su vez, se evidencia un minucioso análisis cromático: junto a tonos bastante apagados y contenidos, con predominio de marrones, verdes, azules y grises, la presencia de toques más cálidos aporta contraste y proporciona puntos de luz y profundidad a la obra.

Es probable que *Regreso de la fiesta* fuera concebido como regalo de bodas de Guinea y su mujer, Valentina Zuazaga, para su amigo Antonio Plasencia y su segunda esposa, Dolores Garamendi; esto hace suponer que el cuadro viajó desde Roma a Bilbao a finales de 1885, cuando tuvo lugar el enlace. MSP

Onartzen da Anselmo Guinea mende amaierako euskal pinturako artista nabarmenetako bat dela. Gogo urduria zuenez, lengoaia ugari ikasi zituen eta askotariko bide estetikoetan barneratu zen, sortzen ari ziren berrikuntza plastikoak bereganatuz, betiere; hartara, oso estilo pertsonala ondu zuen. Estilo horrek marrazketaren zehaztasun handia, gauzaren zaindua eta kolorearen erabateko domeinua ditu ezaugarri.

1870 eta 1880ko hamarkadetan Erroman pentsioa hartu zuten pintore espainiar askok bezala, Guinea erakarrita sentitu zen Erromako landazabalekin eta herri-tipo italiarrekin, horiek bere artelanetara eramanez, hala nola janzkera koloretsuak eta bitxiak eta, aldi berean, mihise honetan ikusten dugun bezala, elementu anekdotikoak ere sartu zituen, hartara konposizioak adierazkortasun handiago batez jantziz.

1885eko udaren amaieran egin zuen segur aski, Italiako bere bigarren egonaldian, eta hainbesteko ospea ekarri zioten italiar irudikapen kostunbristen adibide argia da. Gai hori pixka bat garatua zuen jada, lehenagoko artelan batean: *Il ritorno della Madonna*, baita 1885ean ondutako olio-pintura eta akuareletan ere; horietan emakumezko irudiak bakarturik agertzen dira Erromako landazabal-paisaian, eta eredu hartu zituen talde-sorkuntzetarako.

Nabarmendu behar da osotasunak konposizio-anbizioa ematen duela aditzera, perspektibaren estudio interesgarria eginez eta eszena egituratzeko erdiko lerro diagonal baliatuz. Atal honen protagonista euri-jasa batek harrapatu duen baserritar-taldea da, garai hartako ohiko anekdota bat. Artistari aitzakia eman dio pertsonaien askotariko jarrerak eta erreakzioak adierazteko; hartara, mihiseari dinamismoa ematea lortzen da. Aldi berean, argi geratzen da azterketa kromatiko zorrotza egin duela: tonu nahiko itzal eta neurritsuekin batera —marroiak, berdeak, urdinak eta grisak nagusituz—, badira ere ukitu beroago batzuk, eta horiek kontrastea ematen diote artelanari, baita argi-puntuak eta sakonera ere.

Litekeena da *Festatik bueltan* Guineak eta haren emazteak, Valentina Zuazagak, Antonio Plasenciari eta Dolores Garamendi haren bigarren emazteari eztei-oparizat emateko sortu izana. Horren arabera, pentsa daiteke koadroak Erromatik Bilborako bidaia egin zuela 1885 amaieran, orduan izan baitzen ezkontza. MSP

cat. 4 **Regreso de la fiesta, 1885**

*Festatik bueltan*

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean

104,5 × 192,3 cm

N.º inv. Inb. zk. P01429









## José Arrúe Valle

Bilbao Bilbo, 1885 – Llodio, Álava Ludio, Araba, 1977

José Arrúe pertenece al grupo de artistas vascos que, a finales del siglo XIX y principios del XX, reivindican y exaltan con su pintura las tradiciones locales. A diferencia de otros pintores coetáneos, no pretende denunciar ni mostrar una realidad dramática, sino describir las costumbres desde la concordia y el humor, para plasmar no solo la tradición rural, sino también la evolución de la sociedad. Su producción, tanto pictórica como gráfica, ofrece un importante repertorio de las costumbres y personajes del País Vasco, siempre desde una mirada cómica y moderna, y con magistral destreza artística.

En este caso representa una escena cotidiana, captada a modo de instantánea, frente a la fachada del antiguo Banco de Vizcaya, importante edificio proyectado en 1903 por José María Bastera (1859-1932) —y demolido más tarde por necesidades urbanísticas—, acorde con la tipología de vivienda del ensanche durante los inicios del siglo XX. El lienzo presenta, enmarcados en un fondo nítido y reconocible, a una interesante galería de personas, donde se puede apreciar una variedad de momentos captados como si se tratase de una fotografía. Partiendo de una composición muy estudiada, que transmite perfectamente la agitación del día a día en la ciudad, muestra un repertorio iconográfico en el que la tradición rural

José Arrúek, XIX. mende amaieran eta XX.aren hasieran euskal artisten beste talde batek bezala, tokiko tradizioak aldarrikatu eta goستن zituen bere pinturan. Garai bereko beste pintore batzuek ez bezala, ez du errealitate dramatiko bat salatu edo erakutsi nahi, adiskidantzan eta umorean oinarrituz ohiturak deskribatu baizik, landa-tradizioa irudikatzeko bai, baina baita gizartearen bilakaera ere. Haren sorkuntza hala piktorikoak nola grafikoak Euskal Herriko ohitura eta pertsonaien errepertorio garrantzitsua eskaintzen du, betiere begirada komiko eta moderno batez eta trebezia artistiko bikainaz.

Kasu honetan, eguneroko eszena bat irudikatzen da, argazki bat balitz bezala hartua, Banco de Vizcaya zaharreko fatxada aurrean. Huraxe eraikin garrantzitsua zen, 1903an José María Basterrak (1859-1932) proiektatua —eta hirigintza-beharrizanez bultzatuta geroago eraitsia—, XX. mende hasierako zabalguneko bizileku-tipologiarekin bat etorritz. Mihiseak, atzealde garbi eta identifikagarri batean kokaturik, pertsonen sorta interesgarri bat aurkezten du, eta antzeman daiteke argazki bat balitz bezala une desberdinetan hartuta dagoela. Konposizio oso estudiantu batetik abiatuz, ezin hobe transmititzen du hiriaren eguneroko aztoramendua; erakusten duen errepertorio ikonografikoan landa-tradizioak eta

## cat. 5 Frente al Banco de Vizcaya, 1920

*Banco de Vizcayaren aurrean*

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean

66 × 120,8 cm

N.º inv. Inb. zk. P01830







se integra con la modernidad. Los aldeanos, sorprendidos por el crecimiento urbano, aparecen mezclados con personajes propios de la urbe, principalmente mujeres vestidas siguiendo la moda de los años veinte introducida en el país después de la Primera Guerra Mundial. Esta pieza se convierte así en testimonio visual del momento histórico en el que ambos sectores empezaban a convivir con naturalidad.

Desde los inicios de su trayectoria, su trabajo como ilustrador orientó definitivamente su estilo y su obra. Este lienzo es un claro ejemplo de su habilidad como dibujante, así como de su gran capacidad de observación, que le permite realizar una crónica gráfica del momento con un toque de humor, muy acorde con su personalidad. Destacan la calidad cromática y la armonía pictórica — conseguida gracias al uso de colores planos, contrastados y depurados—, reforzadas por su riqueza lumínica, confluyendo todo para ofrecer una escena que denota una exquisita sensibilidad. Como se aprecia en esta pintura, el objetivo principal de su producción era mostrar instantes de la vida cotidiana vasca a través de un costumbrismo apacible, preciso y espontáneo. Así, Arrúe logró establecer una conexión directa con el público de la época, lo que le proporcionó éxito a lo largo de toda su carrera. MSP

modernitateak bat egiten dute. Baserritarrak, hiriaren hazkundearekin harrিতuta, hiriko ohiko pertsonaiekin nahastuta ageri dira, batez ere hogeiko urteetan, Lehen Mundu Gerraren ostean, herrialdean sartutako modaren arabera jantzitako emakumeak. Artelan hau, bada, bi sektore horiek naturaltasunez elkarrekin bizitzen hasi ziren une historiko baten ikusizko testigantza da.

Arrúeren ibilbidearen hasieratik, haren ilustratzaile-lanak gidatu zuen haren estiloa eta lana. Mihise hau marrazkilari gisa zuen abileziaren eta behaketa-gaitasunaren adibide argia da; horri esker, uneko kronika grafikoak umore ukitu batez egin dezake, haren nortasunarekin oso bat datorren ezaugarria. Nabarmentzekoak ditu kalitate kromatikoa eta harmonia piktorikoa —kolore lauak, kontrastatuak eta garbiak erabiltzeari esker lortua—, eta hori aberastasun luminikoz sendotu du. Dena bateratuz, sentikortasun dotorea aditzera ematen duen eszena bat eskaini du. Pintura honetan antzeman daitekeen legez, haren sorkuntzaren helburu nagusia eguneroko euskal bizitzako uneak erakustea da, kostunbrismo lasai, zehatz eta espontaneo batez. Hala, Arrúek zuzeneko konexio bat ezarri ahal izan zuen garai hartako ikusleekin, eta horrek arrakasta eman zion haren ibilbide osoan. MSP



## Manuel Losada

Bilbao Bilbo, 1865 – 1949

Considerado uno de los principales protagonistas de la pintura vasca finisecular, el nombre de Manuel Losada está estrechamente ligado al imaginario del pasado bilbaíno, temática que cultivó a lo largo de toda su vida. Centrado en inmortalizar escenas de la ciudad, ambientadas en la segunda mitad del siglo XIX, dejó para la posteridad documentos gráficos de gran importancia. Cabe destacar su extraordinaria habilidad a la hora de elegir el entorno y el momento histórico, reflejando siempre lugares emblemáticos y fácilmente reconocibles. La frecuente representación de imágenes del Bilbao antiguo respondía claramente a la demanda del mercado del arte, que contaba con compradores deseosos de coleccionar fragmentos del pasado.

Este éxito pudo influir en la mirada nostálgica de Losada, que recurrió principalmente a la técnica del pastel para ilustrar hechos de cierta relevancia histórica. Tal es el caso de esta obra, que representa el edificio del Banco de Bilbao en la plaza de San Nicolás durante el Sitio de 1874. Este episodio fue uno de los acontecimientos más trascendentales de la historia de Bilbao en la segunda mitad del siglo XIX. La ciudad —posicionada a favor del liberalismo moderado— sufrió el asedio de las tropas carlistas, que duró más de cuatro meses, resistiendo y protegiendo los inmuebles para evitar su deterioro y demolición. Lejos de recrear las agradables escenas burguesas tan habituales en él, decide mostrar la ocupación militar que vivió la plaza de San Nicolás, y lo refleja con gran realismo.

En el momento del asedio, Losada tenía nueve años y se trasladó con su familia a Santander, por lo que no es probable que realizara este cuadro basándose en recuerdos de su infancia. Parece lógico pensar que recurriera a la fotografía antigua como fuente iconográfica directa, algo que, por otra parte, era habitual en su producción. Algunas imágenes conservadas en el fondo

Manuel Losada mende amaierako euskal pinturako protagonista nagusietako bat dela onartzen da, eta hertsiki lotuta dago Bilboren iraganari buruzko iruditeriari; izan ere, bizitza osoan landu zuen gai hori. Hiriko eszenak betiko gordetzen lan egin zuen; XIX. mende bigarren erdialdean girotzen dira, eta etorkizunerako garrantzi handiko dokumentu grafikoak utzi zituen. Nabarmentzekoa da ingurunea eta une historikoa aukeratzeko zuen abilezia berezia, beti erraz identifika daitezkeen eta enblematikoak diren tokiak islatuz. Bilbo zaharreko irudiak sarritan irudikatzen zituen, artearen merkatuak hala eskatzen ziolako, argi eta garbi; izan ere, merkatu horretako erosleek gogotsu bildumatzten zituzten iraganeko zatikiak.

Segur aski, arrakasta horrek eragina izan zuen Losadaren begirada nostalgikoan, batez ere pastel-teknikara jo baitzuen nolabaiteko garrantzi historikoa zuten gertaerak irudikatzeko. Hori da artelan honen kasua, 1874ko setioan San Nikolas plazako Banco de Bilbaoren eraikina irudikatzen duena. Atal hori XIX. mendeko bigarren erdialdeko gertaera garrantzitsuenetako bat izan zen Bilboko historian. Tropa karlistek setioa jarri zioten hiriari —liberalismo moderatuaren alde jarria—, eta lau hilabete iraun zuen, erresistentzia jarriz eta bertako higiezinak babestuz, hondatu ez zitezen eta eraitsi behar ez izateko. Hain ohikoak dituen burgesiaren eszena atseginak birsortu ordez, erabaki zuen San Nikolas plazak bizi izan zuen okupazio militarra erakustea, eta errealismo handiz adierazi zuen.

Setioaren unean, Losadak bederatzi urte zituen, eta familiarekin Santanderrera lekualdatu zen; beraz, segur aski koadro hau ez zuen egin haurtzaroko oroitzapenetan oinarrituz. Logikoa dirudi pentsatzea argazkilaritza zaharrera jo zuela zuzeneko iturri ikonografiko gisa; izan ere, hori askotan egiten zuen bere sorkuntzan. Bizkaiko Foru Agiritegian eta BBVAren Agiritegi Historikoan gordetako

cat. 6 *El Sitio, s.f.*  
*Setioa, d.g.*

Pastel sobre papel Pastela paper gainean  
98,7 × 69,3 cm  
N.º inv. Inb. zk. P00403







fotográfico del Archivo Foral de Bizkaia y en el Archivo Histórico de BBVA pueden probar que utilizó este medio como referencia. Pese a que la cruda realidad no queda plasmada en el colorido pastel, es cierto que los encuadres y el formato son similares. Respeta con fidelidad todos los detalles, como los soldados, los sacos terreros o las ventanas cubiertas con pieles de vaca colocadas para proteger el edificio. Además, no podemos olvidar que conocía bien la temática a raíz de su colaboración como ilustrador en el folleto publicado en 1887 conmemorando el XIII aniversario del Sitio.

Junto a su relevancia documental, esta obra destaca por ser un claro ejemplo de la habilidad del artista en la elaboración de pinturas al pastel, técnica muy utilizada a lo largo de su carrera. Denota un estilo muy depurado, así como un tratamiento del color y la luz de suma modernidad. Esta maestría debió de forjarse en sus estancias en París, donde fue testigo del desarrollo de los movimientos que revolucionaron el arte durante el último tercio del siglo XIX y principios del XX. Allí conoce de primera mano el impresionismo y posimpresionismo, de modo que es muy probable que su predilección por el uso del pastel se deba a su especial admiración por Edgar Degas (1834-1917). Losada se convierte así en un caso excepcional en la historia de la pintura española, ya que no hay constancia de ningún otro artista nacional que utilizase esta técnica con tanta frecuencia y calidad.

Al igual que ocurre con la mayor parte de la producción del pintor, la obra no aparece fechada y, dada la continuidad estilística que mantiene a lo largo del tiempo, no resulta fácil datarla con exactitud. A esto se une la falta de documentación existente, ya que solo quedaron registrados los datos referentes a encargos o participación en exposiciones. Sabemos que en los años veinte realiza varias obras con esta temática, de modo que cabe pensar que esta pieza la ejecutara durante esa etapa. MSP

irudi batzuek frogatzen dutenez, argazkilaritza baliatu zuen erreferentzia gisa. Errealitate gordina kolore pasteletan zehazten ez den arren, egia da koadratzea eta formatua antzekoak direla. Zintzotasunez errespetatu ditu detaile guztiak, adibidez, soldaduak, lur-zakuak edo eraikina babesteko behi-larruz estalitako leihoak. Gainera, ezin dugu ahaztu ondo ezagutzen zuela gaia, ilustratzaile-lanetan aritu baitzen setio horren XIII. urteurrena oroitzeko 1887an argitaratutako foiletorako.

Garrantzi dokumentala izateaz gain, artelan honetan pastelez egindako pinturak ontzeko artistak duen abilezia nabarmentzen da, eta teknika hori asko baliatu zuen bere ibilbidean. Estilo oso garbia uzten du agerian, baita modernitate oso handiko kolorearen eta argiaren tratamendua ere. Maisutza hori bere Pariseko egonaldian eskuratu bide zuen; izan ere, bertatik bertara ikusi zuen han XIX. mendearen hirugarren herenean eta XX. mende hasieran artea irauli zuten mugimenduak nola garatzen ziren. Han ezagutu zuen lehen eskutik inpresionismoa eta postinpresionismoa eta, beraz, oso litekeena da pastela erabiltzeko zuen zaletasuna Edgar Degasekin (1834-1917) zuen miresmenetik etortzea. Bada, Losada kasu bakana bihurtu zen Espainiako pinturaren historian, herrialdean ez baita ezagutzen teknika hori horren maiz eta horrenbesteko kalitatez erabili zuen beste artistarik.

Pintorearen sorkuntzaren gehienarekin gertatzen den bezala, artelanak ez du datarik eta, denbora osoan estilo berari lotzeko joera duenez, ez da batere erraza data zehaztasunez ematea. Horri gehitu behar zaio ez dugula dokumentaziorik, jasotako mandatuei edo erakusketetan parte hartzeari buruzko datuak bakarrik geratu baitira erregistratuta. Badakigu hogeiko urteetan gai horretako hainbat artelan egin zituela eta, beraz, pentsa daiteke etapa horretan egin zuela margolan hau. MSP





Darío de Regoyos / Francisco Iturrino / Aurelio Arteta /  
Alberto Arrúe / Ignacio Zuloaga

MODERNITATEAREN  
KONFIGURAZIOA

LA CONFIGURACIÓN  
DE LA MODERNIDAD



## Darío de Regoyos y Valdés

Ribadesella, Asturias, 1857 – Barcelona Bartzelona, 1913

Darío de Regoyos jugó un papel fundamental en la evolución del arte español a finales del siglo XIX, siendo uno de los responsables de la configuración de la modernidad en nuestro país. Gracias a su estrecha relación con destacados artistas del panorama europeo, entre los que se encuentran Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935) o Camille Pissarro (1830-1903), y a su participación en las exposiciones y salones internacionales más importantes, desarrolló un lenguaje pictórico innovador, vinculado al impresionismo y alejado de todo convencionalismo.

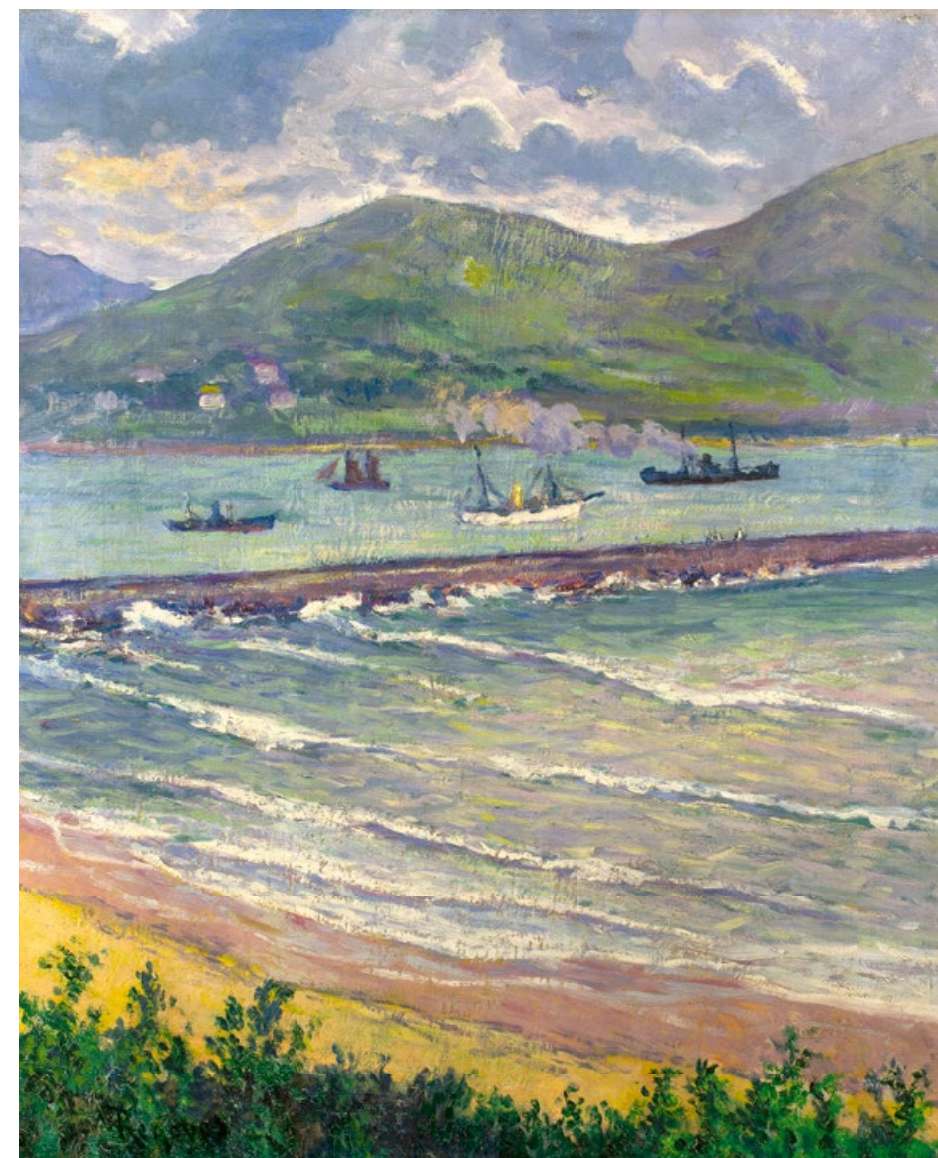
A lo largo de su carrera representó en varias ocasiones la ría del Nervión. En este caso muestra su desembocadura, atravesada por el muelle de Arriluce o contramuelle de Algorta, que separa en dos mitades la composición, evitando el estatismo generado por la disposición en franjas mediante el movimiento de las olas que van a morir a la playa de Ereaga y el avance de los vapores en segundo término. De este modo, partiendo de un sistema compositivo tradicional, introduce una serie de líneas que se pierden al fondo, logrando mejorar la perspectiva. Además, altera el procedimiento de representación habitual, adoptando un punto de vista alto, lo cual redundo en una estructura más definida y en la incorporación de un elemento novedoso: la presencia del observador, un recurso muy típico del pintor y que utiliza con gran libertad.

Darío de Regoyosek berebiziko garrantzia izan zuen XIX. mendearen amaieran Espainiako artearen bilakaeran, eta arduradunetako bat izan zen gure herrialdeko modernitatearen erakuntzan. Europako panoramako artista gailenekin izan zuen harreman estuari esker —Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935) eta Camille Pissarro (1830-1903) besteak beste— eta nazioarteko erakusketa eta areto garrantzitsuetan izan zuen parte-hartzeari esker, hizkuntza berritzaile bat garatu zuen pinturaren arloan, inpresionismoari lotua eta konbentzionalismo orotatik aldendua.

Bere ibilbidean zehar, Nerbioi itsasadarra irudikatu zuen behin baino gehiagotan. Kasu honetan bere bokalea erakusten du, Arriluzeko kaiak edo Algortako kontrakaiak zeharkatua, bi zatitan banatzen duenak konposizioa; horrela, saihestu egiten du zerrendetan oinarritutako antolamenduak sorrarazten duen gelditasuna, Ereagako hondartzara hiltzera doazen olatuen mugimenduaren eta bigarren planoko lurrunen aurrerabidearen bidez. Hala, konposizio-sistema tradizional batetik abiatuta, atzean galtzen diren lerro batzuk sartzen ditu, eta horrela lortzen du perspektiba hobetzea. Gainera, ohiko irudikapen-prozedura aldatzen du, ikuspuntu garai bat hartuta, eta horrek egitura definituago bat eragiten du, baita elementu berritzaile bat sartzea ere: behatzailearen presentzia, margolariaren baliabide oso tipikoa eta askatasun handiz erabiltzen duena.

cat. 7 **Puerto de Bilbao, 1908**  
*Bilboko portua*

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean  
50,6 × 40,5 cm  
N.º inv. Inb. zk. P00141







Este lienzo es un claro ejemplo de la importancia del estudio de la luz, preocupación constante en su producción durante toda su trayectoria, convirtiéndolo en uno de los primeros artistas españoles finiseculares que realmente se enfrentó a los efectos de la iluminación para traducirla en máxima expresión plástica. Regoyos consigue plasmar las armonías lumínicas de la atmósfera gracias a su particular manejo del color y al uso de las tonalidades complementarias para crear contrastes, interesándose por el paisaje principalmente como vehículo de experimentación cromática a través del cual llevar a cabo investigaciones atmosféricas.

Otra característica presente en esta pieza, que demuestra su acercamiento a muchos de los principios impresionistas, es su obsesión por la búsqueda del instante, esa captación de la primera impresión al acercarnos a la naturaleza *au plein air*. Para poder trasladar con rapidez lo que percibe, recurre a una paleta de tonos claros y matizados, al igual que a una técnica de ejecución muy rápida, a base de pequeños toques de color. Se aprecia cómo dispone las pinceladas en distintas direcciones, muy empastadas a veces y otras casi sin materia, para abocetar los elementos de la composición conforme se alejan del espectador mediante un tratamiento cromático de suma modernidad. MSP

Mihise hau argia aztertzeak duen garrantziaren adibide bikain bat da. Bere sorkuntza-lanean etengabeko kezka izan zen argia, bere ibilbide osoan zehar, eta, izan ere, mendearen amaierako lehenengo artista espainiarretako bat izan zen argiaren eraginei benetan aurre egin ziena, goren mailako adierazpide plastiko bihurtzeraino. Regoyosek atmosferako argi-harmoniak islatzea lortzen du, kolorea erabiltzen duen modu bereziari eta kontrasteak sortzeko tonalitate osagarriak maneiatzen dituen moduari esker. Hala, batez ere espermentazio kromatikorako bide gisa interesatzen zaio paisaia, eta bere bitartez egiten ditu atmosferaren inguruko ikerketak.

Pieza honek biltzen duen beste ezaugarri bat, espresionismoaren printzipio ugaritara hurbiltzen dela erakusten duena, unearen bilaketarekin duen obsesioa da, naturara *au plein air* hurbiltzean nabaritzen den lehen inpresio hori jasotzeko nahia. Antzematen duena mihisean azkar irudikatu ahal izateko, tonu argi eta ñabarreko paleta batez baliatzen da, baita oso exekuzio-teknika bizkor batez ere, kolore-ukitu txikiak erabilita. Pintzelkadak hainbat norabidetan nola aplikatzen dituen antzematen da, batzuetan oso enpastatuta eta beste batzuetan ia materialrik gabe, konposizioaren elementuek, ikuslearengandik urrundu ahala, bozeto itxura har dezaten, zeharo modernoa den tratamendu kromatiko baten bidez. MSP



## Francisco Iturrino González

Santander, 1864 — Cagnes-sur-Mer, Francia Frantzia, 1924

Francisco Iturrino jugó un papel fundamental en la configuración de la modernidad en España. Gracias a su estrecha relación con los artistas más destacados del panorama europeo finisecular fue testigo directo de la renovación plástica internacional, convirtiéndose en uno de los principales introductores de las nuevas tendencias en nuestro país.

Esta obra responde a la tipología de escenas protagonizadas por grupos de mujeres, casi siempre en actitud festiva, que el pintor realizó entre 1904 y 1910, durante sus largas temporadas en Córdoba y Sevilla. En ella queda patente la audacia cromática, la expresividad de la pincelada y la libertad compositiva, características propias del artista, que daba gran relevancia al hecho de pintar de manera instintiva. Mediante el empleo de una factura rápida, disgrega las formas y crea un cuadro cargado de vibración y movimiento; las figuras, representadas a modo de masas pictóricas, incrementan el sentido rítmico, restando importancia a los rasgos personales o a otros detalles del acontecimiento.

Dentro de su producción, este lienzo recoge una particularidad interesante, ya que muestra unificados dos referentes fundamentales para Iturrino: la impronta del fauvismo, y especialmente de Henri Matisse (1869-1954) —que se advierte en la exaltación del color— y la influencia, más notable aún, de Paul Cézanne (1839-1906), visible en

Francisco Iturrinok funtsezko rola jokatu zuen Espainiako modernitatearen konfigurazioan. Europako mende amaierako panoraman artista nabarmenekin izan zuen harreman estuari esker, nazioarteko plastikak zeraman berritzeko bidearen lehen eskuko testigua izan zen, eta bera nabarmendu zen, hain zuzen, joera berriak Espainiara ekartzen.

Artelan hau emakume-taldeak —ia beti festarako aldaratean— protagonista dituzten eszenen tipologiakoa da; pintoreak era horretako eszenak egin zituen Kordoban eta Sevillan 1904tik 1910era eman zituen egonaldi luzeetan. Bertan, argi geratzen dira bere ausardi kromatikoa, pintzelkadaren adierazkortasuna eta konposizioko askatasuna, artistak berezko zituen ezaugarriak; izan ere, garrantzi handia ematen zion senaren arabera pintatzeari. Egikera azkarra baliatuz, formak sakabanatu ditu, eta dardaraz eta mugimenduz jositako koadro bat sortu du. Giza irudiek, masa piktorikoen gisa adieraziak, areagotu egin dute erritmoaren zentzua, eta garrantzia kendu zaie ezaugarri pertsonalei edo gertakariko beste xehetasun batzuei.

Iturrinoren sorkuntzan, mihise honek berezitasun interesgarri bat du, elkarrekin erakusten baititu Iturrinoren bi funtsezko erreferente: batetik, fauvismoaren eta, bereziki, Henri Matisseren (1869-1954) eragina —kolorearen gorespena— eta, bestetik, are nabarmenago, Paul Cézannerena (1839-1906), planteamendu konstruktiboan

cat. 8 *Soir de fête (Tarde de fiesta)*, h. 1904-1910

*Soir de fête (Arratsalde-festa)*, 1904-1910 inguru

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean

94,2 × 120 cm

N.º inv. Inb. zk. P00083







un planteamiento de carácter constructivo. Predomina la organización y simplificación de los volúmenes en planos geométricos de tonalidades contrastadas, que dotan de dinamismo a la composición. Se evidencia su maestría en el tratamiento cromático, del que se sirve para modelar las figuras y construir la escena, transformándolo en estructura para representar una realidad fragmentada y vibrante. Esto se manifiesta a su vez en el paisaje del fondo, ejecutado a base de superficies tonales independientes que encajan unas con otras, y en las que apreciamos de modo más rotundo el legado cezariano.

En *Soir de fête (Tarde de fiesta)* queda plasmada su personal percepción de la realidad. Siempre condicionado por los viajes que realizó a lo largo de su vida, que marcaron su estilo y su espíritu, transmite la fascinación que sintió hacia Andalucía, con una visión diferente a la de la iconografía castiza al uso. Alejado de los convencionalismos pictóricos, deja de lado lo pintoresco para centrarse en los valores plásticos. La armonía y el gran vitalismo que irradia la pieza reflejan a la perfección la alegría de vivir que el artista encontró en el sur del país. MSP

ikus daitekeena. Bolumenak antolatu eta sinplifikatzeko, tonalitate kontrastatuko plano geometrikoak erabili ditu, era horretan konposizioa dinamismoz jantziz. Argi geratzen da tratamendu kromatikoaren maisua dela, eta tratamendu hori baliatzen du, hain zuzen, irudiak moldekatu eta eszena eraikitzeko, errealitate zatikatu eta bizi baten irudikapena egitura bihurtuz. Hori, aldi berean, atzealdeko paisaian gertatzen da: elkarrekin ahokatzen diren tonu-gainazal independenteetan oinarrituz gauzatu da, eta ezin argiago ikus dezakegu hor Cézanneren marka.

*Soir de fête (Arratsalde-festa)* margolanean, errealitatearen bere ikuspegi pertsonala erakusten du. Bizitza osoan Iturrinok egin zituen bidaiek baldintzatu egin zuten beti; izan ere, aztarna utzi zioten hala estiloan nola espirituan, eta hemen Andaluziari buruz sentitu zuen lilura adierazi du, jatoriasunaren ohiko ikonografiaz bestelako ikuspegi batez. Konbentzionalismo piktorikoetatik urrun, pintoreskoa dena albo batera utzirik, balio plastikoei erreparatu die. Artelan honek adierazten duen harmoniak eta bizitasun handiak ezin hobe islatzen dute artistak herrialdearen hegoaldean aurkitu zuen bizipoza. MSP



## Francisco Iturrino González

Santander, 1864 – Cagnes-sur-Mer, Francia Frantzia, 1924

Francisco Iturrino es considerado uno de los pintores más importantes del arte finisecular español. Gracias a su estrecha relación con los protagonistas de la vanguardia internacional, se convirtió en uno de los principales introductores de la renovación plástica en España, jugando un papel primordial en la configuración de la modernidad en nuestro país.

Este lienzo es un claro ejemplo de sus habituales composiciones, formadas por figuras femeninas semidesnudas, temática muy recurrente a lo largo de su carrera. Representa a un grupo de mujeres, pintadas al aire libre, que se desnudan de manera lúdica y dinámica. El pintor capta el momento como si se tratase de una instantánea; una de las figuras mira directamente al espectador, en un gesto de suma modernidad que revela la influencia de la fotografía.

A través del estudio de la luz y la atmósfera que rodean a las figuras dota de movimiento y vibración a la escena, reflejando su interés por transmitir la importancia de la exaltación cromática y del cuerpo humano. Destaca el sentido constructivo de la pieza, con marcada influencia de Paul Cézanne (1839-1906), como podemos apreciar en los pliegues de la ropa y en el tratamiento del fondo del cuadro, realizados mediante planos sucesivos de color y pinceladas geométricas. La paleta colorista y vital denota a su vez el influjo de Henri Matisse (1869-1954), con quien le unió una fuerte amistad; no es casual que Iturrino sea el responsable de difundir los principios del fauvismo en España. MSP

Francisco Iturrino Espainiako artearen mende amaierako pintore garrantzitsuenetakotzat hartzen da. Nazioarteko abangoardiako protagonistekin izan zuen harreman estuari esker, nagusiki berak beste batzuekin sartu zuen berrikuntza plastikoa Espainian, eta rol nagusi bat jokatu zuen herrialdeko modernitatearen konfigurazioan.

Mihise hau, emakumezko irudi erdi-biluziz osatua, bere ibilbidean asko errepikatzen duen gaia da, eta haren ohiko konposizioen adibide argia da. Emakumetalde bat irudikatzen du, aire zabalean pintatua, eta emakumeak era ludikoan eta dinamikoan biluzten dira. Pintoreak argazki bat balitz bezala harrapatu du unea; giza irudi horietako bat ikusleari begira jartzen da, modernotasun handiko keinua, argazkilaritzaren eragina agerian uzten duena.

Irudiak inguratzen dituzten argia eta atmosfera estudiatuz, mugimendua eta dardara eman dizkio eszenari; hartara, gorespen kromatikoak eta giza gorputzak garrantzia dutela adierazi nahi izan du. Agerikoa da artelanaren zentzu konstruktiboa, Paul Cézanneren eragin nabarmenaz (1839-1906), arropako zimurretan eta koadroaren atzealdearen tratamenduan ikusten den bezala, kolore eta pintzelkada geometrikoen hurrenez hurreneko planoen bitartez. Paleta koloretsuak eta biziak, aldi berean, Henri Matisseren (1869-1954) eragina uzten du agerian; hain zuzen, oso adiskide izan zuen, eta ez da kasualitatea Iturrino izatea Espainian fauvismoaren printzipioak zabaldu zituena. MSP

cat. 9 **Mujeres en el río, h. 1915-1916**  
*Emakumeak ibaian, 1915-1916 inguru*

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean  
157,5 × 198,5 cm  
N.º inv. Inb. zk. P00081









## Aurelio Arteta

Bilbao Bilbo, 1879 – Ciudad de México Mexiko Hiria, 1940

El proceso de modernización de la pintura vasca durante las primeras décadas del siglo XX supuso la asimilación de nuevos lenguajes en conexión con el ambiente europeo. En este contexto, la influencia de la estética simbolista jugó un importante papel, ofreciendo una vía plástica novedosa a los artistas que, como Aurelio Arteta, emprendieron la renovación del panorama artístico local.

Gracias a una pensión otorgada por la Diputación de Vizcaya, entre 1902 y 1906 Arteta pudo pasar temporadas en Francia, Bélgica e Italia; esas estancias le permitieron familiarizarse con el posimpresionismo y el divisionismo, cuyos ecos se advierten en este lienzo, realizado poco después. De pincelada muy suelta y colores saturados, muestra, a plena luz del sol, el contraste entre la actividad de la figura masculina —con el torso desnudo y cargando a la espalda una gran paca de heno— y la lasitud de la mujer, sentada plácidamente sobre la rama de un árbol.

La diferencia en el tratamiento de ambas figuras acentúa la oposición entre sus respectivas actitudes de dinamismo y languidez. En la ejecución, un modelado vigoroso en el caso del hombre hace patente su esfuerzo y energía, mientras que la configuración de carácter más sintético de la mujer enfatiza su estatismo y su naturaleza casi etérea. También el color, tonos cálidos él y fríos ella, resalta el contraste alegórico al que alude el título.

A través de esta antítesis, y muy en consonancia con la sensibilidad simbolista finisecular, Arteta pretende establecer una relación entre lo material y lo espiritual. El hombre queda despojado de toda psicología para personificar el trabajo físico y, en contraposición, la mujer transmite una sensación de evasión, encarnando lo subjetivo, como si quisiera reflejar el estado de su alma. MSP

XX. mendeko lehen hamarkadetan, euskal pinturaren modernizazio-prozesuan, lengoia berriak eskuratu ziren Europako giroarekin harremanean. Testuinguru horretan, sinbolismoaren eragin estetikoa garrantzitsua izan zen, bide plastiko berritzaile bat eskaini baitzuten tokiko panorama artistikoa berritzeari ekin zioten artistei, hala nola Aurelio Artetari.

Bizkaiko Foru Aldundiak esleitu zuen pentsio bati esker, 1902 eta 1906 artean Artetak denboraldiak eman ahal izan zituen Frantzia, Belgika eta Italia. Egonaldi horietan, postimpresionismoa eta dibisionismoa ezagutu ahal izan zituen, eta horien isuria, hain zuzen, apur bat geroago egindako mihise honetan antzeman daiteke. Pintzelkada oso solte eta kolore saturatuz, eguzki-galdatan, kontrastea erakusten du gizonezko giza irudiaren ekintzaren —soina biluzik eta bizkarrean lasto-fardel handi bat zamatuz— eta, arbolaren adarrean lasai-lasai eserita, emakumearen patxadaren artean.

Bi giza irudi horien tratamenduen arteko aldeak areagotu egiten du haien jarreraren artean dagoen oposizioa: dinamismoa eta gogogabezia. Gauzatzean, artistak bizkor moldekatu du gizona, eta agerian utzi du haren ahalegina eta kemena; kontrako aldean, emakumearen itxurapen sintetikoagoak estatikoa eta ia etereo dela nabarmentzen du. Koloreek ere —gizonak tonu beroak, eta emakumeak hotzak— izenburuak adierazten duen kontraste alegorikoa erakusten dute.

Antitesi horren bitartez eta mende amaierako sentsibilitate sinbolistarekin bat etorritik, Artetak harremanetan jarri nahi ditu materialtasuna eta espiritualtasuna. Gizonari psikologia oro kendu dio eta, trukean, lan fisiko gorpuztera pasa da; aldez, emakumeak iheskortasun-sentsazio bat ematen du, subjektibotasuna aditzera emanez, Artetaren arimaren egoera islatu nahiko balu bezala. MSP

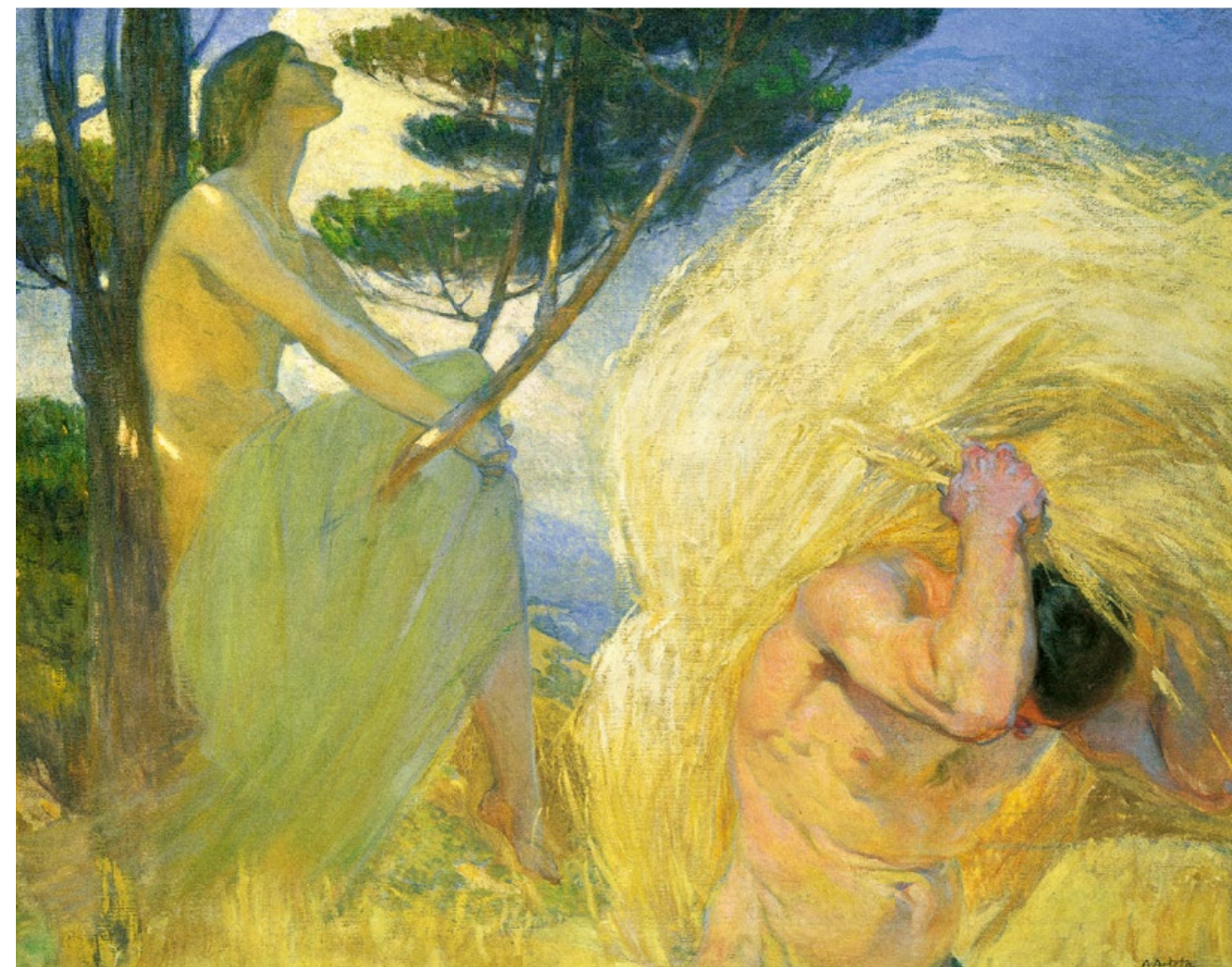
cat. 10 *La Pereza y el Trabajo*, h. 1909-1910

*Nagia eta Lana*, 1909-1910 inguru

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean

129 × 160,5 cm

N.º inv. Inb. zk. P00381





## Aurelio Arteta

Bilbao Bilbo, 1879 – Ciudad de México Mexiko Hiria, 1940

Aurelio Arteta es considerado uno de los principales protagonistas de la renovación pictórica vasca durante el primer tercio del siglo XX. Artista de sólida formación, y miembro fundador de la Asociación de Artistas Vascos, se consagró como pintor de tipos y costumbres populares a la cabeza del sentir expresivo del alma colectiva del pueblo vasco, temática a través de la cual creó un concepto estético muy personal, con el objetivo de realzar lo cotidiano en un proceso de depuración formal.

*Descargadoras de carbón en la ría* es un excelente ejemplo que nos muestra, de manera armónica, la simbiosis entre clasicismo y modernidad tan frecuente en su producción. Se aprecia la base del lenguaje clásico, que asimiló en su estancia en Italia, así como la lección aprendida del cubismo —principalmente de Daniel Vázquez Díaz (1882-1969)— en la simplificación estructural, el estudio detallado de las proporciones y la composición arquitectónica. A su vez, podemos destacar la influencia de Puvis de Chavannes (1824-1898), presente en el tono alegórico de la representación, que se aleja del dramatismo habitual para crear una obra de carácter armonioso y casi lírico.

En su conjunto, la escena supone un claro elogio hacia la laboriosidad femenina y la estimable tarea de estas mujeres que, con su esfuerzo y tenacidad, participan activamente en el desarrollo de la industria vasca. A nivel compositivo nos remite a *Paisaje urbano con figuras* (Museo de Bellas Artes de Bilbao), realizado en torno a 1920, fecha en la que comienza a elaborar sus bocetos para la serie de frescos que adornarán la rotunda del edificio que el Banco de Bilbao estaba construyendo en la madrileña calle de Alcalá. MSP

Aurelio Arteta XX. mende lehen hereneko euskal berrikuntza piktorikoko protagonista nagusietakotzat hartzen da. Heziketa sendoko artista zen, eta Euskal Artisten Elkartearen kide sortzaile bat. Herri-tipo eta -ohituren margolari gisa egin zen ezagun, eta euskal herri-arima kolektiboaren sentimendu-adierazpenaren buru jarri. Hain zuzen, gai horren bitartez, kontzeptu estetiko oso pertsonal bat sortu zuen, garbiketa formaleko prozesu batez egunerokotasuna nabarmentzeko helburuaz.

*Ikatz-zamaketariak itsasadarrean* klasizismoaren eta modernitatearen arteko sinbiosia —bere sorkuntzan hain ohikoa zuena— era harmoniatsuan erakustearen adibide bikaina da. Italian zela eskuratu zuen lengoia klasikoaren oinarria sumatu dezakegu, baita kubismotik ikasitako lezioa ere —batez ere Daniel Vázquez Díazengandik (1882-1969)— sinplifikazio estrukturalari, proportzioen estudio xeheari eta konposizio arkitektonikoari buruz. Aldi berean, Puvis de Chavannesen (1824 -1898) eragina nabarmendu dezakegu, irudikapenaren tonu alegorikoan adierazia, gai honen ohiko dramatismotik urrunduz; trukean, artelan harmoniatsu eta ia lirikoa sortu du.

Bere osoan, eszena honetan emakumeen saiamena eta emakume horien lan estimatua goستن da argi eta garbi, haien ahaleginaz eta pertseberantziaz aktiboki parte hartzen baitute euskal industriaren garapenean. Konposizioari erreparatuz gero, *Hiri paisaia irudiekin* ekartzen du gogora (Bilboko Arte Eder Museoa), 1920 aldera egin. Urte horretan, hain zuzen, bozetoak ontzen hasi zen fresko batzuetarako, eta fresko horiek Banco de Bilbao Madrilgo Alcalá kalean egiten ari zen eraikineko biribilgunea apainduko zuten gero. MSP

cat. 11 **Descargadoras de carbón en la ría, 1923**

*Ikatz-zamaketariak itsasadarrean*

Pastel y acuarela sobre papel  
Paper gaineko pastela eta akuarela  
62,3 × 48,2 cm  
N.º inv. Inb. zk. P00016



## Aurelio Arteta

Bilbao Bilbo, 1879 – Ciudad de México Mexiko Hiria, 1940

Reconocido por ser uno de los más destacados artistas que protagonizaron la renovación pictórica en el País Vasco de principios del siglo XX, Arteta ha pasado a ser considerado el pintor por excelencia de los tipos y costumbres populares del pueblo vasco. A través de esta temática, creó un concepto estético muy personal, en el que conviven clasicismo y modernidad, con el objetivo de realzar lo cotidiano en un proceso de depuración formal.

*Boceto para Pescadores de Bermeo* es el estudio para una de las obras cumbres de su etapa final en el exilio (1936-1940). Entre ambos existen variaciones cromáticas, y el lienzo contiene alguna escena que no aparece en este boceto, algo habitual en Arteta, a quien le gustaba realizar varios estudios sobre un tema y tomar multitud de apuntes desde distintos puntos de vista para encontrar las composiciones más satisfactorias.

Esta obra es claro testimonio del estilo de su etapa final. Podemos apreciar la base del lenguaje clásico, que asimiló durante su estancia en Italia, así como la lección aprendida del cubismo —principalmente de Daniel Vázquez Díaz (1882-1969)— en la depuración formal, el estudio detallado de las proporciones y la composición arquitectónica. Estas características no solo se aprecian en las figuras, sino en el paisaje de fondo, mero recurso compositivo para crear profundidad, configurado a través de manchas de color imprecisas y juego de volúmenes. A su vez podemos destacar la influencia de Puvis de Chavannes (1824-1898), presente en el tono alegórico de la representación, que se aleja del dramatismo habitual de esta temática para crear una obra de carácter armonioso y casi lírico.

Artetak aitortua du XX. mende hasieran Euskal Herriko berrikuntza piktorikoa aurrera eraman zuten artista nabarmenetako bat izatea; ondorioz, euskal herriaren herri-tipo eta -ohituren pintore nagusizat hartu da. Gai horren bitartez, kontzeptu estetiko oso pertsonala sortu zuen, eta horretan klasizismoa eta modernitatea ezkontzen dira, garbiketa formaleko prozesuan egunerokotasuna nabarmentzeko helburu batez.

*Bermeoko arrantzaleak bozetoa* bere azken erbeste-etapako (1936-1940) artelan gailenetako baterako estudioa da. Biek aldaera kromatikoak dituzte elkarren artean, eta mihiseak badu bozeto honetan agertzen ez den eszenaren bat, Artetarengan ohikoa dena; izan ere, gustuko zuen gai baten inguruko hainbat estudio egitea eta, ikuspegi askotan oinarrituz, ohar ugari hartzea, konposizio gogobetegarrienak aurkitu ahal izateko.

Artelan hau da bere azken etapako estiloaren testigantza peto-pettoa da. Italian zela eskuratu zuen lengoaia klasikoaren oinarria sumatu dezakegu, baita kubismotik ikasitako lezioa ere —batez ere Daniel Vázquez Díazengandik (1882-1969)— garbiketa formalari, proportzioen estudio xeheari eta konposizio arkitektonikoari buruz. Ezaugarri horiek ez dira irudietan bakarrik antzematen, baita atzealdeko paisaia ere; izan ere, paisaia konposizio-bitarteko bat besterik ez da sakonera sortzeko, kolore-orban zehaztugabeen eta bolumenen jokoaren bitartez. Aldi berean, Puvis de Chavannesen (1824-1898) eragina nabarmendu dezakegu, irudikapenaren tonu alegorikoaz adierazia, gai honen ohiko dramatismotik urrunduz; trukean, artelan harmoniatu eta ia lirikoa sortu du.

cat. 12 **Boceto para Pescadores de Bermeo, h. 1937-1940**  
*Bermeoko arrantzaleak bozetoa, 1937-1940 inguru*

Acuarela y lápiz sobre papel  
Aquarela eta arkatza paper gainean  
45 × 48 cm  
N.º inv. Inb. zk. P00015







La escena muestra a un conjunto de pescadores vascos, tema recurrente en su obra, pero en esta etapa se observa un importante cambio a nivel estético y morfológico. La antigua solidez y volumetría de las figuras se vuelve liviana, configurándose a base de planos simples. Las mujeres seductoras han pasado a ser estereotipadas aldeanas, cuya condición escultórica se presenta ahora de forma más sutil y estilizada. En contraposición, la figura masculina gira ligeramente su perfil, como en las representaciones egipcias, reforzando el carácter anguloso de los hombros para ganar anchura corporal.

A diferencia de su producción previa, no le interesa individualizar a los personajes —sus rostros carecen de entidad propia—, sino captar su atemporalidad. Arteta utiliza esta despersonalización durante su exilio como un símbolo utópico-romántico, de añoranza de su pueblo y de su vida anterior; un modo de plasmar el miedo a la pérdida de identidad que puede conllevar la guerra.

Aunque este boceto no aparece fechado, teniendo en cuenta que el lienzo para el que realiza el estudio data de 1940, se puede establecer como momento de ejecución el periodo comprendido entre 1937 y 1940. No solo porque el estilo corresponde a su etapa final, sino porque muchos de los estudios que elaboró para los lienzos de temática vasca que pintaría en México durante su exilio —es el caso de *Pescadores de Bermeo*— fueron concebidos en Biarritz, donde Arteta estuvo en 1937, durante la Guerra Civil. MSP

Eszenak euskal arrantzaleen talde bat erakusten du, bere obrako gai errepikakorra dena, baina etapa honetan ikus daiteke alde garrantzitsua dagoela hala estetikan nola morfologian. Irudien lehengo sendotasuna eta bolumetria arin bihurtu da orain, plano sinpleen bitartez eratua. Emakume xarmagarriak herritar estereotipatuak izatera pasa dira, eta haien nolakotasun eskultorikoa askoz arinagoa eta estilizatuagoa agertzen da orain. Kontrako aldean, gizonezkoen irudia itzuli egiten da apur bat, Egiptoko irudikapenetan bezala, gizonen sorbaldaren alde hezurtsua sendotuz gorputzaren zabalera irabazteko.

Aurreko bere sorkuntzan ez bezala, ez du pertsonaiak indibidualizatzeko interesik —haien aurpegiek ez dute izaera bakanik—; aldiz, haien denboraz gaineko izaera atzeman nahi du. Artetak sinbolo utopiko-erromantiko gisa baliatu zuen despersonalizazio hori, herriminez eta lehengo bizitzaren nostalgiaz; gerrak ekar dezakeen identitate-galeraren beldurra hezurramitzeko modua da.

Bozeto honetan datarik agertzen ez den arren, kontuan hartuz estudio honen xedeko mihiseak 1940ko data duela, 1937tik 1940 arteko aldirian gauzatu behar izan du. Estiloa bere azken etapakoa izateaz gain, Mexikon pintatu zituen euskal gaietako mihiseentzako estudio ugari —hala nola *Bermeoko arrantzaleak*— Biarritzen sortu zituen; hain zuzen, Arteta 1937an izan zen hor, Gerra Zibilaren aldirian. MSP



**Alberto Arrúe Valle**

Bilbao Bilbo, 1878 – 1944

Alberto Arrúe pertenece al grupo de pintores vascos que, durante finales del XIX y principios del XX, ejercieron un importante papel en la representación de las tradiciones locales. A lo largo de toda su trayectoria desarrolló una pintura muy comprometida con la modernidad, siendo uno de los más firmes y prestigiosos artistas de nuestro país. Caracterizado por una extraordinaria honradez, tanto a nivel artístico como personal, nunca mostró interés por formar parte del entramado en torno al mercado del arte, y esta es posiblemente la causa de que no haya pasado a la posteridad con la misma fama que otros creadores coetáneos, como Aurelio Arteta (1879-1940) o los hermanos Zubiaurre, Valentín (1879-1963) y Ramón (1882-1969). Prefirió padecer que sucumbir a los gustos del público o a los dictados de la crítica, hecho que merece ser considerado como un gran mérito.

Su producción es fiel reflejo de su personalidad, aunando pureza y equilibrio. Trabajaba en soledad, prefería pintar de memoria o partiendo de bocetos tomados rápidamente del natural. Probablemente su destacable humildad sea lo que le lleva a interesarse por los temas más cercanos al pueblo vasco, algo que ilustra bien esta obra. La escena muestra a un conjunto de pescadores vascos en el puerto de Bermeo; se puede apreciar que la mujer, situada a la izquierda de la

Alberto Arrúe euskal pintoreen talde batekoa da: XIX. mende amaieran eta XX.aren hasieran, talde horrek rol garrantzitsua izan zuen tokiko tradizioak irudikatzeko orduan. Bere ibilbide osoan, Arruek modernitateari oso atxikitako pintura landu zuen, eta gure herrialdeko artista irmo eta ospetsuenetako bat da. Paregabeko zintzotasuna zuen ezaugarri, hala artean nola pertsona gisa, eta inoiz ez zuen agertu arte-merkatuaren matazan parte hartzeko interesik, eta segur aski horregatik, hain zuzen, ez da aintza izatera heldu, bere garaikide izandako beste sortzaile batzuk ez bezala, hala nola Aurelio Arteta (1879-1940) edo Zubiaurre anaiak, Valentín (1879-1963) eta Ramón (1882-1969). Nahiago izan zuen ikusleen zaletasunak pairatu, haiei edo kritikaren esanei amore eman baino, eta hori ez da meritu makala.

Haren sorkuntza haren nortasunaren isla da: purutasuna eta oreka uztartzen ditu. Bakardadean lan egiten zuen, eta nahiago zuen buruz pintatu, edo laster batean zuzenean hartutako zirriborroetan oinarrituz. Segur aski hain umila izateak eraman zuen euskal herriaren hurbileko gaiekin interesatzera, eta artelan honek, hain zuzen, oso ondo erakusten du hori. Eszena honetan, Bermeoko portuko euskal arrantzaleen talde bat erakusten da; antzematen da irudiaren ezkerrean kokatutako emakumeak portuko langile itxura izan ordez,

cat. 13 **Pescadores en el puerto de Bermeo, s.f.**  
*Arrantzaleak Bermeoko portuan, d.g.*

Pastel sobre papel Pastela paper gainean  
38 × 58 cm  
N.º inv. Inb. zk. P00004







imagen, más que parecer una trabajadora portuaria tiene aspecto casi aristocrático. La representa con gran finura y elegancia, frente al modelado escultórico de las figuras masculinas, a las que concede una apariencia más rígida. Es frecuente en Arrúe recurrir a temáticas costumbristas, que dota de carga simbólica, con intención de realizar una crítica a la sociedad del momento.

Desde un punto de vista formal, muestra un dominio absoluto de la técnica del pastel como medio expresivo. Mediante el uso de colores puros consigue múltiples tonalidades y atractivos contrastes, que evidencian su contacto con la pintura parisina finisecular. A la vez, su sólida formación académica se hace patente en la estilización y en la importancia del dibujo y la composición, reforzada por un interesante estudio lumínico de suma modernidad, creando un conjunto muy armonioso.

Gracias a su exquisita formación y a sus estancias fuera del país, Arrúe logró aunar la tradición de los grandes maestros españoles y las innovaciones del arte moderno parisino. Todo ello le permitió crear sus propios medios de expresión de manera intuitiva y desarrollar una admirable capacidad creadora, siempre fiel a sus cánones estéticos basados en la sobriedad, la naturalidad y la elegancia. MSP

gehiago duela planta aristokratikoa. Aire hori fineziaz eta dotoreziaz eramaten du, irudi maskulinoek duten moldekatze eskultorikoan ez bezala; izan ere, horiei itxura zurrunagoa eman die. Sarritan, Arrúek gai kostunbristetara jo du, horiek karga sinbolikoz jantziz, uneko gizartearen kritika egiteko asmoz.

Ikuspegi formal batetik, erakusten du bikain moldatzen dela pastelaren teknikarekin adierazpenerako. Kolore puruen bitartez, askotariko tonalitateak eta kontraste erakargarriak lortzen ditu; erakusten dute harremana zuela Pariseko mende amaierako pinturarekin. Aldi berean, agerian geratzen da hezkuntza akademiko sendoa zuela, estilizazioan eta marrazkiaren zein konposizioaren garrantzian; horri gaineratu behar zaio berebiziko modernitateko argien estudio interesgarria egin zuela eta, hartara, osotasun oso harmoniatsua sortzen da.

Haren hezkuntza bikainari eta herrialdeaz kanpora egin zituen egonaldiak esker, Arrúek espainiar maisu handien tradizioa eta Pariseko arte modernoaren berrikuntzak bateratu zituen. Horrek guztiak balio izan zion bere senarekin bat etorri adierazpide bereziak sortzeko, zintzo betiere soiltasunean, naturaltasunean eta dotorezian oinarritutako kanon estetikoak. MSP



## Ignacio Zuloaga y Zabaleta

Éibar, Guipúzcoa Eibar, Gipuzkoa, 1870 – Madrid Madril, 1945

Dentro de la generación de artistas que definieron la modernización del arte español durante el cambio del siglo XIX al XX, Zuloaga jugó un papel decisivo gracias a su contacto con el panorama internacional. Más allá de ser reconocido por la creación de una iconografía nacional en el marco de la crisis del 98, y la exportación de un imaginario visual ligado a la España negra, el pintor participó activamente en la renovación plástica europea.

A lo largo de su carrera adquirió gran popularidad como retratista, hasta el punto de tener que rechazar encargos en alguna ocasión. De este modo, pudo seleccionar aquellos que realmente le interesaban y le permitían dejar de lado lo superfluo para indagar en lo psicológico del personaje, sintiendo predilección por los protagonistas de la vida moderna.

Tal es el caso de este lienzo, realizado en París, que representa al odontólogo norteamericano Mr. Halley-Schmidt en un campo de golf, deporte que había empezado a extenderse entre la burguesía adinerada, a la que Zuloaga estuvo vinculado prácticamente durante toda su trayectoria. En ese momento el artista gozaba de gran éxito entre la clientela estadounidense, factor decisivo para su exposición y viaje a Estados Unidos en 1925.

En esta obra se aprecia el esquema característico de Zuloaga a la hora de realizar retratos: divide la composición en planos, creando un escenario sobre

XIX. mendetik XX.era aldatzean espainiar artearen modernizazioa definitu zuten artista-belaunaldian, Zuloagak rol erabakigarria izan zuen, nazioarteko panoramarekin izan zuen harremanari esker. 98eko krisiaren testuinguruan ikonografia nazional bat sortzea eta Espainia beltzari lotutako ikusizko iruditeria bat esportatzea aitortu zaio, baina pintoreak aktiboki parte hartu zuen, gainera, Europako berrikuntza plastikoa.

Bere ibilbidean oso ezagun egin zen erretratugintzan, eta hainbeste, non noizbait uko ere egin baitzion mandatuak jasotzeari. Beraz, benetan intereseko zituen erretratuak aukeratu ahal izan zituen, eta baztertu ahal izan zuen pertsonaiaren axaleko alde, eta alde psikologia miatu. Bizitza modernoko protagonistei buruzko zaletasuna agertu zuen.

Haxe da, hain zuzen, mihise horietako bat, Parisen egina. Mr. Halley-Schmidt estatubatuar odontologoa erakusten du bertan, golf-zelaian dagoela, burgesia aberatsean hedatzen hasia zen kirolean. Zuloagak lotura estua izan zuen ia bere ibilbide osoan burgesia horrekin. Une honetan, artistak arrakasta handia zuen bezero estatubatuarren artean, eta hori faktore erabakigarria izan zen 1925ean Estatu Batuetara bidaiara egin eta han erakusketa egiteko.

Artelan honetan, erretratuak egiteko Zuloagak zuen ohiko eskema antzematen da: konposizioa

cat. 14 **Retrato de Mr. Halley-Schmidt, 1923**

*Mr. Halley-Schmidten erretratua*

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean

206 × 152 cm

N.º inv. Inb. zk. P00180







el que ubica al protagonista, de pie, a un lado del cuadro, reforzando su carácter escenográfico, en una postura lateral muy típica del pintor; la elegancia del atuendo y la actitud de afectada naturalidad convierten al personaje en paradigma del *sportsman*, una tipología muy extendida en Europa a finales del siglo XIX, pero que cuenta con pocos ejemplos en el retrato español de la época. A su vez, en la ejecución y el planteamiento cromático del paisaje del fondo se advierte la influencia de los movimientos de vanguardia, principalmente de su amigo Émile Bernard (1868-1941).

Un cierto parecido del americano con don Juan de Borbón provocó una errónea identificación en algunas publicaciones, pero la identidad del retratado fue finalmente confirmada gracias al archivo familiar de Zumaya. El odontólogo debió de quedar muy satisfecho con la obra, pues años después, en 1932 en París, el artista retrataría también a Miss Halley-Schmidt. MSP

planotan bereizi du, protagonista –zutik– kokatzen den eszenategia sortuz koadroaren alde batera, hartara alde eszenografikoa sendotuz, pintoreak oso berea duen alboko jarrera batez. Janzkeraren dotoreziak eta naturaltasun behartuko jarrerak sports-man baten paradigma bihurtzen dute pertsonaia. Tipologia hori, hain zuzen, oso hedaturik zegoen Europan XIX. mende amaieran, baina ale gutxi ditugu garai hartako Espainiako erretratuetan. Aldi berean, atzealdeko paisaiaren exekuzioan eta planteamendu kromatikoa, abangoardiako mugimenduen eragina nabaritu daiteke, batez ere Émile Bernard haren lagunarena (1868-1941).

Estatubatuar honek badu antza don Joan Borboikoarekin eta, ondorioz, argitalpen batzuk erratu egin ziren identifikazioa egiteko orduan, baina Zumaiako familia-artxiboari esker, erretratatuaren identitatea egiaztatu ahal izan zen. Odontologoa oso pozik geratu bide zen margolanarekin; izan ere, urte batzuk. MSP





Daniel Vázquez Díaz / Gaspar Montes Iturrioz /  
Menchu Gal / José María Ucelay

ABANGOARDIEN  
HARRERA

LA RECEPCIÓN DE  
LAS VANGUARDIAS



## Daniel Vázquez Díaz

Nerva, Huelva, 1882 – Madrid Madrid, 1969

Vázquez Díaz fue una figura clave en la renovación pictórica vasca. Gracias a él, la mayoría de artistas locales configuraron un nuevo lenguaje basado en la interpretación personal del cubismo, como vemos en esta pieza, claro ejemplo de cómo el pintor consigue fusionar tradición y modernidad.

El conocimiento que el artista había adquirido de las vanguardias históricas durante su estancia en la capital francesa, y su contacto con el poscubismo a partir de 1918, tras su reinserción en el panorama de renovación cultural madrileña, hace que en sus obras de esta época se mantenga el cromatismo vanguardista y la superposición de formas; una «figuración geométrica-constructiva», como la han denominado algunos especialistas.

La llegada de Vázquez Díaz a Portugal en 1922 se convierte en uno de los acontecimientos más importantes de la temporada artística portuguesa, exponiendo en Lisboa, Oporto y Coimbra. Además de entrar en contacto con el grupo de futuristas del país, el artista descubre el color y la luz local, que reflejará en su producción. De su estancia surgieron las series *Ventanas de Portugal* y *Escenas de Portugal*, obras de carácter muy luminista.

Este lienzo pertenece a la primera de las series mencionadas, de las que existen varias versiones muy similares entre sí, en las que, con la pecera en primer término, se vislumbra desde una ventana un horizonte de arquitecturas desnudas dispuestas de manera escalonada, casi piramidal, donde solo mantiene las palmeras. Cabe destacar que la inclusión de la ventana es algo recurrente en la trayectoria de Vázquez Díaz, bien como punto desde el que se establece la composición o como fondo de la misma, para conseguir así profundidad y contraste lumínico.

Los perfiles arquitectónicos, reducidos a la bidimensionalidad y cuyos vanos incluso se han suprimido, se plasman directamente en el paisaje y también a través del cristal de la pecera, convertidos en planos de color sintéticos, planteamiento que denota el influjo del cubismo. Es una representación urbana, desértica y melancólica, sin figuras humanas, en la que la luz es la principal protagonista. Los finísimos tonos fríos de la paleta azulada, que ya venía utilizando en sus paisajes vascos, dotan a la composición de una delicadeza y sensibilidad casi aérea. MSP

Vázquez Díaz erabakigarria izan zen euskal berrikuntza piktorikorako. Hari esker, tokiko artista gehienek lengoia berri bat eratu zuten, kubismoaren interpretazio pertsonalean oinarritua, artelan honetan ikusten dugun bezala. Hauxe pintore batek tradizioa eta modernitatea bateratzearen adibide argia da.

Artistak abangoardia historikoak ezagutu zituen Frantziako hiriburuko egonaldian eta, Madrilgo kultura-berrikuntzaren panoraman berriz sartu ondoren, harremana izan zuen 1918z ondoko poskubismoarekin. Ondorioz, garai horretako haren artelanetan kromatismo abangoardista eta formen gainjartzea aurkitzen dira; «figurazio geometriko-konstruktiboa» da, espezialista batzuek deitu izan dioten bezala.

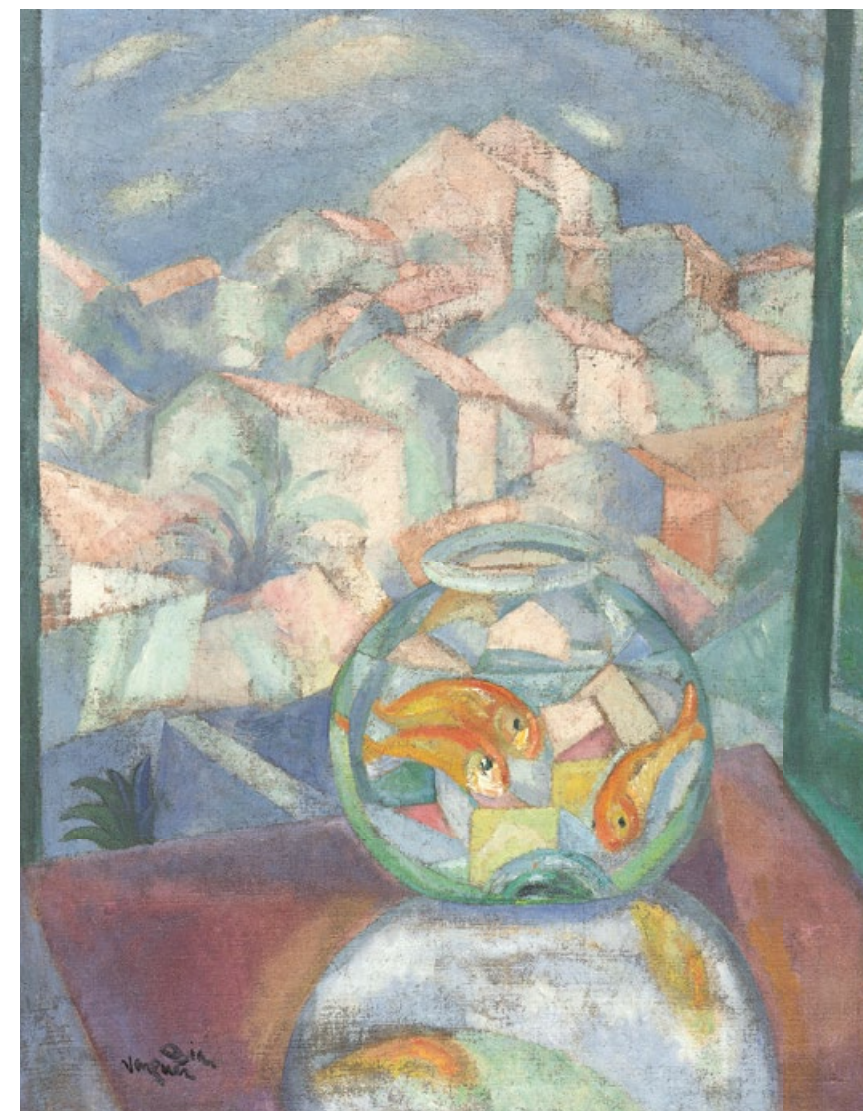
Vázquez Díaz 1922an heldu zen Portugalera, eta herrialde horretako denboraldi artistikoko gertakari garrantzitsuenetako bat bihurtu zen. Bada, Lisboan, Oporton eta Coimbran egin zituen erakusketak. Herrialdeko futuristen taldearekin harremanetan jartzeaz gain, artistak tokiko kolorea eta argia deskubritu zituen, eta hori bere sorkuntzetan islatu zuen. Haren egonalditik, *Portugalgo leihoak* eta *Portugalgo eszenak* serieak sortu ziren, oso artelan luministak.

Mihise hau aipatutako lehendabiziko serietakoa da, eta elkarrekin oso antzekoak diren hainbat bertsio ditu. Horietan, arrainontzia dago lehen planoan eta, leiho batetik, mailakatuta antolatuta diren arkitektura biluzien ostertz bat begizatzen da, ia piramide bat osatuz; bakarrik palmerak utzi ditu. Nabarmendu behar da leihoa behin eta berriz agertzen dela Vázquez Díazen ibilbidean, dela konposizioa ezartzeko abiapuntu gisa, dela haren atzealde gisa, sakonera eta argi-contrastea lortzeko.

Arkitektura-profilak, bi dimentsiotara murriztuak eta baoak kenduta, zuzenean gorpuztu dira paisaian, baita arrainontziko kristalean zehar ere, kolore sintonikoen plano bihurtuak, kubismoaren eragina erakusten duen planteamenduz. Hiri-irudikapen bat da, desertiko eta malenkoniatsua, giza irudirik gabea, eta argia du protagonista nagusi. Paleta urdinxka bere euskal paisaietan erabili zuen aurretik, eta paleta horretako tonu hotz oso meheek finezia eta sentikortasun oso arinez jantzi dute konposizioa. MSP

cat. 15 ***Ventana sobre Portugal, h. 1922-1923***  
*Leiho Portugal gainean, 1922-1923* inguru

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean  
73,2 × 56 cm  
N.º inv. Inb. zk. P00162





## Daniel Vázquez Díaz

Nerva, Huelva, 1882 – Madrid Madrid, 1969

Vázquez Díaz jugó un papel fundamental en la introducción de las vanguardias en el País Vasco. Durante la mayor parte de su trayectoria realizó numerosos paisajes vistos desde una ventana, temática muy frecuente en la pintura francesa moderna, que conocía bien tras su larga estancia en París. De hecho, ya había llevado a cabo algunas vistas desde su ventana sobre el Bidasoa (1918), o en su serie *Ventanas de Portugal* (1922-1923), pero también las había incluido, con sus correspondientes paisajes, como fondo de sus composiciones de interiores; tal es el caso de *La muerte del torero* (1912), *Rubén Darío vestido de monje* (1914) o *Maternidad del barreño* (1921), entre otras.

En 1929-1930 Vázquez Díaz pintó en el convento de Santa María de La Rábida los murales del *Poema del Descubrimiento*. En principio, el artista había pensado finalizar estos frescos para la Exposición Iberoamericana de Sevilla, pero el proyecto se aprobó a mediados de julio y hasta el 12 de octubre no se iniciaron los trabajos preparatorios para acondicionar los muros, por lo que el conjunto no se acabó hasta un año después. En abril de 1930 comenzó la primera de las escenas, *El pensamiento del navegante*, en el que se representa el mismo paisaje de fondo que en este lienzo de la Colección BBVA.

La presente obra es una de las numerosas vistas de la desembocadura de los ríos Domingo y Odiel, con Punta Umbría a lo lejos y la fábrica de conservas en el centro, que el artista realizó desde una ventana del Mirador de los Frailes del monasterio de La Rábida. El arcoacentúa el carácter arquitectónico de la composición, cuyos elementos se convierten en formas geométricas. Del lienzo se desprende una especial armonía entre la estructura y el color, con predominio de los tonos fríos tan del gusto del pintor. MSP

Vázquez Díazek garrantzi berezia izan zuen Euskal Herrian abangoardiak sartzeko orduan. Bere ibilbidearen zati gehienean, leiho batetik ikusitako paisaia ugari egin zituen, eta gai hori oso ohikoa zen, hain zuzen, Frantziako pintura modernoan, Parisen luzaro egon ondoren berak ondo ezagutzen zuena. Izan ere, bere leihotik Bidasoa gaineko ikuspegi batzuk eginak zituen jada (1918), baita haren *Portugalgo leihoak* seriean ere (1922-23), baina barrualdeetako konposizioen atzealde gisa ere sartu zituen, egoki zituzten paisaiekin, hala nola *La muerte del torero* (1912), *Rubén Darío vestido de monje* (1914) edo *Maternidad del barreño* (1921), besteak beste.

1929-30ean, Vázquez Díazek Santa María La Rábidako komentuan *Poema del Descubrimiento* pintatu zuen. Hasiera batean, artistak pentsatu zuen fresko horiek Sevillako Iberoamerikar Erakusketarako bukatzea, baina egitasmoa uztailaren erdialdean onartu zen, eta urriaren 12 arte ez ziren hasi hormak egokitzeko prestaketa-lanak. Ondorioz, multzoa urtebete geroago bukatu ahal izan zen. 1930eko apirilean, lehen eszenari ekin zioten: *El pensamiento del navegante*; bertan, BBVA Bildumako mihise honetako paisaia berdina irudikatzen da.

Artelan hau Domingo eta Odiel ibaien bokalearen ikuspegi ugarietako bat da, urrunean Punta Umbría eta erdian kontserba-fábrica dituela. Bada, artistak Mirador de los Frailesko leiho batetik egin zuen, Rábidako monasterioan. Arkuak areagotu egin du konposizioaren arkitektura-moldea; izan ere, haren elementuak forma geometriko bihurtu ditu. Mihiseari egituraren eta kolorearen arteko harmonia dario, eta tonu hotzak nagusitzen dira, pintoreak hain gogoko zituen gero. MSP

cat. 16 **Ventana de La Rábida, h. 1929**  
*La Rábidako leihoa, 1929* inguru

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean  
68,8 × 59,8 cm  
N.º inv. Inb. zk. P01192





## Gaspar Montes Iturrioz

Irún Irun, 1901 – 1998

Montes Iturrioz es considerado uno de los más fieles seguidores de Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), como podemos ver en la estética depurada y constructiva que caracteriza este lienzo. Aunque comenzó sus estudios en Irún junto al escultor Julio Echeandía (1872-1943), pronto se trasladó a Madrid, donde fue discípulo de José María López Mezquita (1883-1954) y Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960). Tras su estancia en París, y breves viajes por Europa, se dedicó con intensidad a la enseñanza pictórica.

Sus obras nos muestran fundamentalmente vistas del estuario del Bidasoa y del valle de Baztán. Junto con Darío de Regoyos (1857-1913), Daniel Vázquez Díaz y José Salís Camino (1863-1927), formó parte de la Escuela del Bidasoa, grupo de artistas que, desde una postura liberal nacionalista, sienten la necesidad de dar a conocer los parajes vírgenes del País Vasco.

Este paisaje representa la bahía de Txingudi, formada por el río Bidasoa entre las localidades de Fuenterrabía, Irún y Hendaya. Se aprecia la influencia de Paul Cézanne (1839-1906) en su configuración formal, influjo que nace a raíz de su estancia en París en 1924. A su vez, su estilo se fundamenta en un fauvismo mesurado de aspecto naturalista, con un estudio cromático muy moderno a la vez que equilibrado, que transmite al espectador una sensación de serenidad y calma, e incluso de cierta melancolía. Iturrioz prefería salir a pintar al aire libre, y era cuidadoso a la hora de elegir el momento del día, eligiendo la suave y tamizada luz del amanecer o del atardecer para sus composiciones, afirmando que «el sol destruye muchas veces las cosas». MSP

Montes Iturrioz Daniel Vázquez Díazen jarraitzaile zintzoenetako bat da (1882-1969), mihise honek bereizgarri duen estetika depuratu eta konstruktiboan erakusten den bezala. Julio Echeandía eskultorearekin batera ikasketak Irunen hasi bazituen ere, luze gabe lekualdatu zen Madrilerara, eta han José María López Mezquitaren (1883-1954) eta Fernando Álvarez de Sotomayorren (1875-1960) dizipulua izan zen. Parisen egonaldia egin eta Europan barrena labur bidaiatu ondoren, tinko aritu zen irakaskuntza piktorikoan.

Haren artelanek Bidasoaren estuarioko eta Baztan haraneko ikuspegiak erakusten dituzte batez ere. Darío de Regoyos (1857-1913), Daniel Vázquez Díaz eta José Salís Caminorekin (1863-1927) batera, Bidasoko Eskolako partaide izan zen. Talde horretako artistek, jarrera liberal euskal nazionalista batetik, Euskal Herriko paraje garbien berri ezagutzera emateko premia sentitzen zuten.

Paisaia honetan, Txingudiko badia irudikatzen da, Hondarribi, Irun eta Hendaya herrien arteko Bidasoa ibaiak osatua. Argi ikusten da Paul Cézanneren (1839-1906) eragina konfigurazio formalean, eta influentzia hori Pariseko 1924ko egonaldian jaso zuen. Aldi berean, estiloz itxura naturalistako fauvismo neurritsuan oinarritzen da, estudio kromatiko oso moderno batez, baita orekatuaz ere; ikusleari sosegu- eta lasaitasun-sentsazio bat helarazten dio, eta are, nolabaiteko malenkonia ere. Iturriozek nahiago zuen aire zabalean pintatu, eta asko zaintzen zuen eguneko zein une aukeratu, goiznabarreko edo ilunabarreko argi suabe eta iragazia hautatuz bere konposizioetarako; izan ere, haren esanetan, «eguzkiak, askotan, gauzak suntsitzen ditu». MSP

cat. 17 Bahía de Txingudi, 1950

Txingudi badia

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean

55 × 65 cm

N.º inv. Inb. zk. 1622





## Menchu Gal

Irún Irun, 1919 – San Sebastián Donostia, 2008

La pintura de paisaje es el principal género cultivado por Menchu Gal. Esta temática domina su extensa producción, que, para la fecha de ejecución de esta obra —inicios de los años setenta—, cuenta ya con un notable reconocimiento y un destacado éxito comercial, exponiendo con frecuencia en museos y galerías.

Junto a la representación de Castilla, y a pesar de haber fijado su residencia en Madrid en 1946, encontramos en su trabajo numerosos paisajes del norte, que recogen distintos escenarios con sus cambios de luz y de condiciones meteorológicas. Gal viaja asiduamente a su ciudad natal, manteniendo una vinculación con la Escuela del Bidasoa, aglutinada en torno a su primer maestro, Gaspar Montes Iturrioz (1901-1998). Este contacto favorecerá su acercamiento a Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), que además había sido su profesor en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y con ello la transición hacia un estilo con mayor tendencia a la abstracción.

La imagen del puerto, tan recurrente en la pintura vasca, aparecerá reiteradamente en sus cuadros. En esta pieza contemplamos el de San Sebastián, en una representación que cuenta con la factura propia de una artista experimentada, que sintetiza y resuelve composiciones con gran agilidad y rapidez. Siempre que las dimensiones del cuadro lo permiten, Gal realiza sus paisajes *in situ*, finalizándolos posteriormente en el taller, donde lleva a cabo las modificaciones precisas. Habitualmente emplea un punto de vista frontal (por

Paisaia-pintura da Menchu Galek landutako genero nagusia. Gai honek menderatzen du bere sorkuntza-lan zabala, eta obra hau egin zuen datarako —1970eko hamarkadaren hasiera— ospe handia eta arrakasta komertzial nabarmena lortua zuen; izan ere, garai hartan erakusketa ugari izaten zituen museo eta galerietan.

Gaztelako irudiekin batera, 1946an Madrilén bizitzen jarri bazen ere, iparraldeko paisaia ugari aurkitzen ditugu bere lanean, agertoki desberdinak biltzen dituztenak berezkoak dituzten argi eta eguraldi aldaketekin. Gal sarritan joaten zen bere jaioterrira, eta mantendu egiten zuen bere lehenengo maisu Gaspar Montes Iturriozen (1901-1998) inguruan eratutako Bidasoako Eskolarekin zuen lotura. Hala, harreman horrek ahalbidetu zion Daniel Vázquez Díazengana (1882-1969) hurbiltzea —bere irakasle izandakoa Arte Ederren San Fernando Akademian— eta abstrakzioarako joera handiagoko estilo bat lantzeari ekitea.

Portuaren irudia, euskal pinturan hain ohikoa, behin eta berriz agertuko da bere koadroetan. Lan honetan Donostiakoa ikusten dugu, eta esperientzia handiko artista batek irudikatua dela antzeman daiteke, konposizioak bizitasun eta bizkortasun handiz sintetizatu eta ebatzen dakien batek, alegia. Koadroaren neurriek ahalbidetzen dioten guztietan, Galek *in situ* egiten ditu bere paisaiak eta ondoren tailerrean amaitzen ditu beharrezko aldaketak eginda. Normalean aurrez aurreko ikuspuntua erabiltzen du (nahiko goratua orokorrean) eta sakontasun-sentsazioa sortzea saihesten du. Horrela, oso multzo eskematikoa

cat. 18

## Puerto de San Sebastián, h. 1970

Donostiako portua, 1970 inguru

Óleo sobre tablex Olio-pintura taula gainean

50 × 65,5 cm

N.º inv. Inb. zk. P01569







lo general algo elevado), evitando crear sensación de profundidad y logrando un conjunto muy esquemático que se construye a través de la yuxtaposición de manchas de color.

Esta obra es un claro ejemplo del estilo correspondiente a ese momento, que abre una nueva etapa en la que su producción va desprendiéndose de la rigidez geométrica y la oscuridad anteriores, dando lugar a una práctica más vitalista y rica en texturas y matices. En ella combina zonas donde utiliza el óleo más diluido con otras más empastadas para los objetos a resaltar. Alterna dirección y longitud de la pincelada, reserva el uso de la geometría para los elementos arquitectónicos y selecciona tonalidades rojas, azules y verdes —por lo general predominantes y a menudo aplicadas sin mezcla—, otorgando a la escena una apariencia limpia, luminosa y brillante. A lo largo de esta década, la expresión del color irá cobrando un mayor protagonismo en sus creaciones y ya en los ochenta consolida la calificación de su lenguaje como «expresionismo fauvista». HRG

lortzen du, kolore-orbanak elkarren ondoan ezarriz eraikitzen dena.

Obra hau une hartako bere estiloaren adibide argi bat da; garai berri baten hasiera adierazten du, non bere ekoizpena aurreko zurruntasun geometrikotik eta iluntasunetik askatu, eta testuretan eta ñabarduretan joria den praktika biziago bati egiten dion bidea. Bertan, konbinatu egiten ditu olio diluituagoa erabiltzen duen eremuak eta empastatuagoak diren beste batzuk, objektuak nabarmentzeko helburuz. Pintzelkadaren norabidea eta luzera txandakatzen ditu, elementu arkitektonikoetarako soilik baliatzen da geometriaz, eta tonalitate gorriak, urdinak eta berdeak aukeratzen ditu —normalean nagusi direnak eta sarritan nahastu gabe aplikatuak— eszenari itxura aratza, argia eta distiratsua emanez. Hamarkada horretan zehar, kolorearen adierazkortasunak gero eta protagonismo handiagoa hartuko du bere sorkuntzalanetan eta, 1980ko hamarkadan sartuta, irmotu egiten da «expresionismo fauvista» kalifikazioa bere hizkuntza aipatzen denean. HRG



## José María Ucelay Uriarte

Bermeo, Vizcaya Bizkaia, 1903 – Bilbao Bilbo, 1979

José María Ucelay jugó un papel fundamental en el panorama artístico español del siglo XX, y principalmente en la pintura figurativa vasca. Conocedor de las corrientes renovadoras del arte internacional, su producción denota la influencia del realismo mágico y la pintura metafísica del periodo de entreguerras, para centrarse en la representación de paisajes y personajes del País Vasco.

Este lienzo, que el pintor presenta en la Bienal de Venecia de 1956, se considera una de las piezas más significativas de su trayectoria. En él podemos apreciar su estilo más representativo, caracterizado por un naturalismo intimista en el que destacan la minuciosidad técnica, que parece evocar la tipología arábica, y la importancia de la luz, que potencia la gama cromática.

La obra representa un paisaje típicamente vasco: al fondo las estribaciones de una montaña iluminadas con luz crepuscular; en escena, un numeroso grupo de *dantzariak* (bailarines) del Ballet Olaeta disfrutando de una animada tarde al aire libre bajo la atenta mirada de varios espectadores. En la lejanía, algunos de ellos bailan, con el *enseñaria* dirigiendo la danza. En primer plano, varios descansan sentados; entre ellos se distinguen, de izquierda a derecha: el *txerrero*, que contempla el desarrollo de la acción; el *gathusain*, que, sentado en un banco corrido, sujeta un instrumento de madera en forma de tijera; la *kantinierra*, recostada en el suelo y ataviada al estilo francés del siglo XIX;

José María Ucelayk funtsezko rola jokatu zuen Espainiako XX. mendeko panorama artistikoan, batez ere euskal pintura figuratiboan. Ezagutzen ditu nazioarteko artearen joera berritzaileak, eta haren sorkuntzak erakusten du gerra arteko aldiko errealismo magikoaren eta pintura metafisikoaren eragina duela, eta Euskal Herriko paisaiak eta pertsonaiak irudikatzen bildu zen.

Pintoreak mihise hau aurkeztu zuen 1956ko Veneziako Bienalean, eta haren ibilbideko artelan garrantzitsuenetakotzat jotzen da. Bertan, bere estilo adierazgarriena antzeman dezakegu, naturalismo intimista bat ezaugarri duena. Nabarmentzekoak dira zorroztasun teknikoa, tipologia arabiarra gogora ekartzen duena, eta argiaren garrantzia, gama kromatikoa sendotzen duena.

Artelanak euskal paisaia tipiko bat irudikatzen du: atzealdean, inguruko mendiak ikusten dira ilunabarreko argi baten kontra; eszenan, Olaeta bailetako dantzari-talde ugari bat olgetan da aire zabalean arratsalde animatu batean, arretaz begira hainbat ikusle dituztela. Urrunean, haietako batzuk dantzan ari dira, *entseinariak* dantza zuzentzen duen bitartean. Lehen planoan, batzuek atseden hartzen dute eserita. Tartean hauexek bereizten dira ezkerretik eskuinera: *txerreroa*, ekintza nola garatzen den begizatzen; *gathuzaina*, balkoi luzean eserita, artazi moduko egurrezko tresna heltzen; *kantinierra*, lurlean erdi-etzanda eta XIX. mendeko estilo

## cat. 19 *Danzas suletinas, 1956* *Zuberoako dantzak*

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean  
152,4 × 270,3 cm  
N.º inv. Inb. zk. P01482







prácticamente en el centro de la composición, de perfil y cruzado de brazos, vemos al *zamalzain*, considerado uno de los danzantes más importantes de la agrupación.

La pieza permite analizar de manera minuciosa la indumentaria de los integrantes de esta mascarada *suletina*, así como diferentes elementos característicos de los bailes de Iparralde y Zuberoa (zona francesa del País Vasco). En primer término destaca un maravilloso bodegón de instrumentos musicales: sobre un paño, a los pies del *gathusain*, un tambor y una *alboka* —instrumento de madera con dos cuernos y agarradera, cuyo sonido es similar al de una gaita—; a la derecha, un *txun-txun* —instrumento de madera con cuerdas que se toca con un arco— y un tipo de flauta de color negro denominada *txirula*. Así, en su conjunto, podemos señalar la relevancia documental de este estudio etnográfico que responde al interés de Ucelay por inmortalizar y exaltar la cultura popular de su tierra natal. MSP

frantsesez jantzita; konposizioaren ia erdian, profilez eta besoak gurutzatuta, *zamalzaina*, taldeko dantzari garrantzitsuenetakotzat hartua.

Artelanean, xeheki azter daitezke Zuberoako maskarada honetako parte-hartzaileen janzkera eta Ipar Euskal Herriko zein Zuberoako (Euskal Herriko eremu frantsesean) dantzetako askotariko elementu bereziak. Lehen planoan, musika-tresnen natura hil zoragarri bat nabarmentzen da: oihal baten gainean, *gathuzainaren* oinetan, danbor bat eta alboka bat —bi adar eta heldulekua dituen egurrezko instrumentua, gaitaren antzeko soinukoa—; eskuinean, *ttunttuna* dago —hariak dituen egurrezko musika-tresna, arku jotzen dena—, baita *txirula* deitzen den kolore beltzeko flauta bat. Hala, osotasunean, adieraz dezakegu estudio etnografiko honek garrantzi dokumentala duela, eta Ucelayk sorterriko herri-kultura betiko gordetzeko eta goresteko zuen interesa erakusten du. MSP





Jorge Oteiza / Eduardo Chillida / Gonzalo Chillida

ABSTRAKZIOAREN  
HASTAPENAK

LOS INICIOS DE  
LA ABSTRACCIÓN



## Jorge Oteiza

Orio, Guipúzcoa Gipuzkoa, 1908 – San Sebastián Donostia, 2003

Jorge Oteiza es uno de los principales creadores españoles y uno de los mayores impulsores de la renovación de las artes en el País Vasco. Destaca su aportación en el campo de la escultura, centrada en la investigación en torno a la expresividad del vacío, que desarrolla tanto a nivel práctico como teórico. Acabará por convertir el espacio en el fenómeno esencial y protagonista de su trabajo tridimensional.

La pieza *Fraile franciscano* está íntimamente ligada a su proyecto para el santuario de Aránzazu, uno de los más importantes de su trayectoria. Este le es otorgado en 1950 y allí traslada su estudio dos años más tarde. Durante este periodo, es frecuente el ensayo de resolución de problemas técnicos o expresivos a través de la representación de las personas con las que convive: otros artistas allí congregados, su mujer o, como en este caso, los eclesiásticos del monasterio.

Esta época se enmarca dentro del desarrollo de su «propósito experimental», en el que se produce una búsqueda de lo que él denomina la «transestatua»: una concepción de la estatua como energía, que sustituya a la anterior de escultura-masa. En este contexto se encuadra el trabajo llevado a cabo en Aránzazu, en el que, considerando las necesidades del encargo, aborda estas cuestiones desde la representación figurativa. Para el momento en el que realiza este franciscano cuenta ya con experiencias que serían determinantes en el planteamiento de esta idea, como el estudio de la escultura precolombina o el encuentro con la obra de Henry Moore (1898-1986).

En este caso, para el ejercicio de desocupación de la escultura se sirve de la configuración de un hiperboloide como sintetización de la figura humana. Plantea un bulto inicial sobre el que traslada el esquema de las dos haches —en las que se traduce el hiperboloide— para después

Jorge Oteiza sortzaile espainiar nagusietako bat da, eta Euskal Herriko arteen berrikuntzaren sustatzaile handienetako bat. Eskulturaren arloan egin zuen ekarpena nabarmentzen da, hutsaren adierazkortasunaren inguruko ikerketan oinarritua, maila praktikoa zein teorikoa garatu zuena. Azkenean, bere hiru dimentsioko lanaren funtsezko fenomeno eta protagonista bihurtu zuen espazioa.

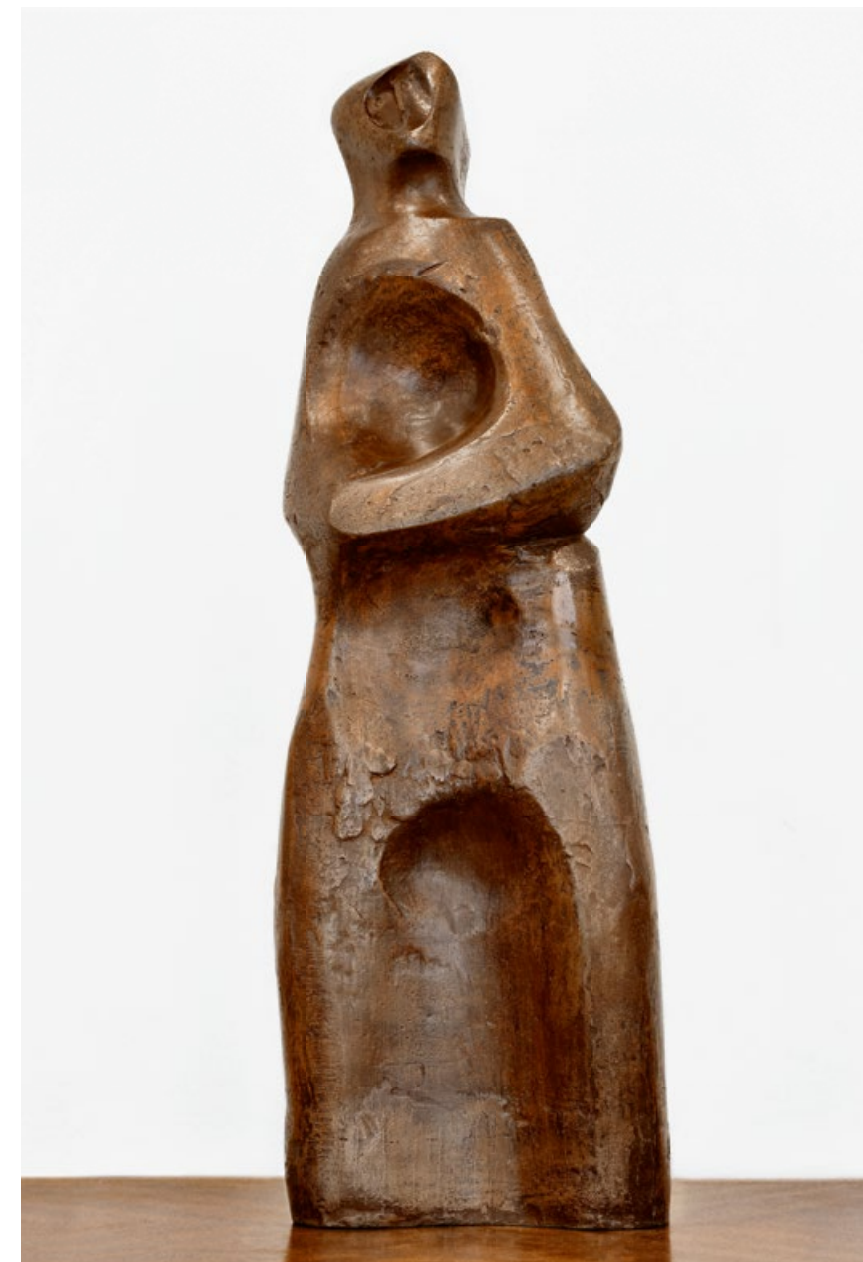
*Fraide frantziskotarra* piezak lotura estua du Arantzazuko Santutegirako bere proiektuarekin, bere ibilbideko garrantzitsuenetako bat baita. 1950ean eman zioten proiektua, eta handik bi urtera lekualdatu zuen bere estudioa bertara. Garai hartan, arazo tekniko edo espresiboei irtenbide bat emateko saiakuntzan jardun zuen sarritan, berarekin bizi ziren pertsonak irudikatuta: bertan bildutako beste artista batzuk, bere emaztea edo, kasu honetan bezala, monasterioko elizgizonak.

Garai hura bere «asmo experimentalaren» garapenaren barruan kokatzen da, non berak «transestatua» deitzen dion horren bilaketa bat gertatzen den: estatua energiatzat hartua, aurrekoa, eskultura/masa, ordeztzen duena. Testuinguru horretan kokatzen da Arantzazun egindako lana, zeinean, enkarguaren beharrak kontuan hartuta, gai horiek errepresentazio figuratibotik jorratzen dituen. Frantziskotar hau egiten ari zen unerako, ideia horren planteamenduan erabakigarriak izango ziren esperientziak izan zituen, besteak beste, kolonaurreko eskulturaren azterketa edo Henry Mooreren obra topatzea (1898-1986).

Kasu honetan, eskultura desokupatzeko ariketarako, hiperboloide baten konfigurazioaz baliatzen da giza irudiaren sintetizazio gisa. Hasierako konkora bat planteatzen du, eta hiperboloidea adierazten den bi hatheen eskema eramaten du bertara, ondoren, pertsonaiaren gorputz-adarrak eta arropak gehitzeko. Hauxe da emaitza, bere barne-organoetatik hustu bide

cat. 20 *Fraile franciscano, 1952*  
*Fraide frantziskotarra*

Bronce patinado Brontze patinatua  
58 × 20 × 15 cm  
N.º inv. Inb. zk. E00001  
CRJO 2.5.12.008







añadir las extremidades y los ropajes del personaje. El resultado es un ser que parece haberse vaciado de sus órganos internos, que se despoja de su materia para llenarse de espíritu. Así lo expresa Oteiza: «Quien ha de llenarse de Dios, ha de vaciarse de uno mismo».

Con relación a su técnica, en su producción religiosa es habitual el empleo del modelado en arcilla, para el que se sirve fundamentalmente de los dedos pulgares, obteniendo un resultado abocetado de gran expresividad. A continuación vacía estas piezas en yeso, que en ocasiones patina en una tonalidad oscura similar a su posterior acabado en metal. A partir del yeso original de *Fraile franciscano* se realizan al menos diez ejemplares no numerados en bronce fundido y patinado.

El modelo ensayado en esta obra será el que emplee de nuevo en los apóstoles del friso de la basílica de Aránzazu. La modernidad del proyecto se topó con la negativa de las autoridades eclesíásticas y este no pudo ser concluido hasta casi quince años más tarde, con la apertura promovida a partir del Concilio Vaticano II. HRG

den izaki bat, bere materiaz erantzten dena bere burua espirituz betetzeko. Oteizak honela dio: «Jainkoaz bete behar duenak bere burua hustu behar du».

Bere teknikari dagokionez, erlijioari lotutako bere sorkuntza-lanetan ohikoa da buztinezko modelaketaren baliabidea. Horretarako, hatz lodiak erabiltzen ditu nagusiki, eta adierazkortasun handiko bozetu itxurako emaitza lortzen du. Ondoren, igeltsuzko pieza horiek hustu egiten ditu, eta, batzuetan, metalezko akaberaren antzeko tonalitate ilun batean patinatzen ditu. *Fraide frantziskotarraren* jatorrizko igeltsua oinarri hartuta, brontze urtuan eta patinatuan zenbakitu gabeko hamar ale gutxienez eginak daude.

Obra honetan entseatutako ereduia izango zen Arantzazuko Basilikako frisoko apostoluetan berriro erabiliko zuena. Proiektuaren modernotasunak eliz agintarien ezezkoarekin egin zuen topo eta ezin izan zen amaitu ia hamabost urte igaro ziren arte, Vatikanoko II. Kontzilioaz geroztik sustatutako irekierarekin. HRG



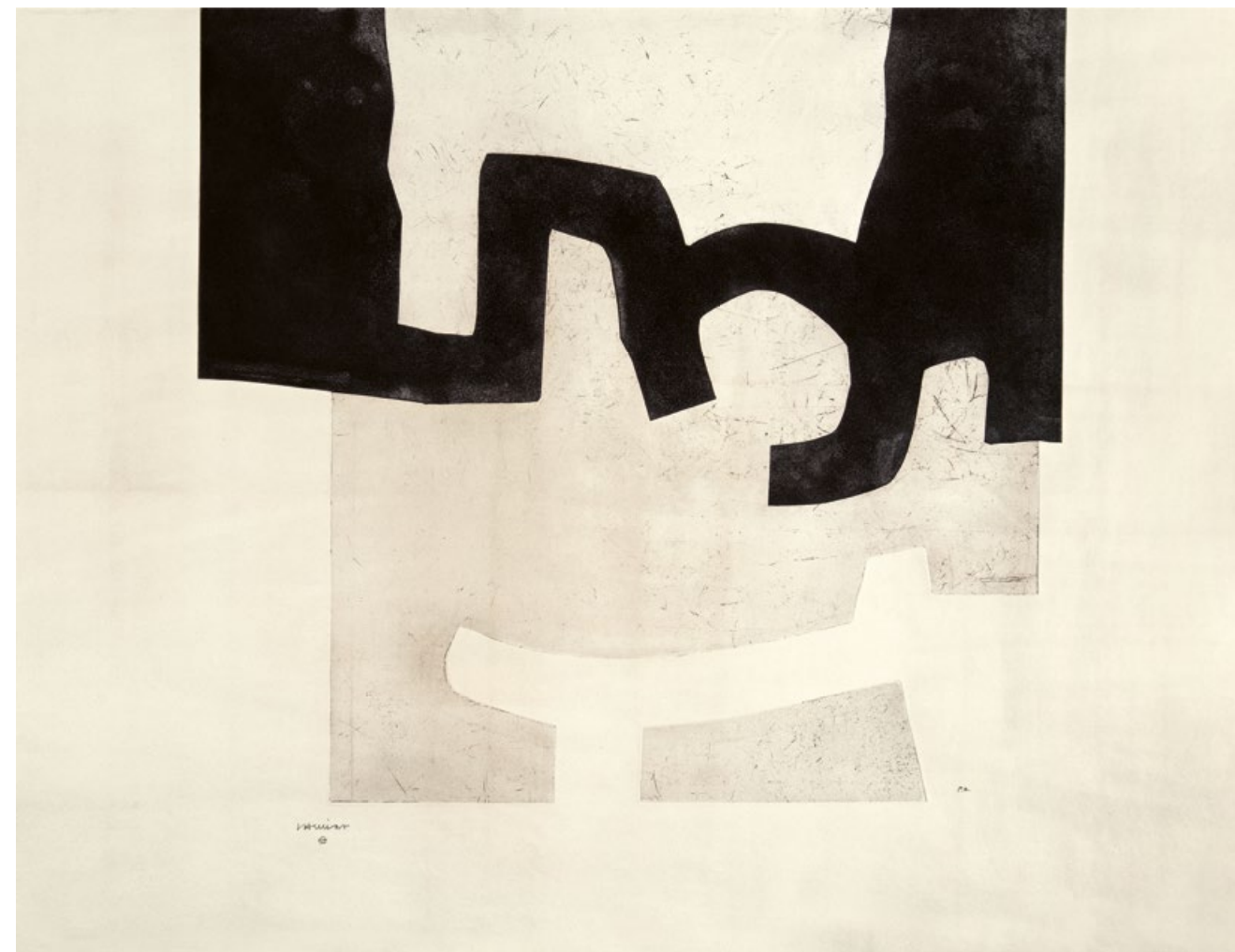
Eduardo Chillida fue una de las principales figuras de la abstracción vasca. Sus obras se enmarcan dentro de las iniciativas plásticas no figurativas que surgieron durante la primera mitad del siglo XX y que abogaban por la creación de un arte nuevo, reflejo de las inquietudes creativas y conceptuales de la sociedad contemporánea. Desde finales de los años cuarenta, tras realizar sus primeras esculturas en yeso, influidas por la estatuaria clásica, sus investigaciones se centran en la relación entre la materia, el volumen, el espacio y el vacío. Para desarrollar estos planteamientos, introduce en su práctica el hierro, la madera y el alabastro, mediante los cuales consigue elaborar una obra abstracta que trasciende lo material para adentrarse en el mundo de lo intangible.

Dentro de su producción sobresalen los trabajos sobre papel. Las primeras creaciones en este soporte son dibujos etéreos y lineales, enmarcados dentro de un lenguaje figurativo que tiende hacia la simplificación. Con el paso del tiempo su estilo se torna completamente abstracto y gestual, haciendo patente su interés por el grafismo de la caligrafía oriental. En estas piezas destaca ya el elegante contraste entre el fondo claro y el trazo negro que se extiende sutil y libremente por la superficie. El propio artista lo describe en estos términos: «En una línea el mundo se une, con una línea el mundo se divide, dibujar es hermoso y tremendo». La experimentación en este soporte continúa y, a finales de la década de 1950, Chillida se inicia en la técnica del grabado. En sus primeras obras el aguafuerte invade el papel. A finales de los sesenta ya comienza a introducir aguatinas, cuyas densas manchas remiten a su trabajo tridimensional.

Tanto el grabado como la escultura son para Chillida un medio para el estudio de la luz y el contraste: lo oscuro

Eduardo Chillida euskal abstrakzioko artista nagusietako bat izan zen. Haren artelanak XX. mendearen lehen erdialdean sortu ziren ekimen plastiko ez-figuratiboetan sailkatzen dira, arte berri bat aldeztu zutenak, gizarte garaikideko kezka sortzaileak eta kontzeptualak islatuz. Berrogeiko urteen amaieratik aurrera, estatua-molde klasikoaren eraginpean igeltsuzko lehen eskulturak egin ondoren, Chillidaren ikerketek materia, bolumen, espazio eta hutsaren arteko erlazioari erreparatu zioten. Planteamendu horiek garatzeko, burdina, zura eta alabastroa sartu zituen bere praktikan eta, horien bitartez, materiala dena gaindituko zuen obra abstraktua ontzea lortu zuen; bada, ukitu ezin denaren munduan barneratu zen.

Haren sorkuntzan paper gaineko lanak nabarmentzen dira. Euskarri horretako lehen sorkuntzak marrakzi etereoak eta linealak dira, sinplifikaziora jotzen duen lengoia figuratibo batean kokatuak. Denboraren joanean, haren estiloa guztiz abstraktua eta keinuzkoa bilakatu zen, eta agerian utzi zuen interesa zuela Ekialdeko kaligrafiaren grafismoarekin. Artelan hauetan, kontraste dotore bat nabarmentzen da hondo argiaren eta azaleran zehar sotilki eta aske hedatzen den marra beltzaren artean. Artistak berak hitz hauek erabili ditu kontrastea deskribatzeko: «Lerro batean mundua bateratu egiten da, lerro batez mundua banatu egiten da, marraztea ederra eta itzela da». Euskarri horretako esperimenduzkoak jarraitu egin zuen eta, 1950eko hamarkadaren amaieran, Chillida grabatuaren teknikan hasi zen. Bere lehen lanetan, akuaforte gailendu zen paperean. Hirurogeiko urteen amaieran, urtintak sartzen hasi zen jada, eta horien orban trinkoak bere hiru dimentsioko lanari loturik daude.







y lo claro, el vacío y lo lleno. Esta poética de los opuestos es una constante en su obra. Sin embargo, a pesar de la confrontación de elementos y de la aparente dureza de los materiales, de sus composiciones emana una profunda serenidad, un rasgo que deriva posiblemente de la lectura de *Zen in der Kunst des Bogenschiessens* (El zen en el arte del tiro con arco), de Eugen Herrigel, un libro que leyó por recomendación de Georges Braque (1882-1963). Este tratado de espiritualidad zen propone la búsqueda de un estado de equilibrio entre las fuerzas contrarias con el fin de llegar al Todo, una reflexión evocada en *Aundi II*. Esta pieza, perteneciente a la serie de tres estampas de gran formato *Aundi* (Grande), fue editada en 1970 por Maeght Éditeur en París. En ella Chillida logra una excelente traducción de su lenguaje escultórico a las dos dimensiones, proporcionando al soporte una delicada materialidad, que contrasta con la rotundidad del grabado. Mediante las técnicas del aguafuerte y del aguatinata, el artista consigue generar una superposición de formas constructivas en las que prima la modulación espacial y un perfecto equilibrio entre todos los elementos. EYM

Hala grabatua nola eskultura argia eta kontrastea estudiantzeko bitartekoak ziren Chillidarentzat: iluna eta argia, hutsa eta betea. Oposizioen poetika etengabea da haren obran. Hala ere, elementuak elkarrekin gatazkan egon eta materialak itxuraz gogorak izan arren, haren konposizioei sosegu sakon bat darie, beharbada Eugen Herrigelen *Zen in der Kunst des Bogenschiessens* irakurtzearen ondorioz (Zena arku-tiroaren artean). Liburu hori Georges Braquek aholkatuta irakurri zuen (1882-1963). Zen-espiritualtasunaren tratatu horrek proposatzen du kontrako indarren arteko oreka bat lortzea, Osotasunera heltzeko, eta *Aundi II* artelanean gogoeta hori ematen du aditzera. Artelan hau *Aundi* formatu handiko hiru estanpako seriekoa da, eta 1970ean argitaratu zuen Maeght Éditeurrek Parisen. Bertan, Chillidak bikaintasunez ekarri du bere lengoia eskultorikoa bi dimentsioetara, euskarria materialtasun fin batez hornituz, grabatuaren irmotasunarekin kontrastean. Akuaforte- eta urtinta-teknikak baliatuz, artistak lortu du konstrukzio-formak gainjartzea eta horietan espazio-modulazioa eta elementu guztien arteko oreka biribila nagusitzea. EYM



En la trayectoria de Eduardo Chillida destacan sus creaciones en papel, soporte sobre el que obtiene resultados plásticos muy personales, sobresaliendo especialmente su producción gráfica, en la que el autor empieza a experimentar en 1959. El ejercicio de esta técnica, a la que aplica los mismos principios estéticos y conceptuales que a sus esculturas, le permitirá dotar a sus trabajos en papel de una profunda monumentalidad, consiguiendo, a través del magistral tratamiento de este soporte, recrear la rugosidad del granito, la frialdad del hierro y la transparencia e ingravidez del alabastro.

Sus primeros aguafuertes evocan la armonía de sus dibujos caligráficos iniciales. Sin embargo, paulatinamente, sus obras comienzan a evidenciar un juego de volúmenes que remite a sus construcciones tridimensionales. La investigación en torno al grabado le llevó a introducir la técnica del aguainta, que le permitía simular sobre el papel la áspera superficie de sus hierros.

Tal es el caso de *Euzkadi VII*, que forma parte de la serie *Euzkadi*, compuesta por siete grabados de gran formato. El conjunto, editado por Maeght Éditeur en París, fue realizado entre 1975 y 1976 y es un homenaje gráfico a su tierra natal, a la que Chillida se sentía profundamente vinculado. Tras su estancia parisina a finales de los años cuarenta, su regreso a San Sebastián le lleva a redescubrir la naturaleza y potencia del País Vasco, transformando esta fascinación en un trabajo abstracto que alude al entorno y a la fría luz del Cantábrico. La pieza, un gran volumen oscuro que gravita sobre un fondo inmaculado, evidencia el constante juego de contrarios que modela su práctica artística: blanco/negro, vacío/lleño, luz/sombra y pesadez/ingravidez. Además, la técnica utilizada dota a la composición de una rugosidad que imita el áspero y frío acabado de sus creaciones metálicas, proporcionando a esta obra sobre papel la contundencia plástica y el carácter tridimensional de su escultura. EYM

Eduardo Chillidaren ibilbidean, bere paperezko sorkariak nabarmetzen dira; euskarri horren gainean, hain zuzen, emaitza plastiko oso pertsonalak lortu ditu, bereziki nabarmenduz bere sorkuntza grafikoa; autorea 1959an hasi zen harekin esperimintatzen. Teknika horretan aritzean, bere eskultoretarako printzipio estetiko eta kontzeptual berdinak aplikatu zituen, eta ondorioz, haren paperezko lanek monumentaltasun sakona dute, euskarri hori tratatzeko maisulan baten bitartez. Papera maisuki tratatuz, granitoaren zimurtasuna, burdinaren hoztasuna eta alabastroaren gardentasuna zein grabitate-falta birsortzen zituen.

Bere lehendabiziko akuaforteek hasierako bere marrazki kaligrafikoen harmonia ekartzen dute gogora. Hala ere, pixkanaka, haren artelanak bolumenen joko bat agerian uzten hasten dira, haren hiru dimentsioko eraikuntzak gogora ekartzen duena. Grabatuari buruzko ikerketaren ondorioz, urtintaren teknika sartu zuen eta, hartara, bere burdinen gainazal latza simulatu zezakeen paper gainean.

Hori da *Euzkadi VII* artelanaren kasua, *Euzkadi* seriekoa, formatu handiko zazpi grabatuz osatua. Multzoa, Maeght Éditeurrek Parisen argitaratua, 1975etik 1976ra egin zen, eta Chillidaren sorterriaren aldeko omenaldi grafikoa da, Chillidak lotura sendoa sentitzen baitzuen harekin. Berrogeiko urteen amaieran Parisen egon ondoren, Donostiara itzultzean, Euskal Herriko natura eta kemena birdeskubritu zuen, eta lilura hori lan abstraktu bihurtu zen, ingurua eta Kantauriko argi hotza aditzera ematen duena. Artelanak, hondo garbi-garbi baten inguruan grabitatzeko duen bolumen handi ilun bat, haren praktika artistikoa itxuratzen duen aurkarien joko iraunkor bat uzten du agerian: zuria/beltza, hutsa/betea, argia/itzala eta astuntasuna/ingrabitatea. Gainera, erabilitako teknikak bere sorkari metalikoen akabera latza eta hotza imitatzen duen zimurtasun batez hornitzen du konposizioa, eta Chillidaren eskulturaren hiru dimentsioko irmotasun plastikoa eta nolakotasuna ematen dizkio paper gaineko artelan horri. EYM





## Gonzalo Chillida Juantegui

San Sebastián Donostia, 1926 – 2008

Dentro de la plástica del siglo XX, la figura renovadora de Gonzalo Chillida destaca por su personal visión y reinterpretación del paisaje vasco, al que se acerca con una mirada sosegada e introspectiva.

Chillida se introduce en la escena artística a principios de los años cincuenta con una producción geometrizable, deudora del quehacer de Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) y Pablo Palazuelo (1915-2007). Finalizado su periodo de formación en Madrid, y tras una breve estancia en París, en 1953 se establece definitivamente en San Sebastián; en su ciudad natal redescubre un entorno natural, que inmortaliza en un vasto conjunto de obras de apariencia figurativa en las que se observa un meticuloso proceso de reducción formal que las aproxima al arte abstracto. En sus composiciones suprime cualquier huella del ser humano, otorgando todo el protagonismo a la naturaleza, que, despojada de datos contextualizadores y bañada por una atmósfera húmeda que le confiere un carácter enigmático, se transforma en escenario universal y metafísico.

Estas delicadas litografías representan una de las temáticas centrales de su producción a partir de la década de 1960: la interpretación en clave abstracta de los reflejos de luz sobre los regueros de agua dibujados por la bajamar en la orilla de la playa de la Concha, que el autor contempla diariamente desde la ventana de su estudio. Chillida pone el foco en un detalle concreto de ese extenso paisaje, y lo dota de un nuevo significado estético, cargado de fuerte lirismo y sensibilidad. Para lograr este efecto,

XX. mendeko plastikaren barruan, Gonzalo Chillidaren figura berritzailea euskal paisaiaren ikuspegi eta berrinterpretazio pertsonalagatik nabarmentzen da; begirada bare eta introspektibo batekin hurbiltzen da bertako paisaiara.

Chillida 50eko hamarkadaren hasieran sartu zen eszena artistikoan ekoizpen geometriko batekin, Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) eta Pablo Palazueloren (1915-2007) zereginaren zordun. Madrilgo prestakuntza-aldia amaituta, eta Parisen egonaldi labur bat egin ondoren, 1953an Donostian finkatu zen behin betiko; bere jaioterrian natura-ingurune bat aurkitu zuen, itxura figuratiboko obra-multzo zabal batean betikotu zuena, eta arte abstraktura hurbiltzen duen murrizte-prozesu formal zorrotz bat ikusten da bertan. Bere konposizioetan gizakiaren edozein aztarna ezabatzen du. Hala, naturari ematen dio protagonismo osoa, testuinguruaren datuez erantzita eta izaera enigmatiko bat ematen dion giro hezeak blaituta, eszenatoki unibertsal eta metafisiko bihurtzeraino.

Litografia delikatu hauek 1960ko hamarkadatik aurrera bere ekoizpenaren gai nagusietako bat irudikatzen dute: Kontxako hondartzaren ertzean itsasbeherak marraztutako ur-errekastoen gaineko argi-islen interpretazio abstraktua, egileak egunero estudioko leihotik ikusten duena. Chillidak paisaia zabal horren xehetasun zehatz batean jartzen du fokua, eta esanahi estetiko berri bat ematen dio, lirismo eta sentsibilitate handiz bete. Efektu hori lortzeko, errealitatearen zenbait enkadraketa atzematen ditu argazkien bidez. Ondoren, argazki horiek erredukzio

captura mediante fotografías ciertos encuadres de la realidad. Posteriormente somete estas instantáneas a un minucioso proceso de reducción formal y cromática, que desemboca en una serie de sugestivas creaciones en las que mar, cielo y tierra se fusionan, convirtiendo un elemento material en una suerte de poema visual.

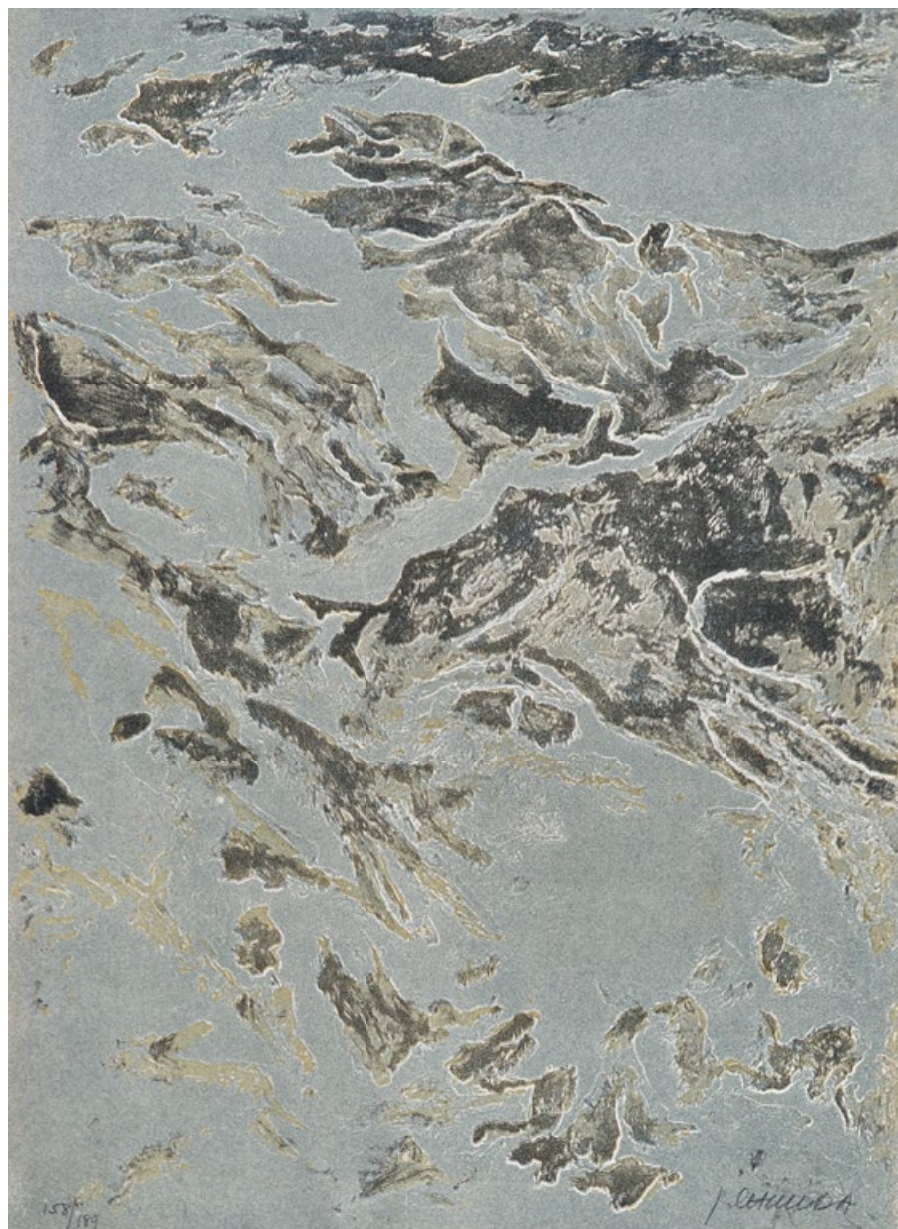
Ambas piezas proceden de *El nuevo Mar*, carpeta publicada en 1969 dentro de *Tiempo para la alegría*, una de las primeras grandes colecciones de bibliofilia contemporánea. Configurada por cuarenta y ocho títulos que vieron la luz entre 1963 y 1983, fue concebida y editada por Rafael Díaz-Casariago como testimonio del quehacer gráfico de los creadores del momento. Cada libro está conformado por una selección de textos de grandes figuras de la literatura española —con la excepción de dos autores extranjeros, Edgar Allan Poe y Rainer Maria Rilke—, acompañados por estampas y grabados de importantes artistas. La publicación ilustrada por Gonzalo Chillida contiene once litografías en color, que dialogan con la poesía de una de las más sobresalientes personalidades de la lírica de nuestro país, Juan Ramón Jiménez. Durante el proceso de elaboración, y a medida que experimenta sobre la piedra, Chillida va modificando la visión del mar. Esta laboriosa investigación tiene como resultado un paisaje que va desprendiéndose paulatinamente de sus referencias visuales y evolucionando orgánicamente desde la compartimentación geométrica de los elementos, característica de su primera etapa pictórica, hasta la completa disolución de las formas. EYM

formal eta kromatikoko prozesu zehatz baten mende jartzen ditu, itsasoa, zerua eta lurra bat egiten dituzten sorkuntza iradokitzaile batzuetan amaitzeko, elementu material bat nolabaiteko poema bisual bihurtuta.

Lan biak 1969an argitaratutako *El nuevo Mar* karpetaoak dira, bibliofilia garaikideko lehenengo bilduma handietako baten barruan: *Tiempo para la alegría*. 1963 eta 1983 bitartean argitaratu ziren berrogeita zortzi tituluz osatua, Rafael Díaz-Casariagok sortu eta editatu zuen garaiko sortzaileen zeregin grafikoaren testigantza gisa. Liburu bakoitza Espainiako literaturako —atzerriko bi egile izan ezik, Edgar Allan Poe eta Rainer Maria Rilke— figura handien testu-sorta batez osatua dago, artista garrantzitsuen estanpek eta grabatuek lagunduta. Gonzalo Chillidak ilustratutako argitalpenak koloretako hamaika litografia ditu, gure herrialdeko lirikaren pertsonarik gailenetako bat den Juan Ramón Jiménezen poesiarekin elkarrizketan. Lantze-prozesuan, eta harrian espermentatu ahala, itsasoaren ikuspegia aldatzen doa Chillida. Ikerketa neketsu honen emaitza paisaia bat da, pixkanaka bere erreferentzia bisualetatik askatu eta organikoki eboluzionatzen doana elementuak geometrikoki konpartimentatuzetik abiatuta —bere pinturaren hasierako etaparen ezaugarri— formak erabat desagiteraino. EYM

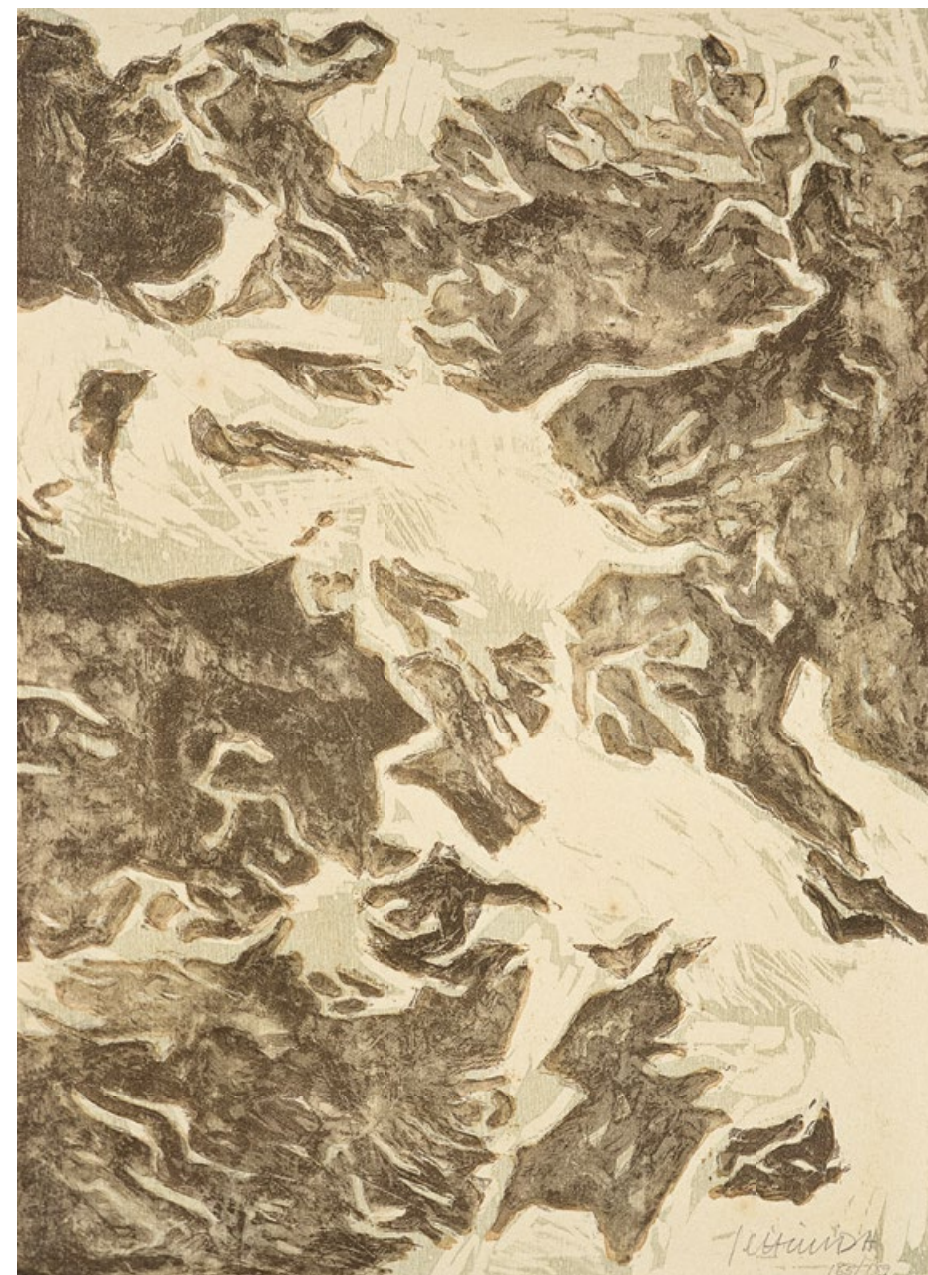


cat. 23 **Gran paraíso de acumulada libertad interna, 1969**  
*Barne askatasun metatuko paradisu handia*



Litografía sobre papel Litografía  
paper gainean (158/189)  
45,2 × 33,1 cm  
N.º inv. Inb. zk. 35444

cat. 24 **Tú eres sólo el más solo de lo todo, 1969**  
*Osotasuneko bakarrena zara bakarrik*



Litografía sobre papel Litografía  
paper gainean (165/189)  
45,6 × 33,3 cm  
N.º inv. Inb. zk. P00308





Juan Ramón Luzuriaga / Jesús Mari Lazkano

FIGURAZIO  
BERRIA

LA NUEVA  
FIGURACIÓN



## Juan Ramón Luzuriaga

Bilbao Bilbo, 1938

Luzuriaga fue uno de los más destacados paisajistas del panorama vasco de posguerra. A lo largo de su trayectoria se centra en las representaciones marinas, y en especial en las escenas de la ría bilbaína, fuente inagotable de su iconografía. El artista llegó a interiorizar tanto este enclave que en numerosas ocasiones lo pintó de memoria, recreándose en él hasta elevarlo a arquetipo. Es importante señalar el papel fundamental que jugó la ría en los orígenes de la modernidad artística en el País Vasco, estrechamente vinculados al desarrollo industrial que experimentó la región desde principios del siglo XX. De este modo fue considerada símbolo de prosperidad para Bilbao y se convirtió en un emplazamiento muy atractivo para los creadores del momento.

Tal es el caso de este lienzo, que representa la ría en su tramo urbano; al fondo, entre los edificios, podemos distinguir el ascensor de Begoña, ejecutado con un tratamiento abocetado y difuminado que dota de perspectiva al cuadro. La elección de esta vista puede responder a su afán por reflejar aquellos elementos contruidos por el hombre que se integran en el medio natural y conseguir así humanizar el entorno. Cabe destacar cómo el artista inmortaliza este paraje con refinamiento y elegancia, dejando a un lado su condición industrial. Lejos de mostrar la hostilidad y el ajetreo propio del lugar, plasma un ambiente lírico y evocador que transmite calma y quietud, creando una pintura silenciosa que nos remite al arte oriental y nos ofrece una imagen poco habitual de la ría.

Desde un punto de vista estilístico, la obra reúne las características principales de su producción anterior a la década de los ochenta, en la cual la influencia del neocubismo de Vázquez Díaz (1882-1969) queda patente sobre todo en la depuración formal y el sentido constructivo. Mantiene la estructura de los elementos, que se conforman a través de áreas cromáticas de técnica libre pero muy cuidada; los suaves contrastes, las veladuras difuminadas y los planos de tonalidad gradual proporcionan profundidad a la composición. Se aprecia la delicadeza que envuelve la escena, impregnada de una agradable atmósfera generada por un apacible estudio lumínico y un sutil tratamiento del color a base de grises, verdes y malvas, dando como resultado un conjunto de gran riqueza. MSP

Luzuriaga gerraosteko euskal paisajista gailenetako bat izan zen. Bere ibilbidean zehar itsas irudietan oinarritu zen eta, bereziki, Bilboko itsasadarreko eszenetan; bere ikonografiaren iturri agortezina, alegia. Artistak oso barneratua zuen lekua zen itsasadarra, eta buruz margotu ohi zuen askotan, lekuaz atsegin hartu eta arketipo bihurtzeraino. Azpimarratzekoa da itsasadarrak Euskal Herriko modernitate artistikoaren jatorrian bete zuen funtsezko zeregina, XX. mendearen hasieratik eskualdeak izan zuen garapen industrialari estu lotuta. Hala, oparotasunaren ikurtzat jo zen Bilborentzat, eta oso leku erakargarria bilakatu zen garai hartako sortzaileentzat.

Hori da, hain zuzen, mihise honen kasua, itsasadarra irudikatzen baitu hiritik egiten duen bidean; atzealdean, eraikinen artean, Begoñako igogailua antzeman dezakegu, bozeto antzera landua eta lausotua, koadroari perspektiba emanez. Ikuspegi hori gizakiak eraikitako eta ingurune naturalean integratutako elementuak islatzeko duen grinaren ondorio izan daiteke, ingurunea humanizatzeko asmoak bultzatuta. Azpimarratzekoa da artistak, izaera industrialalde batera utzita, dotoreziaz eta fineziaz betiketuen duela inguru hau. Lekuaren berezko hoztasuna eta mugimendu handia erakutsi ordez, giro liriko eta iradokitzaile bat islatzen du, baretasuna eta lasaitasuna transmititzen dituen, ekialdeko artera garamatzen eta itsasadarraren irudi ezohikoa eskaintzen digun pintura isil bat sortuta.

Ikuspegi estilistikotik, 1980ko hamarkada baino lehenagoko ekoizpenaren ezaugarri nagusiak biltzen ditu obrak, zeinetan Vázquez Díazen (1882-1969) neokubismoaren eragina, batez ere, arazketa formalean eta zentzu konstruktiboan agerian geratzen den eremu kromatikoen bidez eratutako elementuen egitura mantentzen du; kontraste leunek, lausodurek eta tonalitate mailakatuko planoek sakonera ematen diote konposizioari. Eszena inguratzen duen fintasuna ikusten da, giro atsegin batez blaitua: argiaren egoera baketsu batek eta kolorearen —grisak, berdeak eta malbak— tratamendu sotil batek sortutako giroa da, eta oso multzo joria da emaitza. MSP

cat. 25 **Ría de Bilbao, 1973**  
*Bilboko itsasadarra*

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean  
42,4 × 34,2 cm  
N.º inv. Inb. zk. P01478





## Juan Ramón Luzuriaga

Bilbao Bilbo, 1938

Luzuriaga es reconocido como uno de los representantes más importantes de la denominada Escuela Vasca de posguerra. Como en esta obra, uno de los motivos principales a lo largo de toda su trayectoria es la producción de escenas portuarias de Vizcaya. En este caso, representa una gabarra en Zorrozaurre, barrio de Bilbao formado por una isla artificial y considerado la última operación de regeneración urbana puesta en marcha en la villa. Zorrozaurre jugó un papel fundamental en el desarrollo de Bilbao, hecho clave para entender los orígenes de la modernidad artística en el País Vasco, muy vinculada al proceso de industrialización que vivió la región desde principios del siglo XX. A mediados de los años sesenta este barrio se vio inmerso en una época de pujanza, potenciada por la apertura del canal de Deusto, que generó una notoria actividad portuaria hasta que la crisis económica de los años setenta afectó al progreso industrial, provocando su declive.

Este lienzo corresponde a su etapa anterior a 1980, caracterizada por el predominio del dibujo y la construcción de elementos diáfanos de gran simplicidad, muy influido por el neocubismo de Daniel Vázquez Díaz (1882-1969). Sin perder la base formal, tiende a estructurar la realidad mediante planos, con una técnica muy delicada de veladuras y barridos de color. Así consigue plasmar una atmósfera dominada por las gradaciones grises propias de un ambiente industrial, pero de carácter más amable y elegante gracias a los efectos lumínicos reflejados en el agua, recurso que aporta plasticidad. A nivel compositivo, destaca el interés por distribuir la imagen en distintos

Luzuriaga gerraosteko Euskal Eskola deitutakoaren ordezkari garrantzitsuenetako bat dela aitortzen da. Artelan honetan bezala, haren ibilbide osoko motibo nagusietako bat Bizkaiko portuko eszenen sorkuntza da. Kasu honetan, Zorrozaurreko gabarra bat adierazten du; Zorrozaurre uharte artifizial batez eratutako Bilboko auzoa da, eta hirian martxan jarritako azken berroneratze-lantzat hartzen da. Zorrozaurrek funtsezko rola jokatu zuen Bilboren garapenean, eta hori ezinbesteko gertaera da Euskal Herriko modernitate artistikoaren jatorria ulertzeko, lurraldeak XX. mende hasieratik bizi izan zuen industrializazio-prozesuari oso lotua. Hirurogeiko urteen erdialdera, auzo hau oparoaldi batean murgildu zen, Deustuko kanala irekitzearekin batera; horrek portu-jarduera indartsua sortu zuen, hirurogeita hamarrekoteko krisialdi ekonomikoak industriaren aurrerabideari eragin zion arte, haren gainbehera ekarriz.

Mihise hau 1980az aurreko etapari dagokio, eta etapa horrek marraketa eta elementu garbi oso sinpleen eraikuntza ditu ezaugarri, Daniel Vázquez Díazen (1882-1969) neokubismoaren oso eraginpean. Oinarri formala galdu gabe, errealitatea planoen bitartez egituratzeko joera du, lausoduren eta kolore-ekortzeen teknika oso finaren bitartez. Era horretan, giro industrialaren berezko mailaketa grisak nagusi dituen giro bat hezuramitza lortzen du, baina ukitu atsegin eta dotoreago batez, uretan islatzen diren argi-efektuei esker; hartara, plastikotasuna ematen du. Konposizioari begira, nabarmentzekoa da Luzuriagak irudia askotariko planoetan banatu nahi duela, lehen lerroan dauden elementuetarako

cat. 26 **Gabarra en Zorrozaurre, 1974**

*Gabarra Zorrozaurren*

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean

63 × 52,4 cm

N.º inv. Inb. zk. P00117







planos a través del uso intenso del negro en los elementos ubicados en primera línea —que contrastan con las suaves transparencias—, perdiendo tonalidad de manera gradual para generar profundidad.

Lejos de resaltar la naturaleza fabril y el declive del lugar en los años setenta, Luzuriaga lo representa con un acentuado toque poético. Consigue humanizar la escena, recurriendo a la creación de una atmósfera sutil, a base de suaves veladuras grises, ocre y malvas, que, junto al estudio de la luz, conforman una gama cromática de gran riqueza. Solo se aprecia la presencia de la estética industrial en las chimeneas humeantes de las fábricas, que se intuyen al fondo, plasmadas con suma delicadeza mediante tonalidades muy difuminadas. El carácter lineal, que elimina el aspecto sólido inherente a este escenario, hace que las formas parezcan flotar. Una imagen que se diría más evocada que tomada directamente del natural, cuyo objetivo es transmitir calma y sosiego frente al enérgico ritmo propio del entorno. Esta quietud, que puede remitir a la estética oriental, responde al interés de Luzuriaga por interpretar la realidad desde un prisma lírico, para crear una pintura pura y silenciosa, alejada de lo anecdótico. MSP

—gardenune suabeekin kontrastean— beltz sakona erabiliz, eta sakonera sortzeko, tonalitatea galtzen doa apurka-apurka.

Hirurogeita hamarreko urteetako fabrika-giroa eta beheraldia nabarmendu ordez, Luzuriagak ukitu poetiko areagotu batez adierazten du hura. Eszena humanizatzea lortu du, atmosfera sotil bat sortuz, lausodura gris, okre eta malba suabeen bitartez eta, argiaren estudioarekin batera, haiek aberastasun handiko gama kromatiko bat eratzen dute. Estetika industrialak kea darien fabrika-tximinieta bakarrik ikus dezakegu, atzealdean bereizten direnak, tonalitate oso lausotuen bitartez finezia oso handiz gauzatuak. Oso izaera linealekoa da, eta horrek eszenategi honek duen berezko alde solidoa kentzen du; ondorioz, formak flotatzen ari direla dirudi. Ematen du irudia gogora ekartzen dela, zuzenean naturatik hartua izan ordez, lasaitasuna eta sosegua helarazteko, inguruneak berezko duen erritmo bortitzaren aurrean. Geldotasun horrek Ekialdeko estetika ekar dezake gogora, eta bat dator Luzuriagak errealtatea ikuspegi liriko batez interpretatzeko duen interesarekin, pintura huts eta isil bat sortzeko, alde anekdotikotik urrun. MSP



## Jesús Mari Lazkano

Vergara, Guipúzcoa Bergara, Gipuzkoa, 1960

Autor fundamental del realismo vasco, su trabajo sorprende por su virtuosismo técnico y por el ambiente evocador que emana de sus lienzos. Su arte es, afirma, «un medio, no un fin, por el que aprehender el mundo de una manera nueva», siendo su particular aportación una mirada objetiva pero no puramente imitativa: «Mi intención reside en crear una tensión entre el signo y el referente, en crear un campo de apertura, en base a la ambigüedad entre el espacio representado y el espacio real».

El tema de la arquitectura como espacio creado por el hombre será una constante en su obra y la reflexión teórica sobre esta cuestión se convertirá en núcleo de su pintura. Ya cuando se da a conocer, en la Muestra de Arte Joven de 1986, lo hace con una pieza que plasma series de elementos urbanos y arquitectónicos. A partir de entonces seguirá centrado en la representación del paisaje metropolitano e industrial, pero tenderá a escoger lugares que amenazan ruina, en una interpretación próxima a los principios románticos del siglo XIX.

La huella de las diversas ciudades que visita es fundamental en su producción. Cabe destacar el importante papel que juega Nueva York, lugar al que viaja entre 1989 y 1990 y que el pintor define como una «urbe fuera del tiempo, sin gente, desolada, lejana, como un documento de lo que alguna vez fue». Partiendo de dicha impresión ejecuta la serie *Two cities as one*, a la que pertenece el cuadro que nos ocupa, magnífico ejemplo de su etapa neoyorquina.

Euskal errealismoaren funtsezko autorea, bere lanak harridura eragiten du birtuosismo teknikoagatik eta mihiseei darien giro iradokitzaileagatik. Bere artea, dio, «bitarteko bat, ez helburu bat, mundua modu berri batean ikasteko bidea» da, eta bere ekarpen berezia begirada objektiboa da, baina ez imitatzaila soilik: «Nire asmoa zeinuaren eta erreferentearen artean tentsioa sortzea da, irekitze-eremu bat sortzea, irudikatutako espazioaren eta espazio errearen arteko anbiguotasunean oinarrituta».

Arkitekturaren gaia, gizakiak sortutako espazio gisa, konstante bat da bere obran, eta gai horri buruzko gogoeta teorikoa bere pinturaren muina bilakatu da. Ezagutzera eman zenean, 1986ko Arte Gaztearen Erakusketan, hiri- eta arkitektura-elementuen sailak islatzen dituen pieza batekin egin zuen. Harrezkero, paisaia metropolitano eta industrialaren irudikapenean zentratu zen, baina hondatzeko zorian dauden lekuak aukeratzeko halako joerarekin, XIX. mendeko printzipio erromantikoen hurbileko interpretazio batean.

Bisitatzen dituen hirien arrastoa funtsezkoa da bere sortze-lanean. Nabarmendu beharra dago New Yorkek betetzen duen zeregin garrantzitsua, 1989tik 1990era bitartean han izan zenean, eta pintoreak honela definitzen duena: «Denboraz kanpoko hiria, jenderik gabea, suntsitua, urruna, noizbait izan zenaren dokumentu antzeko bat». Inpresio horretatik abiatuta, *Two cities as one* saila egin zuen, eta hari dagokio aztergai dugun koadroa, New Yorkeko etaparen adibide bikaina.

cat. 27 *Two cities as one, 1989*

Acrílico sobre lienzo y lámina de cinc Akrilikoa mihise gainean eta zink xafla  
179,4 × 198,5 cm  
N.º inv. Inb. zk. 3423







En este caso reproduce una panorámica sobre el East River en la que aparecen los puentes de Manhattan, Williamsburg y Brooklyn, vista que desde siempre le ha causado una especial fascinación y que ha protagonizado varias de sus composiciones. Pero el artista no trabaja a partir del natural ni sobre fotografías actuales, sino a partir de la obra de los fotógrafos norteamericanos de los años treinta. Así, se reconoce deudor de las instantáneas recopiladas en el libro *Changing New York* (1939), de Berenice Abbott, y *Cast-Iron Architecture in New York: A Photographic Survey* (1974), de Edmund V. Gillon y Margot Gayle, en las que se basa para la creación de la enigmática panorámica. Este hecho es el que confiere a sus escenarios ese carácter misterioso, que se acentúa, además, por la ausencia total del ser humano y por la inclusión de un imponente marco de cinc construido por el propio autor. Lazkano comienza a introducir molduras monumentales como parte del paisaje pictórico tras su estancia en la Gran Manzana, transformándolas en un elemento esencial e indisoluble de la tela. En ellas inserta pequeños elementos visuales y gráficos que completan la composición, convirtiendo sus piezas en auténticos retablos modernos. EYM

Kasu honetan, East River gaineko ikuspegi panoramiko bat birsortzen du, non Manhattan, Williamsburg eta Brooklynko zubiak agertzen diren. Ikuspegi horrek betidanik eragin dio lilura berezia, eta hainbat konposizioen protagonista izan da. Baina artistak ez du lan egiten naturaletik abiatuta, ezta egungo argazkietatik abiatuta ere, 1930eko hamarkadako argazkilari iparramerikarren obran oinarrituta baizik. Hala, Berenice Abbott *Changing New York* (1939) liburuan eta *Cast-Iron Architecture in New York: A Photographic Survey* (1974) Edmund V. Gillon eta Margot Gayleren liburuan bildutako bat-bateko argazkien zordun dela onartzen du, zeinetan oinarritzen den ikuspegi enigmatikoa sortzeko. Gertaera horrek ematen die bere eszenarioei izaera misteriosu hori, eta, gainera, areagotu egiten da gizakiaren erabateko gabeziagatik eta egileak berak eraikitako zinkeko eremu itzel bat txertatzeagatik. Sagar Handian egon ondoren, Lazkano moldura monumentalak sartzen hasi zen paisaia piktorikoaren osagai gisa, oihalaren funtsezko elementu bereizezin bihurtzeraino. Horietan, konposizioa osatzen duten elementu bisual eta grafiko txikiak txertatzen ditu, bere piezak benetako erretaula moderno bihurtzeko. EYM



## Jesús Mari Lazkano

Vergara, Guipúzcoa Bergara, Gipuzkoa, 1960

A su regreso de Nueva York en 1990, en la obra de Jesús Mari Lazkano se abre una nueva etapa, que se extenderá hasta 1992, denominada *Tempus*. Sus piezas de este periodo aluden a la historia de la arquitectura y la ingeniería, y representan construcciones icónicas de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, interpretadas, como indica en sus cuadernos de apuntes, «a través de una sensibilidad prerrenacentista».

A dicho conjunto pertenece *Mecánica de la arquitectura*, en la que Lazkano inmortaliza el Ascensor de Begoña, una construcción emblemática de Bilbao cuya singularidad estructural la ha convertido en un hito de la arquitectura moderna. Este elevador, proyectado por Rafael Fontán y erigido en 1943, es un tema recurrente en la producción del pintor, como ya mostraba la enigmática serie llevada a cabo en 1984 bajo el título *Ascensor de Begoña*, en la que, con una imponente presencia, entre el abrupto paisaje, emergía el edificio. En esta pintura centra su atención en el ascensor, que, aislado de su entorno habitual, adquiere un aspecto decadente y misterioso. Tal descontextualización aporta a la pieza un carácter metafísico y surrealista, que evidencia esa aspiración del artista hacia lo sublime y recuerda ciertos cuadros de Giorgio de Chirico (1888-1978) o René Magritte (1898-1967) en los que el silencio y la ausencia del elemento humano incitan a la reflexión.

Al igual que en *Two cities as one*, destaca el marco de cinc que rodea la obra, en cuyos márgenes el autor dibuja algunas piezas metálicas que evocan las ilustraciones de un tratado de arquitectura industrial. A través de esta enmarcación, Lazkano crea una suerte de ventana que invita al espectador a explorar elementos característicos del Bilbao de la industrialización, urbe que en muchas de sus telas aparecerá bañada por una atmósfera nostálgica.

En *Jesús Mari Lazkano: cuaderno de notas*, publicado en 1992, se reproduce un delicado boceto que remite a esta composición y refleja la importancia del dibujo en el proceso creativo de este artista que atesora numerosos cuadernos de apuntes que permiten conocer en profundidad sus fuentes de inspiración y el origen de sus cuadros. EYM

1990ean, New Yorketik bueltan, Jesús Mari Lazkanoren obran etapa berri bat hasten da, 1992ra arte luzatuko dena, *Tempus* izenekoa. Aldi horretako lanek arkitekturaren eta ingeniartzaren historiari egiten dioten aipamen, eta XIX. mendearen bigarren erdiko eta XX.aren hasierako eraikuntza ikonikoak irudikatzen dituzte, bere apunte-koadernoan adierazten duenez, «sentsibillitate prerrenazentista batez» interpretatuak.

Multzo horretakoa da *Arkitekturaren mekanika*. Bertan, Lazkanok betikotu egiten du Begoñako igogailua; Bilboko eraikuntza enblematiko honen berezitasun estrukturalak arkitektura modernoaren mugarri bilakatu du. Igogailu hau, Rafael Fontánek proiektatua eta 1943an eraikia, gai errepikari bat da pintorearen sorkuntza-lanean, *Begoñako igogailua* izenez 1984an burututako sail enigmatikoak erakutsi bezala, non, berealdiko presentziarekin, paisaia malkartsuaren artetik irteten zen eraikina. Pintura honetan igogailua da arreta-gunea eta, bere ohiko inguruetik bakartuta, itxura dekadente eta misterioitsu bat hartzen du. Testuingurutik aterata, izaera metafisiko eta surrealista bat ematen dio piezari, eta hala geratzen da agerian sublimerrako artistaren nahi hori; horrez gain, Giorgio de Chiricoren (1888-1978) edo René Magritteren (1898-1967) koadro jakin batzuk gogorarazten ditu, non isiltasunak eta giza elementuaren absentiak hausnarketara bultzatzen gaituzten.

*Two cities as one* bezala, obra inguratzen duen zinkeko markoa nabarmentzen da. Bere ertzetan, egileak pieza metaliko batzuk marraztu ditu, arkitektura industrialeko tratatu bateko ilustrazioak ematen dutenak. Koadro horrela markoztatuta, Lazkanok leiho antzeko bat sortu eta gonbidatu egiten du ikuslea industrializazioaren aldiko Bilboren elementu bereizgarriak esploratzera; bere mihise ugaritan giro nostalgiko batez blaituta ageriko den hirian.

*Jesús Mari Lazkano: ohar-koadernoan*, 1992an argitaratuan, konposizio honi dagokion bozeto delikatu baten erreprodukzio bat dago, eta artista honen sortze-prozesuan marrazkiak duen garrantzia islatzen du; izan ere, hark apunteen koaderno ugari ditu, bere inspirazio-iturriak eta bere koadroen sorburua sakonetik ezagutzeko aukera ematen dutenak. EYM

## cat. 28 *Mecánica de la arquitectura, 1990* *Arkitekturaren mekanika*

Acrílico y emulsión sobre lienzo y lámina de cinc  
Akrilikoa eta emulsioa mihise gainean eta zink xafla  
150,2 × 198,2 cm  
N.º inv. Inb. zk. 3998





H  
OC  
ET ENIM

Fig. 4



Fig. 1. et 2

Fig.





Bonifacio Alfonso / Carmelo Ortiz de Elgea / José Luis Zumeta /  
Daniel Tamayo / Darío Villalba / Juan José Aquerreta

ANIZTASUN  
MODERNOA

PLURALISMO  
MODERNO



## Bonifacio Alfonso

San Sebastián Donostia, 1933 – 2011

Pintor atípico y algo excéntrico, Bonifacio pasó del mundo taurino —fue novillero— al de las artes plásticas, dedicándose de lleno al arte desde 1958, momento en el que creará un estilo propio al que se mantendrá siempre fiel. Pertenece a la generación de artistas que durante la segunda mitad del siglo XX renovaron la pintura española, proponiendo nuevas vías de representación no figurativas. Además, formó parte del grupo de creadores que en los años sesenta se establecieron en Cuenca, convirtiendo a esta ciudad en un importante enclave artístico y cultural.

Aunque nunca le gustaron las etiquetas, su pintura —con destacables referentes oníricos— se ha situado dentro del expresionismo abstracto. Sus obras se caracterizan por perseguir formas dinámicas, a las que atribuye un lenguaje poético que tiene mucho que ver con el del Grupo CoBrA. También se aprecian ecos de Willem de Kooning (1904-1997) o Roberto Matta (1911-2002), por la frescura y vivacidad de colores y tonalidades. Dentro de su producción sobresalen los dibujos y grabados de insectos que lleva a cabo entre 1971 y 1972. En ellos investiga y disecciona su fisonomía desde un punto de vista plástico. Estos estudios le sirven posteriormente para dar forma a los personajes que pueblan sus cuadros, muchos de ellos híbridos entre humanos y artrópodos.

Ezohiko pintorea izan zen, eta zertxobait xelebrea. Bonifacio zezenketaren mundutik (nobillero izan baitzen) arte plastikoenera pasa zen, eta 1958tik bete-betean sartu zen artea lantzerara. Bere estilo berezia sortu zuen orduan, eta betiko eutsi zion. Berak bezala, bere belaunaldiko artistek Espainiako pintura berri zuten XX. mendearen bigarren erdialdean, irudikatzeko, figuratiboak ez ziren bide berriak proposatuz. Gainera, hirurogeiko urteetan Cuencan finkatu ziren sortzaileen taldeko partaide izan zen; ondorioz, hiri hori kulturaren eta artearen erakargune bihurtu zen.

Etiketak inoiz ez zituen gustuko izan, eta haren pintura —erreferente oniriko nabarmenekin— espresionismo abstraktuan kokatu izan da. Haren artelaneek forma dinamikoak jarraitzea dute ezaugarri, eta haietan darabilen hizkuntza poetikoa asko du ikusteko CoBrA Taldearenarekin. Willem de Kooning (1904-1997) edo Roberto Mattaren (1911-2002) isuria ere nabaritzen da, hala koloreen nola tonalitateen freskuran eta bizitasunean. Haren sorkuntzan, 1971tik 1972ra egin zituen intsektuei buruzko marrazkiak eta grabatuak nabarmentzen da. Horietan, intsektuen fisionomia ikuspegi plastikoz batez ikertu eta aletzen da. Estudio horiek geroago balio izan zioten bere koadroetako pertsonaiei forma emateko, haietako asko gizaki eta artropodo arteko hibrido itxurakoak.

cat. 29 *Triángulo azul, 1978-1979*

*Triangelu urdina*

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean

170,5 × 130,5 cm

N.º inv. Inb. zk. 2525







La viveza de su trabajo es consecuencia de su peculiar proceso creativo, a través del cual se va desvelando progresivamente el conjunto. Bonifacio no comenzaba a pintar sobre el lienzo en blanco: una vez preparado este en el estudio, el autor salpicaba y manchaba la tela con cualquier sustancia que encontrase a mano. Tras varios días de reposo lo recuperaba y copiaba sobre él, con carboncillo, algún dibujo realizado previamente. Sobre esta base aplicaba libremente el color en todas direcciones, resultando una composición de gran expresividad, como bien muestra *Triángulo azul*.

Esta pieza pertenece a la etapa de mayor éxito de su carrera, finales de los años setenta. La obra es un excelente ejemplo de su pintura activa, más aérea y luminosa, en la que todos los elementos —figuras, signos y triángulos— flotan libremente en un espacio abierto, dominado por los colores claros, transparentes, en los que resultan evidentes los ecos de la naturaleza. EYM

Haren lanaren bizitasuna sorkuntza-prozesu berezi baten ondorioa da, non osotasuna pixkanaka joaten baita argitzen. Bonifacio ez zen mihise zuri baten gainean pintatzen hasten: mihisea estudioan prestatutakoan, autoreak oihala ziprztintzen eta zikintzen zuen, eskueran zuen edozein substantziatz. Hainbat egun geldirik utzi ondoren, berriro heltzen zion lanari, eta haren gainean lehenago egindako marrazkiren bat kopiatzen zuen ikatz-ziriz. Oinarri horri kolorea askatasunez aplikatzen zion norabide guztietan eta, ondorioz, adierazkortasun handiko konposizioa sortzen zen, *Triangelu urdinak* ondo erakusten duen bezala.

Artelan hau egin zuen etapan lortu zuen Bonifaciok bere ibilbideko arrakasta handiena, hirurogeita hamarrekota urteen amaieran. Artelan hau haren pintura aktiboaren, airetsu eta argitsuagoaren eredu bikaina da: bertan, elementu guztiek —figurek, ikurrek eta triangeluek— aske flotatzen dute espazio irekian, eta kolore argiak, gardenak, nagusitzen dira; haietan, argi eta garbi bereizten dira naturaren oihartzunak. EYM



Ortiz de Elgea, reconocido artista del Movimiento de la Escuela Vasca, se caracteriza por la continua evolución y experimentación; su pintura, de raíces expresionistas, se balancea en el límite entre la abstracción y la figuración. Enraizada en el paisaje, su producción atraviesa diversas etapas, enriqueciéndose a lo largo del camino gracias a la influencia de las distintas tendencias de vanguardia que confluyen para formar un estilo plenamente personal e inconformista, en constante progreso y transformación.

Esta obra pone de manifiesto el giro que experimenta su creación a comienzos de los años setenta. La figura, eje de la etapa inmediatamente anterior, va desapareciendo y cede el protagonismo al propio lenguaje pictórico: la interacción de los colores, la ordenación de las formas y sus relaciones compositivas. Este cambio en su trayectoria recibe una buena acogida cuando presenta su segunda exposición en Madrid, en la Galería Kreisler Dos, en 1975.

Al mismo tiempo, en esta pieza podemos observar cómo el espacio se organiza en torno a dos grandes masas cromáticas horizontales: una de color tierra oscuro en la parte superior y otra ocre en la inferior; sobre ellas se imbrican otras áreas de tonalidades diferentes, dejando respirar ese fondo en algunas zonas. A la vez que mantiene ciertos toques de los colores vivos habituales en la época anterior, como los amarillos y azules, incluye tonos terrosos, grises y negros, colores «sordos, más metidos para dentro», que le permiten conectar con la tierra, con el paisaje, germen de su pintura: «siempre con la naturaleza enseñándome a pintar», según afirma el artista. EYM

Ortiz de Elgea Euskal Eskola Mugimenduko artista ezaguna da, eta etengabeko bilakaera eta esperimentazioa ditu ezaugarri; haren pinturak sustrai espresionistak ditu, eta abstrakzioaren eta figurazioaren arteko mugan kulunkatzen da. Paisaian sustraitua, haren sorkuntzak askotariko etapak zeharkatu ditu, eta aberasten joan da, bere bidean jaso duen askotariko abangoardien eraginari esker. Eragin horiek bateratzen joan dira estilo osoki pertsonal eta inkonformista eratu arte, etengabeko bilakaeran eta eraldaketan.

Artelan honek hirurogeita hamarreko urteen hasieran haren sorkuntzak izan zuen aldaketa handia erakusten du. Irudia zen horren justu aurreko etapako ardatza, baina hori desagertuz joan zen, eta hizkuntza piktorikoari hasi zitzaion bidea uzten: koloreen arteko interakzioa, formen antolamendua eta formek konposizioan elkarrekin dituzten erlazioak. Aldiz, bere ibilbidean harrera ona izan zuen Madrilén bigarren erakusketa aurkeztu zuenean, Kreisler Dos Galerian, 1975ean.

Aldi berean, artelan honetan ikus dezakegu espazioa bi masa kromatiko horizontal handiren inguruan antolatzen dela: bata lur ilun kolorekoa da goiko aldean, eta beste bat okrea behekoan; horien gainean, beste tonalitate desberdin batzuk teilakatzen dira, eta gune batzuetan hondo hari arnasa hartzen uzten dio. Ohiko kolore bizien zenbait ukitu uzten dituen bezala, hala nola horiak eta urdinak, baditu ere lur-antzeko tonuak, grisak eta beltzak, kolore «gorrak, barnealdera sartuagoak», eta lurrarekin, paisaiarekin konektatzeko modua ematen diote, hori baita haren pinturaren ernamuina: «beti natura dut aldean niri pintatzen irakasteko», artistak adierazi duen bezala. EYM





## José Luis Zumeta

Usúrbil, Guipúzcoa Usurbil, Gipuzkoa, 1939 – San Sebastián Donostia, 2020

José Luis Zumeta comienza a cultivar la abstracción en la década de los sesenta, tras un fértil viaje a París (1959) que le descubrirá, junto al trabajo de autores como Karel Appel (1921-2006), Willem de Kooning (1904-1997) o el Grupo CoBrA, las posibilidades expresivas del color: «Para mí el color es el pilar básico para continuar con una pintura. El color es emoción, y a través de las emociones se crea una energía que da sentido a todas las cosas. La forma se adquiere gracias a los colores». A su regreso a España un año más tarde, se integra en el grupo de artistas que estaban tratando de conectar el panorama español con las corrientes vanguardistas internacionales, y se convierte en vehículo de difusión del expresionismo abstracto en un contexto en el que la creación propia del País Vasco se había identificado con la sobriedad y la solemnidad. En este sentido se encuentra su participación en el Movimiento de la Escuela Vasca a través de su adhesión a la sección guipuzcoana, el Grupo Gaur.

En la extensa y ambigua producción de Zumeta encontramos una magistral combinación de naturaleza y geometría, que en este periodo de juventud se inclina más hacia la presencia de lo orgánico. Piezas como esta abren una nueva etapa en su trayectoria a principios de la década de los setenta, coincidiendo con un momento de mayor popularidad y valoración de la pintura abstracta en la escena nacional, lo que contribuye a hacer prosperar al artista.

José Luis Zumeta 1960ko hamarkadan hasi zen abstrakzioa lantzen, Parisera egindako bidaia emankor baten ondoren (1959). Bidaia horretan, Karel Appel (1921-2006), Willem De Kooning (1904-1997) eta CoBrA taldearen lanekin batera, kolorea adierazteko aukerak aurkitu zituen: «Niretzat kolorea da pintura batekin jarraitzeko oinarritzko zutabea. Kolorea emozioa da, eta emozioen bidez gauza guztiei zentzua ematen dien energia sortzen da. Forma koloreei esker hartzen da». Urtebete geroago Espainiara itzuli zenean, bertako panorama nazioarteko korrante abangoardistekin lotzen saiatzen ari ziren artisten taldean sartu zen, eta espresionismo abstraktua hedatzeko bitarteko bihurtu zen, Euskal Herriko sorkuntza propioa soiltasunarekin eta solemnitarekin identifikatuta zegoen testuinguru batean. Ildo horri jarraituta Euskal Eskolaren mugimenduan parte hartu zuen, Gaur Taldeko kide gisa Gipuzkoako atalean.

Zumetaren ekoizpen zabal eta anbiguoan naturaren eta geometriaren konbinazio magistral bat aurkitzen dugu, gaztaroko aldi hartan organikoaren presentziara gehiago jotzen zuena. Hau bezalako piezek aro berri bat ireki zuten bere ibilbidean 1970eko hamarkadaren hasieran, eszena nazionalean pintura abstraktuak ospe eta balioespen handiagoa lortu zuen aldi batekin bat eginez; izan ere, horrek lagundu zion artistari aurrera egiten.

Zurez planteatutako erliebe sail batek, zeinetan forma nahasiak eta tonalitate biziak agertzen diren,

cat. 31 *Sin título, h. 1970*

*Titulurik gabea, 1970 inguru*

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean

100 × 81 cm

N.º inv. Inb. zk. P00906







Una serie de relieves planteados en madera, en los que ya aparecen las formas laberínticas y las tonalidades intensas, dará paso pronto a lienzos como el que aquí nos ocupa. Frente a la escultura, el traslado de sus composiciones a las dos dimensiones le permitirá una mayor libertad y flexibilidad para elaborar estas configuraciones enmarañadas y complejas que se entrelazan en un fondo verde.

Su obra se caracteriza por su naturalidad e inmediatez, una «pintura de acción» que realiza de manera directa y sin premeditación o artificio. Dispone sobre la superficie las manchas de óleo —durante estos años frecuentemente brillantes y saturadas— para posteriormente trazar con pincel una serie de líneas negras muy gestuales que delimitan un sinnúmero de inclasificables figuras imaginadas. Fiel defensor del expresionismo, desarrolla una actividad marcadamente visceral, guiada por la intuición y especialmente vinculada a sus estados de ánimo. HRG

laster emango die bidea hemen aztergai duguna bezalako mihiseei. Eskulturaren aurrean, konposizioak bi dimentsioetara eramateak askatasun eta moldakortasun handiagoa emango dio hondo berde batean elkartzen diren konfigurazio mardul eta konplexu hauek lantzeko.

Naturaltasuna eta berehalakotasuna dira bere obraren ezaugarri nagusia; «ekintza-pintura», zuzenean eta aurrez pentsatu gabe edo artifiziorik gabe egiten duena. Gainazalean olio-pintura orbanak prestatzen ditu —urte horietan distiratsuak eta saturatuak sarritan— eta ondoren oso gestualak diren lerro beltz batzuk marrazten ditu pintzelaz, imajinatutako irudi sailkaezin pilo bat zedarritzen dituztenak. Espresionismoaren defendatzaile leiala, Zumetak garatutako jarduera erraietakoa da nabarmenki, intuizioak gidatua eta bere gogo-aldarteei bereziki lotua. HRG



Inicialmente influenciado por la figuración derivada del *Pop Art* y por el trabajo de artistas contemporáneos como Luis Gordillo (1934), Daniel Tamayo ha desarrollado a lo largo de su carrera un lenguaje absolutamente personal e inimitable, a través del que propone la construcción de una nueva identidad del paisaje vasco posindustrial.

Su trabajo se alimenta de fuentes visuales muy dispares, que van desde recuerdos de su infancia (payasos, dibujos animados y cómics) hasta imágenes tomadas de la vida cotidiana. La combinación de todas estas referencias, que integran su imaginario personal, tiene como resultado un conjunto de obras de gran energía compositiva y cromática, en las que los múltiples elementos dialogan entre sí en un contexto surrealista y fantástico.

En el proceso creativo y de construcción de cada una de las piezas, es fundamental el dibujo como origen de la representación. Tamayo compone cada una de sus obras partiendo de una selección previa de iconografía procedente de diversas fuentes (fotografías, reproducciones digitales, juguetes, escenas de cómics, etc.). Estas imágenes, cuidadosamente ensambladas, son perfiladas a lápiz, configurando el boceto que será posteriormente trasladado a la base del lienzo. Tras esta meticulosa fase, el artista se dispone a aplicar el color: un color vibrante, puro y enérgico, que baña por completo la superficie pictórica.

A partir de los años ochenta, su producción muestra un especial interés por los aspectos tridimensionales y volumétricos de la pintura. Es algo que se pone de manifiesto en esta pieza de la Colección BBVA, en la que, en un escenario rebosante de una naturaleza

Hasiera batean, Daniel Tamayo *Pop Art*etik eratorritako figurazioaren eta artista garaikideen eraginpean izan zen, adibidez, Luis Gordilloren (1934) eraginpean, eta bere ibilbide osoan lengoia oso pertsonala eta imitaezina garatu du; haren bidez, proposatzen du euskal paisaia postindustrialaren identitate berri bat eraikitzea.

Haren lanak oso askotariko ikusizko iturrietatik edaten du, hasi bere haurtzaroko oroitzapenetatik (pailazoak, marrazki bizidunak eta komikiak) eta eguneroko bizitzatik hartutako irudietaraino. Bere iruditeria pertsonala osatzen duten erreferentzia horien guztien konbinazioaren emaitza artelanen multzo bat da, konposizioz eta kromatikoki energia handikoa. Bertan, askotariko elementuak dialogoan dira elkarrekin, testuinguru surrealista eta fantastikoa.

Artelan bakoitzaren sorkuntza- eta eraikuntza-prozesuan, marrazkia funtsezkoa da irudikapenerako sorburu gisa. Tamayok askotariko iturrietatik datorren ikonografia batetik alde aurretik aukeratuz osatzen du bere artelan bakoitza (argazkiak, erreproduzio digitalak, jostailuak, komiki-eszenak, etab.). Irudi horiek, arreta handiz mihizatuak, arkatzez nabarmentzen dira eta, hartara, gero mihisearen oinarria eramango den bozetoa diseinatzen da. Fase arretatsu horren ostean, artistak kolorea aplikatzen du: kolore bizi, garbi eta kementsua, eta gainazal piktorikoa osoki igurzten du harekin.

Laurogeiko urteetatik aurrera, haren sorkuntzak erakusten duenez, interes berezia du pinturaren hiru dimentsioko eta bolumetriako alderdiekin. Hori agerian geratzen da BBVA Bildumako artelan honetan. Bertan,







que asume formas geométricas, el pintor recrea el santuario de San Miguel de Aralar (Navarra). Y lo hace de un modo muy particular: el conjunto arquitectónico se ha reducido a volúmenes, generando un interesante efecto de tridimensionalidad y una sensación de espacialidad que acerca la obra al espectador. Alrededor del templo, coronado por una cruz que revela el carácter sacro de la construcción, y en un ambiente abigarrado, se distinguen algunos personajes, como la figura de Eva cogiendo la manzana, en la parte inferior central. Además, incluye elementos procedentes del mundo de la imaginación, creando un universo fantástico, que parece estar en constante movimiento. La composición recuerda, por sus colores puros y por el aparente desorden, al *Jardín de las delicias* del Bosco (h. 1450-1516), cuadro que había causado una gran impresión en su visita al Museo del Prado en 1966.

*Aralar* es un interesante ejemplo del particular lenguaje plástico de Daniel Tamayo, el cual, a través de una iconografía onírica basada en la acumulación y combinación de componentes de la naturaleza junto a otros nacidos de su imaginación, propone una nueva lectura de la sociedad contemporánea y del paisaje vasco posindustrial. EYM

forma geométrikozen gauzatu duen naturaren erdiko eszenategi batean, pintoreak Done Mikel Aralarkoa santutegia (Nafarroa) birsortu du. Eta modu oso berezian egin du: arkitektura-multzoa bolumenetara murriztu du. Hartara, hiru dimentsioko efektu interesgarri bat sortu du, eta artelana ikusleari hurbiltzen dion espezialtasun-sentsazio bat. Eliza gurutze batek koroatzen du, eraikina sakratua dela erakutsiz; eraikinaren inguruan, berriz, giro nabar batez, pertsonaia batzuk bereizten dira, hala nola sagarra hartzen duen Evaren giza irudia, erdialdeko beheko aldean. Gainera, irudimenaren mundutik datozen elementuak sartu ditu, unibertso fantastiko bat sortuz, etengabe mugitzen dela irudiena. Konposizioak, kolore garbiak eta itxurazko anabasa direla tarteko, *Gozamenen Lorategia* ekartzen du gogora, Jeronimo Boschena (1450 inguru-1516); izan ere, koadro horrek txunditurik utzi zuen Tamayo, 1966an Prado Museora egin zuen bisitan.

*Aralar* Daniel Tamayoren lengoia plastiko bereziaren adibide interesgarria da. Bada, Tamayok, naturako eta bere irudimenenean sortutako osagaien metaketan eta konbinazioan oinarritutako ikonografiaren bitartez, egungo gizartearen eta euskal paisaia postindustrialaren irakurketa berri bat proposatzen du. EYM



Darío Villalba es considerado un auténtico pionero en el campo de la fotografía y del arte del siglo XX. Su figura es difícil de encajar en un único movimiento artístico, ya que, a lo largo de su trayectoria, tantea diversas corrientes, no terminando de adscribirse a ninguna de ellas. Heredero del informalismo español, el *Pop Art* y el arte conceptual, en los inicios de su carrera su trabajo explora los principios del expresionismo, que conoce en su periodo como estudiante en la Universidad de Harvard. Durante su estancia en Estados Unidos se acerca al *Pop Art*, al utilizar la fotografía como principal medio de expresión. Sin embargo, pronto se desvincula de este movimiento, dando a esta práctica una nueva dimensión. Lejos de poner el centro de atención en el objeto de consumo, tan característico del *Pop Art*, se aproxima al ser humano con la intención de profundizar y leer el alma de los individuos, preocupándose muy especialmente por aquellos personajes aislados, olvidados y, de algún modo, expulsados de la sociedad. A través de su producción, les da voz y protagonismo, haciéndonos reflexionar sobre la vida, la enfermedad, la soledad y la muerte de una manera absolutamente poética e inspiradora.

La fotografía de Villalba habla de pintura; pintura que, a la vez, es fotografía. Desde que en los años setenta empezara a explorar los límites comunicativos de esta práctica, el artista no recurre a la instantánea con un objetivo documental, sino como medio expresivo para contar una historia y revelar un mensaje. A través de la alteración con óleo, lápiz y barniz, sus fotografías adquieren un nuevo significado, que va más allá de la representación, obteniendo un acentuado sentido pictórico. A pesar de que los temas que aborda son

Darío Villalba benetako aitzindaria da argazkilaritzaren arloan eta XX. mendeko artean. Zaila da bera arte-mugimendu jakin batean sailkatzea; izan ere, haren ibilbidean, askotariko joeretan sartu du muturra, eta ez da heldu bakar batean egotera ere. Espainiar informalismoa, *Pop Arta* eta arte kontzeptuala izan ditu iturri nagusi. Bere ibilbidearen hastapenetan, espresionismoaren printzipioetan miatu zuen, espresionismoa Harvardeko Unibertsitatean ikasle zebilela ezagutu baitzuen. Estatu Batuetako bere egonaldian *Pop Artera* hurbildu zen, argazkilaritzaz baliatzean adierazpide nagusi gisa. Hala ere, mugimendu horretatik laster aldendu eta dimentsio berri bat eman zion praktika horri. Arreta kontsumo-gaian jarri ordez, *Pop Artak* hain berezko zuen bezala, gizakira hurbildu zen, gizabanakoen ariman sakondu eta hura irakurtzeko asmoz, oso bereziki kezkatuz galdurik, ahazturik eta, nolabait ere, gizartetik kanporatuak izan diren pertsonaiekin. Haren sorkuntzaren bitartez, ahotsa eta protagonismoa ematen die, eta bizitzari, gaitzari, bakardadeari eta heriotzari buruzko gogoetara eramaten gaitu, modu guztiz poetiko eta inspiratzailean.

Villalbare argazkilaritzak pinturaz hitz egiten digu; eta pintura, aldi berean, argazkilaritza da. Hirurogeita hamarreko urteetan praktika honen komunikazio-mugak esploratzen hasi zenetik, artistak ez zituen argazkiak ateratzen helburu dokumental batez; aldiz, bitarteko adierazkor bat dira istorio bat kontatzeko eta mezu bat helarazteko. Olioaren, arkatzaren eta bernizaren bitartez aldatetako eginez, haren argazkiek beste esanahi bat hartzen dute, irudikapena gaindituz eta zentzu piktoriko areagotu bat lortuz. Lantzen dituen





profundamente dolorosos, el tratamiento que hace de las imágenes genera un conjunto de obras de una impecable belleza, armonía y pureza.

Esta original pieza de la Colección BBVA sintetiza las investigaciones plásticas que han obsesionado a Villalba a lo largo de su trayectoria. Lejos de seguir un camino puramente cronológico y progresivo, su trabajo regresa constantemente a técnicas y a procedimientos anteriores, así como a imágenes ya utilizadas, con las que logra un resultado absolutamente innovador.

Se trata de un encargo del Banco Exterior de España para la muestra *Otros Abanicos*, que se celebró en 1985 en la sede madrileña del banco. La exposición era una reflexión en torno a este objeto de larga tradición en la artesanía española. Para ello, se encargó a un grupo de artistas realizar una obra cuyo soporte fuese este histórico elemento, bien siguiendo la forma del abanico tradicional español, bien la del paipái japonés. Entre los artistas que participaron en el proyecto destacan José Manuel Broto (1949), Carmen Calvo (1950), Luis Gordillo (1934), Eva Lootz (1940) y Soledad Sevilla (1944). Además, los objetos fueron acompañados por textos de escritores como Camilo José Cela, Antonio Gala y Ángel González, entre otros.

La propuesta de Darío Villalba parte de una práctica que comienza a explorar a partir de 1982: el *collage*. Esta técnica será fundamental en su producción, pues su creación conlleva, por primera vez, la aparición de una forma de trabajar puramente automática, en la que predomina la acción totalmente libre de la mano frente a la deliberada reflexión de la mente. En sus *collages*, recoge todo tipo de materiales, que funde de manera automática sobre el soporte. *Paipái de abrigos y perros* es un magnífico ejemplo de esta investigación. Realizada en 1985, emplea

gaiak biziki mingarriak diren arren, irudiekin egiten duen tratamenduari esker, edertasun, harmonia eta purutasun bikaineko artelanen sorta bat sortzen du.

BBVA Bildumako jatorrizko artelan honek ondo laburbiltzen ditu Villalbak bere ibilbidean obsesio izan dituen ikerketa plastikoak. Bide huts-hutsean kronologikotik eta mailakatutik jarraitu ordez, haren lana etengabe itzultzen da aurreko tekniketara eta prozeduretara, baita jada erabilitako irudietara ere, eta era horretan emaitza guztiz berritzailea lortzen du.

Spainiako Banco Exteriorren mandatuz egin zen *Otros Abanicos* erakusketarako, 1985ean Bankuaren Madrilgo egoitzan egin zena. Erakusketa haizetakoaren inguruko gogoeta izan zen, espainiar artisautzan tradizio luzeko gauzakia. Horretarako, artista talde bati mandatua eman zitzaion artelan bat egiteko, baina haren euskarria elementu historiko hau izango zen, hala haizetako tradizional espainiar horren nola paipai japoniarraren formari lotuz. Proiektuan parte hartu zuten artisten artean, José Manuel Broto (1949), Carmen Calvo (1950), Luis Gordillo (1934), Eva Lootz (1940) eta Soledad Sevilla (1944) nabarmentzen dira. Gainera, objektuek idazleen testuak zituzten aldamenean, hauexenak, hain zuzen: Camilo José Cela, Antonio Gala eta Ángel González, besteak beste.

Darío Villalbaren proposamenaren abiapuntua 1982tik aurrera esploratzen hasi zen praktika bat da: collagea. Teknika hori funtsezkoa izan da haren sorkuntzan; izan ere, haren sorkuntzan, lehen aldiz, lan egiteko modu huts-hutsean automata agertuko da. Bertan, eskuaren ekinga askea gailentzen da guztiz, eta ez adimenaren berariazko gogoeta. Haren collageetan, era guztietako materialak biltzen ditu, eta era automatikoan bateratzen ditu euskarriaren gainean. *Berokien eta txakurren paipaia* ikerketa horren adibide bikaina da. 1985ean egina,

como soporte un paipái de grandes dimensiones, sobre el cual pega papeles pintados, telas y fotografías procedentes de su archivo visual —y ya utilizadas en obras anteriores: la instantánea del perro se distingue también en unos *Encapsulados* de su primera etapa titulados *Perros* (1974), en *Perro doble* (1979) y en el *collage Perro andaluz malva* de 1984, entre otras—. Lo mismo sucede con las imágenes de los abrigos, que aportan un interesante efecto de tridimensionalidad a la composición. Estas tienen su origen en una fotografía que el artista lleva a cabo en 1964 en Hyde Park (Londres) a una mujer tomando el sol cubierta por su abrigo. Al igual que ocurría con las figuras de los perros, la del abrigo formará parte de varios *collages* de 1984, como *Dos abrigos*, *Síntesis* y *Melo*. Esta interesante técnica muestra cómo el artista recurre reiteradamente a las mismas fuentes, que descontextualiza por completo en cada caso, dotándolas de un nuevo significado y convirtiéndolas en iconos plenamente autónomos. De este modo, su trabajo deviene un continuo transformar y manipular, un constante viaje al pasado y una incursión en el futuro en busca de nuevas referencias e inspiraciones.

*Paipái de abrigos y perros* es una pintura realizada sin pintar, que evidencia la fascinación de Villalba por la potencia visual de las imágenes y su poder para generar fuertes tensiones en el espectador. A pesar del aparente desorden de los elementos, el resultado —y este es un rasgo que caracteriza la mayor parte de su trabajo— es una pieza de gran fuerza, rotundidad y equilibrio, en la que cada componente cumple su función plástica. En ella, el artista engloba sus investigaciones en torno al *collage* y al uso, recuperación y manipulación de las instantáneas, creando una obra de arte total que explora los límites de la escultura, la pintura y la fotografía. EYM

tamaina handiko paipaia darabil euskarritzat, eta haren gainean paper pintatuak, oihalak eta haren ikusizko artxibotik ateratako argazkiak itsasten ditu. Argazki batzuk lehenagoko beste artelan batzuetan erabiliak dira; txakurraren argazkia bere lehen etapako *Kapsulatu* batzuetan ezagutu daiteke, izenburu hauexetan: *Txakurrak* (1974), *Txakur bikoitza* (1979) eta 1984ko *Txakur andaluziar malba*, besteak beste. Berdin gertatzen da berokien irudiekin; izan ere, konposizioari hiru dimentsioko efektu interesgarria ematen diote. Irudi horien jatorria artistak Hyde Parken (Londresen) 1964an atera zuen argazki batean dago; bertan, berokiaz estalita eguzkia hartzen zuen emakume bat erakusten du. Txakurren irudiekin gertatzen zen bezala, berokiarena 1984ko hainbat collageetan agertzen da, hala nola *Bi beroki*, *Síntesis eta Melo*. Teknika interesgarri horrek erakusten du artistak behin eta berriz jotzen duela iturri berdinetara, eta kasu bakoitzean testuinguruz erabat kanpo jartzen ditu, esanahi berriak emanez eta haiek ikono erabat autonomo bihurtuz. Era horretan, haren lana etengabeko eraldaketa eta manipulazio bihurtzen da, iraganerako bidaia etengabe bat, eta etorkizunera jauzi bat, erreferentzia eta inspirazio berrien bila.

*Berokien eta txakurren paipaia* pintatu gabeko pintura da, eta agerian uzten du Villalba liluratu egiten dela irudien ikusizko ahalmenarekin eta ikuslean tentsio biziak sortzeko duen gaitasunarekin. Itxuraz elementuak desordenan badaude ere, emaitza indar, irmotasun eta oreka handiko artelana da —hain zuzen, haren obrak duen ezaugarri nagusietako bat—, eta bertan osagai bakoitzak eginkizun plastiko bat betetzen du. Artistak collagearen inguruko eta argazkien erabilera, berreskurapen eta manipulazioaren inguruko ikerketak bildu ditu bertan, artelan biribila sortuz, eskultura, pintura eta argazkilaritzaren mugak esploratzen dituena. EYM



A pesar de contar con un merecido reconocimiento, en su desempeño como artista, Juan José Aquerreta huye del ruido y de las etiquetas. Calificado de creador solitario e independiente, cultiva una obra marcada por el silencio y la atemporalidad, que busca la veracidad del motivo representado. Su madre, escultora, le inculcó desde niño el amor por el trabajo en las tres dimensiones, si bien se sirve habitualmente de la pintura y el dibujo. El empleo ocasional de esa disciplina le permite materializar los volúmenes sólidos y rotundos que realiza en papel, obteniendo resultados muy notorios.

El retrato es el género artístico por excelencia en su obra. Lo practica como medio de autoconocimiento, de dignificación y reivindicación de la singularidad de cada ser humano, que proclama elevando a la persona a la categoría de monumento. De manera recurrente aparece una única figura aislada, resaltando también la otra cara de esa condición singular: la soledad.

En la trayectoria de Aquerreta es frecuente el trabajo en series, que le permite depurar la plasmación de un tema y ahondar en su esencia. Uno de los motivos a los que se dedicará a inicios de los noventa es el del atleta, que identifica con la figura mítica de Apolo y que manifiesta el interés del artista por la representación del ser humano. Aborda su elaboración mediante distintas técnicas, en unas ocasiones de cuerpo entero, en otras centrándose en su rostro.

Tal es el caso de *Cabeza de atleta*, pieza resuelta con una estructura muy clásica, en la que prescinde de los detalles para dar mayor protagonismo a las formas. A través de la realización de esta extensa serie sintetiza los rasgos fisionómicos, como si en su ejecución se produjera la búsqueda de una imagen arquetípica o de un canon subyacente. El resultado final es un busto hierático e inexpressivo y de apariencia colosal.

La pureza de sus líneas remite a la escultura griega arcaica, evidente en la simplicidad formal y en el acabado del yeso mediante una pátina que intenta imitar la suavidad del mármol. El primitivismo, la rotundidad de su geometría, el volumen y la solidez de la cabeza son características que se relacionan con la influencia que sobre él ejercen artistas como Piero della Francesca (h. 1415-1492) o Pablo Picasso (1881-1973). HRG

Merezitako aitortpena jaso badu ere, Juan José Aquerretak, artista jardunean, zaratatik eta etiketatik ihes egiten du. Sortzaile bakartia eta independentea da, eta isiltasunak eta atemporalitateak markatutako obra lantzen du, irudikatutako motiboaren egiazkotasuna bilatzen diharduena. Bere amak, eskultoreak, txikitatik sustatu zuen berarengan hiru dimentsioko lanarekiko maitasuna, nahiz eta pinturaz eta marrazkiaz baliatu ohi den. Diziplina hori noizbehinka erabiltzeak aukera ematen dio paperean egiten dituen bolumen sendo eta biribilak gauzatzeko, eta emaitza oso nabariak lortzen ditu.

Erretratua da bere obraren genero artistiko nagusia. Norbere burua ezagutzeko, duintzeko eta gizaki bakoitzaren berezitasuna aldarrikatze bitarteko gisa lantzen du erretratua, pertsona monumentu kategoriara goratuta. Behin eta berriro, irudi bat soilik agertzen da isolatua, eta egoera berezi horren beste alde ere nabarmentzen da: bakardadea.

Bere ibilbidean zehar Aquerretak sarritan lan egiten du sailetan, gai baten irudia araztea eta bere esentzian sakontzea ahalbidetzen diolako. 1990eko hamarkadaren hasieran erabilitako motiboetako bat atletarena da; Apoloren figura mitikoarekin identifikatzen du, eta gizakiaren irudikapenarekiko artistak duen interesa adierazten du. Teknika desberdinen bidez lantzen du, batzuetan gorputz osoa hartuta, beste batzuetan aurpegian oinarrituta.

Hori da *Atleta-buruaren* kasua, egitura oso klasikoa duen pieza, formei protagonismo handiagoa emateko xehetasunak alde batera uzten dituena. Serie zabal hau lantzean ezaugarri fisionomikoak sintetizatzen ditu, egikaritzean irudi arketipiko baten edo azpian datzan kanon baten bilaketa bat sortuko balitz bezala. Azken emaitza busto hieratikoko bat da, espresiorik gabea, eta itxura kolosalekoa.

Bere lerroen araztasunak eskultura greko arkaikoa gogorarazten digu; hori nabaria da sinpletasun formalean eta igeltsuaren akaberan, marmolaren leuntasuna imitatu nahi duen patina baten bidez. Buruaren primitibismoa, geometriaren irmotasuna, bere bolumena eta sendotasuna, zenbait artistek –Piero della Francescak (1415-1492 inguru) edo Pablo Picassok (1881-1973) besteak beste– berarengan duten eraginarekin lotzen dira. HRG







Gonzalo Chillida / Ignacio García Ergüin /  
Marta Cárdenas / Mari Puri Herrero / Darío Urzay

PAISAIAREN  
IKUSPEGI LIRIKOA

LA VISIÓN LÍRICA  
DEL PAISAJE



## Gonzalo Chillida Juantegui

San Sebastián Donostia, 1926 – 2008

Gonzalo Chillida es considerado uno de los renovadores del paisaje vasco y una de las principales figuras de la abstracción lírica en España. Su pasión por la pintura surge a edad temprana y en 1947 ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, formación que complementará en el Colegio de España en París. Profundamente atraído por la naturaleza y por el paisaje, convertirá estos temas en los protagonistas de sus composiciones.

Durante los años cincuenta sus primeros trabajos —bodegones, vistas de ciudades y paisajes— se mueven dentro del naturalismo, aunque paulatinamente van evolucionando hacia la abstracción. En un inicio, el autor experimentará con la abstracción geométrica con obras de estética poscubista en las que el color se va suavizando y matizando y en las que las huellas del ser humano comienzan a desaparecer. Son imágenes silenciosas, con un lenguaje cercano al de los artistas de la Escuela de Madrid, pero con tintes metafísicos que recuerdan la obra de Giorgio Morandi (1890-1964) y las misteriosas escenas de Giorgio de Chirico (1888-1978).

Con el paso del tiempo su paleta se neutraliza por completo y las formas de sus primeras composiciones se diluyen. A su vuelta a San Sebastián, el redescubrimiento de los paisajes del Cantábrico le revelará un sinfín de nuevas posibilidades, que le llevarán a desarrollar un lenguaje absolutamente íntimo y personal. Desde este momento su mirada queda cautivada por las vistas de su ciudad natal, que representará reiteradamente en clave abstracta. De entre todos los elementos que componen este paisaje, Chillida se va a detener especialmente en cinco componentes esenciales: el mar, el cielo, el agua, la arena y el horizonte, que observaba desde el gran mirador de su vivienda, ubicada cerca de la bahía de la playa de la Concha. Tras una meditada contemplación de este escenario, fusiona y simplifica los elementos mencionados,

Gonzalo Chillida euskal paisaiaren berritzaileetako bat da, eta abstrakzio lirikoaren irudi nagusietako bat Espainian. Pinturarako grina gazte-gaztetan sortu zitzaion. Hala, 1947an Arte Ederren San Fernando Akademian sartu zen, eta Parisen osatu zuen prestakuntza, bertako Espainiako Ikastetxean. Naturak eta paisaiak biziki erakarrita, gai horiek bere konposizioetako protagonista bihurtuko ditu.

1950eko hamarkadako bere lehenengo lanak —natura hilak, hirien eta paisaien ikuspegiak— naturalismoaren barruan mugitzen dira, baina abstrakziorantz eboluzionatzen doaz. Hasiera batean, Chillidak abstrakzio geometrikoarekin esperimintatu zuen, estetika postkubista duten obrekin, non kolorea leuntzen eta ñabartzen joango den eta gizakiaren arrastoak desagertzen hasten diren. Irudi isilak dira, Madrilgo Eskolako artisten hizkuntzatik hurbil daudenak, baina Giorgio Morandiren (1890-1964) obra eta Giorgio de Chiricoren (1888-1978) eszena misterioitsuak gogorarazten dituzten halako kutsu metafisiko bat darie.

Denborak aurrera egin ahala, Chillidaren paleta erabat neutralizatu zen, eta bere lehenengo konposizioen formak desagertu egin ziren. Donostiara itzultzean, Kantauriko paisaiekin berriro topo egiteak aukera berri ugari utzi zizkion agerian, hizkuntza erabat intimo eta pertsonala garatzera eraman zutenak. Une hartatik aurrera bere begiak liluratuta utzi zituzten bere jaioterriaren ikuspegiak, eta behin eta berriz irudikatu zituen abstrakzioaren bidetik. Paisaia hau osatzen duten elementu guztien artean, Chillidak funtsezko bost osagaitan bereziki jarriko du arreta: itsasoa, zerua, ura, harea eta zerumuga, Kontxa hondartzako badiatik gertu, bere etxeo begiratoki handitik behatzen jarduten zuena. Eszenario hori sakonetik hausnartu ondoren, Gonzalo Chillidak aipatutako elementuak fusionatu eta sinplifikatu egin zituen, eta pintura-multzo bat sortu zuen; horren emaitza

cat. 35 **Arenas/Sands, 1978**

*Hareak/Sands*

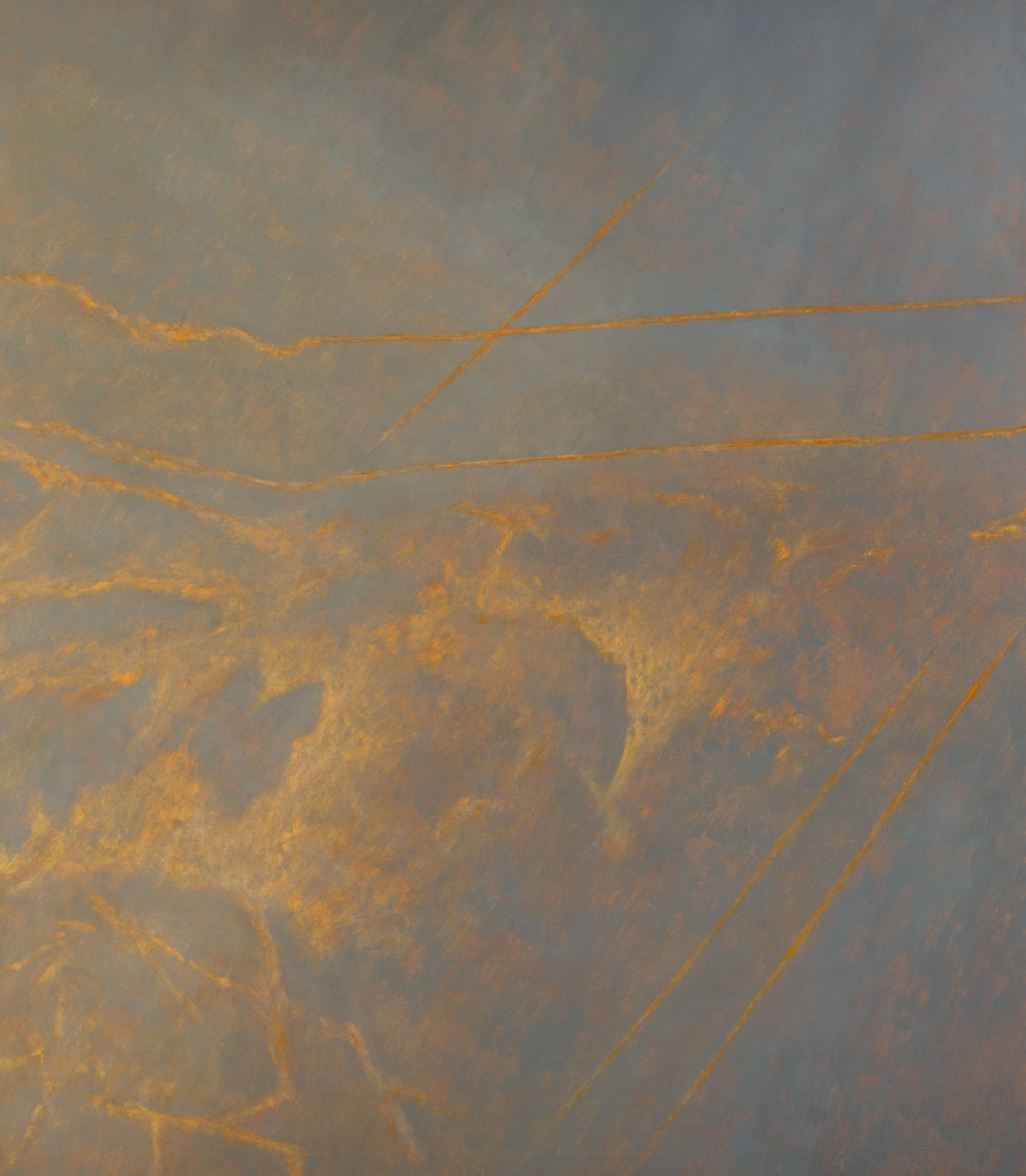
Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean

113,7 × 145,8 cm

N.º inv. Inb. zk. P02163







creando un conjunto de pinturas cuyo resultado es un auténtico poema visual que traspasa las fronteras de lo puramente físico.

Esta obra de la Colección BBVA, interesante ejemplo de su lenguaje plástico, pertenece a la serie *Arenas*, que constituirá su tema más distintivo y personal. Comienza a trabajar en esta serie en los años sesenta, motivado por su fascinación por los efectos de la luz sobre los delicados afluentes que la bajamar deja sobre la arena. El pintor empieza a explorar plásticamente este fenómeno ya a finales de los años cincuenta, aunque todavía aparece representado desde una estética realista. Será en los siguientes años cuando dé el salto a la abstracción y estas escenas empiecen a despojarse de esa referencia naturalista.

A finales de los años setenta y principios de los ochenta, sus *Arenas* evolucionan hacia un paisaje más geométrico y ligeramente más compacto, en el que la arena adquiere un carácter tectónico. Una transformación que se hace evidente en esta obra de la Colección, en la que la arena va adquiriendo una nueva fisonomía. A pesar de ello, la obra sigue mostrando el ambiente de ensoñación característico de su obra: ese lugar-no lugar en el que el horizonte se desdibuja ante el encuentro entre el mar y el cielo; ese paisaje deshabitado, cuyos límites se extienden mucho más allá de lo puramente visible y cuyas sugerentes y sosegadas formas inducen a la introspección y a la reflexión.

Frente a las visiones más agresivas del paisaje vasco ofrecidas por otros artistas, Gonzalo Chillida propone una perspectiva absolutamente poética y reflexiva, en cuyas formas se evidencia la admiración por la filosofía oriental. En sus obras todos los elementos fluyen en armonía, materializándose en unos paisajes abstractos que trascienden los límites de lo real para adentrarse en el mundo de las ideas metafísicas. EYM

benetako poema bisual bat da, fisikoa soilik denaren mugak gainditzen dituena.

BBVA Bildumako lan hau, Chillidaren hizkuntza plastikoaren adibide interesgarria, *Hareak* sailekoa da, bere gairik bereizgarri eta pertsonalena. Chillida 1960ko hamarkadan hasi zen sail honetan lanean, eta artista liluratzen zuen gertaera honetan du sorburua: itsasbeherak hondarraren gainean uzten dituen ur-arrasto finen gainean argiak dituen efektuak. 1950eko hamarkadaren amaieran Gonzalo Chillida hasia zen fenomeno hori plastikaren arloan aztertzen, baina estetika errealista batetik irudikatuta agertzen zen oraindik. Hurrengo urteetan abstrakzioarako jauzia egin zuen Chillidak, eta harrezkero hasi ziren eszena hauek erreferentzia naturalista horretaz erantzten.

1970eko hamarkadaren amaieran eta 1980koaren hasieran, bere *Hareak-ek* paisaia geometrikoago eta apur bat trinkoago baterantz eboluzionatu zuten, eta izaera tektoniko bat hartu zuen elementu honek. Eraldaketa hori nabaria da Bildumako obra honetan, non fisonomia berri bat hartzen duen hareak. Hala eta guztiz ere, lan honek Chillidaren obraren amets giro bereizgarri hori erakusten jarraitzen du: zeruaren eta itsasoaren arteko elkartzearen aurrean zerumuga lausotzen den leku/ez leku hori; jenderik gabeko paisaia hori, zeinaren mugak ikusgarria soilik den horretatik harantz hedatzen diren, eta zeinaren forma iradokitzaile eta bareek introspekziara eta hausnarketara bultzatzen gaituzten.

Beste artista batzuek eskainitako euskal paisaiaren ikuspegi oldarkorrenen aurrean, Gonzalo Chillidak ikuspegi erabat poetikoa eta gogoetatsua proposatzen du, eta bere formetan agerian geratzen da ekialdeko filosofiarekiko miresmena. Bere obretan harmonian jariatzen dira elementu guztiak, eta ideia metafisikoen munduan murgiltzeko errealtatearen mugak gainditzen dituzten paisaia abstraktu batzuetan gauzatzen dira. EYM



## Ignacio García Ergüin

Bilbao Bilbo, 1934

Pintor, cartelista y escenógrafo, García Ergüin es un artista inclasificable, muy arraigado en Bilbao, su ciudad natal. A lo largo de su trayectoria, e influida por las corrientes internacionales, su producción evoluciona desde la figuración expresionista hasta una progresiva abstracción esencialmente lírica. Esta transición surge de manera natural al centrarse en la expresividad de la mancha y el color, una herencia de la tradición pictórica española, a la que se añade la aportación de recursos plásticos propios de gran calidad técnica.

Aunque abordó diversas temáticas, el paisaje es considerado el protagonista absoluto de su obra. Es el caso de este lienzo, claro ejemplo también de su evolución estilística. Pertenece al inicio de la década de los noventa, que abre una etapa de fecundo trabajo y fortuna crítica, en la que el autor lleva a cabo una serie de piezas basadas en los cielos de Lanzarote. Es importante destacar la profunda relación que, desde su primera estancia, en los años setenta, mantiene con la isla, cuyo entorno tendrá un especial poder evocador que nunca le abandonará y que plasmará en una parte fundamental de su producción.

En *Luz amarilla verde* podemos observar cómo, a partir del cielo cargado de calima tan propio de esas tierras isleñas, configura una obra de gran impacto visual y de suma elegancia pictórica. En su ejecución, el artista se deja llevar por la pintura: la referencia desaparece, y convierte el celaje en una composición abstracta de connotaciones claramente poéticas, incluso de acentuado lirismo. La pincelada suelta y enérgica hace patente su maestría técnica a la vez que su extraordinaria sensibilidad, creando un paisaje de carácter sublime, en el que la representación de un fenómeno lumínico sirve para evidenciar un trasfondo espiritual. HRG

Margolari, kartelgile eta eszenografoa, García Ergüin artista sailkaezina da, oso errotua Bilbon, bere jaioterrian. Bere ibilbidean zehar, eta nazioarteko korronteek eraginda, bere produkzioak eboluzionatu egiten du figurazio espresionistatik hasi eta abstrakzio progresibo liriko bateraino. Trantsizio hori modu naturalean sortzen da, orbanaren eta kolorearen adierazkortasunean zentratzen delako, hau da, Espainiako pintura-tradizioaren herentzian, eta horri kalitate tekniko handiko baliabide plastikoak gehitzen zaizkio.

Hainbat gai landu zituen arren, paisaia da bere obraren protagonista nagusia. Horixe da mihise honen kasua, haren bilakaera estilistikoaren adibide argia. Laurogeita hamarreko hamarkadaren hasierakoa da, lan emankorreko eta kritika bikaineko etapa bati bide emango diona, egileak Lanzaroteko zeruetan oinarritutako hainbat pieza egin zituenean. Garrantzitsua da nabarmentzea lehen egonalditik, hirurogeita hamarreko hamarkadatik, uhartearekin izan duen harreman sakona. Uhartearen inguruneak ahalmen iradokitzaile berezia izango du, inoiz utziko ez duena eta bere produkzioan neurri handi batean islatuko duena.

*Argi hori berdean* ikusiko dugunez, uharteetako lur horietan hain berezkoa den lanbroaz estalitako zerutik abiatuta, eragin bisual eta dotoretasun piktoriko handiko obra bat osatzen du. Obraren exekuzioan, artistak pinturari uzten dio bidea egiten: erreferentzia desagertu egiten da, eta konposizio abstraktu bihurtzen du lainoa, ageriko konnotazio poetikoekin, baita lirismo nabarmenarekin ere. Pintzelkada solteak eta kementsuak agerian uzten du bere maisutasun tekniko eta, aldi berean, bere sentsibiltate berezia, izaera sublimeko paisaia bat sortzeko, non argi-fenomeno baten irudikapenak atzealde espirituala nabarmentzeko balio duen. HRG

cat. 36 *Luz amarilla verde, 1990*

*Argi hori berdea*

Óleo sobre tabla Olio-pintura taula gainean

100 × 120 cm

N.º inv. Inb. zk. P03586





## Marta Cárdenas

San Sebastián Donostia, 1944

Autora de inconfundibles paisajes poéticos de gran lirismo e intimismo, Marta Cárdenas es una de las principales protagonistas de la abstracción vasca contemporánea. Una temprana vocación artística propicia su decisión de dedicarse al mundo de la creación plástica, actividad que compagina con su interés por la escritura. Su pasión por ambas disciplinas se evidencia en los más de trescientos cuadernos de apuntes que ha ido completando durante toda su trayectoria.

A lo largo de su carrera, la pintura de Cárdenas muestra una interesante evolución, fruto de sus experiencias personales. Tras una primera etapa en la que elabora un conjunto de telas orientadas hacia una cierta figuración naturalista y melancólica, en 1979, un encuentro fortuito con la naturaleza le lleva a tomar el camino de la abstracción. Desde este momento, produce una serie de obras de gran libertad y expresividad, configuradas mediante la pincelada y el color. En estas piezas, realizadas directamente del natural, se percibe la influencia de las *Ninfeas* de Monet (1840-1926) y de la gestualidad de Helen Frankenthaler (1928-2011). Para su ejecución es fundamental un recurso utilizado con frecuencia en la historia del arte: la toma de apuntes sin despegar la mirada del modelo. Este procedimiento le permite extraer los elementos principales del paisaje con rapidez y representar en clave abstracta los cambios lumínicos, la transformación de la naturaleza y el comportamiento de los animales en el entorno.

*Río (invierno)* es un excelente ejemplo del resultado de esa relación directa con la naturaleza. En él, son evidentes las reminiscencias de la pintura y el misticismo orientales, gracias al gesto caligráfico del pincel. La obra presenta un carácter simplificado, esencia del paisaje que está contemplando. Los sencillos trazos son consecuencia de la reinterpretación del entorno que observa, del que suprime todo elemento superfluo, haciendo perceptible lo imperceptible gracias a la proyección de los colores y la luz. EYM

Lirismo eta intimismo handiko paisaia poetiko oso berezien egilea da Marta Cárdenas, eta euskal abstrakzio garaikidearen protagonista nagusietako bat. Bokazio artistiko goiztiar batek bultzatuta, sorkuntza plastikoaren munduan aritzeko erabakia hartzen du, eta jarduera hori idazketarako interesarekin uztartzen du. Bi diziplinekiko duen grina agerian geratzen da bere ibilbide osoan zehar osatu dituen apunteen hirurehun koaderno baino gehiagotan.

Bere ibilbidean zehar, Cárdenasen pinturak bilakaera interesgarria erakusten du, bere esperientzia pertsonalen emaitza. Lehenengo etapan nolabaiteko figurazio naturalista eta malenkoniatsu batera bideratutako mihise multzo bat egin ondoren, 1979an naturarekiko ustekabeko elkarraldi batek abstrakzioaren bidea hartzera eramán zuen. Harrezkero, askatasun eta adierazkortasun handiko hainbat lan sortu ditu, pintzelkadaren eta kolorearen bidez taxutuak. Zuzenean naturaletik egindako lan horietan, Monet *Igebelarrak* (1840-1926) eta Helen Frankenthalerren (1928-2011) gestualitatearen eragina antzematen da. Lan horiek egikaritzeko funtsezkoa da artearen historian maiz erabiltzen den baliabide bat: modeloarengandik begirada aldendu gabe apunteak hartzea. Prozedura horri esker, paisaiaren elementu nagusiak azkar erauz ditzake, eta klabe abstraktuan adierazi argiaren aldaketak, naturaren eraldaketa eta animalien portaera ingurunean.

*Ibaia (negua)* naturarekiko harreman zuzen horren emaitzaren adibide bikaina da. Bertan, nabaria da ekialdeko pinturaren eta mistizismoaren eragina, pintzelaren keinu kaligrafikoari esker. Obra sinplifikatua da hau, behatzen ari den paisaiaren funtsa jasotzen duena. Trazu sinpleak begiratzen diharduen ingurunearen berrinterpretazioaren ondorio dira, zeinetik alferrikako elementu oro ezabatzen duen, eta koloreen eta argiaren proiektioari esker bihurtzen du ikusezina ikusgai. EYM

cat. 37 *Río (invierno), 1987*

*Ibaia (negua)*

Acrílico sobre cartón

Akrilikoa kartoi gainean

76 × 100 cm

N.º inv. Inb. zk. 7164





## Gonzalo Chillida Juantegui

San Sebastián Donostia, 1926 – 2008

Gonzalo Chillida es reconocido como uno de los principales paisajistas de la segunda mitad del siglo XX en España. Su delicada manera de abordar la pintura y su personal visión de la naturaleza vasca han jugado un papel fundamental en la renovación plástica de nuestro país.

Sus inicios artísticos —vinculados a su etapa de formación en Madrid y a su estancia en París— están marcados por la geometrización de los elementos, tal como evidencian las obras realizadas en los años cincuenta. En ellas se advierte una tendencia a la reducción de las formas, deudora del quehacer de importantes creadores del momento como Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) o Pablo Palazuelo (1915-2007), cuya impronta es reconocible en estas primeras composiciones. Sin embargo, su regreso a San Sebastián y el redescubrimiento del húmedo entorno del mar Cantábrico favorece que sus escenas se vayan suavizando. Así, a partir de los años sesenta centra su atención en la poética del mar y el cielo, buscando permanentemente el lugar en el que ambos se encuentran y se fusionan, borrando los límites entre lo terrenal y lo intangible. De este modo, su pintura se va desligando de referencias naturalistas para, mediante la aplicación de delicadas veladuras, adentrarse en una abstracción lírica de inspiración romántica que se acerca a los horizontes densos y nebulosos de Caspar David Friedrich (1774-1840).

Esta *Marina*, ejecutada en 1991, es un claro ejemplo de la delicadeza que alcanza su trabajo hacia la década de los noventa; su estilo pictórico, ya totalmente definido, se caracteriza por una acentuada sutileza cromática, con predominio de tonalidades ocreas, azuladas y plateadas que aplica con sublime pulcritud. El autor extrae la esencia del paisaje que se extiende ante sus ojos, recurriendo a la superposición de capas de óleo muy diluidas para reflejar la variación lumínica que se produce en la superficie del agua. En esta obra, mar, arena y bruma se mezclan en una abstracción pura y reflexiva, que aspira a dibujar un espacio metafísico que invite a la introspección. EYM

Gonzalo Chillida XX. mendearen bigarren erdiko Espainiako paisajista nagusietako bat da. Pinturari heltzeko duen modu delikatuak eta euskal naturari buruz duen ikuspegi pertsonalak berebiziko garrantzia izan dute gure herriaren eraberritze plastikoan.

Bere hasiera artistikoak —Madrilgo bere prestakuntza-etapari eta Parisko bere egonaldia lotuak— elementuen geometrizarazioak markatzen ditu, 1950eko hamarkadan egindako obrek agerian uzten duten bezala. Horietan, formak murrizteko joera ikusten da, garai hartako sortzaile garrantzitsuen zereginaren zordun; haien artean daude Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) edo Pablo Palazuelo (1915-2007), zeinen arrastoa lehen konposizio hauetan antzeman daitekeen. Hala ere, Donostiara itzultzeak eta Kantauri itsasoko ingurune hezea berriz aurkitzeak bere eszenak leuntzea eragin zuten. Hala, 1960ko hamarkadatik aurrera, itsasoaren eta zeruaren poetikan jartzen du arreta, biak dauden eta bat egiten duten lekua etengabe bilatuta, lurrekoaren eta ukiezinaren arteko mugak ezabatuta. Era horretan, erreferentzia naturalistetatik aldentzen joango da bere pintura, lausodura delikatuak aplikatuz inspirazio erromantikoko abstrakzio liriko batean barneratzeke, Caspar David Friedrichen (1774-1840) zerumuga trinko eta lainotsuetara hurbiltzen den batean.

*Marinak* hau 1991n egin, 1990eko hamarkada aldera bere lanak lortu zuen fintasunaren adibide argi bat da; bere pintura-estiloa, ordurako erabat definitua, sotiltasun kromatiko nabarmenagatik bereizten da, eta tonalitate okre, urdinxka eta zilarrezatuak nagusitzen dira, aparteko araztasunez aplikatuak. Egileak bere begien aurrean zabaltzen den paisaiaren esentzia erauzten du, olio-geruza oso diluituak gainjarriz uraren gainazalean gertatzen den argi-aldaketa islatzeko. Obra honetan, itsasoa, harea eta lanbroa abstrakzio garbi eta gogoetatsu batean nahasten dira, eta introspekziara gonbidatzen duen espazio metafisiko bat marraztea da bere asmoa. EYM

cat. 38 **Marina, 1991**  
*Marinak*

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean  
50 × 61 cm  
N.º inv. Inb. zk. 10174





Activa desde hace más de cuatro décadas, Mari Puri Herrero es una de las artistas más destacadas del panorama vasco contemporáneo. A lo largo de toda su trayectoria siente especial atracción por el componente dinámico de una naturaleza en continuo cambio y movimiento, que se convierte en la base de su producción paisajística. Este concepto, muy relacionado con las nociones impresionistas, adquiere en su caso un carácter más expresivo, un rasgo que puede atribuirse a su trabajo como grabadora, actividad que siempre dejó una profunda huella en su creación pictórica.

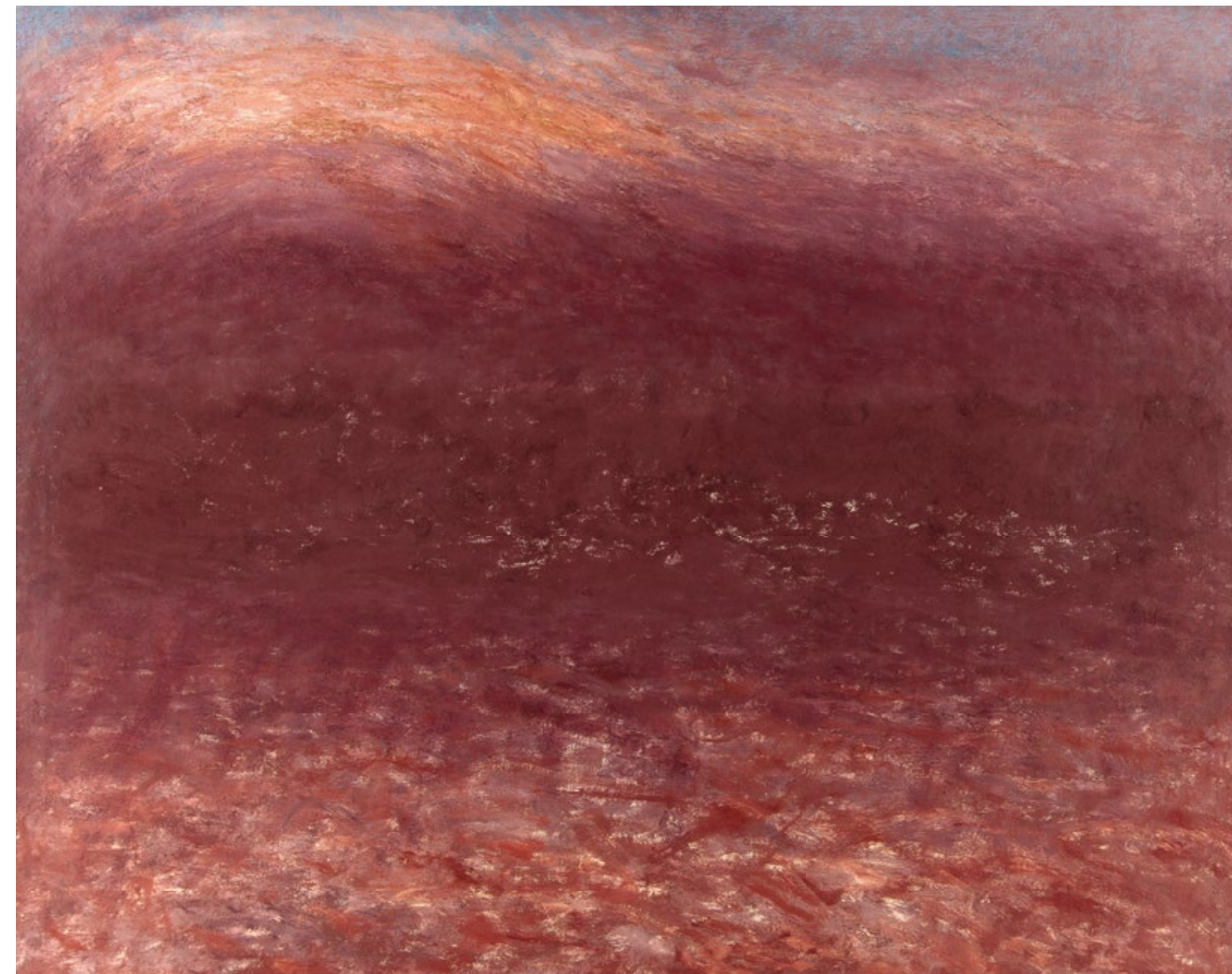
*Caput mortuum. La ría en el Abra* es un claro ejemplo de la condición efímera de los elementos del paisaje, representados mediante una pincelada imprecisa, una idea que conecta con la pintura *au plein air*, cuyo objetivo es plasmar en el lienzo el instante lumínico y la fugacidad de los eventos atmosféricos. Interpretado en clave abstracta, su gran maestría técnica se aprecia bien en el dominio del dibujo, de trazo firme y fuerte, y en las armoniosas combinaciones cromáticas, ejecutadas con soltura y gestualidad. En su producción lo gráfico y lo pictórico van de la mano, una constante que puede responder a su interés por el arte oriental, en el que ambas disciplinas están estrechamente vinculadas.

Valiéndose de estos recursos logra crear un entramado de tonalidades que plasma la agitación de la naturaleza con un aire un tanto onírico, ligado a un personal proceso creativo en el que la introspección

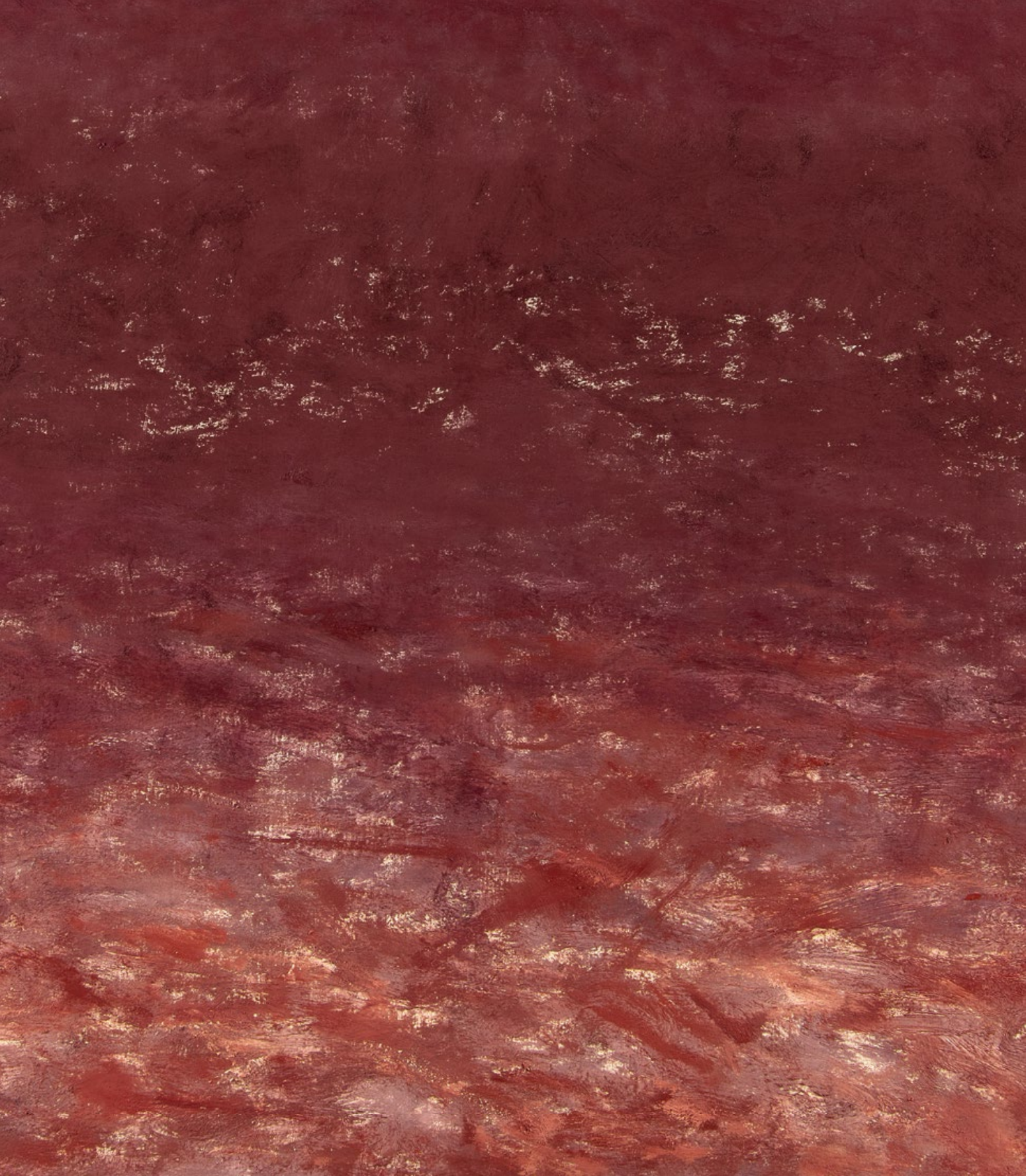
Lau hamarkada baino gehiago dira Mari Puri Herrero gaur egungo euskal artista garrantzitsuenetakoa dela. Ibilbide osoan zehar, erakarpen berezia nabari zaio etengabe aldatzen eta mugitzen ari den naturaren osagai dinamikoaren aurrean, bere paisaien sorkuntzaren oinarri bihurtzeraino. Kontzeptu hori, nozio inpresionistekin zerikusi handia duena, adierazkorrago bihurtzen da bere kasuan, grabatzaile gisa egindako lanari egotzi ahal zaion ezaugarria, bere pinturen sorkuntzan beti arrasto sakona izan zuen jarduerara.

*Caput mortuum. Itsasadarra Abran* paisaia osatzen duten elementuen izaera iragankorraren adibide argi bat da. Elementu horiek pintzelkada zehaztugabe baten bidez irudikatzen ditu. Ideia hori *au plein air* pinturarekin lotzen da, unean une ko argia eta gertaera atmosferikoen iheskortasuna mihisean adieraztea helburu duena. Ikuspegi abstraktu batez interpretatua, bere maisutasun tekniko handia ondo ikusten da trazu irmo eta sendoko marrazkia menderatzen duen moduan eta trebetasunez eta gestualtasunez egindako konbinazio kromatiko harmoniatsuetan. Bere produkzioan, grafikoa eta piktorikoa eskutik doaz; izan ere, konstanten bat da, beharbada ekialdeko artearekiko bere interesaren emaitza, non bi diziplinak estu lotuta baitaude.

Baliabide horiek erabilita, tonalitateen egitura bat sortzea lortzen du, naturaren asaldura aditzera ematen duena halako kutsu oniriko batekin, eta horri sortze-prozesu pertsonal bat gehitzen zaio, non funtsezko zeregina







juega un papel fundamental. Más que la temática en sí, a Herrero le preocupa mostrar un ambiente y su trasfondo lírico. Al configurar paisajes como este aspira a manifestar un universo interior cargado de expresividad a la vez que de fantasía y poesía, para proyectar su particular visión del arte: «Una manera de ver, de hacer, de estar en el mundo, de vivir».

El título del lienzo desvela una de las claves de su creación en la década de los ochenta: la referencia al pigmento *caput mortuum*. Este color, utilizado ya en la Antigüedad como imprimación, es una variedad dentro de la gama de ocre rojizos, obtenido a base de óxido de hierro, que con el calor adquiere un matiz violeta. Interesada siempre por la historia de los colores y su capacidad para transmitir una idea o un significado, Herrero encontró en él la tonalidad perfecta para inmortalizar el carácter industrial de la ría de Bilbao y la atmósfera propia de los altos hornos. Un enclave que en ese momento está en vías de desaparecer, y lo representa desde la añoranza, rindiendo homenaje a un lugar simbólico y mostrando un sentimiento común entre los artistas de su generación: la preocupación por la pérdida de las señas de identidad de su ciudad natal. MSP

betetzen duen introspekzioak. Gaiak berak baino gehiago, giroa eta bere oinarri lirikoa erakusteak kezkatzen du Herrero. Horrelako paisaiak eratzean, adierazkortasunez betetako barne-unibertso bat agertu nahi du, fantasiaz eta poesiaz betea, arteaz duen ikuspegi berezia proiektatzeko: «Ikusteko, egiteko, munduan egoteko, bizitzeko modu bat».

Mihisearen izenak laurogeiko hamarkadako bere sorkuntzaren gakoetako bat erakusten du: «caput mortuum» pigmentuaren erreferentzia. Kolore hori, Antzinaroan inprimazio gisa erabilia, aldaera bat da okre gorrixken gamaren barruan. Burdin oxidoz lortzen da, eta berotuz gero ñabardura more bat hartzen du. Herrerori beti interesatu izan zaio koloreen historia, eta ideia edo esanahi bat transmititzeko duten gaitasuna; izan ere, kolorean aurkitu zuen tonalitate hobezina Bilboko itsasadarraren izaera industrial eta Labe Garaietako berezko giroa betikotzeko. Une horretan desagertzeko zorian dagoen ingurune bat da, eta nostalgiatik irudikatzen du, leku sinboliko bati omenaldia eginez eta bere belaunaldiko artistek partekatzen zuten sentimendu bat erakutsiz: jaioterriaren ezaugarriak galtzearen kezka. MSP



**Darío Urzay**

Bilbao Bilbo, 1958

Darío Urzay se forma en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, iniciándose como artista hiperrealista. Serán sus viajes a Londres y Nueva York los que le lleven a evolucionar hacia una abstracción en la que siempre hay algo que evoca la realidad. Lejos de considerar el arte como una herramienta para expresar una vivencia interior, Urzay lo concibe como medio para adecuarse al mundo en el que está inmerso. En una incesante búsqueda, se interesa por todo tipo de conocimiento humano —junto a las materias humanísticas, la geografía, la biología, la química o la programación informática—, y es probablemente la conciencia de que ningún saber es definitivo lo que confiere a sus obras un equilibrio dinámico y un movimiento constante.

Su producción se agrupa en series, que desarrolla en ocasiones durante varios años, y que se sitúan a medio camino entre la fotografía y la pintura. Trabaja el óleo como si se tratase de una instantánea velada e imprecisa, en la que se puede ver algo, pero no se distingue con exactitud qué es. Tal es el caso de *Super Skin I y II (diptico)*, perteneciente a una serie iniciada en 1989, a su llegada a Nueva York, y finalizada en 1991; en ella la pintura se desmaterializa, haciendo surgir grandes huellas dactilares, signo de identidad y referencia de lo táctil, de la propia piel pictórica. Como en las fotografías borrosas, Urzay crea un fondo difuso, desenfocado, en el que parecen levitar esas manchas de color naranja, más intensas y nítidas.

La profundidad de la piel es el objeto de representación de este diptico. En esa superficie entre ocre y marrón, Urzay logra plasmar las diferentes capas de la epidermis. Para ello recurre, como ya hicieran Tiziano (1477-1576) o Peter Paul Rubens (1577-1640), a transparencias y veladuras. El artista sintetiza ese proceso clásico mediante la superposición de capas de color diluido que ocupan todo el lienzo. De este modo, establece los tres niveles de la epidermis desmaterializados: una primera base de tono cálido, una segunda «película-piel» pictórica y, por último, unas manchas brillantes, casi acharoladas; en la mitad izquierda, esas huellas dactilares se superponen a la pintura, en la derecha, los trazos rectangulares surgen de la imprimación subyacente. MSP

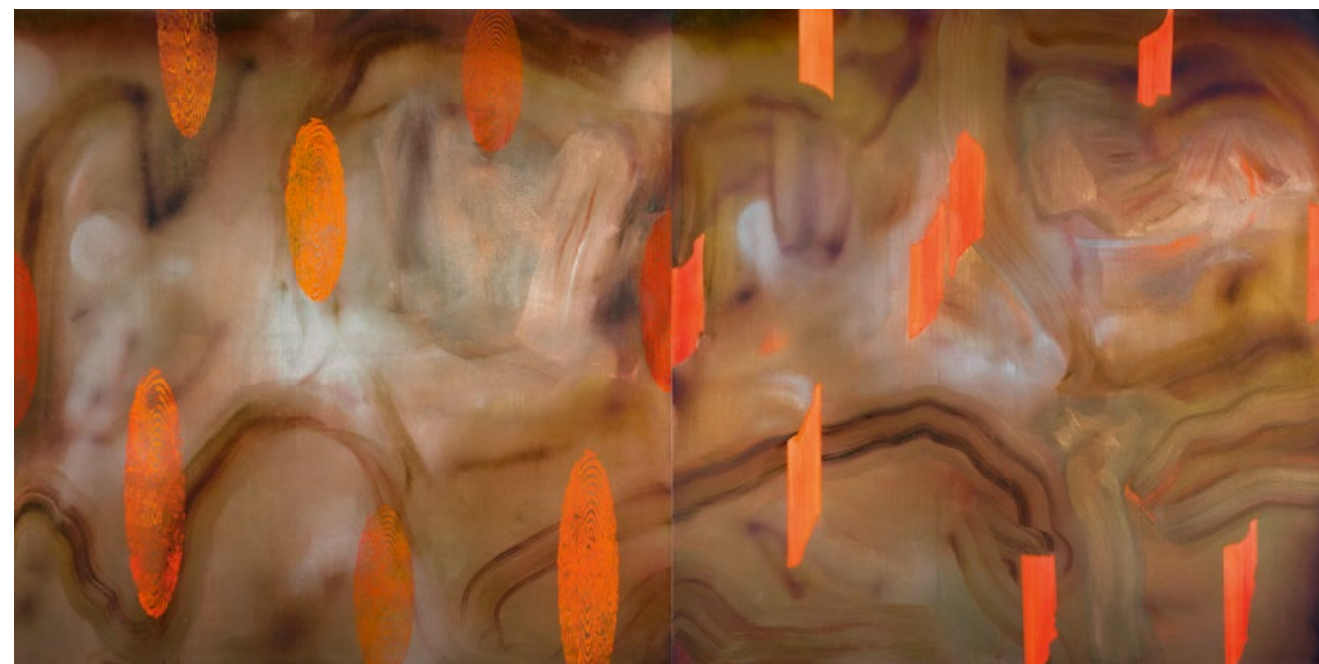
Darío Urzay Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederren Fakultatean hezi zen, eta artista hiperrealista gisa hasi zen. Bidaiak egin zituen Londresera eta New Yorkera, eta hor abstrakzio berri baterantz lerratzen joan zen, non beti baitago errealitatea gogora ekartzen duen zerbait. Urzayk bizi duen mundura egokitzeko bitarteko gisa hartzen du artea, eta inola ere ez barne-bizipen bat adierazteko tresna gisa. Bilaketa etengabea, era guztietako giza ezagutzekin interesatu da —geografia, biologia, kimika edo programazio informatikoa, irakasgai humanistikoekin batera—, eta segur aski jakintzagai bat ere behin betiko ez delako kontzientziak oreka dinamiko eta mugimendu etengabea ematen die haren artelanei.

Bere sorkuntza serietan sailkatzen da, batzuetan urtetan garatua, eta argazkilaritza eta pinturaren arteko erdibidean kokatzen da. Olio-pintura lantzen du argazki belatu eta zehaztugabe bat balitz bezala: zerbait ikus daiteke, baina ez da bereizten zehazki zer. Kasu hori da *Super Skin I eta II (diptikoa)*, 1989an New Yorkera heltzean hasitako serie batekoa, 1991n amaitua. Bertan, pintura materiaz gabetzen da, eta hatz-marka handiak sortzen dira azal piktorikotik, identitate-ikur eta ukimenaren erreferentzia. Argazki lausoetan bezala, Urzayk hondo zehaztugabe bat sortu du, fokugabea, eta bertan kolore laranjako orban horiek, intentsuagoak eta zehatzagoak, lebitatzen direla dirudi.

Azalaren sakonera da diptiko honen errepresentazio-objektua. Okre eta marroi arteko gainazal honetan, Urzayk epidermisaren askotariko geruzak hezurmamitza lortzen du. Horretarako, Tizianok (1477-1576) edo Peter Paul Rubensek (1577-1640) jada egin bezala, gardenunetara eta lausoduretara jo du. Artistak, prozesu klasiko hori sintetizatuz, mihise guztia betetzen duten kolore diluituzko geruzak gainjarri ditu. Era horretan, epidermiseko hiru mailak ezartzen ditu, desmaterializatuak: lehendabiziko oinarri bat, tonu bero batez; bigarrena «mintz-azal» piktorikoa; azkenik, orban distiratsu batzuk, ia txarolezkoak; ezkerreko erdialdean, hatz-marka horiek pinturari gainjartzen zaizkio; eskuinean, berriz, zertzelada angeluzuzenak azpiko inprimaketatik sortzen dira. MSP

cat. 40 **Super Skin I y II (diptico), 1990**  
*Super Skin I eta II (diptikoa)*

Óleo sobre lienzo Olio-pintura mihise gainean  
152,6 × 305,2 cm  
N.º inv. Inb. zk. 4172





## BIOGRAFIAK

## BIOGRAFÍAS

HRG (Helena Rubio Gavilán)  
MSP (María Sanz Pérez)  
EYM (Elena Yélamos Martínez)















Eduardo Chillida, 1950. Museo de Arte Reina Sofía, Madrid.

Determinante para su carrera será un viaje que realiza a la India en 1996, en el que queda fascinada por la presencia del color. A raíz de esta experiencia, Cárdenas toma conciencia del eurocentrismo que domina nuestra cultura y nuestra práctica artística, y decide emprender un camino de exploración de otras culturas. Para lograr plasmar en nuevas obras el fruto de sus indagaciones, estudiará incansablemente las imágenes que vierte en sus cuadernos. A lo largo de toda su trayectoria, en su trabajo combinará la observación del exterior, la pintura al aire libre, con un exhaustivo análisis teórico de los temas propuestos.

En 2016 la Sala Kubo-Kutxa de San Sebastián organizó una exposición retrospectiva, comisariada por Alfonso de la Torre, que resumía su recorrido artístico hasta esa fecha. La obra de Marta Cárdenas está presente en instituciones como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el Museo Artium, la Biblioteca Nacional, o la Fundación Juan March. EYM

Eduardo Chillida, 1950. Museo de Arte Reina Sofía, Madrid.

**Eduardo Chillida Juantegui**  San Sebastián  Donostia, 1924 – 2002

Eduardo Chillida, 1950. Museo de Arte Reina Sofía, Madrid.

Eduardo Chillida nace en San Sebastián el 10 de enero de 1924. Crece en una familia con gran sensibilidad artística, hecho que marca su interés por la pintura y la escultura. Antes de dedicarse a la creación adquiere reputación como portero de fútbol, llegando a ser titular de la Real Sociedad. Sin embargo, una lesión de rodilla le obliga a retirarse muy joven.

Inicia su formación académica en el campo de la arquitectura, estudios que abandona en 1947 para desarrollar su carrera como artista. Un año más tarde se traslada a París, donde entra en contacto con figuras fundamentales de la vanguardia europea y de la abstracción española, entre las que destaca Pablo Palazuelo (1915-2007), junto al que expone en el parisino Salón de Mayo de 1949. Durante este periodo visita con frecuencia el Museo del Louvre, quedando fascinado por la escultura griega arcaica. A raíz de este encuentro lleva a cabo un conjunto de piezas en yeso, basadas en las creaciones de Fidias y antecesores.

A principios de los años cincuenta regresa al País Vasco, estableciéndose en Hernani. Allí empieza a trabajar en la fragua de José Cruz Iturbe y elabora sus primeras obras en hierro, elemento muy vinculado a la tradición y a la cultura vascas. A partir de este momento, y a lo largo de toda su vida, este se convertirá en el material principal para sus investigaciones plásticas.

Eduardo Chillida, 1950. Museo de Arte Reina Sofía, Madrid.

presentziarekin. Esperientzia horren ondorioz, Cárdenasek gure kultura eta praktika artistikoa menderatzen dituen eurozentrismoaz jabetzen da eta beste kultura batzuk esploratzeko bideari ekitea erabakitzen du. Bere ikerketen emaitza obra berrietan islatzeko, bere koadernoetan isurtzen dituen irudiak aztertzen ditu nekaezin. Bere ibilbide osoan zehar, kanpoaldearen behaketa, aire zabaleko pintura eta proposatutako gaien azterketa teoriko sakona uztartzen ditu.

2016an Donostiako Kubo-Kutxa aretoak atzera begirako bat eskaini zion, Alfonso de la Torrek komisariatua eta ordura arteko bere ibilbide artistikoa laburbiltzen zuena. Marta Cárdenasen obra hainbat erakundetan dago, besteak beste, Madrilgo Reina Sofía Museo Nazional Arte Zentroan, Bilboko Arte Ederren Museoan, Gasteizko Artium Museoan, Madrilgo Liburutegi Nazionalean eta Juan March Fundazioan. EYM

Eduardo Chillida, 1950. Museo de Arte Reina Sofía, Madrid.

Eduardo Chillida, 1950. Museo de Arte Reina Sofía, Madrid.

Eduardo Chillida, 1950. Museo de Arte Reina Sofía, Madrid.

Eduardo Chillida Donostian jaio zen 1924ko urtarrilaren 10ean. Sentsibilitate artistiko handiko familia batean hazi zen, eta horrek markatu zuen bere interesa pintura eta eskulturarekiko. Sorkuntzan hasi aurretik, futboleko atezain gisa lortu zuen ospea, eta Real Sociedad taldeko titularra izatera iritsi zen. Belauneko lesio batek, ordea, oso gazte erretiratzera behartu zuen.

Arkiteturaren arloan hasi zuen bere prestakuntza akademikoa, baina 1947an utzi zituen ikasketak, bere ibilbidea artista gisa garatu nahi zuelako. Urtebete geroago, Parisera joan zen, eta Europako abangoardiako eta Espainiako abstrakzioko funtsezko pertsonekin jarri zen harremanetan. Hala, haien artean zegoen Pablo Palazuelo (1915-2007), eta harekin batera parte hartu zuen 1949an Parisko Maiatzeko Saloian. Garai hartan, Louvre Museoa sarritan bisitatu ohi zuen, eta lilura handia sorrarazi zion greziar eskultura arkaikoak. Horren ondorioz igeltsuzko pieza batzuk sortu zituen, Fidiasen eta aurrekoen sorkuntza-lanetan oinarrituta.

1950eko hamarkadaren hasieran Euskal Herrira itzuli eta Hernanin ezarri zen. Han hasi zen José Cruz Iturberen sutegian lanean eta euskal tradizioari eta kulturari estu lotutako material batekin, burdinarekin, bere aurreneko obrak egiten. Harrezkero, eta bere bizitza osoan zehar, material nagusi bihurtuko zen plastikaren arloan eskultoreak egindako ikerketetan.

Eduardo Chillida, 1950. Museo de Arte Reina Sofía, Madrid.

Eduardo Chillida, 1950. Museo de Arte Reina Sofía, Madrid.

En 1958 participa en la XXIX Bienal de Venecia, junto a grandes creadores españoles. Recibir el Gran Premio Internacional de Escultura de este certamen consolida su reconocimiento universal. Por estos años explora las capacidades plásticas del papel con un interesante trabajo gráfico, al que dotará de la misma materialidad que a su producción tridimensional.

Un viaje por Grecia, Italia y la Provenza francesa en 1963 le descubre la luz de la arquitectura, abriendo su universo artístico a una nueva dimensión. Así, introduce el alabastro y comienza a indagar las capacidades lumínicas de este mineral traslúcido, creando un corpus de obras de gran serenidad.

Partiendo de un concepto escultórico que juega con el espacio, la luz y el material, Chillida realiza un considerable número de instalaciones monumentales destinadas a zonas públicas. Ejemplo de ello son *El peine del viento* (1977) en San Sebastián, el *Homenaje a los Fueros* (1981) en Vitoria o *Elogio del horizonte* (1990) en Gijón. A su vez, en los años ochenta, produce una serie de relieves escultóricos sobre papel conocidos como *Gravitaciones*.

Artista reconocido nacional e internacionalmente, su obra ha sido incluida en importantes exposiciones, tanto colectivas como individuales, entre las que destaca *Chillida*, retrospectiva celebrada en 2003 en la Fundación Miró de Barcelona.

A lo largo de su carrera ha sido galardonado con significativos premios: en 1981 obtiene la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes, en 1987 el Premio Príncipe de Asturias y, seis años más tarde, recibe la Orden Imperial de Japón. En 1994 es nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Eduardo Chillida fallece el 19 de agosto de 2002, dejando un importante legado escultórico, reflejo de las inquietudes renovadoras del arte del siglo XX. EYM

Eduardo Chillida, 1950. Museo de Arte Reina Sofía, Madrid.

**Gonzalo Chillida Juantegui**  San Sebastián  Donostia, 1926 – 2008

Nace en San Sebastián el 12 de enero de 1926. Su pasión por el arte se desarrolla muy temprano y, a diferencia de su hermano el escultor Eduardo Chillida (1924-2002), se decanta por la práctica pictórica. En 1947 ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, formación que complementará asistiendo de manera habitual al Círculo de Bellas Artes. Tras su estancia en la capital, de 1951 a 1953 se establece en París, continuando su aprendizaje en el Colegio

Eduardo Chillida, 1950. Museo de Arte Reina Sofía, Madrid.

Eduardo Chillida, 1950. Museo de Arte Reina Sofía, Madrid.

Eduardo Chillida, 1950. Museo de Arte Reina Sofía, Madrid.

1958an Veneziako XXIX. Bienalean parte nartu zuen, eskultore espainiar gailenekin batera. Bertan Nazioarteko Eskultura Sari Nagusia jasotzeak bere aintzatespen unibertsala sendotu zuen. Urte haietan, paperaren gaitasun plastikoak aztertzen jardun zuen lan gráfico interesgarri batekin, zeinari hiru dimentsioko bere sorkuntza-lanaren materialtasun bera eman zion.

1963an Grezian, Italian eta Frantziako Proventzan zehar egindako bidaia batek arkitekturaren argia erakutsi zion, eta dimentsio berri batera ireki zuen bere unibertso artistikoa. Hala, alabastroa gehitu zuen eta mineral zeharrargi horren argi-gaitasunak ikertzen hasi zen, baretasun handiko obren corpus bat sortzeko.

Espazioarekin, argiarekin eta materialarekin jolasten duen kontzeptu eskultoriko batetik abiatuta, Chillidak eremu publikoetarako instalazio monumental ugari egin zituen. Horren adibide dira *Haizearen Orrazia* (1977) Donostian, *Foruen omenaldia* (1981) Gasteizen, eta *Zerumugaren gorazarre* (1990) Gijonen. Era berean, 1980ko hamarkadan, *Grabitazioak* izeneko erliebe eskultorikoak sortu zituen paper gainean.

Ospe nazional eta internacional handiko artista, erakusketa kolektibo nahiz indibidual garrantzitsuetan erakutsi izan da bere obra. Horien artean nabarmentzekoa da *Chillida*, 2003an egindako atzera begirakoa Bartzelonako Miró Fundazioan.

Bere ibilbidean zehar sari nabarmenak jaso ditu: 1981ean, Arte Ederretako Merituaren Urrezko Domina jaso zuen; 1987an, Príncipe de Asturias Saria, eta, sei urte beranduago, Japoniako Ordena Inperiala. 1994an San Fernando Arte Ederretako Errege Akademiako kide izendatu zuten.

Eduardo Chillida 2002ko abuztuaren 19an hil zen, eskultura-ondare garrantzitsu bat utzita, XX. mendeko artearen kezka berritzailearen isla. EYM

Eduardo Chillida, 1950. Museo de Arte Reina Sofía, Madrid.

Eduardo Chillida, 1950. Museo de Arte Reina Sofía, Madrid.

Donostian jaio zen 1926ko urtarrilaren 12an. Artearekiko bere pasioa oso goiz garatu zen, eta bere anaia Eduardo Chillida eskultoreak (1924-2002) ez bezala, pintura-praktikaren alde egin zuen. 1947an, Madrilgo San Fernando Arte Ederren Akademian sartu zen, eta prestakuntza horren osagarri, Arte Ederren Zirkulura joan ohi zen. 1951tik 1953ra hiriburuan egon ondoren, Parisen ezarri zen, eta Espainiako Eskolan jarraitu zuen ikasten. Hasierako garai hartan pintura naturalista



de España. Durante este primer periodo realiza una pintura naturalista que se mueve todavía dentro de la figuración. Paulatinamente experimenta con las formas geométricas, orientando su trabajo hacia la pintura metafísica, con una serie de paisajes en los que poco a poco va borrando la huella del ser humano.

Tras estas experiencias, fija su residencia de forma permanente en San Sebastián, ciudad en la que tiene lugar su primera exposición individual, *Entre puntas*, albergada en el consistorio donostiarra. Dicha localidad será fundamental en la producción de esta etapa, ya que la visión brumosa de la playa de la Concha inspirará, en gran parte, las imágenes oníricas en las que comienza a trabajar a su regreso al País Vasco. A finales de los años sesenta, da un giro hacia la abstracción. Será en este momento cuando realice su obra más íntima y personal: piezas a través de las que evoca paisajes soñados, que se mueven entre la figuración y la abstracción, y en las que la inspiración principal es la naturaleza y, muy especialmente, el mar, el cielo, las arenas y el horizonte.

La década de los ochenta es muy fructífera: participa en la muestra colectiva *La trama del arte vasco*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1980); y en 1985 recibe la Mención de Honor del Jurado en la I Bienal de Pintura de San Sebastián y es uno de los artistas seleccionados para formar parte de la exposición *Pintura vasca contemporánea 1910-1985*.

En 1990 el Museo de Bellas Artes de Bilbao le dedica una retrospectiva, *Arenas*, en honor a su significativa trayectoria artística, y en 2001 recibe la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes.

La obra de Gonzalo Chillida se encuentra representada en importantes instituciones, entre las que destacan el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) de Sevilla, la Fundación Juan March de Madrid, el Institut Valencià d’Art Modern (IVAM) de Valencia, el Museo de Arte Abstracto de Cuenca y el Museo San Telmo de San Sebastián. EYM



**José Echenagusía**  Fuenterrabía, Guipúzcoa  Hondarribia, Gipuzkoa, 1844 –  Roma  Erroma, 1912

José Echenagusía, 1907, Museo de Arte Moderno de Nueva York

José Echenagusía, más conocido como José Echena en el ambiente artístico, nace en Fuenterrabía el 1 de enero de 1844 en el seno de una familia acomodada. En 1858 inicia sus estudios en el Real Seminario de Nobles de Vergara y en 1863 su interés por el arte le lleva a trasladarse a Bilbao para formarse en el ámbito del dibujo y la pintura.

lantzen jardun zuen, figurazioaren barruan oraindik. Pixkanaka forma geometrikoekin esperimintatzeari ekin zion, bere lana pintura metafisikora bideratuta, eta gizakiaren arrastoa gutxika ezabatzen joan ziren hainbat paisaia sortuta.

Esperientzia haien ondoren Donostian ezarri zen betiko, eta bertan egin zuen bere lehenengo erakusketa indibiduala, *Entre puntas*, Donostiako udaletxean. Hiri hau funtsezkoa izango zen aldi hartako bere sorkuntza-lanean, Kontxa hondartzaren ikuspegi lanbrotsuak inspiratuko baitzituen, neurri handi batean, Euskal Herrira itzultzean lantzen hasitako irudi onirikoak. 1960ko hamarkadaren amaieran abstrakziorako bidea hartu zuen. Garai hartan egin zuen bere lanik intimoena eta pertsonalena: ametsetako paisaiak gogora ekartzen dituzten piezak, figurazioaren eta abstrakzioaren artean mugitzen direnak, non inspirazio nagusia natura den, eta, bereziki, itsasoa, zerua, hareak eta ostertza.

Laurogeiko hamarkada oso emankorra izan zen: Bilboko Arte Ederren Museoan egindako *Euskal artearen bilbea* erakusketa kolektiboan parte hartu zuen (1980); 1985ean Epaimahaiaren Ohorezko Aipamena jaso zuen Donostiako I. Pintura Bienalean, eta *Euskal pintura garaikidea 1910-1985* erakusketan parte hartzeko hautatutako artistetako bat izan zen.

1990ean Bilboko Arte Ederren Museoak atzera begirako bat eskaini zion, *Hareak*, bere ibilbide artistiko esanguratsuaren omenez, eta 2001ean Arte Ederren Urrezko Domina jaso zuen.

Gonzalo Chillidaren obra erakunde garrantzitsuetan dago ordezkatua, besteak beste nabarmentzekoak, Sevillako Arte Garaikideko Andaluziako Zentroa (CAAC), Madrilgo Juan March Fundazioa, Institut Valencià d’Art Modern (IVAM), Cuencako Arte Abstraktuaren Museoa eta Donostiako San Telmo Museoa. EYM



José Echenagusía, 1907, Museo de Arte Moderno de Nueva York

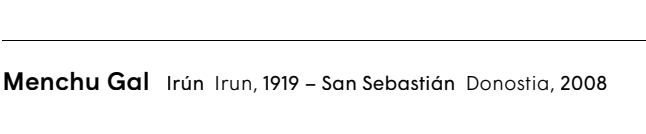
José Echenagusía, artearen giroan José Echena izengotiaz ezagunagoa, Hondarribian jaio zen 1844ko urtarrilaren 1ean, familia aberats batean. 1858an, Bergarako Errege Seminarioan hasi zituen ikasketak, eta 1863an, artearekiko zuen interesa zela eta, Bilbora joan zen marrazketaren eta pinturaren arloan trebatzera.

En 1872, al estallar la Tercera Guerra Carlista, continúa su aprendizaje en Francia, donde descubre de primera mano la obra de Mariano Fortuny (1838-1874), que desde 1870 residía en París. En 1874, al demostrar su capacidad y destreza artística, su tía María Echenagusía le concede una pensión para ampliar sus estudios en Bayona. Al año siguiente, tras el repentino fallecimiento de su benefactora, recibe su herencia, que destina a viajar a Italia.

En 1876 se establece en Roma, donde permanecerá el resto de su vida. Allí abre un nuevo estudio y entra en contacto con los artistas españoles afincados en la capital, entre los que se encuentra José Villegas Cordero (1844-1921), creador de su apodo abreviado, Echena, que comenzará a utilizar como firma. Gracias a la influencia de Fortuny, se especializa en pintura de temática histórica, religiosa, orientalista y costumbrista bajo la premisa del academicismo y el preciosismo, respondiendo a la fuerte demanda del mercado internacional, así como al gusto de la alta sociedad de la época.

En paralelo a su recurrente actividad expositiva en la capital italiana, Echena sigue presente en la escena artística española. Concorre en dos ocasiones a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid: en 1884, consiguiendo una Medalla de Segunda Clase con *Llegada al Calvario*, y en 1887, año en que no obtiene galardón, y deja de participar en el certamen. A su vez, continúa enviando obras a las muestras y concursos organizados en el País Vasco, lugar al que permanece profundamente vinculado, visitando con asiduidad Vizcaya y Guipúzcoa, donde trabaja en la decoración de varios edificios, entre los que destacan el Palacio de la Diputación Foral de Vizcaya o el Palacio Chávarri, ambos en Bilbao.

Fallece en Roma el 31 de enero de 1912 a causa de unas fiebres de las que no pudo recuperarse. El 26 de agosto de ese mismo año se celebra una exposición en su honor en el Museo Municipal de San Sebastián, muestra de la admiración que le profesaba su ciudad natal. MSP



Menchu Gal se forma desde temprana edad con Gaspar Montes Iturrioz (1901-1998) en su ciudad natal. Por consejo de este, en 1932 marcha a París para continuar con su educación artística y allí asiste a clases de dibujo en la Academia Ozenfant. A su vuelta a España se traslada a Madrid para acudir a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde tiene como profesores a Aurelio Arteta (1879-1940) y a Daniel Vázquez Díaz (1882-1969).

1872an, Hirugarren Karlistaldia hasi zenean, Frantzian ikasten jarraitu zuen, eta bertan Mariano Fortunyren (1838-1874) obra ezagutu zuen zuzenean, zeina Parisen bizi zen 1870etik. 1874an, bere gaitasun eta trebetasun artistikoa erakustean, bere izeba María Echenagusiak pentsio bat eman zion Baionan ikasketak zabaltzeko. Hurrengo urtean, ongile zuen izeba bat-batean hil ondoren, haren herentzia jaso eta Italiara joan zen bidaian.

1876an Erromara joan zen bizitzera, eta han eman zuen bizitza osoa. Bertan, estudio berri bat ireki zuen eta hiriburuan bizi ziren espainiar artistekin harremanetan jarri zen; haien artean zegoen José Villegas Cordero (1844-1921), «Echena» goitzen laburtua eman ziona eta sinadura gisa erabiltzen hasiko zuena. Fortunyren eraginari esker, gai historiko, erlijioso, orientalista eta kostunbristako pinturan espezializatu zen, akademizismoaren eta preziosismoaren premisapean, nazioarteko merkatuaren eskaera handiari eta garaiko goi mailako gizartearen gustuari erantzunez.

Italiako hiriburuan etengabe egiten zituen erakusketekin batera, Espainiako artearen eszenan jarraitu zuen Echenak. Bi aldiz parte hartu zuen Madrilgo Arte Ederren Erakusketa Nazionalean: 1884an, bigarren mailako domina bat lortu zuenean *Llegada al Calvario* pinturarekin, eta 1887an, saririk lortu ez zuen urtean eta lehiaketan parte hartzeari utzi zionean. Aldi berean, obrak bidaltzen jarraitu zuen Euskal Herrian antolatzen ziren erakusketetara eta lehiaketetara, eta oso lotuta jarraitu zuen leku honetara; izan ere, maiz etorri ohi zen Bizkaira eta Gipuzkoara. Probintzia horietan hainbat eraikinen dekorazioan jardun zuen lanean, besteak beste aipatzekoak, Bizkaiko Foru Aldundiaren Jauregia eta Chávarri Jauregia (biak Bilbon).

Erroman hil zen 1912ko urtarrilaren 31n, osatu ezin izan zuen sukar batzuen ondorioz. Urte bereko abuztuaren 26an erakusketa bat antolatu zen bere omenez Donostiako Udal Museoan, bere jaioterriak zion miresmenaren erakusgarri. MSP















Gustave Moreau, 1898.

Gustave Moreau, 1898.

el taller de Gustave Moreau (1826-1898); allí conoce a Henri Matisse (1869-1954), con quien entabla una gran amistad que será fundamental durante toda su trayectoria.

A partir de 1898 alterna estancias en París con temporadas en España, recorriendo Salamanca, Sevilla, Córdoba, Málaga y Madrid. En 1901 participa en el Salon des Indépendants de París y expone, junto a Picasso, en la galería de Ambroise Vollard, que desde este momento será su marchante. Un año después presenta obra en la Société Nationale des Beaux-Arts y concurre en varias ocasiones en las muestras organizadas por La Libre Esthétique en Bruselas.

A nivel nacional tendrá a su vez una importante presencia, participando en las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao y en las muestras organizadas por la Asociación de Artistas Vascos. En 1919 celebra una gran exposición individual en el Círculo de Bellas Artes de Madrid; ese mismo año, la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao le dedica una sala especial con cuarenta de sus obras.

En 1920 sufre los primeros síntomas de gangrena y le tienen que amputar una pierna. Por este motivo, a pesar del éxito del que gozaba en ese momento, sus últimos años estuvieron marcados por una situación económica precaria y una salud muy delicada. Con la ayuda de sus amigos más cercanos puede adquirir una casa en Cagnes-sur-Mer, en el sur de Francia, donde se retirar  hasta su muerte el 20 de junio de 1924.
 MSP

Jesús Mari Lazkano, 1960.

**Jesús Mari Lazkano** Vergara, Guipúzcoa Bergara, Gipuzkoa, 1960

Jesús Mari Lazkano, 1960.

Jesús Mari Lazkano es uno de los principales representantes de la corriente realista en el País Vasco. Su vocación surge a temprana edad, participando desde muy joven en certámenes de pintura. En 1997 establece su residencia en Bilbao para ingresar en la entonces Escuela Superior de Bellas Artes, donde se licenciará en 1982 y en 1994 obtendrá el título de doctor con la tesis *De la distancia entre lo formal en arquitectura y la arquitectura como imagen en la obra pictórica de Jesús Mari Lazkano. O cómo cambian las cosas según se mire*.

En el ámbito de la creación inicia su trayectoria con claras influencias de la estética *pop*. Sin embargo, con el paso del tiempo abandona este primer lenguaje a favor de una pintura figurativa bañada por una atmósfera surrealista que se inscribe dentro de la tradición del romanticismo nórdico. A partir de la década de los ochenta incorpora

sartzeko. Han zela, Henri Matisse (1869-1954) ezagutu eta lagun handiak egin ziren; bere ibilbide osoan funtsezkoa izango zen adiskidetasuna, alegia.

1898az geroztik egonaldiak egin zituen Parisen baita denboraldiak igaro ere Espainian (Salamanca, Sevillan, Kordoban, Malagan eta Madrilen). 1901ean Parisko Salon des Indépendants erakusketan parte hartu zuen eta, Picassorekin batera, erakusketa bat egin zuen Ambroise Vollarden galerian, zeina bere arte-merkatari izango zen harrezkero. Urtebete geroago, Société Nationale des Beaux-Arts-en aurkeztu zuen obra, eta behin baino gehiagotan parte hartu zuen La Libre Esthétique-k Bruselan antolatutako erakusketetan.

Maila nazionalean ere presentzia handia izan zuen, Bilboko Arte Modernoko Erakusketetan eta Euskal Artisten Elkarteak antolatutakoetan parte hartuta. 1919an erakusketa indibidual handi bat egin zuen Madrilgo Arte Ederren Zirkuluan; urte berean, Bilboko Nazioarteko Pintura eta Eskultura Erakusketak areto berezi bat eskaini zion bere berrogei obra ikusgai jarrita.

1920an gangrena-sintomak izaten hasi zen, eta hanka bat moztu behar izan zioten. Horren ondorioz, nahiz eta garai hartan arrakasta izan, diruz larri eta osasunez oso ahul bizi izan zen azken urteetan. Bere lagunik hurbilenen laguntzarekin, etxe bat erosi ahal izan zuen Cagnes-sur-Mer-en, Frantziako hegoaldean. Han erretiratu zen, 1924ko ekainaren 20an hil zen arte.
 MSP

Jesús Mari Lazkano, 1960.

Jesús Mari Lazkano, 1960.

Jesús Mari Lazkano, 1960.

Jesús Mari Lazkano, 1960.

Jesús Mari Lazkano, 1960.

Jesús Mari Lazkano korronte errealistaren ordezkari nagusietako bat da Euskal Herrian. Txikitatik sortu zitzaion bokazioa, eta oso gaztetatik parte hartu zuen pintura-lehiaketetan. 1997an Bilbora joan zen bizitzera, orduko Arte Ederren Goi Eskolan sartzeko. 1982an lizentziatu zen, eta 1994an doktore-titulua lortu zuen tesi honekin: *Arkitekturan formala denaren eta irudizat hartutako arkitekturaren arteko tartea Jesús Mari Lazkanoren obra piktorikoan. Edo nola aldatzen diren gauzak begiratzen diren moduaren arabera*.

Sorkuntzaren arloan, pop estetikaren eragin nabariekin hasten du ibilbidea. Hala ere, denborak aurrera egin ahala, lehen hizkuntza hori alde batera uzten du, giro surrealista batek blaitutako pintura figuratiboaren alde, erromantizismo nordikoaren tradizioaren barruan. Laurogeiko hamarkadatik aurrera, markoa pintura-paisaian txertatzen du, eta hiriaren

Manuel Losada, 1865.

Manuel Losada, 1865.

el marco al paisaje pictórico y en sus composiciones rememora el t pico de la urbe, rescatando objetos, símbolos y lugares de la arqueología industrial. A este cambio contribuyen decisivamente las diversas estancias en lugares como Nueva York, Viena o Roma, ciudad en la que en 1998 se instala temporalmente gracias a una beca de la Accademia di Belle Arti y con la que mantendrá una estrecha relación a lo largo de su vida. Es importante señalar el carácter social de su producción, que le ha llevado a colocar piezas de gran formato en espacios públicos; en este sentido destacan sus intervenciones en el metro de Bilbao (1990) y en el techo de la Fundación Argentaria Bilbao (1996).

Desde 1975, año de su primera exposición individual en la Sala Pol-Pol de su ciudad natal, sus obras se han incluido en numerosas muestras, tanto nacionales como internacionales, destacando las retrospectivas celebradas en la Sala BBK (2003) y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (2010). Además, sus piezas han formado parte de eventos como la Bienal Plástica de Vitoria, las bienales de Pintura y Escultura de San Sebastián o la Bienal de Arte Vasco de Amorebieta.

Actualmente compagina su carrera artística con la docencia, ejerciendo como profesor titular del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao. Es académico de número electo de Jakiunde (Academia de las Ciencias, de las Artes y de las Letras del Pa  Vasco) desde 2016 y ha sido galardonado con varias distinciones, como el Premio Gure Artea (1985) y el Premio Titanio (2007), otorgado por el Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro.
 EYM

Manuel Losada, 1865.

Manuel Losada, 1865.

Manuel Losada, 1865.

Manuel Losada, 1865.

Manuel Losada, 1865.

**Manuel Losada** Bilbao Bilbo, 1865 – 1949

Manuel Losada, 1865.

Manuel Losada, 1865.

Nace el 16 de octubre de 1865 en el seno de una familia acomodada. Su infancia y juventud transcurren en un periodo marcado por relevantes hechos históricos y transformaciones de la ciudad de Bilbao, acontecimientos que influyeron en su producción artística a lo largo de toda su trayectoria.

Durante el Sitio de Bilbao en 1874 la familia Losada logra abandonar la ciudad, rumbo a Santander, antes de que fuera cercada la villa y bloqueada la r a. En 1876, terminada la tercera y última guerra carlista, regresan a Bilbao, y Manuel se reincorpora a su vida escolar.

En 1881 le envían a Bayona para perfeccionar el francés, y all  comienza a desarrollar sus capacidades artísticas. Un año

Manuel Losada, 1865.

Manuel Losada, 1865.

topikoa nabarmentzen du konposizioetan, arkeologia industrialaren objektuak, sinboloak eta lekuak berreskuratuz. Aldaketa horretan eragin handia dute New Yorken, Vienan eta Erroman egindako egonaldiek. Hain zuzen ere,aldi baterako joan zen Erromara bizitzera 1998an, Accademia di Belle Arti-ren beka bati esker, eta harrezkero harreman estua izan du erakunde horrekin bere bizitzan zehar. Garrantzitsua da bere sortze-lanaren izaera soziala azpimarratzea, formatu handiko piezak jarri baititu espazio publikoetan; alde horretatik, Bilboko Metroan (1990) eta Fundación Argentaria Bilbao (1996) fundazioaren sabaian egin dituen lanak nabarmentzen dira.

1975az geroztik, bere jaioterriko Pol-Pol aretoan bakarka egindako lehen erakusketatik, hainbat erakusketatan egon dira bere obrak, bai Espainian bai nazioartean, eta nabarmentzekoak dira BBK aretoan (2003) eta Bilboko Arte Ederren Museoan (2010) egin zaizkion atzera begirakoak. Gainera, bere piezak hainbat ekitalditan egon dira ikusgai, besteak beste, Gasteizko Plastika Bienalean, Donostiako Pintura eta Eskultura Bienalean eta Zornotzako Euskal Artearen Bienalean.

Gaur egun, karrera artistikoa irakaskuntzarekin bateratzen du, Bilboko Arte Ederren Fakultateko Pintura Saileko irakasle titular baita. Jakiundeko (Euskal Herriko Zientzien, Arteen eta Letren Akademia) jakitun hautetsia da 2016az geroztik, eta hainbat sari jaso ditu, besteren artean, Gure Artea Saria (1985) eta Titanio Saria (2007), Euskal Herriko Arkitektoen Elkargo Ofizialak emana.
 EYM

Manuel Losada, 1865.

Manuel Losada, 1865.

Manuel Losada, 1865.

Manuel Losada, 1865.

Manuel Losada, 1865.

Manuel Losada, 1865.

Manuel Losada, 1865.

Manuel Losada, 1865.

Manuel Losada, 1865.

1865eko urriaren 16an jaio zen familia aberats batean. Bere haurtzaroa eta gaztaroa gertaera historiko garrantzitsuek eta Bilboko hiriaren eraldaketek markatu zuten, eta eragina izan zuten bere artearen sorkuntzan, bere ibilbide osoan zehar.

Bilboko setioan, 1874an, Losada familiak hiria uztea lortu zuen Santanderrera joateko, hiribildua hesitu eta itsasadarra blokeatu aurretik. 1876an, hirugarren eta azken gerra karlista amaituta, Bilbora itzuli ziren, eta eskola-bizitzara itzuli zen Manuel.

1881ean Baionara bidali zuten frantsesa hobetzeko, eta han bere gaitasun artistikoak garatzen hasi zen. Urtebete geroago Bilbora itzuli zen merkataritza-ikasketak hasteko.







conocimientos técnicos acerca de la pintura, le consigue una pensión para estudiar en la capital. De este modo, en 1918 Montes Iturrioz se traslada a Madrid para continuar su carrera en los talleres de José María López Mezquita (1883-1954) y de Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960). En Madrid entra en contacto con el círculo de intelectuales del momento, entre los que destacan Valle-Inclán, Unamuno y Baroja, frecuente las actividades del Ateneo y visita con asiduidad las salas del Museo del Prado. Conoce también a Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), que influirá decisivamente en su producción y con quien mantendrá un contacto estrecho a través de las visitas de este a Fuenterrabía.

Animado por Ramiro Arrúe (1892-1971), y gracias al premio obtenido en el Concurso de Pintores Noveles Guipuzcoanos, en 1924 se establece brevemente en París para asistir a la Academia Colarossi. Allí coincide con el grupo de artistas españoles afincados en la capital francesa, entre los que sobresalen Pancho Cossío (1894-1970) y José María Ucelay (1903-1979). Además, entabla amistad con los creadores franceses de vanguardia, que le proporcionan una nueva visión de la pintura, mucho más libre y menos académica que la impartida en Madrid. De igual modo, en París se identifica con los postulados del posimpresionismo, influido por Paul Cézanne (1839-1906) y Paul Gauguin (1848-1903).

De regreso en Irún, y fascinado por la naturaleza y el entorno del País Vasco, se centra en el género del paisaje, llegando a convertirse en la figura central de la denominada Escuela del Bidasoa.

En 1926 inicia una extensa actividad expositiva, que se inaugura con una muestra en el Ateneo de Madrid. Dos años más tarde se establece temporalmente en Aranjuez, desde donde realiza viajes a distintos puntos de la geografía española. Durante este periodo conoce a Santiago Rusiñol (1861-1931) y participa en el Salón de Otoño de 1930, así como en varias Exposiciones Nacionales celebradas en la capital española.

Finalmente, en 1932 se afinca en su ciudad natal, donde compagina su labor como pintor y su tarea docente, fundando en 1936 la Academia Beraun, a la que asistirá, entre otras figuras, Menchu Gal (1919-2008). En 1942 es nombrado profesor en la Academia Municipal de Dibujo, cuya dirección asumirá dos años más tarde. Montes Iturrioz tendrá un papel destacado en el ámbito de la enseñanza artística, llegando a convertirse en uno de los principales maestros de la pintura vasca. El creador fallece en Irún en noviembre de 1998. EYM

(1826-1898) batera prestatua, zeinak pinturari buruzko ezagutza teknikoak emateaz gain, pentsio bat eman zion hiriburuan ikasteko. Hala, Montes Iturrioz Madrilera joan zen 1918an, José María López Mezquitaren (1883-1954) eta Fernando Álvarez de Sotomayorren (1875-1960) tailerretan trebatzen jarraitzeko. Madrilen garai hartako intelektualekin harremanetan jarri zen, besteak beste, Valle-Inclán, Unamuno eta Barojarekin, eta Ateneoko jardueretan maiz parte hartu eta sarritan bisitatzen zituen Prado Museoko aretoak. Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) ere ezagutu zuen, bere sorkuntza-lanean eragin handia izango zuena, eta harreman estua izan zuen harekin Hondarribira egiten zizkion bisiten bidez.

Ramiro Arrúek (1892-1971) bultzatuta, eta Gipuzkoako pintore berrien lehiaketan lortutako sariari esker, 1924an Parisen ezarri zen Colarossi Akademiara joateko. Bertan, Frantziako hiriburuan bizi ziren espainiar artisten taldearekin bat egin zuen, haien artean nabarmentzekoak Pancho Cossío (1894-1970) eta José María Ucelay (1903-1979). Gainera, abangoardiako sortzaile frantsesen lagun egin zen; pinturaren ikuspegi berri bat eman zioten haiek, Madrilen emandakoa baino askoz askeagoa eta ez hain akademikoa. Era berean, Parisen, postinpresionismoaren postulatuekin identifikatu zen, Paul Cézannek (1839-1906) eta Paul Gauguinek (1848-1903) eraginda.

Irunera itzulita, eta Euskal Herriko naturarekin eta ingurunearekin liluratuta, paisaiaren generoan zentratu zen, eta Bidasoako Eskola izeneko taldearen irudi nagusi bihurtu zen.

1926az geroztik erakusketa ugari izan zituen; lehena Madrilgo Ateneoan. Bi urte geroago, Aranjuezen ezarri zen aldi baterako, eta handik Espainiako hainbat lekutara egin zituen bidaiak. Aldi horretan Santiago Rusiñol (1861-1931) ezagutu zuen eta 1930eko Udazkeneko Saloian parte hartu zuen, baita Espainiako hiriburuan egindako hainbat erakusketa nazionaletan ere.

Azkenik, 1932an bere jaioterrian finkatu zen, eta pintore eta irakasle gisa jardun zuen bertan lanean. 1936an Beraungo Akademia sortu zuen eta han eskolak jasotzen zituztenen artean zegoen Menchu Gal (1919-2008). 1942an Marrazketako Udal Akademiako irakasle izendatu zuten, eta bi urte geroago zuzendaritza kargua hartu zuten. Montes Iturriozek zeregin garrantzitsua bete zuen artearen irakaskuntzan, eta euskal pinturaren maisu nagusietako bat izatera iritsi zen. Sortzailea Irunen hil zen 1998ko azaroan. EYM

**Carmelo Ortiz de Elgea**  Vitoria Gasteiz, 1944

Carmelo Ortiz de Elgea, 1968. Euzko Lehen Errepublikako irakaslea.

Carmelo Ortiz de Elgea es uno de los principales pintores del panorama artístico vasco. Renovador del género del paisaje contemporáneo, su producción lo aborda desde una perspectiva absolutamente particular, reinterpretando de forma emocional el entorno que le rodea.

Nacido en Vitoria en 1944, su pasión por el arte se desarrolla tempranamente, y con solo once años se matricula en la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria. Posteriormente, gracias a una beca de la Fundación Vidal y Fernando de América, se traslada a Madrid para acudir al Círculo de Bellas Artes. Durante esta estancia complementa su formación con visitas al Museo Nacional del Prado y establece relación con artistas fundamentales del momento, como Luis García Ochoa (1920-2019), Julián Gil (1939) y los paisajistas de la Escuela de Vallecas. Estos contactos influyen de manera decisiva en las primeras obras de Ortiz de Elgea, en las que, todavía vinculado a la tradición figurativa, la reinterpretación del paisaje sigue formal y estéticamente el trabajo de los miembros de la Escuela de Vallecas.

En su segunda estancia en la capital madrileña, en 1965, comparte con su amigo y pintor Juan Mieg (1938) el estudio de Julián Gil; en esa época, ambos se ven influidos por el informalismo y por la figura de Antoni Tàpies (1923-2012), hecho que les lleva a realizar un conjunto de piezas de gran densidad matérica. De vuelta en el País Vasco el año siguiente, participa en la creación del Grupo Orain en Álava, uniéndose a otros artistas que perseguían la renovación del arte vasco dentro del incipiente Movimiento de la Escuela Vasca. El grupo lo funda en 1966 Juan Mieg y en él se integran el escultor Jesús Echevarría (1916-2009), el pintor Joaquín Fraile (1930-1998) y el fotógrafo Alberto Schommer (1928-2015). Esta época es especialmente relevante para Ortiz de Elgea, que en 1968 gana el Primer Premio del IV Gran Premio de Pintura Vasca. Durante este periodo, su obra se va aproximando a la estética del *Pop Art*. A lo largo de los años setenta, la figura humana se convierte en la protagonista de sus composiciones, en las que tiene una importancia predominante el color más puro y vibrante. Con el paso del tiempo, su trabajo evoluciona paulatinamente y de manera estructurada hacia una abstracción muy personal, basada en las formas orgánicas de la naturaleza que surgen en sus pinturas con absoluta espontaneidad.

De 1978 a 1980, gracias a una beca de la Fundación Faustino Orbegozo Eizaguirre, muestra su producción dentro del proyecto itinerante conocido como Erakusketa. A partir de entonces, y hasta la actualidad, tendrá una actividad expositiva intensa a nivel nacional, destacando las retrospectivas organizadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, la última en 2016. EYM

Carmelo Ortiz de Elgea euskal artearen panoramako pintore nagusietako bat da. Paisaia garaikidearen generoa berritu zuen; izan ere, bere sorkuntza-lanak ikuspegi zeharo berezi batetik heltu zion genero horri, bere ingurunea modu emozional batean berrinterpretatzean.

Gasteizen jaio zen, 1944an, eta artearekiko zaletasuna goiz garatu zuen. Hamaika urte besterik ez zituela, Gasteizko Arte eta Ofizioetako Eskolan matrikulatu zen. Ondoren, Vidal y Fernando de América Fundazioaren beka bati esker, Madrilera joan zen Arte Ederren Zirkuluan eskolak jasotzera. Egonaldi horretan, Pradoko Museo Nazionalera egindako bisitekin osatu zuen bere prestakuntza, eta garai hartako funtsezko artistekin harremanetan jarri zen, besteak beste, Luis García Ochoarekin (1920-2019), Julián Gilekin (1939) eta Vallecaseko Eskolako paisajistekin. Harreman horiek eragin erabakigarria izan zuten Ortiz de Elgearen hasierako obretan; izan ere, horietan, oraindik ere tradizio figuratiboari lotuta ere, bere paisaiaren berrinterpretazioak Vallecaseko Eskolako kideen lanari jarraitzen dio formalki eta estetikoki.

Madrilgo hiriburuan egin zuen bigarren egonaldian, 1965ean, Juan Mieg (1938) bere lagun eta pintorearekin batera, Julián Gilen estudioa partekatu zuen; garai hartan, biek jaso zuten informalismoaren eta Antoni Tàpiesen (1923-2012) eragina, eta horrek dentsitate materiko handiko piezak egitera eraman zituen. Hurrengo urtean Euskal Herrira itzuli zenean, Arabako Orain Taldearen sorreran parte hartu zuen, Euskal Eskolaren mugimendu hasiberriaren barruan euskal artea berritzea helburu zuten beste artista batzuekin batera. Taldea Juan Miegek sortu zuen 1966an, eta bertako kide egin ziren Jesús Echevarría (1916-2009) eskultorea, Joaquín Fraile (1930-1998) pintorea eta Alberto Schommer (1928-2015) argazkilaria. Garai hura bereziki garrantzitsua da Ortiz de Elgearentzat, 1968an Euskal Pintura Sari Nagusiaren Lehen Saria irabazi baitzuen. Aldi hartan, bere obra *Pop* Artearen estetikara hurbiltzen hasia zen. 1970eko hamarkadan zehar, giza irudia bere konposizioen protagonista bihurtu zen, non garrantzi handia duen kolore puru eta bizienak. Denboraren poderioz, bere lanak pixkanaka eta modu egituratu batean eboluzionatu zuen abstrakzio oso pertsonal baterantz, naturaren forma organikoetan oinarrituta, bere pinturetan erabateko espontaneotasunez ernaltzen diren horietan.

1978tik 1980ra, Faustino Orbegozo Eizaguirre Fundazioaren beka bati esker, Erakusketa izeneko proiektu ibiltariaren barruan erakutsi zuen bere sorkuntza-lana. Harrezkero, eta gaur arte, erakusketa ugari izan ditu maila nazionalean, eta horietik Bilboko Arte Ederren Museoan antolatutako atzera begirakoak nabarmentzen dira, azkena 2016an. EYM



**Jorge Oteiza** Orio, Guipúzcoa Gipuzkoa, 1908 – San Sebastián Donostia, 2003

Jorge Oteiza, 1950.

Jorge Oteiza inicia su labor escultórica a finales de los años veinte. En 1927 se instala junto a su familia en Madrid y, tras su paso por la Facultad de Medicina, se matricula en la Escuela de Artes y Oficios, que abandonará también en pocos meses. Desde este momento muestra interés por las propuestas de vanguardia y el trabajo de artistas como Alberto Sánchez (1895-1962), con el que compartiría planteamientos plásticos y políticos.

En 1935 marcha a Sudamérica, donde desarrolla una intensa actividad —eminentemente literaria y escultórica— y comienzan a forjarse los fundamentos de su pensamiento estético. Durante más de diez años vive y trabaja en Argentina, Chile, Colombia y Ecuador, donde se relaciona con los círculos intelectuales locales, estudia la estatuaría precolombina, tienen lugar sus primeras conferencias y publicaciones y comienza a impartir clases de cerámica.

En 1948 regresa a España. En esta época destaca su participación en la decoración de la basílica de Aránzazu, proyecto que aglutinará a numerosos artistas, convirtiéndose en un foco de experimentación y vanguardia en torno al arte vasco. Esta será una de las inquietudes esenciales del creador: el asociacionismo en busca de la innovación y la integración de las artes. Cabe señalar su impulso en la fundación de, en un primer momento, Equipo 57 y, más adelante, el Movimiento de la Escuela Vasca, de cuya sección guipuzcoana, conocida como Grupo Gaur, forma parte hasta su disolución.

A partir de su llegada a España se multiplica su actividad y presencia en exposiciones y concursos. Obtiene desde entonces un gran reconocimiento, tanto a nivel nacional como internacional, éxito que se consolida con la concesión en 1957 del Gran Premio Internacional de Escultura en la IV Bienal de São Paulo. Dos años más tarde da por finalizada su experimentación escultórica en torno a la expresividad del vacío y anuncia su retirada de este campo. Pese a su determinación, continúa cultivando la disciplina esporádicamente y la retoma de nuevo a partir de 1972, año en el que participa en los Encuentros de Pamplona y se instala en Alzuza (Navarra) en búsqueda de un aislamiento que le permita centrarse en el estudio. Sus indagaciones plásticas de esta etapa se materializan principalmente en el desarrollo del llamado «laboratorio de tizas».

Dentro de su producción bibliográfica destaca la publicación de *Quousque tandem...!* en 1963, un ensayo de interpretación estética del alma vasca, en el que propone un análisis de los lenguajes y expresiones que desde la Prehistoria se han ido sucediendo en la conformación de su arte y su cultura.

Jorge Oteizak 1920ko hamarkadaren amaieran ekin zion eskultura lantzeari. 1927an Madrilen ezarri zen familiarekin batera eta, Medikuntzako fakultatetik igaro ondoren, Arte eta Ofizioen Eskolan matrikulatu zen; hilabete gutxi batzuk geroago utzi zituen ikasketa haiek ere. Une hartatik aurrera abangoardiako proposamenekiko interesa erakutsi zuen, baita, beste artista batzuen artean, Alberto Sánchezen (1895-1962) lanarekiko ere, bat zetorrenez gero haren planteamendu plastiko eta politikoekin.

1935ean Hego Amerikara joan zen eta lan handia garatu zuen bertan, literaturaren eta eskulturaren arloan batez ere. Gainera, han zela hasi ziren taxutzen bere pentsamendu estetikoaren oinarriak. Hamar urte baino gehiagoz Argentinan, Txilen, Kolonbian eta Ekuadorren bizi eta lan egin zuen, non tokiko zirkulu intelektualekin harremanetan jarri, kolonaurreko estatuagintza ikasi, bere aurreneko hitzaldiak eman eta argitalpenak egin, eta zeramika irakasten jardun zuen.

1948an Espainiara itzuli zen. Garai hartan nabarmentzekoa da Arantzazuko Basilikaren dekorazioan parte hartu izana; artista ugari bilduko zituen proiektua, euskal artearen inguruko esperimentazio eta abangoardia gune bihurtua. Eta, izan ere, hori izango zen sortzailearen funtsezko kezketako bat: elkartegintza, arteen berrikuntzaren eta integrazioaren bila. Azpimarratzekoa da bera izan zela bultzatzaileetako bat, hasiera batean, 57 Taldearen eta, aurrerago, Euskal Eskolaren Mugimenduaren sorreran; mugimendu horren kide izan zen Gipuzkoako sekzioan, Gaur Taldea izenekoan, desegin zen arte.

Espainiara iritsi zenetik, ugaritu egin zen erakusketetan eta lehiaketetan izan zuen jarduera eta presentzia. Ospe handia lortu zuen orduetik, bai maila nazionalean bai internazionalean, eta arrakasta hori sendotu egin zen 1957an São Pauloko IV. Bienalean Nazioarteko Eskultura Sari Nagusia jaso ondoren. Bi urte geroago bukatutzat eman zuen hutsaren adierazkortasunaren inguruan egindako eskultura-esperimentazioa, eta eremu horretatik erretiratu zela iragarri zuen. Hala eta guztiz ere, diziplina hori tarteka jarraitu zuen lantzen, eta berriro ere heldu zion 1972az geroztik. Urte hartan, Iruñeko Topaketetan parte hartu zuen, eta Altzuzan (Nafarroa) jarri zen bizitzen, estudioan zentratzeko aukera emango zion isolamenduaren bila. Garai horretako bere ikerketa plastikoak «klarionen laborategia» izenekoaren garapen-lanean gauzatu ziren nagusiki.

Bere produkzio bibliografikoaren barruan, 1963an *Quousque tandem...!* argitaratu izana nabarmentzen da, euskal arimaren interpretazio estetikoari buruzko saiakera bat, non Historiaurretik bertako artearen eta kulturaren eraketan elkarren segidan ernaldu izandako hizkuntzen eta adierazpenen analisi bat proposatzen duen.

En 1988 tiene lugar en Madrid, Bilbao y Barcelona *Oteiza. Propósito experimental*, la primera gran exposición antológica dedicada al artista, comisariada por el también escultor Txomin Badiola (1957), con el que mantenía un estrecho vínculo y que sería a su vez responsable de la catalogación de su obra.

Su importante trayectoria artística ha sido reconocida en numerosas ocasiones con galardones como la Medalla de Oro de Bellas Artes y el Premio Príncipe de Asturias de las Artes en 1985; el Premio Pevsner en 1996; la Medalla del Círculo de Bellas Artes de Madrid y la Medalla de Oro de Guipúzcoa en 1998, y la Medalla Lan Onari en el año 2000. Además, fue nombrado doctor *honoris causa* por la Universidad del País Vasco en 1998.

Por decisión del artista, decepcionado con las políticas culturales desarrolladas en el País Vasco, su legado se encuentra depositado en Alzuza (Navarra). El edificio, una de las últimas obras de Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918-2000), con el que Oteiza había trabajado ya en Aránzazu, integra su antigua casa y taller. Nace así la Fundación Museo Jorge Oteiza, inaugurada en 2003, un mes después de su fallecimiento. HRG

Darío de Regoyos y Valdés, 1857.

**Darío de Regoyos y Valdés** Ribadesella, Asturias, 1857 – Barcelona Bartzelona, 1913

Darío de Regoyos y Valdés, 1857.

Nace en Ribadesella el 1 de noviembre de 1857 y, un año después, se traslada junto a su familia a Madrid. La posición acomodada de su padre les permite realizar frecuentes viajes por España, hecho en el que podemos encontrar los orígenes de la inquietud viajera que tanto condicionaría la trayectoria del artista.

En 1877 se matricula en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid de la asignatura Paisaje-Sección Elemental, que impartía Carlos de Haes (1826-1898). Siguiendo la recomendación de su profesor, en 1879 se traslada a Bruselas para continuar su formación en el taller de Joseph Quinaux (1822-1895), con quien aprende un nuevo concepto de paisajismo basado en la pintura al aire libre. En la capital belga entra en contacto con destacados intelectuales del momento, como el poeta Émile Verhaeren o el mecenas Edmond Picard, importante impulsor de la actividad artística del país.

En 1880 viaja a París y expone en el Salon des Indépendants. Un año después, ingresa en el grupo L'Essor y afianza su amistad con Théo van Rysselberghe (1862-1926) y Constantin Meunier (1831-1905). En 1883 muchos de los

1988an Madrilen, Bilbon eta Bartzelonan *Oteiza. Propósito experimental* egin zen, artistari eskainitako lehenengo erakusketa antologiko nagusia, Txomin Badiola (1957) eskultoreak komisariatua; Oteizak lotura estua zuen berarekin eta hala eman zion, aldi berean, bere obra katalogatzeko ardura.

Bere ibilbide artistiko garrantzitsua hainbat alditan aitortua izan da eta, besteak beste, sari hauek jaso izan ditu: Arte Ederren Urrezko Domina eta Príncipe de Asturias Saria 1985ean; Pevsner Saria 1996an; Madrilgo Arte Ederren Zirkuluaren Domina eta Gipuzkoako Urrezko Domina 1998an, eta Lan Onari Domina 2000n. Gainera, Euskal Herriko Unibertsitateak *honoris causa* doktore izendatu zuen 1998an.

Artistaren erabakiz, Euskal Herrian garatutako kultur politikekin desengainatuta, bere ondarea Altzuzan (Nafarroa) dago gordailatua. Eraikina Oteiza lehendik Arantzazun elkarlanean aritutako Francisco Javier Sáenz de Oizaren (1918-2000) azken obretako bat da, eta bere bizilekua eta tailerra izandakoak biltzen ditu. Horrela sortu zen Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2003an inauguratua, bera hil eta hilabete batera. HRG

Darío de Regoyos y Valdés, 1857.

Darío de Regoyos y Valdés, 1857.

Ribadesellan (Asturias) jaio zen 1857ko azaroaren 1ean, eta urtebete geroago Madrilera joan zen familiarekin batera. Aitaren estatus onari esker, sarritan egin ohi zituzten bidaiak Espainian zehar. Hala, hor du sorburua bidaiatzeko bere nahi biziak, artistaren ibilbidea hainbeste baldintzatu zuenak.

1877an Madrilgo San Fernando Arte Ederren Akademian matrikulatu zen, Carlos de Haesek (1826-1898) ematen zuen Paisaia-oinarrizko atala irakasgaian. Bere irakaslearen gomendioari jarraituz, 1879an Bruselara joan zen Joseph Quinauxen (1822-1895) tailerrean trebatzen jarraitzeko, eta harekin ikasi zuen paisajismoaren kontzeptu berri bat, aire zabaleko pinturan oinarritua. Belgikako hiriburuan, garaiko intelektual nabarmenekin harremanetan jarri zen; haien artean zeuden Émile Verhaeren poeta eta Edmond Picard mezenasa, azken hau Belgikako jarduera artistikoaren bultzatzaile garrantzitsua.

1880an Parisera bidaiatu zuen eta Salon des Indépendants erakusketan parte hartu zuen. Urtebete geroago, L'Essor taldean sartu zen eta Théo van Rysselberghe (1862-1926) eta Constantin Meunierrekin (1831-1905) adiskidetasuna sendotu zuen. 1883an, L'Essor-eko kide berritzaileenetako askok,



## Regoyosek besteak beste

miembros más innovadores de L’Essor —entre los que se encontraba Regoyos— abandonan el grupo para formar otro, conocido como Les XX, que organizan exposiciones desde 1884 hasta 1893. Gracias a estas muestras, establece una estrecha relación con los principales protagonistas de la renovación plástica del momento, entre los que se encuentran Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935) y Camille Pissarro (1830-1903), que ejercen una gran influencia en la configuración de su estilo.

Desde 1884 reside entre Bruselas e Irún, instalándose en 1889 en San Sebastián. Durante esta etapa, visita Londres y París, realizando sus primeras obras puntillistas. En 1888 viaja por España junto a su amigo Verhaeren, recorriendo distintos pueblos y ciudades, experiencia que plasmarán en una serie de vivencias escritas e ilustradas cuya recopilación dará lugar, once años después, a la publicación del libro *España negra*.

Los años noventa fueron clave en su trayectoria. En 1893, se disuelve el grupo Les XX para constituir otro más vanguardista, La Libre Esthétique, del que Regoyos también será miembro activo. Dos años más tarde se traslada a Ruan con Pissarro para pintar juntos; a través de esta amistad, Durand-Ruel —principal marchante de los pintores impresionistas— comienza a interesarse por su obra. En 1899 se presenta la edición de su libro *España negra*, con veintisiete reproducciones de escenas, siete xilografías al boj y dibujos realizados durante su viaje con Verhaeren en 1888.

A partir de este momento Regoyos comienza a ganar prestigio en España, principalmente en Bilbao y Barcelona, capitales que se sitúan a la cabeza de la renovación plástica nacional. Participa en varias ocasiones en la Exposición Nacional de Bellas Artes, y tiene a su vez gran acogida en Europa, aumentando sus contactos y su presencia en muestras internacionales.

En 1912 su salud se resiente y le diagnostican un cáncer de lengua, enfermedad por la que fallece el 29 de octubre de 1913 a los cincuenta y seis años.
MSP

Regoyosek besteak beste, taldea utzi eta beste bat sortu zuten, Les XX izenekoa, 1884tik 1893 arte erakusketak antolatu zituena. Erakusketa haiei esker, garaiko berrikuntza plastikoaren protagonista nagusiekin harreman estua ezarri zuen, besteak beste, Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935) eta Camille Pissarrorekin (1830-1903), eta eragin handia izan zuten haiek bere estiloa eratzeko garaian.

1884az geroztik Brusela eta Irun artean bizi izan zen, eta 1889an Donostian ezarri zen. Garai honetan, Londres eta Paris bisitatu zituen, eta orduan egin zituen bere lehenengo obra puntillistak. 1888an Espainiara bidaiatu zuen bere lagun Verhaerenekin batera, eta hainbat herri eta hiritan izan ziren. Esperientzia hura hainbat idatzi eta irudiren bidez islatu zuten ondoren, eta horien bildumak, hamaika urte geroago, *España negra* liburua argitaratzea ekarriko zuen berekin.

1890eko hamarkada funtsezkoa izan zen bere ibilbidean. 1893an Les XX taldea desegin zen abangoardiako beste talde bat sortzeko, La Libre Esthétique, eta talde horretan kide aktibo izango zen Regoyos ere. Bi urte geroago, Rouenera joan zen Pissarrorekin batera, elkarrekin pintatzeko; adiskidetasun horren bidez, Durand-Ruel, pintore inpresionisten arte-merkatari nagusia, bere obraz interesatzen hasi zen. 1899an *España negra* liburuaren argitalpena aurkeztu zen, 1888an Verhaerenekin egindako bidaian sortutako eszenen hogeita zazpi erreprodukzioekin, zazpi ezpel-xilografiarekin eta marrazkiekin.

Une horretatik aurrera, Regoyos ospea irabazten hasi zen Espainian, batez ere Bilbon eta Bartzelonan, plastikaren arloan berrikuntzaren buruan zeuden hiriburuetan. Hainbat aldiz parte hartu zuen Arte Ederren Erakusketa Nazionalean eta, aldi berean, Europan izan zuen harrera onari esker, areagotu egin ziren bere kontaktuak eta presentzia nazioarteko erakusketetan.

1912an ahuldu egin zen bere osasuna eta mingaineko minbizia diagnostikatu zioten. Gaixotasun horren ondorioz, 1913ko urriaren 29an hil zen, 56 urte zituela.
MSP

## Daniel Tamayo Bilbao Bilbo, 1951

Daniel Tamayo es uno de los principales artistas vascos contemporáneos. Sus obras, que recrean universos fantásticos llenos de energía y color, combinan escenas surrealistas con elementos procedentes de la realidad cotidiana. El resultado es la narración de historias imaginarias, a través de las cuales desvela sus pensamientos e inquietudes sobre el mundo que le rodea.

Su fascinación por la pintura aparece tempranamente, cuando a los doce años visita el Museo de Bellas Artes de Bilbao y queda deslumbrado por las composiciones de grandes maestros españoles como José de Ribera (1591-1652) y Francisco de Goya (1746-1828). Todavía no ha llegado la hora de que el joven Tamayo decida el rumbo de su vida, pero esta experiencia será reveladora y, de algún modo, le ayudará a tomar la decisión de convertirse en pintor y continuar en la estela de estos creadores.

Tras finalizar el Bachillerato en 1967, se matricula en la Escuela de Aparejadores, preparación que abandona un año más tarde. Sin embargo, a pesar de no haber terminado esos estudios, el aprendizaje del dibujo técnico será muy importante para su futura carrera como pintor, ya que le ayudará a configurar los escenarios arquitectónicos en los que se encuadran sus creaciones oníricas.

Sus inicios se desarrollan en el ámbito de la ilustración publicitaria, que le servirá para experimentar e investigar técnicas relacionadas con la pintura. En 1970 comienza su formación artística en la Escuela Massana de Barcelona, localidad en la que, además, frecuenta museos y galerías que le acercan a la obra de Joan Miró (1893-1983) y Antoni Tàpies (1923-2012). Durante su estancia en esta ciudad también conoce en profundidad la arquitectura de Antoni Gaudí (1852-1926), cuyas formas orgánicas causarán en él un gran impacto.

Su pasión por el arte le lleva a viajar a Londres y París, donde asiste con asiduidad a exposiciones en las que conoce de primera mano la producción de artistas destacados. En 1970 se traslada a Bilbao para formar parte de la primera promoción de la Facultad de Bellas Artes de dicha ciudad. Allí descubre el arte vasco y desde entonces dedicará su carrera a la investigación pictórica, que siempre compaginará con su labor como profesor en esta universidad.

Un episodio fundamental en su vida es el descubrimiento, en 1966, de las obras del Bosco (h. 1450-1516) durante una visita con su hermano al Museo del Prado. La contemplación del *Jardín de las delicias* le impresiona profundamente, y su impronta será visible en su trabajo posterior. Las piezas de Tamayo, si bien en clave absolutamente contemporánea, evocan el ambiente abigarrado, enérgico y surrealista del

## 1967-1970: Bartzelona, artea eta irakasketa

Daniel Tamayo euskal artista garaikide nagusietako bat da. Bere lanek energiaz eta kolorez beteriko fantasiazko unibertsoak birsortzen dituzte, eta eszena surrealistak eguneroko errealitatetik datozen elementuekin uztartzen dituzte. Emaizta alegiazko istorioen kontakizun bat da, horien bidez inguratzen duen munduari buruzko bere pentsamenduak eta kezak azaltzeko.

Pinturarekiko bere lilura goiz agertzen da, hamabi urte zituela Bilboko Arte Ederren Museoa bisitatu eta Espainiako maisu handien konposizioek —José de Ribera (1591-1652) eta Francisco de Goyarenak (1746-1828) besteak beste— liluratuta utzi zutenean. Oraindik ez zen garaia Tamayo gazteak bere bizitzaren norabidea erabakitzeko, baina esperientzia hura adierazgarria izango zen eta, nolabait ere, pintore bihurtzeko eta sortzaile haien arrastoari jarraitzeko erabakia hartzen lagunduko zion.

Batxilergoa 1967an amaitu ondoren, Aparejadore Eskolan matrikulatu zen, eta urtebete geroago utzi zuen prestakuntza. Hala ere, nahiz eta ikasketa horiek ez amaitu, marrazketa teknikoa ikastea oso garrantzitsua izango zen etorkizunean pintore gisa egin duen ibilbidean, lagundu egiten baitio bere sorkuntza onirikoak kokatzen diren agertoki arkitektonikoak eratzen.

Bere hastapenak publizitateko ilustrazioaren eremuan garatzen dira, eta horrek pinturarekin lotutako teknikak esperimentatu eta ikertzeko balioko dio. 1970ean bere heziketa artistikoa Bartzelonako Massana eskolan hasi zuen. Hiri horretan, gainera, maiz joaten zen Joan Miróren (1893-1983) eta Antoni Tàpiesen (1923-2012) obretara hurbildu zuten museo eta galerietara. Bertan egin zuen egonaldian sakonetik ezagutu zuen Antoni Gaudiren (1852-1926) arkitektura ere, eta inpaktu handia eragin zioten bere forma organikoek.

Artearekiko bere zaletasunak Londres eta Parisera bidaiatzera eraman zuen, eta hiri horietan maiz joaten zen erakusketetara, artista gailenen ekoizpena bertatik bertara ezagutzera. 1970ean Bilbora joan zen, Bilboko Arte Ederren Fakultateko lehen promozioan parte hartzeko. Bertan ezagutuko zuen euskal artea, eta harrezkero pinturaren ikerketara bideratu du bere ibilbidea, unibertsitate horretako irakasle lanarekin uztartuta.

Bere bizitzako funtsezko gertaera bat 1966an El Boscoren (1450-1516 inguru) obrak deskubritu izana da, bere anaiarekin batera Prado Museora egindako bisita batean. Bertan zirrara handia eragin zion *Gozamenen Lorategia* ikusteak eta, izan ere, agerian geratuko zen haren arrastoa bere ondorengo lanean. Tamayoren piezek, erabat garaikideak izanda ere, Prado Museoko triptikoaren giro nabarra, adoretsua eta surrealista gogorarazten dute. Horietan kolore biziko paleta bat erabiltzen



José María Ucelay Uriarte

triptico del Museo del Prado. En ellas utiliza una paleta de colores intensos que recuerdan los de las composiciones del artista flamenco.

Daniel Tamayo propone una nueva aproximación a la iconografía y al paisaje vasco. Fuertemente influenciado por la transformación posindustrial de su tierra natal, su trabajo fusiona elementos procedentes de su imaginario y de la realidad para crear un universo fantástico que, a pesar del aparente caos, está regido por un delicado orden interno. EYM

José María Ucelay Uriarte, Bermeo, Vizcaya, 1936. Museo de Arte de la Universidad de Deusto, Deusto, Vizcaya.

**José María Ucelay Uriarte** Bermeo, Vizcaya Bizkaia, 1903 – Bilbao Bilbo, 1979

José María Ucelay Uriarte

Nacido en Bermeo el 1 de noviembre de 1903, su familia se trasladará poco después a Bilbao, donde empieza su formación básica en 1909. En 1920 inicia la carrera de Derecho y Filosofía en la Universidad de Deusto, que abandona un año más tarde para matricularse en Química en Oviedo.

Pero su verdadera vocación es otra. En 1919 había sido testigo de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao. La obra de importantes pintores internacionales, sobre todo Paul Gauguin (1848-1903) y Paul Cézanne (1839-1906), había causado en él una profunda impresión, y decide abandonar sus estudios para dedicarse a la pintura.

Establece contacto con la Asociación de Artistas Vascos, llegando a ser miembro y participando en sus actividades; con ellos organizará su primera exposición individual en 1921, a la que, hasta 1936, seguirán otras.

En 1922 viaja a París, donde comparte estudio con Pancho Cossío (1894-1970) y conoce los movimientos de vanguardia. A su vez, se relaciona con los artistas españoles instalados en la capital, como Francisco Bores (1898-1972), Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984) o Benjamín Palencia (1894-1980), que ejercieron una gran influencia en él. Forma parte de la Escuela de París, y expone en el parisino Salon d’Automne de 1927.

Su producción comienza a ser valorada y apreciada en los ambientes artísticos más avanzados, especialmente por su habilidad como retratista. Ucelay define ya su personal estilo, caracterizado por el refinamiento y la estilización, distanciándose del realismo descriptivo y de la abstracción que predominaba en los pintores de su generación.

En Madrid participa en la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925, que le permite entrar en contacto con la vanguardia madrileña y con la denominada generación del 27. En los años que siguen, esta sociedad incluye piezas

du, artista flandriarraren konposiziokoak gogora ekartzen dituena.

Daniel Tamayok euskal ikonografiarako eta paisaiarako hurbilketa berri bat proposatzen du. Bere jaioterrriaren eraldaketa postindustrialak eragin itzela izan du artista honengan, eta bere lanak uztartu egiten ditu bere irudimenetik eta errealtatetik datozen elementuak, fantasiazko unibertso bat sortzeko, itxuraz kaotikoa izanda ere, barne-ordena delikatu batek zuzentzen duena. EYM

José María Ucelay Uriarte

José María Ucelay Uriarte, Bermeo, Vizcaya, 1936. Museo de Arte de la Universidad de Deusto, Deusto, Vizcaya.

José María Ucelay Uriarte, Bermeo, Vizcaya, 1936. Museo de Arte de la Universidad de Deusto, Deusto, Vizcaya.

1903ko azaroaren 1ean Bermeon jaioa, handik gutxira bere familia Bilbora joan zen eta 1909an hasi zuen oinarrizko hezkuntza. 1920an Zuzenbide eta Filosofia ikasketak hasi zituen Deustuko Unibertsitatean, eta urtebete geroago utzi eta Kimikan matrikulatu zen Oviedon.

Baina bere benetako bokazioa beste bat zen. 1919an Bilbon egindako Nazioarteko Pintura Erakusketaren lekuko izan zen. Nazioarteko pintore garrantzitsuen obrak, batez ere Paul Gauguin (1848-1903) eta Paul Cézannerenak (1839-1906), zirrara handia eragin zion, eta ikasketak uztea erabaki zuen pinturan aritzeko.

Euskal Artisten Elkartearekin harremanetan jarri zen, kide egin eta jardueretan parte hartzeko. Hala, haiekin batera antolatu zuen 1921ean bere aurreneko erakusketa indibiduala, eta 1936ra arte beste erakusketa batzuk egin zituen.

1922an Parisera joan zen. Han, Pancho Cossiorekin (1894-1970) estudio bat partekatu eta abangoardiako mugimenduak ezagutu zituen. Aldi berean, harremana zuen hiriburuan ezarritako espainiar artistekin, besteak beste, Francisco Bores (1898-1972), Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984) eta Benjamín Palenciarekin (1894-1980), eta eragin handia izan zuten berarengan. Parisko Eskolako kide izan zen, eta 1927an Parisko Salon d'Automne-n erakutsi zuen bere obra.

Bere sorkuntza-lana giro artistiko aurreratuenetan balioesten eta aintzat hartzen hasi zen, batez ere erretratugile gisa zuen trebetasunagatik. Ucelayk bere estilo pertsonala definitu zuen, fintasuna eta estilizazioa ezaugarri dituena, errealismo deskribatzailetik eta bere belaunaldiko pintoreen artean nagusi zen abstrakziotik aldentuta.

Madrilen, Iberiar Artisten Elkarteak 1925ean antolatutako erakusketan parte hartu zuen, eta horrek aukera eman zion hiriburuko abangoardiarekin eta 27ko Belaunaldiarekin

suyas en diversas muestras celebradas en Copenhague, Berlín y París. Es un periodo de intensa actividad. Realiza también algunos decorados teatrales y colabora con obra gráfica en reconocidas publicaciones literarias.

En 1936, con el estallido de la Guerra Civil, el Gobierno Vasco le nombra director general de Bellas Artes; juega un papel fundamental en la salvaguarda de las colecciones del Museo de Bilbao. En 1937 es nombrado comisario del Pabellón Vasco de la Exposición Internacional de París. En 1939 se exilia a Gran Bretaña, donde permanecerá hasta 1949, año en que regresa a España para continuar su prolífica actividad expositiva.

En los años sesenta se integra en el Grupo Emen de Vizcaya, con el objetivo de unificar estilos bajo la denominación de Escuela Vasca. Fallece en Bilbao el 25 de diciembre de 1979. MSP

Darío Urzay, Bilbo, 1958. Museo de Arte de la Universidad de Deusto, Deusto, Vizcaya.

Darío Urzay, Bilbo, 1958. Museo de Arte de la Universidad de Deusto, Deusto, Vizcaya.

Darío Urzay, Bilbo, 1958. Museo de Arte de la Universidad de Deusto, Deusto, Vizcaya.

Nace el 13 de diciembre de 1958 en Bilbao. Entre 1977 y 1982 se forma en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. En 1981 obtiene una beca del Ministerio de Cultura para la investigación y promoción de las artes plásticas en Madrid y al año siguiente una ayuda del Gobierno Vasco para exponer sus creaciones.

En 1983 comienza a trabajar como profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, donde impartirá clases durante cinco años. Ese mismo año realiza su primera muestra individual en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao y expone en la galería Étienne de Causans de París. Tras varios años de intensa actividad expositiva, en 1988 es seleccionado para participar en la IV Internationale Triennale der Zeichnung, en la Kunsthalle de Núremberg.

Su producción inicial se enmarca dentro del hiperrealismo. Una estancia en Londres (1988-1989, gracias a una beca del Delfina Studios Trust, hoy Delfina Foundation) propicia un giro en su trayectoria hacia lo que se puede ubicar dentro del expresionismo abstracto. Tras esta breve experiencia en la capital inglesa, viaja a Nueva York con otra ayuda del Gobierno Vasco. En ese momento inicia su serie de pinturas dobles. De regreso en España, expone en Valencia, Santander, Bilbao y Madrid. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, al igual que otras instituciones y colecciones de

harremanetan jartzeko. Hurrengo urteetan, elkarteak bere obra batzuk hautatu zituen Kopenhagen, Berlinen eta Parisen hainbat erakusketatan ikusgai jartzeko. Aldi emankorra izan zen hura; antzerkirako dekoratu batzuk ere egin zituen eta obra grafikoekin kolaboratu zuen literaturako argitalpen ezagunetan.

1936an, Gerra Zibila hasi zenean, Eusko Jaurlaritzak Arte Ederretako Zuzendari Nagusi izendatu zuen eta funtsezko zeregina bete zuen Bilboko Museoaren bildumen zaintzan. 1937an Parisko Erakusketa Internazionaleko Euskal Pabiloiko komisario izendatu zuten. 1939an Britainia Handira erbesteratu zen eta 1949ra arte egon zen han. Ondoren Espainiara itzuli zen bere erakusketa-jarduera oparoarekin jarraitzeko.

1960ko hamarkadan Bizkaiko Emen Taldean sartu zen, Euskal Eskola izenpean estiloak bateratzeko asmoz. Bilbon hil zen 1979ko abenduaren 25ean. MSP

Darío Urzay, Bilbo, 1958. Museo de Arte de la Universidad de Deusto, Deusto, Vizcaya.

Darío Urzay, Bilbo, 1958. Museo de Arte de la Universidad de Deusto, Deusto, Vizcaya.

1958ko abenduaren 13an jaio zen Bilbon. 1977 eta 1982 artean Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederren Fakultatean jaso zuen prestakuntza. 1981ean Kultura Ministerioaren beka bat lortu zuen Madrilen arte plastikoak ikertzeko eta sustatzeko, baita hurrengo urtean Eusko Jaurlaritzaren laguntza bat ere bere sorkuntza-lanak erakusteko.

1983an irakasle gisa hasi zen lanean Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederren Fakultatean, eta bost urtez eman zituen eskolak. Urte hartan bertan, lehenengo erakusketa indibiduala egin zuen Bilboko Aurrezki Kutxaren Kultura Aretoan, eta Parisko Étienne de Causans galerian erakutsi zuen bere lana. Urteetan erakusketa ugari egin ondoren, 1988an hautatu egin zuten IV. Internationale Triennale der Zeichnung-en parte hartzeko, Nürembergeko Kunsthalle-n.

Bere hasierako sorkuntza-lana hiperrealismoaren barruan kokatzen da. Londresen egindako egonaldi batek (1988-1989, Delfina Studios Trust-en beka bati esker, gaur egun Delfina Foundation) bere ibilbidean beste norabide bat hartzea eraman zuen, espresionismo abstraktuaren barruan nolabait. Ingalaterrako hiriburuan izandako esperientzia labur horren ondoren, New Yorkera joan zen Eusko Jaurlaritzaren beste laguntza batekin. Une hartan, bere pintura bikoitzen seriea hasi zuen. Espainian bueltan, Valentzian, Santanderren, Bilbon eta Madrilen egin zituen erakusketak. Reina Sofía Arte Zentro Nazionalea, baita mundu osoko beste erakunde eta



Daniel Vázquez Díaz, 1906.

Daniel Vázquez Díaz, 1906.

todo el mundo, comienzan a adquirir obras suyas. En 1991 una beca Banesto le permite volver a Nueva York, donde, en 1992, expone en una colectiva en el Spanish Institute. Será un año después, en 1993, cuando tenga lugar su primera muestra en solitario en esta ciudad.

A partir de 1995 se inicia el auge de su carrera artística. Su obra es mostrada en numerosas exposiciones en fundaciones, museos y galerías de renombre, tanto de ámbito nacional como internacional. Junto a relevantes encargos, nuevas becas y ayudas le permiten dedicarse de lleno al trabajo creativo.

En 2005 participa en la II Bienal de Pekín, en la que es galardonado con el Premio Excellent Work. Este mismo año gana el Premio Nacional de Arte Gráfico. Actualmente sus obras forman parte de los fondos de importantes museos, entre los que destacan el Museo Guggenheim y el Museo de Bellas Artes en Bilbao, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, el Museo Patio Herreriano de Valladolid o el Museo Artium de Vitoria.
MSP

Daniel Vázquez Díaz, 1906.

Daniel Vázquez Díaz, 1906.

Daniel Vázquez Díaz, 1906.

Daniel Vázquez Díaz nace el 15 de enero de 1882 en la actual Nerva (Huelva). En 1897 inicia su formación artística en Sevilla y se introduce en el ambiente cultural de la ciudad, recibiendo clases nocturnas de pintura y dibujo en el Ateneo a la vez que estudia en la Escuela Oficial de Comercio. De esta manera descubre que para él el arte era mucho más que una afición.

Fiel seguidor de la producción del Greco (1541-1614), Zurbarán (1598-1664) y Sorolla (1863-1923), en 1903 se traslada a Madrid para comenzar su trayectoria profesional como artista. No logra ingresar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y aborda un aprendizaje autodidacta visitando el Museo del Prado y realizando copias de los grandes maestros. Entra en contacto con importantes personajes del mundo del arte del momento, como Juan Gris (1887-1927) o Darío de Regoyos (1857-1913). Participa en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1904 y de 1906, año en el que obtiene una Mención Honorífica.

En 1906 se instala en París; allí se impregna del espíritu de las vanguardias, principalmente del cubismo, que será fundamental para la configuración de su propio lenguaje plástico. Durante su estancia en la capital francesa fragua amistad con artistas como Picasso (1881-1973), Braque

bilduma batzuk ere, bere obrak eskuratzen hasi ziren. 1991n, Banesto beka batek New Yorkera itzultzeko aukera eman zion, eta 1992an erakusketa kolektibo batean parte hartu zuen Spanish Institute-n. Urtebete geroago, 1993an, bere lehenengo erakusketa indibiduala egin zuen hiri horretan.

1995etik aurrera hasi zen bere ibilbide artistikoaren goraldia. Bere obra fundazio, museo eta galeria ospetsuetako erakusketa ugaritan erakusten da, maila nazionalean eta internazionalean. Enkargu garrantzitsuekin batera, beka eta laguntza berriek aukera eman zioten sorkuntza-lanean bete-betean aritzeko.

2005ean, Beijingeko II. Bienalean parte hartu zuen, eta Excellent Work saria eman zioten bertan. Urte horretan ere, Arte Grafikoko Sari Nazionala irabazi zuen. Gaur egun, bere obrak museo garrantzitsuen funtsetan daude, besteak beste, Guggenheim Bilbao Museoan eta Bilboko Arte Ederren Museoan, Madrilgo Reina Sofía Arte Zentro Nazionalean, Valladolideko Patio Herreriano Museoan eta Gasteizko Artium Museoan.
MSP

Daniel Vázquez Díaz, 1906.

Daniel Vázquez Díaz, 1906.

Daniel Vázquez Díaz, 1906.

Daniel Vázquez Díaz, 1906.

Daniel Vázquez Díaz 1882ko urtarrilaren 15ean jaio zen gaur egungo Nervan (Huelva). 1897an hasi zuen bere prestakuntza artistikoa Sevillan eta hiriko giro kulturean sartu zen, pintura eta marrazketako gau-eskolak Ateneoan jaso eta aldi berean Merkataritza Eskola Ofizialean ikasi bitartean. Horrela konturatu zen artea zaletasun bat baino askoz gehiago zela beretzat.

Grecoren (1541-1614), Zurbaránen (1598-1664) eta Sorollaren (1863-1923) sorkuntza-lanaren jarraitzaile leiala, 1903an Madrilera joan zen artista gisa bere ibilbide profesionalari ekiteko. Ez zuen lortu Arte Ederren San Fernando Errege Akademian sartzea, eta ikasketa autodidakta bati ekin zion, Prado museoa bisitatuz eta maisu handien kopiak eginez. Garaiko artearen munduko pertsonaia garrantzitsuekin harremanetan jarri zen, besteak beste, Juan Grisekin (1887-1927) eta Darío Regoyosekin (1857-1913). 1904ko eta 1906ko Arte Ederretako Erakusketa Nazionaletan parte hartu zuen, eta azken urte horretan Ohorezko Aipamen bat jaso zuen.

1906an Parisen ezarri zen; han abangoardien espirituaz blaitu zen, kubismoaz batez ere, eta hori funtsezkoa izango zen bere hizkuntza plastikoa eratzeko. Frantziako hiriburuan egon zen bitartean, besteak beste, Picasso (1881-1973), Braque

Daniel Vázquez Díaz, 1906.

Daniel Vázquez Díaz, 1906.

(1882-1963) o Modigliani (1884-1920), al igual que con los pintores españoles residentes en la ciudad, especialmente vascos, agrupados en torno al escultor Paco Durrio (1868-1940). Un año después de su llegada a París, participa por primera vez en el Salon d’Automne, y en 1909 en el Salon des Indépendants, certámenes a los que fue asiduo hasta su suspensión con el estallido de la Primera Guerra Mundial.

Poco a poco su nombre alcanza protagonismo y a partir de 1910 inicia su carrera como ilustrador en diversas revistas, a la vez que aumenta su actividad expositiva y sus obras son admitidas en varias ocasiones en el Salon National des Beaux Arts de la capital francesa.

En 1918 se establece definitivamente en Madrid y celebra una individual en el Salón Lacoste, muestra que provoca el rechazo de parte de la crítica de arte del país, pero es muy bien recibida por el sector más moderno. Esta polémica anima a Vázquez Díaz a continuar por el camino de la innovación, y comienza a vincularse con la Residencia de Estudiantes. Dos años más tarde participa en la Asociación de Artistas Vascos, poniendo de manifiesto la importante relación del artista con la pintura vasca, muy receptiva ante los nuevos planteamientos formales.

En 1921 organiza una exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid junto a su esposa, la escultora danesa Eva Aggerholm (1879-1959), y es a partir de este momento cuando se convierte en máximo exponente de la renovación pictórica en España.

Entre 1922 y 1923 realiza un viaje por Portugal, exponiendo en Lisboa, Oporto y Coimbra. Allí entra en contacto con el grupo de futuristas del país, y descubre el color y la luz local, que refleja en su producción. De su estancia surgen las series *Ventanas de Portugal* y *Escenas de Portugal*, piezas de carácter muy luminista.

En 1925 firma el Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos, aunque finalmente no expone con ellos. Abre un taller en Madrid, en el que se formarán importantes alumnos. En este momento ya está pensando en el proyecto de decoración del Monasterio de la Rábida, trabajo que comienza en abril de 1930 y que supone su consagración definitiva.

Con el estallido de la Guerra Civil en 1936 su actividad se ve interrumpida. Centrado en la enseñanza, el pintor permanece en la capital, donde parte de su obra será custodiada hasta 1939.

Desde la década de los cuarenta hasta los sesenta aumenta su participación en prestigiosas exposiciones, tanto nacionales como internacionales. A su vez, su labor docente contribuye a la difusión del cubismo entre las nuevas generaciones de artistas españoles, teniendo como alumnos

Daniel Vázquez Díaz, 1906.

Daniel Vázquez Díaz, 1906.

(1882-1963) eta Modigliani (1884-1920) artisten lagun egin zen, baita hirian bizi ziren hainbat pintore espainiarrena ere; bereziki euskaldunak, Paco Durrio (1868-1940) eskultorearen inguruan elkartuak. Parisera iritsi eta urtebetera, Salon d'Automne-n parte hartu zuen lehen aldiz, eta 1909an Salon des Indépendants-en, Lehen Mundu Gerra hasi zenean etenda geratu ziren arte maiz parte hartzen zuen lehiaketetan.

Pixkanaka, bere izenak protagonismoa hartu zuen eta 1910etik aurrera hainbat aldizkaritan hasi zen ilustratzaile gisa lanean. Aldi berean, bere erakusketa-jarduera areagotu egin zen eta bere obrak behin baino gehiagotan onartu ziren Frantziako hiriburuko Salon National des Beaux Arts-en.

1918an Madrilen finkatu zen behin betiko eta erakusketa indibidual bat egin zuen Lacoste Aretoan. Erakusketa horrek herrialdeko arte-kritikaren zati baten gaitzespena eragin zuen, baina oso harrera ona izan zuen sektore modernoenarengandik. Polemika horrek berrikuntzaren bidetik jarraitzera bultzatzen zuen Vázquez Díaz, eta Ikasleen Egoitzari lotu zitzaion. Bi urte geroago, Euskal Artisten Elkartean parte hartu zuen, artistak euskal pinturarekin zuen harreman handia eta planteamendu formal berrien aurrean zuen jarrera irekia agerian utziz.

1921ean erakusketa bat antolatu zuen Madrilgo Arte Modernoko Museoan, bere emazte Eva Aggerholm (1879-1959) danimarkar eskultorearekin batera, eta une hartatik aurrera bihurtu zen Espainiako pinturaren berrikuntzaren adierazle nagusi.

1922 eta 1923 artean bidaia bat egin zuen Portugalen zehar, non erakusketak egin zituen Lisboan, Porton eta Coimbran. Han, herrialdeko talde futuristarekin harremanetan jarri zen, eta bertako kolorea eta argia ezagutu zituen, bere ekoizpenean islatuko zituena. Bere egonaldi hartatik sortu ziren *Ventanas de Portugal* (Portugalerako leihoak) eta *Escenas de Portugal* (Portugaleko eszenak) sailak, argia darien piezak.

1925ean Iberiar Artisten Elkartearen Manifestua sinatu zuen, baina azkenean ez zuen haiekin erakusketarik egin. Tailer bat ireki zuen Madrilen, eta bertan ikasle garrantzitsuak trebatuko ziren. Une horretan buruan zuen jada La Rábida monasterioaren dekorazio-proiektua, 1930eko apirilean hasi zuena eta behin betiko ospea ekarri ziona gerora.

1936an, Gerra Zibila hasi zenean, eten egin zen bere jarduera. Irakaskuntzari helduta, hiriburuan geratu zen pintorea; bertan, 1939ra arte zaindu zen bere obraren zati bat.

Berrogeiko hamarkadatik hirurogeiko hamarkadara arte, gero eta sarriago parte hartu zuen erakusketa nazional eta internazional ospetsuetan. Era berean, irakaskuntzan egin zuen lanak kubismoa zabaltzen lagundu zuen artista espainiarren belaunaldi berrietan; bere ikasleen artean José Caballero



José Caballero, 1969.

Rafael Canogar, 1969.

a José Caballero (1915-1991), Rafael Canogar (1935) o Salvador Dalí (1904-1989).

Durante sus últimos años de vida publica sus memorias en el diario *ABC*, y en 1968 es nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fallece el 17 de marzo de 1969, cinco días después de recibir un homenaje en Huelva como reconocimiento a toda su trayectoria. MSP

José Caballero, 1969.

Rafael Canogar, 1969.

**Darío Villalba** San Sebastián Donostia, 1939 – Madrid Madril, 2018

Darío Villalba, 1969.

Darío Villalba, 1969.

Darío Villalba, 1969.

Darío Villalba, 1969.

Darío Villalba es considerado un auténtico pionero en el campo de la fotografía del siglo xx. Procedente de una familia vinculada al arte, desde muy joven comenzó a interesarse por la creación, realizando su primera exposición a la edad de dieciocho años en la madrileña Galería Alfil (1957). Ese mismo año, a la vez que acude a pintar con frecuencia al Círculo de Bellas Artes, comienza sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1959 se traslada a París para continuar su formación en el taller de André Lhote (1885-1962). En 1963 es premiado por la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada con una beca para estudiar en la Universidad de Harvard. Esta experiencia le permite entrar en contacto con las corrientes artísticas más vanguardistas del momento, y muy especialmente con el *Pop Art*, que se sirve de la fotografía para reflexionar sobre la sociedad de consumo. De este movimiento le fascina el uso de la instantánea. Sin embargo, en vez de centrarse en los banales objetos de consumo que despertaron el interés de los artistas *pop*, Darío Villalba pone el foco y se detiene en el ser humano, principalmente en aquellos individuos que han sido aislados y olvidados por la sociedad. De este modo, su producción se torna profundamente humana y existencial, mostrando una delicada sensibilidad hacia las personas más desfavorecidas.

En 1968 realiza su primera serie de *Encapsulados*: personajes procedentes de recortes de periódicos que el artista aísla y protege en unas urnas de plexiglás, un material absolutamente contemporáneo. En esta generación de *Encapsulados*, manipula a sus personajes, pintándolos con colores rosados que contrastan con el aislamiento y la soledad a los que los somete al introducirlos en esas grandes burbujas de metacrilato. El conjunto de obras será presentado en 1970 en la Bienal de Venecia, otorgándole un gran éxito y reconocimiento internacional, y abriéndole la puerta a un

Darío Villalba, 1969.

Darío Villalba, 1969.

(1915-1991), Rafael Canogar (1935) eta Salvador Dalí (1904-1989) zeuden.

Bere bizitzako azken urteetan *ABC* egunkarian bere memoriak argitaratu zituen, eta 1968an Arte Ederren San Fernando Errege Akademiako kide izendatu zuten. 1969ko martxoaren 17an hil zen, Huelvan bere ibilbide osoa aitortzeko omenaldi bat jaso eta bost egunera. MSP

José Caballero, 1969.

Rafael Canogar, 1969.

**Darío Villalba** benetako aitzindaritzat hartzen da XX. mendeko argazkilaritzan.

Darío Villalba, 1969.

Darío Villalba, 1969.

Darío Villalba benetako aitzindaritzat hartzen da XX. mendeko argazkilaritzan. Arteari lotutako familia batekoa, gazte-gaztetatik hasi zen sorkuntzaz interesatzen. Hala, hemezortzi urte zituela egin zuen bere lehenengo erakusketa, Madrilgo Alfil Galerian (1957). Urte hartan bertan maiz joan zen Arte Ederren Zirkulura pintatzera, eta San Fernando Arte Ederren Aka demian hasi zituen ikasketak. 1959an Parisera joan zen, André Lhoteren (1885-1962) tailerrean trebatzen jarraitzeko. 1963an Granadako Rodríguez Acosta Fundazioak Harvardeko Unibertsitatean ikasteko beka bat eman zion. Esperientzia horrek aukera eman zion garaiko korronte artistiko abangoardistekin harremanetan jartzeko; bereziki, kontsumo-gizarteari buruzko hausnarketa bat egiteko argazkilaritzaz baliatzen den *Pop Arte*arekin. Mugimendu horretatik bat-bateko argazkiaren erabilerak liluratzen du. Hala ere, pop artisten interesa piztu zuten kontsumo-objektu hutsaletan arreta jarri beharrean, Darío Villalbak gizakiari erreparatu zion, batez ere gizarteak bakartu eta ahaztu dituen gizabanakoei. Hala, oso gizatiarra eta existentziala bilakatzen da bere sorkuntza-lana, sentiberatasun delikatu bat erakusten baitu egoera ahulenean dauden pertsonetikiko.

1968an bere aurreneko seriea egin zuen, *Encapsulados* (*Kapsulatuak*): artistak plexiglasezko —material erabat garaikidea— kutxa batzuetan isolatu eta babesten dituen egunkari ebakinetako pertsonaiak. *Kapsulatu*en belaunaldi horretan manipulatu egiten ditu bere pertsonaiak; arrosaz koloreztatzen ditu, metakrilatozko burbuila handi horietan sartzean jasatera behartzen dituen isolamenduarekin eta bakardadearekin kontrastean. Obra-multzoa 1970ean aurkeztu zen Veneziako Bienalean, eta arrakasta handia eta aintzatespen internazionala lortu zuen, Europako hainbat museotan erakusketa indibidual ugariri ateak ireki zizkiona. Hiru urte geroago, São Pauloko XII. Bienalean *Kapsulatu*en

Darío Villalba, 1969.

Darío Villalba, 1969.

importante número de exposiciones individuales en varios museos europeos. Tres años más tarde volverá a mostrar una nueva serie de *Encapsulados* en la XII Bienal de São Paulo, siendo galardonado con el Premio Internacional de Pintura. Al introducirla en el ámbito de la pintura, Darío Villalba revoluciona el concepto de fotografía, ya que, además de proporcionarle un tamaño monumental, la convierte en el soporte de su trabajo pictórico.

En palabras del propio Villalba: «En mi obra la fotografía es pintura y la pintura es fotografía». Así, manipula las fotografías —procedentes de medios de comunicación o, en algunas ocasiones, tomadas por él mismo— con óleo, lápiz o barniz, dotándolas de un profundo sentido plástico y alejándolas del plano puramente documental. A través de sus piezas reflexiona en torno al ser humano —la vida, la enfermedad, la soledad y la muerte— de una manera muy poética a la vez que conmovedora. Esta preocupación por analizar y ahondar en el alma del individuo fue elogiada por Andy Warhol (1928-1987), que se refirió al artista español como el creador del *Pop Soul* (pop del alma).

El trabajo de Darío Villalba busca traspasar las fronteras de lo puramente tangible para adentrarse en los sentimientos más profundos del ser humano, dando voz y protagonismo a los más aislados de la sociedad. Su obra supuso una revolución, tanto a nivel estético como conceptual, llegando a elevar la fotografía a una nueva categoría que estaba todavía sin explorar. Sus imágenes, alteradas a través de distintos mecanismos plásticos, siguen, a día de hoy, colocando a este artista a la cabeza de la vanguardia y evidenciando su carácter contemporáneo y renovador.

En 1983 es reconocido con el Premio Nacional de Artes Plásticas; en 2002 ingresa como miembro numerario en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en 2003 recibe la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

La obra de Darío Villalba forma parte de las colecciones de instituciones fundamentales, entre ellas el Metropolitan Museum of Art (MET) de Nueva York; el Institut Valencià d’Art Modern (IVAM) de Valencia; el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. EYM

Darío Villalba, 1969.

Darío Villalba, 1969.

serie berri bat erakutsi zuen, eta Pintura Sari Internazionala irabazi zuen bertan. Pinturaren arloan barneratzean, Darío Villalbak irauli egiten du argazkilaritzaren kontzeptua; izan ere, tamaina monumental bat emateaz gain, bere pintura-lanaren euskarri bihurtzen du.

Villalbaren beraren hitzetan: «Nire obran argazkilaritza pintura da eta pintura argazkilaritza da». Hala, argazkiak manipulatzen ditu —hedabideetatik hartuak edo, batzuetan, berak eginak— olio-pintura, arkatza edo berniza baliatuta, eta zentzu plastiko sakon bat eman eta plano dokumental soiletik aldentzen ditu. Bere piezen bidez gizakiaren inguruko —bizitza, gaixotasuna, bakardadea eta heriotza— hausnarketa bat egiten du, oso modu poetiko eta hunkigarrian. Gizabanakoaren arima aztertzeko eta sakontzeko kezka hori, hain zuzen, goraipatu egin zuen Andy Warholek (1928-1987) eta, izan ere, *Pop Soul*-en (arimaren popa) sortzailatzat hartu zuen artista espainiarra.

Darío Villalbaren lanak soilik ukigarria denaren mugak gainditu eta gizakiaren sentimendurik sakonenetan murgildu nahi du, gizartean bakartuen daudenei ahotsa eta protagonismoa emanez. Bere obrak iraultza ekarri zuen, bai maila estetikoan bai kontzeptualean, eta oraindik esploratu gabeko kategoria berri batera igo zuen argazkilaritza. Bere irudiek, hainbat mekanismo plastikoren bidez aldaraziek, abangoardiaren buruan kokatzen dute oraindik artista hau, baita agerian uzten ere bere izaera garaikidea eta berritzailea.

1983an Arte Plastikoen Sari Nazionala jaso zuen; 2002an San Fernando Arte Ederren Errege Akademitan sartu zen kide numerario gisa, eta 2003an Arte Ederretako Merituaren domina jaso zuen.

Darío Villalbaren obra funtsezko erakundeen bildumetan dago, besteak beste: New Yorkeko Metropolitan Museum of Art (MET), Valentziako Institut Valencià d’Art Modern (IVAM), Cuencako Arte Abstractuaren Museoa eta Madrilgo Reina Sofía Museo Nazionala Arte Zentroa. EYM



**Valentín de Zubiaurre Aguirrezábal**  Madrid Madril, 1879 – 1963

Valentín de Zubiaurre Aguirrezábal

Nace en Madrid el 22 de agosto de 1879, tres años antes que su hermano Ramón, también pintor. Ambos, sordos de nacimiento, recibieron una formación muy avanzada, que les permitió desarrollar una carrera artística muy prolífica.

Tras asistir a las clases del pintor Daniel Perea (1834-1909), con quince años ingresa en la Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando de Madrid, convirtiéndose en discípulo del prestigioso paisajista Carlos de Haes (1826-1898), así como de los pintores Antonio Muñoz Degrain (1840-1924) y José Moreno Carbonero (1860-1942), entre otros. Esta sólida preparación queda reforzada gracias a sus visitas al Museo del Prado, donde se dedica a copiar a los grandes maestros.

En 1898, finalizados ya sus estudios, viaja con su hermano Ramón por Francia, Italia y los Países Bajos. En 1902 ambos reciben una beca de la Diputación de Vizcaya que les permite instalarse en París. En la capital francesa acuden a la Académie Julian; a la vez se interesan por la pintura moderna, en especial por el impresionismo, aunque sin llegar a procesar su influencia. El peso de su formación académica dirige sus preferencias hacia los primitivos flamencos, así como hacia artistas coetáneos españoles como Ignacio Zuloaga (1870-1945) o Darío de Regoyos (1857-1913).

Participa con asiduidad en la Exposición Nacional de Bellas Artes, recibiendo medallas en varias ocasiones; asimismo, consigue gran reconocimiento y gana diversos premios en muestras internacionales.

Desde la década de los años veinte hasta la Guerra Civil, tanto él como su hermano gozan de gran éxito fuera de España. Tras la contienda, el reconocimiento oficial de su trayectoria artística se consolida: en 1945 es nombrado académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y es premiado con la Medalla de Honor en la Nacional de Bellas Artes de 1957; a ello se unen la Cruz de Alfonso X el Sabio, el nombramiento como caballero de la Ordre National de la Légion d’Honneur y su condición de miembro de la Société Nationale des Beaux-Arts de París y de la Hispanic Society of America (Nueva York).

Fallece en Madrid el 24 de enero de 1963. Su producción más representativa, de carácter regional y costumbrista, se centra en temáticas rurales cargadas de simbolismo y de un espíritu profundamente melancólico. MSP

Madrilen jaio zen 1879ko abuztuaren 22an, Ramón anaia, pintorea bera ere, baino hiru urte lehenago. Biek, gorrak jaiotzez, prestakuntza oso aurreratua jaso zuten, eta horrek eman zien aukera artearen arloan oso ibilbide oparoa garatzeko.

Daniel Perea (1834-1909) pintorearen eskoletara joan ondoren, hamabost urterekin Madrilgo San Fernando Errege Akademiako Arte Ederretako Eskolan sartu zen. Bertan, besteak beste, Carlos de Haes (1826-1898) paisajista ospetsuaren eta Antonio Muñoz Degrain (1840-1924) eta José Moreno Carbonero (1860-1942) pintoreen dizipulu izan zen. Prestaketa sendo hori indartu egin zen Prado Museora egin ohi zituen bisitei esker, non maisu handiak kopiatzen jarduten zuen.

1898an, ikasketak amaituta, bere anaia Ramónekin batera, Frantziara, Italiara eta Herbehereetara joan zen bidaian. 1902an, biek Bizkaiko Aldundiaren beka bana jaso zuten, Parisen bizitzen jartzeko aukera ematen ziena. Frantziako hiriburuan Académie Julian-era joan ziren eta, aldi berean, interesa erakutsi zuten pintura modernoan, inpresionismoan bereziki, mugimendu horren eragina jasoko ez bazuten ere. Jasotako prestakuntza akademikoaren eraginpean, primitibo flandriarregana zuzentzen ditu bere lehentasunak, baita espainiar artista garaikideengana ere, besteak beste, Ignacio Zuloaga (1870-1945) eta Darío de Regoyosengana (1857-1913).

Maiz parte hartzen zuen Arte Ederren Erakusketa Nazionalean, eta hainbatetan jaso zituen dominak; horrez gain, ospe handia lortu eta sari ugari irabazi zituen nazioarteko erakusketetan.

1920ko hamarkadatik Gerra Zibilera arte, bai berak bai bere anaiak arrakasta handia izan zuten Espainiatik kanpo. Gatazkaren ondoren sendotu egin zen bere ibilbide artistikoaren aintzatespen ofiziala: 1945ean San Fernando Arte Ederren Errege Akademiako kide numerario izendatu zuten, eta 1957an Ohorezko Domina eman zioten Arte Ederren Erakusketa Nazionalean; horrekin batera, aipatzekoa da Alfontso X.a Jakitunaren gurutzea jaso izana, Ordre National de la Légion d 'Honneur zaldun izendatu izana, eta Parisko Société des Beaux Arts-eko eta New Yorkeko Hispanic Society of America-ko kide izendatu izana.

Madrilen hil zen 1963ko urtarrilaren 24an. Bere sorkuntza-lan adierazgarriena erregionala eta kostunbrista da, eta landa-eremuko gaietan oinarritzen da, sinbolismoz eta kutsu malenkoniatsu sakon batez blaitutakoetan. MSP

**Ignacio Zuloaga y Zabaleta**  Éibar, Guipúzcoa Eibar, Gipuzkoa, 1870 – Madrid Madril, 1945

Nace en Éibar el 26 de julio de 1870, en un entorno familiar dedicado a las artes aplicadas. Comienza la carrera de ingeniería, que pronto abandona para consagrarse a la pintura. Su formación inicial se desarrolla en el Museo del Prado, realizando copias de las obras de los grandes maestros, sobre todo de Diego Velázquez (1599-1660) y el Greco (1541-1614).

En 1889 viaja por primera vez a Roma, desde donde marcha a París. Allí se instala en Montmartre e inicia sus estudios en la Académie Libre con Henri Gervex (1852-1929). Conoce a los pintores más revolucionarios del momento, como Paul Gauguin (1848-1903), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Vincent van Gogh (1853-1890) o Maxime Dethomas (1867-1929), con cuya hermana se casará diez años después.

En 1890 se relaciona con el círculo de artistas catalanes residentes en la capital francesa, entre los que se encuentran Ramón Casas (1866-1932), Miquel Utrillo (1862-1934) y Santiago Rusiñol (1861-1931). A partir de este momento, goza de mucho éxito en París, participando asiduamente en el salón de la Société des Artistes Français, así como en el Salon des Indépendants.

Alterna sus estancias en París con viajes a España, donde adquiere una importante fama. Obtiene numerosas condecoraciones en certámenes nacionales, destacando la Primera Medalla en la IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona en 1898 con *Víspera de la corrida*, que es comprada por Santiago Rusiñol para el Museu del Cau Ferrat.

A partir de 1898, en su producción se aprecia el influjo de la ideología de la generación del 98; Zuloaga se centra en la búsqueda de las raíces autóctonas de los campos y gentes de Castilla, multiplicando sus estancias en Segovia. A su vez, su prestigio como retratista se extiende desde París hasta Estados Unidos, donde consigue gran fama y empieza a tener una numerosa y significativa clientela. En este momento desarrolla una exitosa actividad expositiva internacional, de la que gozará durante toda su vida.

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial regresa al País Vasco para establecerse en Zumaya (Guipúzcoa); en su vivienda, hoy convertida en museo, instaló su importante colección de obras de arte, entre las que destacan pinturas de Goya o del Greco.

Durante los últimos años de su carrera, gracias al prestigio adquirido, se dedica principalmente a realizar encargos. Tras proclamarse la República en 1931, se le concede la presidencia del Patronato en el Museo de Arte Moderno de Madrid. En 1938 obtiene una medalla en la Bienal de Venecia. Fallece en Madrid el 31 de octubre de 1945, a la edad de setenta y cinco años. MSP

Eibarren jaio zen 1870eko uztailaren 26an, arte aplikatuetan ziharduen familia-ingurune batean. Ingeniaritzako ikasketak hasi zituen, baina laster utzi zituen pinturan bete-betean jarduteko. Bere hasierako prestakuntza Prado Museoan garatu zen, maisu handien lanen kopiak eginez, batez ere Diego Velázquezenak (1599-1660) eta El Grecorenak (1541-1614).

1889an Erromara joan zen lehen aldiz, eta handik Parisera. Han Montmartren jarri zen bizitzen, eta Académie Libre eskolan hasi zituen ikasketak Henri Gervexekin (1852-1929). Garai hartako pintorerik iraultzaileenak ezagutu zituen, Paul Gauguin (1848-1903), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Vincent van Gogh (1853-1890) eta Maxime Dethomas (1867-1929) besteak beste.

1890ean Frantziako hiriburuan bizi ziren artista katalanen zirkuluarekin egon zen harremanetan, eta haien artean zeuden Ramón Casas (1866-1932), Miquel Utrillo (1862-1934) eta Santiago Rusiñol (1861-1931). Une hartatik aurrera arrakasta handia izan zuen Parisen, eta sarritan parte hartu zuen Société des Artistes Français-en eta Salon des Indépendants-en.

Parisko egonaldiekin batera Espainiara bidaiatzen zuen tarteka, eta ospe handia lortu zuen bertan. Sari nazionaletan domina ugari lortu zituen, eta nabarmentzekoak dira 1898an Bartzelonako Arte Ederren eta Arte Industrien IV. Erakusketan lortutako Lehen Domina *Víspera de la corrida* pinturarekin; Santiago Rusiñolek erosi zuena Museu del Cau Ferrat-erako.

1898tik aurrera 98ko Belaunaldiaren ideologiaren eragina nabaritzen hasi zen bere sorkuntza-lanean; Gaztelako soroen eta jendearen sustrai autoktonoen bilaketan zentratu zen Zuloaga, eta gero eta sarriagoak izan ziren bere egonaldiak Segovian. Aldi berean, Parisen erretratugile gisa lortu zuen ospea Estatu Batuetara zabaldu zen; izan ere, arrakasta handia izan zuen bertan, eta bezero ugariak eta garrantzitsuak bereganatzen hasi zen. Une hartatik aurrera, eta bere bizitza osoan zehar, erakusketa arrakastatsuak izan zituen.

Lehen Mundu Gerra hasi zenean, Euskal Herrira itzuli eta Zumaian (Gipuzkoa) ezarri zen. Bertan kokatu zen artelanen bere bilduma garrantzitsua, gaur egun museo bihurtua; nabarmentzekoak dira bertan Goyaren eta El Grecoren pinturak.

Bere ibilbidearen azken urteetan, lortutako izen handiari esker, enkarguak egiten aritu zen batez ere. 1931n Errepublika aldarrikatu ondoren, Madrilgo Arte Modernoko Museoaren Patronatuko presidente izendatu zuten. 1938an domina bat lortu zuen Veneziako Bienalean. Madrilen hil zen 1945eko urriaren 31n, 75 urte zituela. MSP



El contacto de José Luis Zumeta con el mundo del arte se produce siendo aún adolescente. Con catorce años se inscribe en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián y en los cursos de la Asociación de Artistas de Guipúzcoa. Este mismo año obtiene un empleo en Gráficas Valverde, que le dotará de un gran conocimiento de las distintas técnicas de impresión.

Determinante en su carrera es una estancia en París en 1959, durante la cual entabla amistad con otros pintores donostiarras y entra en contacto con las corrientes internacionales a través de artistas que influirán enormemente en la formación de su estilo: Pablo Picasso (1881-1973), Marc Chagall (1887-1985), Willem de Kooning (1904-1997) y el Grupo CoBrA, especialmente uno de sus fundadores, Karel Appel (1921-2006). A su regreso a España, comienza a colaborar con el escultor Remigio Mendiburu (1931-1990) y tiene lugar su primera exposición individual en las Salas Municipales de Arte de San Sebastián (1962). Para entonces sus lienzos son ya abstractos y se caracterizan por su construcción mediante franjas horizontales de colores puros.

En 1966, dentro del Movimiento de la Escuela Vasca, interviene junto a diversos artistas guipuzcoanos de tendencia informalista en la creación del Grupo Gaur, con el que expondrá hasta su disolución en 1969. Participa igualmente en otros intentos colectivos por vincular el arte vasco, de arraigada tradición local, con el panorama artístico internacional, como los Encuentros de Pamplona de 1972. Durante estos años da comienzo también su actividad como docente.

En cuanto a la obra de esta época, entre 1967 y 1968 destacan los relieves basados en la disposición de planos de madera, en los que aparece ya la experimentación con formas orgánicas y tonos luminosos. Estas características serán frecuentes en su pintura posterior, plasmándose en trazos más flexibles, ricos y complejos. Tras un periodo en el que las composiciones se ordenan y simplifican, y en el que predominan los fondos grises y matéricos (1975-1977), en 1978 tiene lugar un acercamiento al *Pop Art*. Su trabajo se tornará eminentemente figurativo —las piezas de Zumeta se encontrarán siempre a caballo entre abstracción y figuración— y abordará la crítica social. No será hasta 1989 cuando este se considere de nuevo abstracto.

A partir de la década de los ochenta se multiplica su actividad expositiva, entre la que sobresale la gran retrospectiva celebrada en 1990 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y en el Museo San Telmo de San Sebastián, en los que ya había expuesto en anteriores ocasiones. En los siguientes años su labor continúa en constante transformación y el autor se implica en los más variados proyectos, destacando su

José Luis Zumetak artearen munduarekin zuen harremana oraindik nerabea zela sortu zen. Hamalau urterekin Donostiako Arte eta Lanbide Eskolan eta Gipuzkoako Artisten Elkartearen ikastaroetan izena eman zuen. Urte horretan bertan lana lortu zuen Gráficas Valverde-n, eta inprimatzeko tekniken ezagutza handia eman zion horrek.

Bere karreraren erabakigarria izan zen Parisen 1959an egindako egonaldia, non Donostiako beste margolari batzuen lagun egin eta nazioarteko korronteekin harremanetan jarri zen, bere estiloaren eraketan eragin handia izango zuten artisten bitartez: Pablo Picasso (1881-1973), Marc Chagall (1887-1985), Willem de Kooning (1904-1997) eta CoBrA taldea, bereziki bere sortzaileetako bat, Karel Appel (1921-2006). Espainiara itzuli zenean, Remigio Mendiburu (1931-1990) eskultorearekin kolaboratzen hasi zen, eta bere lehenengo erakusketa indibiduala egin zuen Donostiako Udal Arte Aretoetan (1962). Ordurako, bere mihiseak abstraktuak ziren, eta kolore puruen zerrenda horizontalen bidez eraikiak.

1966an, Euskal Eskolaren mugimenduaren barruan, joera informalista zuten Gipuzkoako hainbat artistarekin batera Gaur Taldearen sorreran parte hartu zuen, eta talde horrekin 1969an desegin zen arte egin zituen erakusketak. Era berean, euskal artea, tokiko tradizioa errotua zuena, nazioarteko panorama artistikoarekin lotzeko beste saiakera kolektibo batzuetan ere parte hartu zuen, besteak beste, 1972ko Iruñeko Topaketetan. Urte haietan hasi zen irakasle gisa ere lanean.

Garai horretako obrari dagokionez, 1967 eta 1968 bitartean egurrezko planoen antolaketan oinarritutako erliebeak nabarmentzen dira, non dagoeneko nabaritzen hasten den espermentazioa forma organikoekin eta tonu biziekin. Ezaugarri horiek ohikoak izango ziren bere ondorengo pinturan, eta trazu malgu, jori eta konplexuagoetan islatuko ziren. Konposizioak ordenatu eta sinplifikatzen diren eta hondo grisak eta materikoak nagusitzen diren aldi baten ondoren (1975-1977), 1978an *Pop Artera* hurbildu zen: bere lanak figurazioaren bidea hartu zuen batez ere —Zumetaren piezak beti aurkituko dira abstrakzioaren eta figurazioaren artean— eta kritika sozialari heldu zion. Hala, 1989ra arte bere lana ez zen berriro abstraktutzat hartuko.

1980ko hamarkadatik aurrera ugaritu egin ziren bere erakusketak eta, besteak beste, nabarmentzekoa da 1990ean Bilboko Arte Ederren Museoa eta Donostiako San Telmo Museoa egindako atzera begirako erakusketa handia; aurretik ere erakusketak egin izan zituen bi museo horietan. Hurrengo urteetan bere lanak etengabe aldatzen jarraitu zuen, eta proiektu anitzetan parte hartu zuen egileak; horien artean aipatzekoa da bere parte-hartzea *Izenik Gabe 200×133* dokumentalean, non erakusten duen bere sortze-prozesua.

participación en el documental *Izenik Gabe 200 × 133* [*Sin título 200 × 133*], que retrata su proceso creativo.

José Luis Zumeta fallece a los ochenta y un años en su casa de San Sebastián. Hoy en día es considerado uno de los personajes fundamentales de la vanguardia artística vasca, y su producción —extensa y heterogénea, pero siempre fiel a la expresividad del color— imprescindible para superar el aislamiento y conservadurismo de la España de posguerra. HRG

José Luis Zumeta 81 urterekin hil zen Donostiako bere etxean. Gaur egun, euskal abangoardia artistikoaren funtsezko irudietako bat da eta bere ekoizpena —zabala eta heterogeneoa baina kolorearen adierazkortasunari leial beti— ezinbestekotzat hartzen da gerraosteko Espainiaren isolamendua eta kontserbadorismoa gainditzeko. HRG

BBVA's Purpose is to bring the age of opportunity to everyone. The generation and dissemination of knowledge through culture, which includes bringing our artistic heritage closer to society, is fully aligned with this purpose.

The exhibition BBVA presents on this occasion, *Analogies. Basque Art in the BBVA Collection*, offers an interesting journey through a core historical period of Basque art, highlighting the important presence of local artists and artists linked to the Basque Country in the BBVA Collection, which has been assembled over the history of our institution thanks to the bank's significant efforts in patronage.

This show, which features a careful selection of forty pieces, covers more than a century of history. It begins with regionalist painting, typical of the second half of the nineteenth century, and continues through to the artistic movements of the last decade of the twentieth century. It is a foray into different trends that developed locally and went on to have a decisive influence on the evolution of art at the national level.

The project provides an opportunity to view works by such notable artists as Anselmo Guinea, Aurelio Arteta and Ignacio Zuloaga, and features examples by important local figures that achieved international fame, such as Eduardo Chillida or Jorge Oteiza, as well as artists that introduced new contemporary languages, such as Bonifacio Alfonso, Carmelo Ortiz de Elgea and Darío Urzay, among many others.

The privilege of presenting this exhibition in Bilbao is a meaningful event that also takes us back to the origins of BBVA.

In my desire to bring the BBVA Collection closer to the public, I hope you enjoy this exhibition, which allows our art collection to be known and fulfils the purpose of making culture available to everyone.

Carlos Torres Vila  
Chairman of BBVA

## A RETROSPECTIVE VIEW

### Collecting

Walter Benjamin believed that a collector was someone who extracted the work of art from the course of history<sup>1</sup>. Collections have played a fundamental role in the evolution of art<sup>2</sup>, which, in any time and place, is both a mirror and a source of knowledge about the philosophical, political, religious and social aspects of the culture that produced it.

In the eighteenth century, collecting ceased to be an activity reserved for royalty and the nobility and became an amusement and aspiration of the emerging bourgeoisie, who sought to emulate aristocratic tastes. France introduced the *salon*, a new exhibition format named after the place where it was first held, the Salon Carré at the Musée du Louvre. This showcase for young artists planted the seed of future temporary exhibitions and was the forerunner of today's art fairs; even then, the works on display were available for purchase. One might say that the *salon* marked the birth of what we now call the 'art market', as well as the figures of the dealer, the art critic and the private collector.<sup>3</sup>

There is a wealth of literature on the collecting phenomenon in Spain, but it almost always focuses on royal collections, major collectors or museums; the collecting activities of financial institutions have, with a few rare exceptions,<sup>4</sup> received little attention.

We know that the first bank in Spain to have an art collection was the Banco Nacional de San Carlos, created in 1782 on the initiative of Francisco Cabarrús and supported



by the Count of Floridablanca. This bank disappeared in 1829 and was replaced by the Banco Español de San Fernando. Later, in 1844, the first privately managed financial institution, Banco de Isabel II, was established by the Marquis of Salamanca, an avid art collector, and other promoters. The first merger of a public and a private bank—Banco Español de San Fernando and Banco de Isabel II—took place in 1847, giving rise to the new Banco Español de San Fernando. This institution was the immediate predecessor of Spain’s national bank, Banco de España, which appeared in 1856<sup>5</sup>, just one year before Banco de Bilbao was founded.<sup>6</sup> / iii. 1/ Consequently, the history of art collecting by banks in our country can be traced back to the origins of Banco de España. This patronage, begun in the nineteenth century, helped to preserve Spain’s artistic heritage and has been continued by other financial institutions, some of which are part of the BBVA Group (Banco de Bilbao, Banco de Vizcaya, Banco Hipotecario, Banco Exterior, Argentaria, etc.).

#### BBVA and its collection

Today, financial institutions rank among the most significant art collectors of our time. The principal and most authentic mission of any collection is always the same: to preserve, safeguard, research, protect and promote artistic heritage. However, every collection is unique, and each institution focuses on what defines its distinctive corporate personality. In the case of BBVA, the art collection reflects the history of a particular approach to collecting as well as the history of the different banks that now make up the BBVA Group.

The works of art, furniture, decorative arts and scientific instruments acquired in the nineteenth century were chosen primarily for their ornamental appeal, as they were intended to embellish and dignify the institution’s main offices.

Many of those pieces, considered ‘contemporary’ at the time, have now acquired the status of notable and even ‘antique’ masterpieces.

Thanks to records in the BBVA archives, we know that several artworks were purchased in the 1920s and 30s, but it was not until the second half of the twentieth century that the bank truly embarked on its pioneering efforts to acquire artistic assets based on collecting criteria. At a time when our government, society and media paid little attention to artistic creation,<sup>7</sup> financial institutions, companies and foundations began to form their own collections and became the new patrons of the arts, contributing to the progress of several generations of artists and the preservation of Spain’s artistic heritage.

The high point of BBVA’s collecting activity came in the 1970s, largely thanks to the conjunction of two different circumstances. The first was the liberalisation of the Spanish financial system in 1977, which led to the opening of new bank branches throughout the country. Bank-owned art collections grew exponentially during this period, in part because institutions wanted to improve their corporate image by displaying art in spaces where clients were received, and also because buying art was seen as a wise investment and a way of encouraging creative talent.

The second important factor was BBVA’s sponsorship activities in different regions of Spain. In the 1970s, with a view to supporting the visual arts, a cultural promotion programme was launched that organised over five hundred exhibitions dedicated to Spain’s great masters and promising young artists.<sup>8</sup>

The BBVA’s collecting activity reached a turning point in the 1980s, when Spain’s first contemporary art fair (ARCO, 1982) came into being and art galleries began opening across the nation. From then on, the bank’s acquisition policy was guided by stricter art collecting criteria.

#### Artistic heritage – architectural heritage

The history of the BBVA Collection in Spain is a reflection of the bank’s own corporate history. This ‘collection of collections’ took shape over time, resulting from the various mergers that united the more than one hundred and fifty banks which now comprise the BBVA Group.<sup>9</sup> Approximately nine thousand works including paintings, works on paper, sculptures, frames, decorative arts and furniture, installations and digital artworks make up one of the most important private corporate collections in Spain in terms of volume, variety and quality.<sup>10</sup>

This collection, firmly rooted in the Basque Country, ‘allows one to trace the history of Basque art through its principal episodes and many of its finest artists’<sup>11</sup> from the nineteenth century to the present day. An exceptional array of approximately five hundred pieces in a variety of styles clearly attests to the predominance of artworks made by artists who were born in the Basque Country or influenced by Basque art.

The BBVA Collection in Spain rests on three fundamental pillars: research, promotion and conservation. One cannot talk about collecting art without mentioning the sustainability of the collection: the painstaking task of conserving and preserving the pieces to ensure the survival of their artistic legacy and make the BBVA Group’s substantial holdings available to society.

The exhibition we are now presenting is just a small sample of the heritage that BBVA holds, safeguards and preserves, a heritage which visitors have the privilege of viewing in an exceptional architectural setting: the palace of San Nicolás.

One rarely has the opportunity to contemplate works of art in such a singular venue, a building designed by French architect Eugène H. Lavalley (1818–1869). / iii. 2 / The first stone was

laid on 30 March 1865, and less than three years later, on 7 January 1868, the public was welcomed into this palace, the national headquarters and branch office number 1 of Banco de Bilbao.

The new building, erected on a piece of land formerly known as the ‘plot of San Nicolás Inn’, was designed in the Beaux-Arts style that had emerged in France in the mid-nineteenth century, reflecting the contemporary, cosmopolitan spirit of this bank from its inception. The building was enlarged by Bilbao architect Enrique Epalza (1860–1933), which required the purchase of several adjacent houses and the creation of a dividing street that was named Banco de Bilbao. The last renovations were carried out under the supervision of Severiano de Achúcarro (1841–1910), completing the current perimeter defined by Plazuela de San Nicolás, Calle Ascao, Calle Fueros and Calle Banco de Bilbao.

The palace has two courtyards protected by skylights, one of which can be seen from the exhibition venue. For one century, this building housed the main offices of Banco de Bilbao. However, by 1957 this area was no longer the city’s financial district, and on the occasion of the bank’s centenary those offices were moved to Gran Vía 12. Yet San Nicolás is still home to Spain’s oldest bank branch, which has served customers continuously since the nineteenth century. The palace housed the BBVA Historical Archive from 1978 to 2007, and since then it has been the headquarters of the BBVA Foundation.

#### The intangible

When acquiring a piece, a series of what we might call ‘objective’ factors are considered: the artist’s creative career and past exhibitions, the provenance of the work, its potential increase in value and its exhibition history, as well as the existing literature on both. The sum of this information leads to the knowledge

and conviction that the piece will add value to the collection.

However, in addition to its artistic and financial value, other ‘intangible’ factors affect a collector’s decision, which is also strongly influenced by a subjective component: the value of a work based on the degree to which the collector empathises with and derives pleasure from it. Aesthetic enjoyment is closely related to the philosophy of empathy (*Einfühlung*);<sup>12</sup> the idea that a person can project oneself into a work of art and penetrate it through feelings. Having sufficient information and empathising are the fundamental traits of the collector. And that empathetic bond is often precisely what allows spectators to connect with the piece they are contemplating.

Making cultural assets available to all of society gives everyone a chance to enjoy them and, in the process, broaden their horizons and enrich their lives. In this way, collections contribute to aesthetic pleasure and the growth of knowledge—in essence, to the education of individuals. Institutions today are increasingly concerned with the non-financial returns of culture, such as social or environmental benefits, although there is still a long road ahead.

To paraphrase Walter Benjamin’s aforementioned idea that the collector is one who extracts the work of art from the course of history, I would like to conclude by inviting everyone to include these works from the BBVA Collection in Spain in their personal history.

María Luisa Barrio Maestre

Head of Historical and Artistic Heritage at BBVA

1 Walter Benjamin, ‘Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs’ (1937), in *Discursos interrumpidos*, translated, prefaced and annotated by Jesús Aguirre (Barcelona: Planeta, 1994), 87–135.

2 Francisco Calvo Serraller, foreword to *Vicente Carducho. Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (Madrid: Ediciones Turner, 1979), 14.

3 María Dolores Jiménez-Blanco, *El coleccionismo de arte en España* (Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo, 2013), 25–26.

4 Julián Zarauza, ‘Las colecciones de la banca pública en el contexto del coleccionismo de arte en España (1960–1982)’, PhD thesis, Universidad CEU San Pablo, Madrid, 2019; María Dolores Jiménez-Blanco, *El coleccionismo de arte en España*; Francisco Calvo Serraller, ‘El coleccionismo artístico de las entidades financieras españolas’, in *Arte español del siglo XX en la colección BBVA* [exh. cat.] (Madrid: BBVA, 2006).

5 [https://www.bde.es/bde/en/secciones/sobreelbanco/historiabanco/Del\\_Banco\\_de\\_San/](https://www.bde.es/bde/en/secciones/sobreelbanco/historiabanco/Del_Banco_de_San/)

6 Banco de Bilbao was founded on 24 August 1857.

7 Julián Zarauza, *op. cit.*, 9.

8 Julián Zarauza, *op. cit.*, 13.

9 María de Inclán, Elena Serrano and Ana Calleja (eds.), *Guía de archivos históricos de la banca en España* (Madrid: Banco de España, 2019), 174–210.

10 Francisco Calvo Serraller, ‘Un recorrido a través de cinco siglos de pintura española’, in *Obras maestras de la Colección BBVA* [exh. cat.] (Madrid: BBVA, 2004), 17.

11 In the words of Javier Viar, expert on Basque art and author of another text in this catalogue (who regrettably passed away before seeing it published), 16.

12 A philosophical concept introduced by Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) and his son Robert Vischer (1847–1933), continued by Theodor Lipps (1851–1914) and developed most notably by Wilhelm Worringer (1881–1965).

—

iii. 1 *Share Certificate no. 1*, 1 February 1858 BBVA Historical Archive. Collection: Banco de Bilbao. Section: Shareholders.

iii. 2 *Banco de Bilbao Headquarters*, 1907 BBVA Historical Archive. Photographic Archive.

## A COLLECTION, A HISTORY

Javier Viar  
[In Memoriam]

The exhibition presented here, *Analogies. Basque Art in the BBVA Collection*, is made up of forty pieces, created in very different media, from the BBVA's collection of Basque art. If I tell readers that, of all the works in the bank's collection, the term 'Basque art' applies to more than five hundred, they can safely conclude that the sample shown here is not even a twelfth part of its total volume, giving them an idea of the importance of these holdings. It would be accurate to say that the Basque collection as a whole allows one to trace the history of Basque art through its principal episodes and many of its finest artists since it began to take shape as such. This artistic history encompasses academic and *costumbrista* Romantics of the mid-nineteenth century, impressionists and pointillists, Fauves, Generation of 98ers, modernists, *novecentistas* and ethnographic genre painters and symbolists prior to the Spanish Civil War; it also includes post-Picassian figurative, abstract expressionist, geometric abstract, pop, neo-figurative, hyperrealist, neo-geometric and conceptual artists, as well as figurative creators who did not embrace the avant-garde movements and eventually forged something like a tradition of their own, basically by resorting to conventional and persistent Basque iconography. Some artists in this selection cannot be considered Basques in the strictest sense, or indeed in any sense; however, at some point they did have ties to at least one of the various chapters of the Basque art phenomenon and, in one way or another, contributed to its progress and definition. I should also mention that many of these artists are represented in the collection by works of the highest order—in other words, by genuine masterpieces that illustrate the level of excellence to which certain creative talents managed to raise Basque art at different moments in history.

This iconographic survey begins with a territorial image, a representation of one of the landscapes where the most significant transformations in the Basque Country's history took place, serving as a preamble, not to the history of Basque art that will soon follow, but to one of its primary geographical settings. This first image was created early in the career of Aragonese painter Pablo Gonzalvo (1827–1896), who was not a Basque painter but whose depictions of the estuary's course from the heart of the Bilbao countryside to the sea are an inevitable point of reference for the present-day appearance of metropolitan Bilbao. From Mount Cobetas, Gonzalvo painted two complementary views: one looking towards Bilbao and the other towards Abra Bay, which together offer a sweeping perspective of the estuary and the surrounding terrain. Painted in painstaking detail, they capture a reality that was already nearing its end in 1857, when they were made, for in the years that followed the nature pictured here would be ravaged by both the last Carlist War, with the siege of Bilbao in 1874, and the beginning of mining operations, the arrival of the steel mills and the development of the naval industry, a swift and aggressive industrialisation process that ultimately erased this image. *Desembocadura de la ría en el Abra de Bilbao* (Mouth of the Estuary in the Abra of Bilbao) / cat. 2 / is the panoramic vista chosen for this selection, but the BBVA Collection also contains its pendant piece, *Vista de la ría del Nervión* (View of the Nervión Estuary) / III. 1 /. Before them one inevitably recalls those topographic views of the same territory which, in the sixteenth century, made way for the image of Bilbao in the universal urban order.

The first piece in this exhibition that can unquestionably be qualified as Basque art is by José Echena, a painter from Gipuzkoa whose real name was José Echenagusía (1844–1912), author

of the oil painting *Vista nocturna del Puerto de Bilbao. Altos hornos* (Night-time View of the Port of Bilbao: Blast Furnaces) / cat. 1 /. This work deserves special attention, not only for its artistic merits, but also because it is highly symbolic that the itinerary on which we are now embarking includes an industrial landscape of the Estuary of Bilbao. Contained in this image is a historical reference of greater significance that represents the transformation of a territory, in parallel with social, economic and political changes which provided both the framework and the foundation for the emergence of an art school, or at least for a blossoming of artistic expressions that developed as a continuation of and more or less in connection with events on the international art scene. However, the images supplied by the Estuary of Bilbao, well suited to an art concerned with the progress of phenomena and of the nineteenth century, captivated the painters of that era, in part thanks to their symbolism but also, and more importantly, because of their picturesque quality and artistic appeal, their power of plastic suggestion. José Echena was an academic painter who depicted *costumbrista*, biblical and orientalisng themes that garnered him international success from Rome, where he resided until his death. Before him, only one other Basque artist based in Paris, Eduardo Zamacois (1841–1871), had achieved international fame—short-lived in his case due to his untimely death—with his historicist style of *tableautin* painting (also known as *pintura de casacones* or 'greatcoat painting'), in which Echena likewise took an interest. Echena is curiously relevant today, precisely thanks to his orientalisng works, which—along with the creations of other artists from that time—have become quite popular on the international market thanks to the interest of Arab collectors, with pieces from that (and only that) category of

his oeuvre commanding extraordinary figures. But I would like to highlight the fact that, for over a century and a half, many artists have been drawn to the industrial landscape of metropolitan Bilbao, which explains the iconographic power that the old vision of Echena and other contemporaries was destined to wield. The night lights, reflections in the water, smoke plumes, fires and sparks form a phantasmagorical and sordid yet suggestive panorama that has resurfaced numerous times between Echena's time and the present day. Though not always nocturnal views, the factories on the banks of the Nervión Estuary and their smokestacks, which in the composition harmonised with the long horizontal lines of the breakwaters, have been the central theme of canvases painted by numerous artists, both Basque and foreign, since the industrialising process first began. They have also served as the inevitable backdrop for other images of the territory and its inhabitants.

With Anselmo Guinea (1855–1906), eleven years younger than Echena, we enter the realms of impressionist influence, although in his case we must not forget his academicist roots, which he never truly abandoned. Like Echena, with whom he had a close relationship, Guinea travelled to Rome and lived in that city, the seat of academic learning par excellence, first from 1875 to 1876 and later from 1881 to 1887. During that second sojourn, he painted *Regreso de la fiesta* (Returning from the Festival) (1885) / cat. 4 /. Based on academic premises, this is an ambitious painting of excellent quality, detailed and preciously refined, denoting an interest in drawing and composition and based on a trivial anecdote: a group of peasants from the Roman countryside returning from a celebration and facing the threat of a storm gathering above them. Mikel Lertxundi, who has studied Guinea's work in depth, identifies this as one of the first pictures

in which the author depicted Italian peasants, a theme that would make him famous, and in which he dared to paint a group of people after having experimented with solitary figures. The apt description of the different types that enlivens the composition, as Javier Barón noted, the balanced choice of palette, with vibrant hints standing out against a homogeneous overall tone, the presence of plants that enrich the scene and the masterfully rendered menacing atmosphere make this work a prime example of Guinea's pictorial vigour prior to taking an interest in impressionism. When he returned to Bizkaia in 1887, he renewed his acquaintance with a former fellow student, Adolfo Guiard (1860–1916), a painter from Bilbao who introduced Basque painting to impressionism upon returning from Paris, where he had resided since 1878, in 1886; thanks to his influence, Guinea began to embrace the new movement. From that moment on, his themes oscillated between Roman and Basque genre scenes, enriching the latter with masterpieces of extraordinary beauty, such as his views of the estuary, its inhabitants and their labours. As for his aesthetic interest, he always remained faithful to the two main influences of his professional career, which are combined in many of his finest pictures, with fragments dissolved in light and soft colours forming the background of structured compositions that depict scenes of everyday life or picturesque characters.

The third individual who transformed the academicism of Basque art—and Spanish art as a whole, eventually becoming its leading exponent—and introduced it to modern painting was Darío de Regoyos (1857–1913). Though born in Asturias, he lived in different parts of the Basque Country, painted it countless times, married a woman from Bilbao, joined the Association of Basque Artists and left an indelible stylistic mark on the Basque cultural scene, making



him a pivotal figure in the Basque art world of his day. In 1879 he travelled to Brussels, where he discovered the modern art movement and became a part of it through various groups and his friendship with renowned Belgian and French avant-garde artists. After that point, Regoyos's work—mirroring his personal life, in which he moved multiple times—underwent modifications and passed through different phases, without betraying his avant-garde affiliations. These included a patently pointillist phase, which made his work complex though still easily identifiable. That evolution can be traced, at least in part, through the various pieces by Regoyos in the BBVA Collection, only one of which was selected for this show. The earliest picture, called *Seguidillas gitanas o Danseuses à Seville* (Gipsy Seguidillas or Dancers in Seville) / iii. 2 /, though dated in 1890, has been identified by Juan San Nicolás as one made in 1883, to which the author gave these two titles. Painted during a tour of Spain with several Belgian artists between October 1882 and early 1883,<sup>1</sup> it clearly reveals the artist's interest in a popular motif and popular types. Yet his fascination with 'deep Spain', its people and their ways of life became particularly evident during his famous and prolific journey with Belgian poet Émile Verhaeren in 1888, the results of which were finally published in 1899 under the title *España negra*. This volume, with texts by Verhaeren and images by Regoyos, introduced a particular critical view of Spain that would soon become a cultural stereotype and exert a powerful influence on subsequent generations.

The Regoyos picture chosen for this exhibition (made later than the ones I have just mentioned) is titled *Puerto de Bilbao* (Port of Bilbao) (1908) / cat. 7 / and was painted during a period when the artist lived in several different towns of Bizkaia. The Estuary of Bilbao was a theme he returned to on various occasions, depicting many spots along

its course in different seasons and lights and leaving us priceless records of its vistas, structures, denizens and transformations. However, while it is true that all this features in many of his works, sometimes with obvious importance, Regoyos was primarily interested in capturing the meteors of nature, its changing lights and contradictory phenomena, thereby achieving more essentially impressionist results, as in this case. The artist painted this view from an eminence in Getxo, Bizkaia, overlooking Ereaga Beach, and shows the mouth of the Nervión Estuary with a few boats floating in the vicinity of Santurtzi and the Arriluze Wharf running across the entire composition. This type of arrangement is highly characteristic of Regoyos: the elevated point of view allowed him to take in a wide swathe of scenery and contemplate it one section at a time, a method which, despite an apparent compositional vagueness, gives structure to the landscape. The upper register is dominated by the rolling contours of the mining mountains, while below the estuary's mouth flows into the harbour, confined between the two nearly parallel lines of the Santurtzi and Arriluze wharfs, emphatically dividing the picture in half. The boats underscore the horizontal movement established by the landscape itself, with the smoke that rises from one of them indicating the direction of the wind. The lower register, the beach, introduces a peculiar dynamic energy thanks to the rows of waves set diagonal to the foam-spattered dock, whose motion is clearly indicated and more violently rendered than the rest of the picture's elements. The most recent of the pieces I will mention here is *Derribos (Granada)* (Demolitions [Granada]), from 1911 / iii. 3 /, a late work made during the artist's final visit to that Andalusian city, in which I would highlight the interest in urban structures contrasted with visions of nature, a particularly intense and

beautiful use of light, and the artist's habitual elevated point of view.

Francisco Iturrino (1864–1924) was a pivotal figure in the modernisation of Basque art, and all Spanish art, who played a prominent role in the fin-de-siècle years. The time he spent abroad in Liege, starting in 1883 or 1884 (he had gone there to study engineering but soon dropped out), barely five years after Regoyos arrived in Brussels, and later in Brussels and Paris, as well as his friendship with Derain, Picasso and Matisse placed him in an enviable position, and he made the most of it by incorporating experimental, radically avant-garde discoveries in his painting. Although most of his paintings are associated with fauvism, and his canvases were flooded with colour and light, Iturrino was also strongly influenced by Cézanne and his way of structuring form in pictorial planes. At the beginning of his career, he was also swayed by the realism of 'black Spain'. His most characteristic themes are images of Andalusian folk festivities and groups of women bathing or playing various games, whose nude forms permitted formal analyses which, coupled with showy attire (also common in his work), made his compositions explode with colour. The BBVA Collection owns several works by Iturrino, but one from circa 1902, titled *Fiesta en el campo* (Party in the Countryside) / iii. 4 /, is an unusually large masterpiece where we see that the artist was still interested in realistic description, although certain thematic aspects, like the female group in the centre, foreshadow devices that would become habitual in the painter's later oeuvre. However, the pieces selected for this show are *Soir de fête (Tarde de fiesta)* (Soir de fête [Evening Party]) (ca. 1904–1910) / cat. 8 / and *Mujeres en el río* (Women by the River) (ca. 1915–1916) / cat. 9 /, which illustrate his different methods of depicting groups. In the first, the figures in the

main group are lumped together, so that each dressed body, without losing its chromatic identity, is merely a piece in the collective motion of the light-flooded pack, which also blends into the background. In the second, however, the characterisation of the women is more individualised and each body is vigorously defined, combining naked forms with white undergarments and the effect of the water that soaks through the thin fabric, making it transparent. The structure of this sculptural composition is even more sharply defined by the way the light strikes it. In the lower central area, a pair of red espadrilles on one of the women's feet emerge from the luminous flood and drop a violent anchor on the dynamic composition dominated by triangles.

Few artists could be more dissimilar to Iturrino than Ignacio Zuloaga (1870–1945), despite their chronological proximity (Zuloaga was less than six years younger) and their similar cultural backgrounds. The greatest exponent of the Generation of 98, Zuloaga shared Unamuno's profoundly critical attitude towards the reality of life in Spain—as critical as the 'black Spain' sentiment which preceded it—and his paintings managed to convey a particularly emphatic, harrowing vision that contrasted with the *joie de vivre* of the Fauves. When he reached artistic maturity, after having flirted with Parisian modernism in the final decade of the nineteenth century, Zuloaga turned the intoxication of light, colour and sensuality glorified in Iturrino's Andalusian visions into a dramatic, tenebrous, pessimistic picture of Spain's reality, dominated by obscurantism, with the country's most afflicted popular types, suffering the effects of backwardness and marginalisation, populating its wildest, harshest panoramic views. His aesthetic characteristics were heavily indebted to the great Spanish artistic legacy of El Greco, the seventeenth-century

Baroque and Goya. But not all of Zuloaga's work is so extreme. Of the two pictures in the BBVA Collection, the one chosen for this occasion is *Retrato de Mr. Halley-Schmidt* (Portrait of Mr Halley-Schmidt) (1923) / cat. 14 /, painted in Paris, depicting an American dentist and amateur golfer. The subject stands in the foreground, his form nearly as high as the canvas itself, while a golf course stretches out behind him on a lower plane. He holds a golf club, tucked under one arm in a sophisticated pose, his legs are separated with calculated elegance, and his figure—partly in profile and partly in three-quarter view—is the very picture of the refined, fashionable amateur sportsman, with a caddy at his feet who seems to have emerged from underground. Zuloaga had earned worldwide fame, more than any other Basque artist up to that point, and thanks to his extraordinary descriptive skills he received numerous portrait commissions from aristocrats and the more prosperous members of international society circles. Logically, this portrait has a neatness and luminous beauty that do not even hint at the existence of the painter's more tormented images; however, its general composition is similar to that of some of his other works, even the most expressionistic, with the subject situated on a proscenium that may be lower or higher than the backdrop and a landscape behind it that symbolises the aspects he wished to emphasise—in this case, the glorification of modern comfort and wellbeing—or is merely the space that the subject inhabits and lords over.

Manuel Losada (1865–1949), an important driving and ruling force of Bilbao's cultural life as well as a painter, was initially interested in modernism and impressionism, but, like Zuloaga, he later discovered great Spanish painting in the work of Manet. Although lacking the mastery and dramatic depth of his colleague from Eibar, Losada painted

grim scenes imbued with the spirit of the Generation of 98 and filled with popular types—minor bullfighters, gipsies, villagers—but later switched to a completely different style, the one that boosted his popularity and for which is now best known. In an article written in July 1909, Juan de la Encina described a Losada exhibition that contained pastel works which, judging from the titles mentioned, depicted picturesque corners of the town and various events typical of its public life. The article seemed to suggest that this work was a novel development in the painter's career; one might even infer that it was the first time he had ever exhibited anything like it. Another review published ten months later documented a second showing of pastels, an indication of the success Losada had found. In any event, from then on he dazzled Bilbao's citizens with bright, carefree, carefully researched visions in pastels and oils of a romantic city that had vanished many years earlier, a city he had never actually seen. This story was actually the expression of a nostalgic longing for a city that was already fading when Losada painted it, and should therefore be considered one of the multiple swan songs intoned by the *costumbrismo* of that era, especially the literary variety, and endorsed by the author's own conservatism: an ode to the old Bilbao that was swiftly changing and disappearing due to industrialisation. This pastel, which bears the title *El Sitio* (The Siege) / cat. 6 /, shows the facade of the old mansion occupied by Banco de Bilbao in the little square of Plaza de San Nicolás, with a cannon and several soldiers standing guard before it, when the city was besieged by Carlist troops in 1874.

The painter who was best able to establish the idea of an autochthonous Basque art and a set of values that aspired to elevate the denizens of the vernacular world to the classicist paradigm, depicting their labour and

their customs with the utmost dignity and nobility, was Aurelio Arteta (1879–1940). In addition to these country folk, he also portrayed the industrial working class, which had grown throughout the Basque Country, particularly in Bizkaia. Arteta ultimately composed an epic of work with clear ethnic and historical connotations. That ideology was forged in the context of the *novecentista* aesthetic which Joaquim Sunyer (1874–1956) was developing in Catalan painting and Daniel Vázquez Díaz in Spanish painting in general, especially after the point when he began geometrising his figures and gave them a more sculptural appearance. The piece he created to decorate the Banco de Bilbao building in Madrid, designed by architect Ricardo Bastida, which the painter concluded in 1923, was a key work in this respect. Arteta always had a strong symbolist tendency centred on the human figure, which became the supreme reality of his creations. While his lack of interest in the setting may have been less acute in his early works, he clearly used it to give his characters a modicum of coverage and contextualise them in a scene. *La Pereza y el Trabajo* (Sloth and Work) (ca. 1909–1910) / *cat. 10 /*, chronologically the first of the three selected works, is a relatively early oil painting, although the painter’s mastery is already evident. The classicism of both figures—the girl representing Sloth and the man who personifies Work—makes it impossible to interpret them as anything but symbols, a reading confirmed by the title and the image itself. The composition portrays a scene of agricultural labour, and every element is designed to underscore the contrast between the virtue and vice represented here. The bodies are tightly packed into the space. Sloth rests dreamily, enjoying the shade of the tree where she has found a seat, tucked between the trunk and a branch that place her in a protective cloister. Work strains his torso in the blazing sun and

bows under the weight of the hay bundle he carries on his shoulders, about to leave the field. A violent diagonal connects the two figures, emphasising this effort. In the second work, a pastel titled *Descargadoras de carbón en la ría* (Coal Unloaders by the River) (1923) / *cat. 11 /*, the author showed off his drawing skills as well as his wonderful documentary ability to capture the likeness and attitudes of the working classes performing their different jobs on the banks of the estuary. One of these was particularly reviled by conservative literary *costumbristas*, specifically that of the female stevedores or ship ‘loaders’, owing to their brazenness. The third image, a watercolour titled *Boceto para Pescadores de Bermeo* (Preparatory Drawing for *Pescadores de Bermeo*) (ca. 1937–1940) / *cat. 12 /*, painted during his Mexican exile (cut short by his accidental death soon after arriving), has a markedly evocative and nostalgic feel, reminiscing about a reality forever lost to the painter.

Moving in Arteta’s orbit in many aspects, though lacking his talent, Alberto Arrúe (1878–1944) was the oldest of four artistic siblings; his severe *costumbrista* paintings explored social themes that also led him to depict the proletariat working along the Estuary of Bilbao and in port settings frequented by fishermen. The pastel *Pescadores en el puerto de Bermeo* (Fishermen in the Port of Bermeo) / *cat. 13 /* is a characteristic example of his dense realism, with its intense colour and robust drawing, a combination of ethnic vision and social documentary in which the painter did not sacrifice the anecdotal suggestion in the relationship between the figures that was also quite typical of his style. All the gravity and sense of historical responsibility implicit in the eldest brother’s images were offset by the second son, José Arrúe (1885–1977), in a humorous, festive world of pilgrimages and other genre scenes, captured with particular ingenuity and

descriptive talent, which the artist began developing in 1906. Popular scenes in urban or rural settings featuring dozens of people from both worlds who, with their clearly marked contrasts, formed veritable human swarms buzzing with spirited vitality, benefited from the author’s powers of observation and the superlative drawing skills that allowed him to characterise the attitudes of his main and secondary characters. José Arrúe practised a stimulating lesser art which, though continued by some during the long post-civil war years, belonged to a very specific historical period and is now regarded as an idealised record of the rural Basque cosmos, seen through urban eyes, and the ideology that glorified its image. The mature work *Frente al Banco de Vizcaya* (Outside Banco de Vizcaya) (1920) / *cat. 5 /* is an oil painting in landscape format that depicts the chamfered corner of the former bank building, where the main entrance from Plaza Circular once stood. This was, and still is, one of the busiest corners in urban Bilbao. The picture is a daytime snapshot of the moment when stray animals and children, vendors with their carts, bootblacks, investors, seamstresses and villagers cross paths in the heart of a city on the road to progress.

A contemporary of Arteta, the painter Valentín de Zubiaurre (1879–1963), along with his younger brother Ramón (1882–1969), formulated one of the most renowned proposals of *costumbrista* symbolism, whose iconography was rooted in both the Basque Country and Castile. The Zubiaurres hailed from Garai in Bizkaia, where their father and Ramón were both born, and they maintained their ties to this village despite their decision to reside in Madrid and the vicissitudes of the Spanish Civil War. The two brothers adopted a remarkably similar approach to painting, although each achieved clearly distinguishable results. Our selection includes a picture by Valentín

that perfectly exemplifies his universe of popular imagery, which he filled with rural events and characters imbued with a particular air of solemnity. In Arteta’s work, in keeping with the artist’s ideology, that world revolved around the glorification of work, but Zubiaurre’s was structured around ancient customs and more conservative traditional values, supported by the cultural and religious atavisms of a community described in its most authentic idiosyncrasy. However, the painter was able to penetrate the reality he represented and shroud it in profound, unsettling mystery, a certain mystical vision that affected the landscapes, their shapes and lighting, their architectural structures, objects and costumes and the attitudes of his human figures; as a result, even the most trivial acts are ritualised in his canvases, transformed into ceremonies of profound existential significance and associated with death. For instance, the oil painting *Ofrenda en una ermita* (Offering at a Shrine) (ca. 1910) / *cat. 3 /* depicts a group of villagers presenting an offering of flowers and candles at the door of a chapel; the landscape behind them includes the recognisable tower of the church of San Juan Evangelista in the village of Garai. In the foreground, a boy with his back to us strikes a nonchalant pose, while before him, kneeling on the ground and saying the rosary, an obviously distressed woman introduces the iconography of the Pietà; a long candle deposited on the ground seems to underscore this contrast, as if drawing a dividing line between everyday life and transcendence. In any case, the religious nature of the scene impregnates every depicted element, from the buildings in the distance to the still life on the ground at the front. Rebecca Guerra has linked this work to the theme of ‘black Spain’.<sup>2</sup>

Daniel Vázquez Díaz (1882–1969) is one of the selected artists who cannot be considered a Basque painter, but his

regular stays in the valley of the River Bidasoa, whose landscape fascinated him, and the powerful influence of his painting closely link him to several fundamental aspects of Basque art. His geometrising aesthetic, within what would later be considered an attenuated brand of cubism, and the *novecentista* principles he shared with Sunyer and Arteta came to define a Basque art in which he played a leading role, above all because Arteta, as mentioned, only had a relative interest in landscape. Vázquez Díaz must therefore be credited with the formulation of a landscape art of faded colours, something supplied by the model itself, and simplified forms that would characterise a hypothetical artistic identity from then on. Although the two pictures included in this exhibition are not Basque landscapes, they perfectly illustrate the author’s style and asceticism. In the earlier of the two, an oil painting titled *Ventana sobre Portugal* (Window over Portugal) (ca. 1922–1923) / *cat. 15 /*, the artist played with the exterior view seen through a window in relation to the interior: a very popular cubist device, constructed here by means of a fishbowl on the windowsill whose faceted reflections determine our perception of the outside world. In the second, *Ventana de La Rábida* (Window of La Rábida) (ca. 1929) / *cat. 16 /*, less cluttered and intensely silent, the landscape is framed by a semi-circular arched window at the monastery.

At this point I would like to mention Gaspar Montes Iturrioz (1901–1998), as his finest works were linked to Vázquez Díaz’s oeuvre, and he was instrumental in giving Basque landscape art an aesthetic continuity that aspired to become a school in its own right. Associated with the painter José Salís—who had settled in Irún, although he was born in Santoña, Cantabria, and of French descent—and influenced by Cézanne, Montes Iturrioz was a core member of the second generation of

the Bidasoa School. His landscapes, with their geometric purity and delicate palette, became a benchmark of undeniable quality within the traditional iconography of Gipuzkoa. The selected piece, *Bahía de Txingudi* (Bay of Txingudi) (1950) / *cat. 17 /*, was painted late in his career. It is a port image, created with mature compositional and chromatic resources unrelated to the quasi-cubist aesthetic he had cultivated in the years prior to the Spanish Civil War.

The important artists of different ages who survived the conflict, including the youngest generation that emerged in Gipuzkoa and banded together around the fundamentally surrealist GU Group, barely contributed anything new in the post-war years, although some rather fine creators did continue their work in the shadows. Some died soon, others gave up art, and those who did manage to create interesting work offered nothing better or even comparable to what they had done before the war, unable to produce even a shred of originality. However, there was one clear exception—and a few less obvious ones—to this rule, for José María Ucelay (1903–1979) gave the best of himself to his homeland when he returned from exile and revealed the full extent of the amazing talent at which his youthful work had already hinted. At the request of the Basque government, which named him General Director of Fine Arts in 1936, he had played a vital role in safeguarding the artistic heritage assets evacuated to France and was in charge of the Basque section in the Spanish Pavilion at the 1937 International Exposition. When the war ended, a professional commission took him to England, and he was finally able to return in 1949 at the age of forty-five. He lived another thirty years, during which Ucelay was respected if not openly admired by every successive Basque artist—in 1966 he even belonged to the Emen Group of the Basque School, founded in Bizkaia—



and was able to composedly develop a profound, original body of work that remains one of the greatest legacies of this period. Kosme de Barañano's scholarly analysis and exhibition of his work in 1981 did much to increase the knowledge and public awareness of Ucelay's vital contributions. Preoccupied with drawing, receptive to eastern influences and tending, after a certain point, towards cool, sophisticated, motley expression, Ucelay's figuration had complex roots, but it was nourished by the most important contemporary figurative movements. It had ties to metaphysical painting, surrealism and magic realism, but it can also be seen as close to the German New Objectivity—in other words, a frigid, crystallised, enigmatic world shrouded in the utmost strangeness. At the beginning of this essay, when I mentioned the masterpieces in the BBVA's Basque collection, one of them was this work by Ucelay, included in the show and titled *Danzas suletinas* (Souletin Dances) (1956) / cat. 19 /, as its ambitious size and compositional complexity and the stylistic imagination and maturity with which it was executed make it worthy of the highest distinction and praise. Although Ucelay primarily painted still lifes, landscapes and portraits, he also depicted ethnic or genre themes, allegorical, and mythological and historical motifs. This particular piece shows, scattered across the countryside, a group of Souletin dancers—specialised in executing a well-known folk dance from the Zuberoa or Soule region of the French Basque Country—taking a break from their performance. The assorted elements depicted here, frozen in place, make this picture a kind of mysterious, miscellaneous still life of people, animals, apparel and objects, where the eye is especially drawn to the fanciful costumes and musical instruments. In it we sense the presence of the Freudian world of the uncanny, which Ernest Jentsch described as

a place where one has 'doubt as to whether an apparently living being really is animate and, conversely, doubt as to whether a lifeless object may not in fact be animate'—the figures do indeed resemble automatons—as well as a *horror vacui* very typical of the artist's style. It is worth noting that this motley descriptiveness and the importance of drawing in his painting, strongly influenced by the decorativism of English illustrations, would only intensify in later years. I should also point out that, despite the 'countrified' nature of his subject, the artist's gaze is entirely cosmopolitan, a novelty that Ucelay brought to a Basque painting whose iconography had, since Romanticism, tended in the opposite direction, towards description centred on Basque identity, a trend reinforced by the interest in the vernacular that characterised *novacentismo*.

If we follow the chronological order of the artists included in this selection, next we come to Menchu Gal (1919–2008), a painter from Irún who initially studied under Gaspar Montes Iturrioz in her hometown and later under Amédée Ozenfant in Paris. Exiled in France during the Spanish Civil War, in 1943 she settled in Madrid and became acquainted with painters of the Madrid School, spawned by the short-lived second Vallecas School, and partly followed guidelines close to those of fauvist painter Benjamin Palencia. For a time, Palencia spearheaded the process of artistic renewal in post-war Spain, especially after his win at the 1st Hispano-American Biennial in 1951, but his ideas were soon overshadowed by the advent of abstract expressionism and geometric abstraction. Gal primarily painted portraits, landscapes and still lifes, and she is represented in this show by a harbour landscape, *Puerto de San Sebastián* (Port of San Sebastián) (ca. 1970) / cat. 18 /, that displays her knack for description and her tame tendency towards expressionism.

One might say that the Basque avant-garde movement which emerged with unexpected vigour in the post-civil war years was preponderantly abstract in its intentions and in its results, although this statement must be qualified as there were several major exceptions, and furthermore it was based on models that dominated the global art scene when this avant-garde appeared. The two key actors in the early days of this phenomenon were sculptors, Jorge Oteiza (1908–2003) and Eduardo Chillida (1924–2002). The former had left for Latin America in 1935 and returned in 1948, the year Chillida signed his first sculptures. Chillida was soon showered with distinctions and acknowledged as one of the most important artists of his generation, and his early international success placed Basque art in a position of global prominence. To an extent, this also benefited Oteiza, who received several major international awards in the 1950s. Chillida embarked on his abstraction in iron—the material that would most clearly identify his oeuvre—in 1951. That work, begun under the influence of Madrid-born painter Pablo Palazuelo (1915–2007) and his geometric abstraction, soon gave way to something quite different, a calligraphic, gestural art informel, which Chillida—a child of anguish, like the expressionists who came after him, and eyewitness to two tragic post-war periods—managed to interpret in three dimensions with his complex, highly dramatic use of the forge. The enormous relevance of matter in his work inspired Gaston Bachelard, in his revealing reflections on the sculptor titled 'The Cosmos of Iron', to say the following: 'Were we to yield to the temptation of grouping such works under the general heading of *abstract ironware*, we would immediately lose the benefit of the amazing stimulation which they provide for the sensual imagination. That would be to judge purely in terms of form works which are dedicated to the

glory of matter. In this case, the smith is inviting us to share his extended musings upon the physical image of iron.' In fact, Chillida's formal evolution was guided by the use of different materials, occasionally with morphologically contrary results. After iron and steel came carved wood, like the craftsmen of old, and granite. Later, episodically, he worked with marble, alabaster and concrete, fireclay—used to create his *Lurra* (Earth) pieces, which incorporated impressions, grooves and cracks, and sometimes copper oxide graphics—porcelain, felt and paper. The latter was logically employed as a support surface for drawings and prints, collages and hanging cut-outs, but with an unusually heightened sensibility towards its material diversity and resources; this is particularly apparent in the collages, handled with a special creative ability and attention to their specificity—cutting or singing the edges— and in certain embossed prints. And so, in this way he composed a genuine polyphony of forms, forms emanated from the intrinsic intimate possibilities of the resistance, three-dimensional presence, texture and colour of his materials. However, one might say that, after a certain point, these materials switched places, and the formal world that had originated in some of them was conveyed to the rest, regardless of their consistency. At the same time, that formal wealth became more predictable, far from the enigmatic searching that had characterised his early and more straightforward mature experiences. Forms grew less aggressive, and what had initially been calligraphic and spontaneous morphed into signs of carefully calculated design.

The most prominent work by Eduardo Chillida in the BBVA Collection is undoubtedly the public iron sculpture titled *Elogio del hierro III* (In Praise of Iron III) (1991) / iii. 5 /, produced at a very advanced point in the artist's career, where we can see that its constituent

parts are carefully considered and controlled by long years of experience. The piece basically consists of a trunk embedded in the ground and surmounted by an orthogonal block from which four twisted forms emerge like blunt hooks, rendered in the sculptor's recognisable style. At the base, the part closest to the ground, a bite has been taken out of the parallelepiped ingot, which loses its shape to express its consistency in raw matter. This contiguous dialogue between informal zones and others with an obviously formal expression, which has its roots in Michelangelo's *non finito* and Platonic philosophy, was frequently used by Chillida and gives matter its own expressiveness. The trunk proper, like that of a schematic tree, had appeared in his work as early as 1951, in the sculptor's first iron abstraction. The tall platform orders, by enlarging the base from which they spring, the presence of the four tentacles that emerge with unusual serenity. This group allows us to clearly read the different interventions and consider Chillida's most genuine iron discoveries, not as elements of subjective, harrowing expressiveness—although they were initially—but as signs crafted with a more objective and culturally communicable meaning. The present selection includes two works on paper, two of the various prints found in the collection, a fine example of the artist's important graphic oeuvre. These aquatint and etching prints, titled *Aundi II* (1970) / cat. 21 / and *Euzkadi VII* (1976) / cat. 22 /, are very different in design, although both date from a mature period of his career. The first, featuring an unbroken graphic chain that serves as a bridge between two side blocks, recalls the continuity of the gestural calligraphic traits related to art informel with which the sculptor had experimented for a time starting in 1956, although in *Aundi II* that itinerary, by stringing together two consolidated forms, has gained structural stability.

*Euzkadi VII* presents another of his expressive constants, the elemental prismatic or rectangular block that is beginning to undergo a diversification process at one end, betraying an existential circumstance dominated by angst.

Jorge Oteiza is represented in the BBVA Collection by five sculptures, three figurative and two geometric. One of the former, titled *Fraille franciscano* (Franciscan Friar) (1952) / cat. 20 /, was selected for this show. The theme and date inevitably connect it to the sculptor's work on the construction of the Basilica of Our Lady of Arantzazu in Oñati, Gipuzkoa, of which this is an early record. In 1950 the Franciscans of that locality organised a competition to build a new basilica, with a decorative programme that included paintings, sculptures, reliefs and stained-glass windows, as a result of which the sculptures were entrusted to Oteiza and the doors to Chillida. The religious nature of the commission largely determined the results of Oteiza's creations for the basilica—which concluded with the frieze of the apostles and later the Pietà, both for the facade—and of other projects he was working on at the time, in terms of both their morphology and the spiritual quality that inspired them. In fact, during that period he participated in other religious collaborations. Oteiza's figurative sculpture had its roots in that of Picasso at Boisgeloup, that of Henry Moore and primitive sculpture in general, although he always approached his work with an obvious propensity for geometrisation, tending to simplify and sharpen the edges of his forms. This helped him to steer his oeuvre towards constructive abstraction. One of his greatest preoccupations was emptying sculpture, a physical hollowing driven by metaphysical and existential reasons and whose concepts eventually permeated his geometric work, illustrated in this collection by *Caja*

*metafísica por conjunción de dos triédros. Homenaje a Leonardo / Utsgoikoa* (Metaphysical Box by Conjunction of Two Trihedrons. Homage to Leonardo / Utsgoikoa) (1965–1974) / iii. 6 / . *Fraile franciscano* (Franciscan Friar) is one of the first instances of this process, with its contortions and hollows, and although it was ultimately excluded from the basilica’s final iconographic programme, its importance in that relevant cycle cannot be denied. Chillida, for his part, created doors with geometric abstract bas-reliefs, dated in 1954, that strongly influenced subsequent Basque art, including Oteiza’s own shift towards geometric expression in 1956–1957 which garnered him the sculpture prize at the 4th São Paulo Biennial in 1957. But by that time, as we have seen, Oteiza had already produced a substantial body of figurative work, including the sculptures for Arantzazu, the collateral pieces made up to 1956 and his earlier creations, which constituted his first contribution to Basque avant-garde art. One of those works is the second figurative sculpture in this collection, *Arrantzale*, dated in 1949; made of glazed and polychromed ceramic, it is an excellent example of the art that Oteiza, a ceramicist by profession, produced immediately after his return from Argentina.

A third individual soon joined this avant-garde movement, Néstor Basterretxea (1924–2014), who had gone into exile with his family in Argentina and returned to Spain in 1952, and who also participated, albeit briefly, in the Arantzazu project at Oteiza’s request. Basterretxea cultivated a post-Picassian style of figurative painting, which in 1956 evolved to geometric abstraction and, after 1958, led him to embrace abstract sculpture inspired by Chillida’s models, consolidating the idea of a predominantly sculptural Basque art. Although he is not included in this exhibition, the BBVA owns a

sculpture by Basterretxea called *Aker Beltz* (1972) / iii. 7 / , a version of one of the eighteen wood carvings in the artist’s widely known sculpture group *Serie cosmogónica vasca* (Basque Cosmogonic Series). This series—which boasts great formal diversity thanks to the artist’s talent for design—attempted to capture the image of different spirits, numina and other mysterious and legendary creatures, as well as ceremonies, objects and natural phenomena associated with Basque mythology. The Aker Beltz was the central figure worshipped at witches’ Sabbaths.

The appearance of another younger set of artists, mostly painters, must have altered the perception of sculpture’s pre-eminence. Yet the presence of sculptors, specifically Remigio Mendiburu (1931–1990) and Vicente Larrea (1934), was also considerable, making it impossible to achieve a more centred idea of the phenomenon. The painters, however, were numerous and predominantly ascribed to abstract expressionism or art informel, especially in Gipuzkoa. Ordered by place and date of birth, the most noteworthy members of this group were Gonzalo Chillida, Eduardo’s younger brother, Amable Arias (1927–1984), José Antonio Sistiaga, Bonifacio Alfonso, Rafael R. Balerdi (1934–1992) and José Luis Zumeta from the province of Gipuzkoa; Juan Mieg (1938) from the province of Araba; and Gabriel Ramos Uranga (1939–1995) from the province of Bizkaia.

Four of these painters are well represented in the BBVA Collection and the present selection. Gonzalo Chillida (1926–2008) was the chronological bridge between his brother and the next generation, and his painting occupies a place that is not easy to aesthetically define, although his admirers have singled it out from the work of his coevals for its quality and depth. He started out painting still lifes and landscapes of great beauty, in which one could detect the geometric

purity of the Italian primitives. After a few experiences that brought him closer to Palazuelo and his brother Eduardo, Gonzalo began to develop what would become his signature pictorial style, with amorphous blotches and complex watery transparencies that revealed glimpses of the sandy vestiges formed where the beach meets the sea, constituting a world of infinite formal variations and establishing essential limits whose significance goes beyond the mere descriptive interest of the shore. It is as if he were attempting to turn that meeting, via its mysterious traces, into a cosmos of matter that represented the being and its liminal condition. His landscapes became unconventional and eliminated the horizon line, so that a cavalier perspective allowed the viewer to contemplate, like an absolute vision, the instantaneous fusion of both realities and the transformation of matter, its variable nature over time. Antonio Saura succinctly described this painting as ‘a seascape transformed into a mental scenario’. Gonzalo Chillida is represented in this exhibition by four pieces, two lithographs and two oil paintings. The two lithographs are from the 1969 book *El nuevo mar* (The New Sea), featuring his images and texts by Juan Ramón Jiménez. The titles of both are telling indicators of the expressive ambitions of the author’s abstract landscape art, its metaphysical intentions: *Gran paraíso de acumulada libertad interna* (Grand Paradise of Accumulated Inner Freedom) / cat. 23 / and *Tú eres sólo el más solo de lo todo* (You Are Only the Most Alone of the Whole) / cat. 24 / . In both cases, the streams and trickles of water are rendered in detail, and their consistency is unmistakable. The somewhat later oil paintings are more abstract, created at different times and with different degrees of precision, although both contain the features I have attributed to his entire oeuvre. *Arenas/Sands* (1978)

/ cat. 35 / is painted in dark, shadowy or nocturnal colours, heightening the mystery of its paths and stains; *Marina* (Seascape), from 1991 / cat. 38 / , describes the phenomenon it attempts to capture with chromatic clarity and precision.

José Antonio Sistiaga (1932) was undoubtedly the most radical of the Gipuzkoa ‘informalists’ and the most loyal to the postulates of gestural art informel—with which Eduardo Chillida had experimented the decade before, and which Balerdi executed like a true master—which he has developed in an extreme way throughout his entire career. Applying the criteria of swift execution, irrational and spontaneous calligraphic gestures and random stains, and using assorted tools to transfer colour to paper or canvas in order to obtain the desired results—something he began doing in 1959—Sistiaga also devised direct cinematographic interventions on celluloid without emulsion coating, thus creating experimental films with unique and acclaimed results. This is apparent in the oil on canvas titled *Paisaje vasco actual* (Present-Day Basque Landscape) (1971) / iii. 8 / . Speaking of this painter, Santiago Amón wrote, ‘Celerity as an emission of genuineness (chromatic stain=psychic stain) is his sole concern and even his sole aesthetic creed.’ His aim was to bring to light a psychogram that would reveal the behaviour of the unconscious.

Bonifacio Alfonso (1933–2011) is represented here by a very significant piece from the first decade he spent in Cuenca, which was instrumental in the consolidation of his style and in his evolution. At the urging of Fernando Zóbel, who purchased some of his work for Cuenca’s Museo de Arte Abstracto Español, inaugurated in 1966, Bonifacio moved to that city in 1968 and remained there for more than twenty years, in close contact with the many important artists who congregated there at the time. Thanks to his enduring friendship

with Antonio Saura, in the early years of his residence in Cuenca he was heavily influenced by the Aragonese painter’s expressionism, and the white paintings of cottony, sensual forms he was making at the time became more aggressive and dynamic and inserted harrowing figures in spaces whose features blended together until they formed a world filled with grotesque characters, ridiculous dummies in seemingly absurd poses. These characters often resembled the visions of CoBrA Group artists, like Alechinsky and his sketches or the work of Asger Jorn. The painter always had a great capacity for mimesis. *Bodegón con pájaro* (Still Life with Bird) (1973) / iii. 9 / added grey and red tones to his original whites and described a more dramatic, tenebrous universe, although Bonifacio’s particular sensibility always left room for a more or less evident lyrical effusion. The oil painting included in the show, *Triángulo azul* (Blue Triangle) / cat. 29 / , is from 1978–1979. By then the painter had already acquired a superb command of colour and reached a high point in his career, so we can say that this work, which stands out from its contemporaries, is truly a masterpiece within his oeuvre and indeed within the entire collection. The supposed characters and the space that contains them playfully disguise themselves and switch places, a game of constant ambiguities and imaginative descriptions.

As for José Luis Zumeta (1939–2020), the youngest of this Gipuzkoa group, in the beginning he practised a radical expressionism of coloured bands, which he borrowed from the popular models of fishing-boat painting, usually affiliated with certain foreign avant-garde trends and which eventually materialised in highly expressive, labyrinthine cut-out reliefs. All this resulted in more complex abstractions that seemed to want to tell dramatic and conflictive collective stories,

much like the phantasmagorias of the CoBrA Group, which filled his spaces with half-glimpsed, flashing, motley-hued forms of unstable presence subjected to powerful tensions, mirroring a turbulent historical reality. The selected painting / cat. 31 / , from the first half of the 1970s, was made at the beginning of this process, at a time when the order his abstraction had started to manifest was being attacked by a pressing expressionist need. That urge became even more violent and epic in the following years, but near the end of the decade it was moderated by more serene, codified, ‘informalist’ interventions. However, Zumeta later incorporated a grotesque type of figuration in his painting and his evolution became more complex, driven by multiple stimuli, both abstract and figurative, often following the example of international movements with which he felt an affinity, such as certain manifestations of the Italian transavantgarde and neo-expressionism, though he never forgot his immense debt to Picasso.

The work of painter and sculptor Agustín Ibarrola (1930) was among those that most clearly characterised the figurative art of Bizkaia. I have already talked about the importance of Ucelay’s endeavours, but it was Ibarrola who, by establishing a continuity with the pre-civil war *novecentistas* (Aurelio Arteta and Daniel Vázquez Díaz, of whom he was a direct disciple), stimulated figurative painting, which overflowed in his geometric abstract work as a member of Equipo 57. However, the most important sculpture in Bizkaia at the time was the abstract work developed by Vicente Larrea (1934) starting in 1966. Larrea is represented in this collection (though not in the present exhibition) by a bronze piece titled *Abstracción I* (Abstraction I) (1974) / iii. 10 / . It is a mature work, marked by the sculptor’s signature style. Its material body is a sheet of uniform thickness



with a seemingly infinite capacity for development and diversification that folds into and over itself, looking like a tumour, and encloses a labyrinthine space. Invisible to the viewer, this space is virtually part of the sculpture's body, tracing a dramatic inner route that takes on a cave-like quality, a condition the artist did not hesitate to make explicit in some of his contemporary titles: the baroque corollary of an existential crisis that incorporates obvious plastic signs of the significant historical period of the seventeenth century and some of its most renowned sculptors, like Bernini. Larrea used cast iron for his larger sculptures, but his technological breakthroughs in bronze casting allowed him to create public-scale pieces from this material.

Before continuing to the next step in the evolution of Basque art, I will mention a well-known artist who appears in this collection and exhibition and is related to the Basque Country by birth. I am speaking of Darío Villalba (1939–2018), born the same year as Zumeta, who is occasionally included on the list of Basque artists, although he left his hometown when he was just three months old and pursued his career elsewhere. The pioneering originality of his figuration led him to embrace photography in the 1960s and use acrylic glass capsules to give his pieces a distressing expressiveness, accompanied by his dramatic characters. The selected collage / *cat. 33* / from the BBVA Collection is quite typical of his aesthetic, in terms of both the object that forms its base and the unusual elements that constitute it.

I must also take a moment to discuss two other painters in this select group who represented options collateral to the strictly avant-garde currents, because they embody art forms that did not make a clean break with pictorial models which came to the fore in the early twentieth century but had already been assimilated. In addition to

having a connection to certain Parisian movements, in some cases this painting was influenced by the great Spanish pictorial tradition and its presence in the Generation of 98. The two authors of whom I speak do not share the same aesthetic background, although both are figurative. Nor, despite the period in which they were active, can they be associated with a new figuration, as they are firmly rooted in a more traditional style of painting. The first of them is Ignacio García Ergüin, and the second is Juan Ramón Luzuriaga. Ignacio García Ergüin (1934) is a versatile painter with a wide range of influences—from cubism to a tenebrism inherited from Spain's rich pictorial tradition—whose work has been mainly figurative, although he has also tried his hand at abstraction and enriched it with his great stock of painterly merit. *Luz amarilla verde* (Green Yellow Light) (1990) / *cat. 36* / sits precisely on the boundary between abstraction and glorified landscape description, in which the ambiguous sight of a luminous phenomenon could be mistaken for a spiritual revelation. Of the works by Juan Ramón Luzuriaga (1938) that the BBVA possesses, this selection includes two chronologically and aesthetically similar pieces, two landscapes of the Estuary of Bilbao, titled *Ría de Bilbao* (Estuary of Bilbao) (1973) / *cat. 25* / and *Gabarra en Zorrozaurre* (*Gabarra* in Zorrozaurre) (1974) / *cat. 26* /. The geometric simplification of these paintings also denotes the legacy of the post-cubist landscape art of *novecentismo*, although the most obvious influence is Japonisme, evident in the delicate colours, the very sparsely populated, ethereal compositions and the mist-shrouded distances. The result is an unusual vision of the estuary, accustomed to being the subject of more violent and chaotic descriptions.

The brilliant beginnings of the post-war avant-garde movement are to blame for the fact that, from then on,

the image of Basque art was overly linked to abstraction, and in a large part to sculpture as well, concealing or denaturalising the diversity of its manifestations over the more than sixty years that have passed since that opening chapter came into its own in the early 1950s. The first significant change in Basque art came with the arrival of a figurative generation, moulded by very different influences and manifested in myriad ways, which struggled to hold its ground against the overpowering artistic and symbolic force of constructive and 'informalist' abstract artists. This was more evident in Gipuzkoa, for in Bizkaia, as I have already said, the presence of a transitional figure like Ucelay and the relationship that Agustín Ibarrola established between his socially and politically critical art and that of the *novecentistas* Aurelio Arteta and Daniel Vázquez Díaz ensured that figuration was consistently present in the finest paintings. I would also add, among the youngest painters, the critical expressionism of Mari Puri Herrero (1942), at first primarily derived from James Ensor, who would spearhead this new figuration movement. Herrero's work in the BBVA Collection is represented in this exhibition by the canvas *Caput mortuum. La ría en el Abra* (Caput Mortuum: The Estuary in the Abra) (1987-1988) / *cat. 39* /, but I would like to highlight, given its quality, a diptych from 1985, *El día* (The Day) and *La noche* (The Night) / *ill. 11 and 12* /, each of which in turn consists of a diptych. The stylistic transformation that reveals the artist's maturity is culminated in these paintings, where she evinced a greater freedom of execution and paid closer attention to purely painterly and impressionist elements, attenuating realism; in addition, she traded political critique for a clearer interest in existential mysteries, particularly via fragmented apparitions and the intensity of nature's numinous content.

Tensions ran higher in Gipuzkoa: there were sufficient personal testimonies and documented episodes to indicate that the introduction of new pictorial modes was not achieved without effort and controversy. Marta Cárdenas (1944) is one of the most representative names in Gipuzkoa's figurative art. This painter studied in Madrid from 1963 to 1968 and attended the San Fernando Fine Arts School. The influence of Antonio López is apparent in some of her works, which were also inspired by industrial and port landscapes. As a result, her oeuvre was initially severe and even sordid, but in the late 1970s her painting became flooded with colour and she turned to the natural landscape, which she needed to confront face to face, directly before her model, overcoming all difficulties, even those posed by large formats. This, coupled with her abiding interest in making rapid sketches with gestures whose purpose was not the subjective calligraphy of art informel (although the results were similar) but rather to obtain synthetic descriptions—according to the painter, 'the unexpected scribble that, in some mysterious way, sums up what lies before you'—led her to develop a landscape art of great chromatic liberty and quasi-abstract appearance with a very oriental treatment of features and spaces. A good example of this is the gouache *Río (invierno)* (River [Winter]) from 1987 / *cat. 37* /, a landscape of intense contemplative delicacy, far removed from her early industrial views and the dramatic realism of the previous decade.

In addition to Cárdenas, Antonio López directly influenced another of Gipuzkoa's great figurative painters, Vicente Ameztoy (1946–2001). While staying in Madrid in 1964, Ameztoy discovered López's painting, whose influence defined some of his early figurative works. The BBVA Collection owns a fascinating picture by Ameztoy, though it is not included in this

selection, an oil painting that can be dated to about 1972-1973 / *ill. 13* /. At this time human figures had temporarily disappeared from the artist's paintings, applying the distortions he had formerly imposed on reality to the landscape itself (a ubiquitous presence in his images). Duplications, transparencies, orifices and strange invasions—monoliths of unknown provenance, mirrors or cinema screens, raining objects, tubular shapes—filled the Basque panorama with works that engendered visual deception or uncertainty. In many cases he inserted odd geometric figures, empty or partly occupied by alien landscapes, which appeared in central areas of the main landscape, dooming to the fragmentation. In this particular oil painting, a V shape snatches up a portion of landscape and lifts it skywards—coincidentally, a landscape very similar to the one in the lower register of another work from circa 1972, which for a time went by the name *Cielo nuevo. Tierra nueva* (New Heaven: New Earth).

López exerted an equally important influence on Navarran figurative painting via Isabel Baquedano and Juan José Aquerreta, who both studied in Madrid—albeit at different times—and had contact with him (more details on this to follow). In other words, a major determining factor in the appearance of a figurative movement in Basque art, with different hubs of influence and diverse manifestations, was that Madrid-based realism, which also struggled to carve out a niche for itself amid the overwhelming prevalence of abstract expressionism. As in Navarre, in Araba the predominantly rural nature of this province and its indigenous landscape painting can be considered inevitable influences on the painting of the 1960s. Carmelo Ortiz de Elgea (1944), a figurative and abstract painter with strong ties to the landscape, is one of Araba's most influential artists and ranks among the most important figures in all Basque art. A precious self-taught

artist, his early work experimented with different expressive options prevalent in Spanish and international art at the time, including an expressionist landscape art close to the Madrid School, matter-centred art informel and pop art. His oeuvre, even at its most 'informal', was always prone to figuration, or at least took an obvious interest in nature, although after a certain point, specifically the year 1973, he launched into an abstraction that kept him fully occupied until 1980 and has accompanied him ever since, materialising alongside his figurative work, as was the case of other Basque artists like Gonzalo Chillida, Zumeta, Goenaga or the sculptor Larrea. Ortiz de Elgea's pop art led to a personal figuration, rich in colour and perspective audacity, where strange figures populated sprawling landscapes, denoting fauvist and cubist influences. The disappearance of characters from these landscapes and their contemplation from a bird's-eye view gave rise to the abstract cycle to which the 1975 oil painting / *cat. 30* / in this selection pertains. These works, despite their abstract appearance, are still unmistakably landscapes, planimetric surveys that seem to represent unstable panoramas reminiscent of massive natural collapses or landslides. The sense of multiplicity constantly conveyed by the painter's forms, spaces and colours points to nature. The landscapes of his immediately prior figurative work are not particularly different to these. They began with more geometric shapes and more patently formal, cubist references. The gradual appearance and spread of informal places had, by the end of the decade, turned these canvases into shapeless landscapes, records of baroque and expressionist choreographies swept by ragged lights. In the case of the 1975 canvas in question, one might say that we are witnessing the beginning of this process, with geometrising structures

starting to fill natural descriptions rendered with violent brushwork. Later, in 1980, Ortiz de Elgea went back to painting to more balanced and patently figurative landscapes; it was like a return to his roots, to a time when both the landscape around him and the traditional landscape art of Araba practised by previous generations had been highly influential factors.

Now I would like to examine the work of another gifted artist, in this case from Navarre, and do so via a sculpture, although he is primarily a painter: Juan José Aquerreta (1946), who belonged to a different figurative cycle, albeit well connected and practically contemporaneous to the one I have just discussed. Navarran art, and Navarran painting in particular, experienced an extraordinary renaissance that revolved around figurative expression in the 1960s and 70s. This complex phenomenon must be understood in light of the economic and territorial changes Navarre experienced at that time, and of a series of cultural turning points that led to the emergence of a handful of very interesting artists born between 1936 and 1951. In many cases, the early figuration of this group realistically depicted the urban development that was transforming the outskirts of Navarre's most important cities, above all Pamplona, as a result of those economic and demographic shifts. At the same time, it paid attention to international political protest phenomena, such as the events of May 1968 in France, giving it a notable political intention in the early years. Later, however, each artist evolved in a different way, and some even ventured into abstraction. A fundamental figure in the appearance of this movement was the painter Isabel Baquedano (1929–2018), who studied in Madrid at the San Fernando Fine Arts School, where she crossed paths with Antonio López. Aquerreta himself, speaking of the influence of figurative realism on

this Navarran painting style, closely linked her to López. Upon returning from Madrid, Baquedano embarked on a significant teaching career in Pamplona, and although Aquerreta was never her disciple—as he was of Antonio López in Madrid—she became a close friend and had a strong influence on him. Along with Pedro Osés, Aquerreta developed a body of work that had an enormous impact on Navarran cultural life, particularly with the exhibition of the *Mayo del 68* (May 68) series in 1969. Later, working on his own, he painted landscapes and still lifes as well as portraits—he also had an abstract period—and erotic figurative works with human figures characterised by their classical appearance, simplified geometric design and colossal sculptural presence, very close to those of Picasso's neoclassical phase but also directly rooted in Greek sculpture and the geometry of Piero della Francesca, to whom Baquedano had introduced him. In so doing, Aquerreta became the most prominent Navarran artist of his generation. Logically, his sculptures of human figures were associated with figure paintings, although his still lifes, unlike his landscapes, were also worked with a sculptural consistency. In any event, in 1987 he produced a three-dimensional portrait, followed in the 1990s by several sculptures of heads and a full-length human figure. This *Cabeza de atleta* (Athlete's Head) (1993) / cat. 34 / is a genuine masterpiece, with its purity of form and unusual canonical presence. In my own book *Historia del arte vasco. De la Guerra Civil a nuestros días* (1936–2016), I referred to one of these lovely plaster sculptures, saying that 'in it one finds a balance between geometric and descriptive forms of rarely attainable perfection, and an expressive intensity so concentrated that it transcends its representative nature to become a mysterious paradigm of the essential revelation of the human form'.

The demand for an art education institution in the Basque Country was an old one, a goal which Jorge Oteiza had made one of his most insistent pursuits since returning from Latin America. The university art faculty that eventually materialised was more conventional than the model he proposed, but the fact remains that in 1969 Bilbao acquired a Higher School of Fine Arts which would end up altering the Basque visual arts scene in many different ways. The most important change was the normalisation of art education and the immediate access to information; during the Franco dictatorship, knowledge of contemporary international art movements had been hard to come by, creating an epigonic situation in which artists had virtually no choice but to teach themselves. The most important artists who emerged from the early years of that school—which in 1978 became a university faculty—can be divided into two groups of antithetical aesthetic leanings. The first, mainly comprising painters, moved in the orbit of pop art and was influenced by figures like David Hockney and Peter Blake, the new figuration and hyperrealism; the other, made up of sculptors, preferred abstraction, guided by geometric principles occasionally close to minimal art, Oteizian philosophy and conceptual art. We must bear in mind that both hyperrealism and the performances of Joseph Beuys—whose creations could be considered similar to Oteiza's—had achieved worldwide fame at Documenta V in Kassel in 1972, when the school was still in its infancy, and echoes of those developments had reached its classrooms. Moreover, these seminal influences were endogamously passed on to the next generation through the teaching efforts of the school's recent graduates.

One of those figurative painters, Daniel Tamayo (1951), whose work

*Aralar* (1982) / cat. 32 / is shown here, was actually a member of the first graduating class of 1975. Tamayo's figuration was always closely linked to pop art, particularly the iconography of Luis Gordillo, and he developed a strong stylistic personality that made his work easily recognisable. *Aralar*, painted at the beginning of the artist's mature period, is quite characteristic of the moment it was made. Streamlining the conception and execution of his images, rendered with careful thought and using patterns, in 1980 he began to create landscapes that were structurally quite typical of the Basque Country, in which the rural, urban, industrial and maritime worlds existed side by side. The large, fantastic, panoramic bird's-eye views in his pictures were made up of geometrised elements, many of them pointed and aggressive, sharp edged and brightly coloured; in the early 1980s these paintings depicted fairly recognisable locations like the one shown here Aralar, with the sanctuary at the centre of the composition. Tamayo described the content of his panoramas in the following manner: 'They contain the standard elements that comprise every landscape and add supposedly nonsensical objects drawn from industry and the rural and urban worlds: sky, sea, rivers, earth, mountains, factories, houses, clouds, destruction, birds, stones, monsters, stairs, cliffs, explosions, chimneys, roads, smoke, rain, islands, boats, crosses, trees, beaches, footprints, walls....' Behind the seemingly playful nature of these images, the combination of colourful modular architectural structures, mechanical dolls, op art games, and the narrative and imagery typical of comics conceal a critical gaze with an undercurrent of environmental protest: we see nature suffocating under all sorts of constructions and other interventions, and a codified presentation of reality. After that point, Tamayo's work evolved more coherently, gaining in thematic diversity

and structural power but maintaining absolute control over his resources.

Somewhat younger than Tamayo but also a native of Bilbao, Alfonso Gortázar (1955) was part of the school's fifth class, graduating in 1979. Likewise influenced by pop and some of the artists I have already mentioned, his early figuration denoted a particular interest in Larry Rivers. He later began to paint groups of bourgeois youth absorbed in their own pleasure, with descriptive qualities that recall the grave naturalism of Courbet, Manet, Zuloaga and the young Losada, although his portrayal of inane, thoughtless individuals is clearly laced with sarcasm. One of the painter's recurring themes was actually the artist's struggle to find subjects to paint, and his works frequently featured blank canvases and fragile, discomfiting structures, impossibly inhabited by the painter and often constructed with his own work tools: canvases, stretchers, easels. Gortázar can therefore be regarded as one of those painters who investigates the nature of art through a distressingly anxious search for themes. In fact, between 1991 and 1997 he suffered a creative crisis that forced him to almost stop painting altogether. The picture owned by the BBVA, from 1990 / ill. 14 /, though not included in the present selection, deserves to be mentioned, as it is one of the last works he made before that period of silence. In this oddly structured composition, we see only the torso of a solitary, puzzled individual who seems to be strolling through a sparse little wood of equally solitary trees, dominated by a dry, lopped-off trunk that rises up defiantly before the human figure like a *memento mori* of creativity.

The strictly hyperrealist influence became evident some time later in the work of slightly younger artists like Darío Urzay and Jesús Mari Lazkano. Darío Urzay (1958) is one of the most outstanding artists of his generation, and not just in Basque art. His interest

in experimentation, his technical skill and the rigour of his quests make the work of this painter one of the most complex and suggestive reflections to emerge from the group of artists who were among the first graduating classes of Bilbao's Faculty of Fine Arts. Specifically, Urzay completed his course of study in 1982, with the school's eighth class. In general terms, Urzay's painting is a product of the dramatic situation of the creator who has lost the historical references of his art's identity and strives to decipher its nature and bring new forms of expression to the pictorial terrain. This metalinguistic preoccupation, so typical of postmodernism, can also be found in other Basque painters of the day, such as Prudencio Irazábal, Javier Balda or José Ramón Amondarain. However, Urzay's oeuvre underwent a change of expressive register in 1985 which, though not altering his deepest concerns, makes this work particularly appealing. The conceptual reflections on painting were really what united the changes that transpired in it, allowing Urzay to incorporate the two main lines which the new faculty had instilled in its students, as we have just seen. Urzay started out as a brilliant hyperrealist painter, but a conceptual hyperrealist who placed his ability to depict reality at the service of speculations on art. To this end, he played ingenious visual games that entailed borrowing elements from different artists and movements—minimal art, for instance—and inserting them in familiar settings—including locations in the Museo de Bellas Artes de Bilbao on several occasions—which were modified as a result. Today these works can be viewed as a genuine artistic manifesto of Urzay's generation of Basque creators, regarding both their aesthetic choices and the institutional behaviour of the national art establishment, of which the museum was a primordial element in dire need of transformation. But the selected work



by Urzay was made after his hyperrealist phase and is an abstract diptych titled *Super Skin I and II* (diptych) / cat. 40 / painted in 1990—in other words, at the beginning of his stay in New York, where he arrived in late 1989 after having lived in London since 1988. During this period, his art was marked by a patent interest in duplication, which the artist had already begun to show in his figurative work and would later manifest in his use of diptychs and double gestures. In the latter case, Urzay built up an informal ground of transparent layers and, as a final flourish, executed two similar gestural actions, one beside the other. As he did not want to do this with a single brush in the conventional way, he invented a mechanical instrument that allowed him to wield several brushes at once. As for fingerprints, which first appeared in his paintings in 1989, Alisa Tager wrote, ‘Perfectly rounded or mysteriously elongated fingerprints leave their mark, simultaneously satirising and objectifying the notion of individuality and the self. The idea of abstraction as a personalised stamp undergoes a process of transubstantiation due to the direct imposition of a personal print. Large rubber ink pads with manipulated prints ridicule the underlying abstraction and the personalisation of model signs of identification. Like the multiple brushstrokes, the fingerprints become symbols rather than confirmations of identity.’ The artist’s interest in the nature of painting had broadened his horizons. Urzay’s need to experiment with new methods, motifs and media, including photography and its incorporation in painting, has been a constant up to the present day.

Jesús Mari Lazkano (1960), who was also in the faculty’s eighth graduating class, soon found his way to hyperrealism via pop art and later embraced a realism focused on industrial archaeology with a high degree of conceptual complexity,

which according to Javier González de Durana, an expert on his work, began in 1984. Imbued with a simultaneously Romantic and surrealist spirit and using unusual, mysterious, even sinister lighting, he created images that revolved around landscapes with old and significant structures of Bilbao, although by taking them out of context they acquired a ghostly presence. One of his best-known series featured the Begoña elevator, popularly known as ‘the staple’ due to its shape, although this was not strictly speaking an example of industrial archaeology, as the lift was a recently built urban element still in use at the time. However, he did establish a sharp contrast between the order from which the construction was derived and the order of exacerbated nature. After a certain point, the painter began adding a thick verdigris-green frame to his paintings that contained words or secondary images, as in old encyclopaedias, giving his visions a reflective, distancing quality that underscored a general abstract intention. The titles of the paintings themselves offered ample evidence of his desire to speculate with spatiotemporal concepts that surpassed mere immediate visions. As Lazkano’s intentions became more extensive and universal, in both his choice of subjects and the intellectualisation of his interventions, his paintings began to feature cold, labyrinthine urban realities that lacked the emotional intensity of his earlier panoramas devoted to cities like New York (for which he occasionally used photography by Berenice Abbott or Edmund V. Gillon) and Vienna (an exhibition he held in 1990 was titled *Viena-Nueva York*). The two pieces from the BBVA Collection chosen for this occasion undoubtedly rank among the finest works of this period. *Two Cities as One* (1989) / cat. 27 / presents a high panoramic view of New York’s East River which, framed by a sheet of patinated zinc, takes

on a strangely frigid quality that is significantly enhanced by the seemingly desolate emptiness of the city. The other painting, *Mecánica de la arquitectura* (The Mechanics of Architecture) (1990) / cat. 28 /, was made after he returned from New York and, despite its late date, again features the Begoña elevator; images of Bilbao continued to crop up between views of New York and Vienna, although their presence was less obviously associated with their environs and more devoid of realist adherences, primarily emphasising their structural qualities and iconic nature.

Our survey of the history of Basque art ends with Pello Irazu (1963), the youngest member of an abstract, constructivist, conceptual group formed at the Faculty of Fine Arts that became known as the New Basque Sculpture—in other words, a group that was chronologically simultaneous with, but aesthetically opposed to, the figurative circle I have just discussed. It included Ángel Bados, Txomin Badiola and Juan Luis Moraza, among others. Irazu was part of the faculty’s twelfth graduating class, which received their degrees in 1986. Although he is not included in this exhibition, the BBVA Collection owns one of his prints—drawing has always been very important in his artistic research—titled *Elkarri I* (2004) / ill. 15 /, which, being a fundamentally constructive and abstract work, pertains to a very specific moment in his evolution because it contains contradictory elements. Irazu can be considered the most purely plastic member of the group, with a signature use of colour. On the other hand, his formal world was derived from that of certain ordinary albeit reconsidered objects: domestic furniture shapes that took on an inappropriate identity, reflecting suprematist references and the influence of American sculptor Joel Shapiro and, briefly, Oteiza. Another characteristic of his sculptures was their architectural interest, their relationship with the

surrounding space, which became evident in his spectacular exhibition displays. But in more advanced works from 2003, the Freudian idea of the uncanny, to which Irazu referred, surprisingly unveiled a latent world of very disturbing expressionist images created with dramatic graphic gestures: a world of barbarity and horror taken from pictorial images or contemporary photographs that the artist hoarded in his studio and combined with geometric shapes. *Elkarri I* contains certain suprematist geometric elements amid which one can catch fragmented glimpses of those tragic, barely identifiable visual testimonies.

1 Information provided by Juan San Nicolás, an expert on Darío de Regoyos.

2 Rebecca Guerra Pérez, *Valentín de Zubiaurre. Vida y obra*, unpublished doctoral thesis, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2012.





Worth underscoring is the compositional ambition of the work as a whole, with its interesting study of perspective using a central diagonal line to organise the scene featuring a group of peasants caught in a downpour. A fairly standard anecdotal scene during this period provides the artist with an excuse to portray the various attitudes and reactions of the characters, instilling great dynamism into the painting. We also perceive a thorough study of colour: the dull restrained palette of browns, blues, greens and greys is enlivened by touches of warmer colours that give the work many contrasts, points of light and depth.

*Regreso de la fiesta* (Returning from the Festival) was very likely created as a wedding gift from Guinea and his wife Valentina Zuazaga to their friend Antonio Plasencia and his second wife Dolores Garamendi. This would lead us to suppose that the work had travelled from Rome to Bilbao at the end of 1885, when the wedding took place. MSP

Manuel Losada, 'Frente al Banco de Vizcaya', 1920, oil on canvas, 66 x 120.8 cm, Inv. no. P01830

Manuel Losada, 'Frente al Banco de Vizcaya', 1920, oil on canvas, 66 x 120.8 cm, Inv. no. P01830

**José Arrúe Valle** (Bilbao, Basque Country, Spain, 1885 – 1977)

***Frente al Banco de Vizcaya*** (Outside Banco de Vizcaya)

1920
Oil on canvas
66 × 120.8 cm
Inv. no. P01830

José Arrúe belongs to a group of Basque artists who, in the late nineteenth century and early twentieth century, defended and exalted Basque traditions through their paintings. Unlike other painters of his time, he did not attempt to denounce or to portray a dramatic reality, but to describe traditional customs with a convivial and humorous approach that captured not just rural

life, but also the evolution of modern society. His painting and graphic work portrays a wide-ranging repertoire of traditions and characters from the Basque Country, always executed from a comical and modern gaze and with great aplomb.

The painting at hand depicts an everyday scene, captured almost in the manner of a snapshot, that takes place in front of the old Banco de Vizcaya, an important building designed in 1903 by José María Basterra (1859–1932) and recently demolished as a result of new city zoning requirements. The building follows the typology of the rest of the Ensanche district of Bilbao, which dates from the early years of the twentieth century. Framed against a clearly recognisable backdrop, the painting contains an interesting gallery of characters frozen in a variety of instants, as if by a photograph. Based on a carefully meditated composition that conveys the hustle and bustle of city life to perfection, the iconographic repertoire combines rural types with modern urban life. The villagers, overawed by rapid urban growth, are seen alongside city characters, mostly women, dressed in the fashion of the 1920s, introduced in Spain after the First World War. Thus, the painting also functions as a visual record of the historical moment in which both rural and urban were beginning to coexist in a natural way.

Since the early days of his career, Arrúe’s work as an illustrator had an evident influence on his style and his output. This painting is a clear example of his skills as a drawing artist, as well as of the power of observation that allowed him to create a graphic chronicle of his time, always with his highly personal sense of humour. Worth mentioning are the effective use of the palette and the painterly harmony, achieved through the use of contrasting pure flat colours reinforced by superb lighting. Everything converges to create a scene that

conveys an exquisite sensibility. The goal of the painting was to show scenes from Basque daily life through the placid, precise and spontaneous language common to the customs and manners movement. In this way, Arrúe managed to establish a direct connection with the public of his time, which brought him resounding success throughout his whole career. MSP

Manuel Losada, 'El Sitio', 1949, pastel on paper, 98.7 x 69.3 cm, Inv. no. P00403

**cat. 6** (page 85)

**Manuel Losada** (Bilbao, Basque Country, Spain, 1865 – 1949)

***El Sitio*** (The Siege)

n.d.
Pastel on paper
98.7 × 69.3 cm
Inv. no. P00403

Regarded as one of the major names in Basque fin-de-siècle painting, Manuel Losada is closely associated with images from Bilbao’s old past, a subject matter he cultivated throughout his life. He focused particularly on the depiction of urban scenes shrouded in the atmosphere of the second half of the nineteenth century, thus leaving highly interesting visual records for posterity. He stood out for his acumen and adroit choice of settings and historical moments for his scenes, in which he depicted easily recognisable iconic places. His frequent representation of images of old Bilbao clearly responded to a demand within the art market at the time, in which many buyers were eager to collect fragments from the past.

This success surely influenced Losada’s nostalgic approach, which mainly used pastels to represent events with a certain historical import. That is the case for this work, which depicts the Banco de Bilbao building in Plaza de San Nicolás during the siege of Bilbao in 1874. This historical episode was a

major event in the history of Bilbao in the second half of the nineteenth century. The city, which sided with the moderate liberals, suffered siege by the Carlist troops for over four months, during which it protected its buildings to prevent their deterioration and destruction. Far from recreating the placid bourgeois scenes he was so fond of, here he decided to portray the military occupation of Plaza de San Nicolás with great realism.

When the siege took place, Losada was just nine years old, and he moved with his family to Santander, so it is unlikely that he could have painted this work from a childhood memory of the event. It is logical to think that he would have used an old photograph as a direct iconographic source, as he often did in his practice. Additionally, some images in the Archivo Foral de Bizkaia, and in the BBVA History Archive, provide further evidence that he would have used this means as a reference. Although the harsh reality of the event is not rendered in his signature colourful pastels, both format and framing are very similar. It faithfully depicts all the details, such as the soldiers, the sandbags and the cowhides placed in windows to protect the building. We should not forget that the artist was very familiar with the subject matter as a result of his contribution as an illustrator to a leaflet published in 1887 to commemorate the thirteenth anniversary of the siege.

Apart from its documentary relevance, this painting is also noteworthy because it is an excellent example of the artist’s skill with pastels, a technique he used throughout his career. It shows a highly refined style, as well as a very modern treatment of colour and light. This mastery was probably acquired during his time in Paris, where he was a first-hand witness of the development of the new movements that changed painting in the closing third of the nineteenth

and early twentieth centuries. Indeed, it was in Paris where he discovered impressionism and post-impressionism, and it would seem likely that his accomplished use of pastel was owing to his particular admiration for Edgar Degas (1834–1917). His frequent and masterly use of pastel, impossible to find in other Spanish artists from his time, gives Losada an exceptional place in the history of Spanish painting.

As is the case with most of his paintings, the work at hand is not dated, and the fact that the artist’s style remained virtually unchanged throughout his career makes it difficult to date it accurately. Also, the only known documentation on the artist’s oeuvre is the surviving records of commissions or of his participation in exhibitions. We do know, however, that Losada painted several works with this subject matter in the 1920s, which leads us to believe that this work could have been made in that period. MSP

Manuel Losada, 'Frente al Banco de Vizcaya', 1920, oil on canvas, 66 x 120.8 cm, Inv. no. P01830

Manuel Losada, 'Frente al Banco de Vizcaya', 1920, oil on canvas, 66 x 120.8 cm, Inv. no. P01830

## THE SHAPING OF MODERNITY

Manuel Losada, 'Frente al Banco de Vizcaya', 1920, oil on canvas, 66 x 120.8 cm, Inv. no. P01830

**cat. 7** (page 91)

**Darío de Regoyos y Valdés** (Ribadesella, Asturias, Spain, 1857 – Barcelona, Catalonia, Spain, 1913)

***Puerto de Bilbao*** (Port of Bilbao)

1908
Oil on canvas
50.6 × 40.5 cm
Inv. no. P00141

Darío de Regoyos was instrumental in the development of late nineteenth-century Spanish art, being one of the

key players in the evolution of modernity in Spain. His close relationship with important European artists such as Georges Seurat (1859–1891), Paul Signac (1863–1935), and Camille Pissarro (1830–1903), and his involvement in major international exhibitions and salons of the period, led him to develop an innovative painting language associated with impressionism and removed from the conventions of the time.

He depicted the estuary of the River Nervión on several occasions. Here, he shows its mouth, with the breakwaters of Arriluce or of Algorta, which divides the composition into two halves. He avoids any possible staticism resulting from the arrangement in bands through the movement of the waves that peter out on the beach of Ereaga and the advancing fog in the background. Accordingly, after starting with a traditional compositional structure, he then introduces a number of lines vanishing in the background, thus enhancing the perspective. He also alters the conventional representation by adopting a high viewpoint. The consequence is a more defined structure and the incorporation of a novel element, namely the presence of the observer, a signature trait which this painter used with great freedom.

This painting evinces the importance of the study of light, an ongoing concern in Regoyos’s practice, who was, in fact, one of the first late nineteenth-century Spanish artists to confront in earnest the effects of light to give it visual expression. Regoyos succeeds in rendering the harmonies of light in the atmosphere thanks to his personal use of colour and complementary tones to create contrasts. In fact, his interest in landscape was mostly as a vehicle for experimentation with colours used to achieve different atmospheric effects.

Another feature readily visible in this piece that advocates its proximity to

impressionistic principles is its obsessive quest for the instant, to capture that first impression as we approach nature *en plein air*. To convey what he perceives as quickly as possible, the artist uses a palette of light and nuanced hues and a swift execution technique based on little touches of colour. One can also note how the brushstrokes are arranged in different directions, sometimes quite thickly, others in the thinnest of layers, to sketch the elements of the composition as their distance from the spectator increases with a highly modern treatment of colour.  MSP



cat. 8 (page 95)

**Francisco Iturrino y González** (Santander, Cantabria, Spain, 1864 – Cagnes-sur-Mer, France, 1924)

***Soir de fête (Tarde de fiesta)***

Soir de fête (Evening Party)

ca. 1904–1910
Oil on canvas
94.2 × 120 cm
Inv. no. P00083

Francisco Iturrino played a critical role in shaping modernism in Spain. Thanks to his close relationship with some of the leading artists in Europe at the turn of the century, he was a first-hand witness to the renewal of the arts and one of the key artists responsible for introducing the new movements in Spain.

This work is one of many scenes featuring groups of women, almost always in a celebratory setting, which the painter made between 1904 and 1910 during the long periods of time he spent in Cordoba and Seville. Here, one can readily appreciate the bold colouring, the highly expressionist brushwork and the compositional freedom—some of the most outstanding attributes of this artist, who lent great importance to painting instinctively. Through the use of quick execution, he breaks down forms and

creates a picture charged with vibration and motion. He downplays the details of the event or individual features, and the figures are represented in painterly masses to intensify the rhythmic sense of the whole.

As part of his output, this canvas contains an interesting characteristic inasmuch as it brings together two of Iturrino’s key referents: the stamp of fauvism, and especially of Henri Matisse (1869–1954)—as we can see in the heightened colouring—and the even more notable influence of Paul Cézanne (1839–1906), visible in the constructivist approach. Worth noting is the organisation and simplification of the volumes in geometric planes with contrasting tones, which lend the composition greater dynamism. Equally evident is his mastery of the treatment of colour, which he uses to model the figures and construct the scene, transforming it into the structure to represent a fragmented and vibrant reality. This is also evinced in the background landscape, executed with independent blotches of colour that fit together, in which we can most readily appreciate the legacy of Cézanne.

*Soir de fête* (Evening Party) gives a good account of his personal perception of reality. Greatly influenced by the many journeys he undertook throughout his life, which had a profound effect on his style and spirit, he conveys the fascination he felt towards Andalusia, vouchsafing a completely different vision at odds with the iconography normally used to depict it. Removed from painting conventions, he ignores the more picturesque features to focus on purely visual aspects. The chromatic harmony and the great vitality it radiates reflect to perfection the *joie de vivre* the artist discovered in the south of Spain.  MSP

cat. 9 (page 99)

**Francisco Iturrino y González** (Santander, Cantabria, Spain, 1864 – Cagnes-sur-Mer, France, 1924)

***Mujeres en el río***

(Women by the River)

ca. 1915–1916
Oil on canvas
157.5 × 198.5 cm
Inv. no. P00081

Francisco Iturrino is regarded as one of the most influential artists in Spain at the turn of the century. Thanks to his close relationship with some of the leading artists of the international avant-garde, he was one of the key artists responsible for introducing renewal in the arts into Spain, playing a critical role in shaping modernism in the country.

This work is a good example of Iturrino’s compositions, in which semi-nude female figures are a recurrent feature. This painting is a playful and dynamic depiction of a group of women removing their clothes by the river. The painter captures the instant as if it were a snapshot, with one of the women staring directly at the beholder in an extremely modern attitude that reveals the influence of photography.

Through the study of light and atmosphere surrounding the figures, the artist instils the scene with a sense of movement and intensity, reflecting his interest in extoling colour and the human body. The work’s compositional construction acknowledges the profound influence of Paul Cézanne (1839–1906), especially visible in the pleats and folds of the clothing and in the treatment of the background, rendered with successive planes of colour and geometric brushstrokes. At the same time, the bright, colourful palette recalls the work of Henri Matisse (1869–1954), with whom Iturrino was close friends. It is no surprise then that Iturrino championed fauvist principles in Spain.  MSP

cat. 10 (page 103)

**Aurelio Arteta** (Bilbao, Basque Country, Spain, 1879 – Mexico City, Mexico, 1940)

***La Pereza y el Trabajo***

(Sloth and Work)

ca. 1909–1910
Oil on canvas
129 × 160.5 cm
Inv. no. P00381

The process of modernisation that Basque painting underwent in the opening decades of the twentieth century resulted in the assimilation of new artistic languages coming from Europe. In this context, the influence of symbolist aesthetics played an instrumental role, outlining an innovative visual path for artists like Aurelio Arteta, who spearheaded the renewal of the local art scene.

A scholarship granted by the Bizkaia Provincial Council between 1902 and 1906 allowed Arteta to spend time in France, Belgium and Italy, where he became familiar with post-impressionism and divisionism, echoes of which can be traced in work he painted shortly after that. With very loose brushwork and highly saturated colours, he shows, in plain daylight, the contrast between the activity of the bare-chested male figure, who is carrying a large bale of hay on his back, and the lassitude of a woman leisurely seated on the branch of a tree.

The difference in the treatment of each figure accentuates the opposition of their respective attitudes towards activity and languor. In the execution, the vigorous modelling of the man evinces his exertion and energy, while the more synthetic form of the woman accentuates her stillness and her nearly ethereal nature. This is also true of the colour—the warm tones used in his depiction and the cool ones in hers—emphasising the allegorical contraposition alluded to in the title.

Through this antithesis, very much in tune with the fin-de-siècle symbolist sensibility, Arteta attempted to establish a connection between the material and the spiritual. The man is divested of any psychological features to embody physical work; in contrast, the woman conveys a sense of distraction, personifying subjectivity, as if the intention were to reflect the state of her soul.  MSP



cat. 11 (page 105)

**Aurelio Arteta** (Bilbao, Basque Country, Spain, 1879 – Mexico City, Mexico, 1940)

***Descargadoras de carbón en la ría*** (Coal Unloaders by the River)

1923
Pastel and watercolour on paper
62.3 × 48.2 cm
Inv. no. P00016

Aurelio Arteta is considered one of the main proponents of renewal in Basque painting in the first third of the twentieth century. An artist with a solid grounding and a founding member of the Basque Artists Association, he made a name for himself as a painter of Basque folk customs, a subject matter that led him towards a highly personal aesthetic with the goal of enhancing the everyday through a process of formal refinement.

*Descargadoras de carbón en la ría* (Coal Unloaders by the River) is an excellent example of the way in which Arteta harmoniously achieved a symbiosis between the classicism and modernism that runs throughout his work. Here one can readily discern the classical language he had assimilated during his time in Italy, as well as the lessons learned from cubism—mostly from Daniel Vázquez Díaz (1882–1969)—especially in the formal simplification, the detailed study of proportions and the architectural composition. One can also discern the influence

of Puvis de Chavannes (1824–1898), particularly in the allegorical tone of the representation, removed from the habitual sense of drama in this kind of subject matter, here replaced instead by a harmonious and almost lyrical approach.

The scene is a hymn to women’s industriousness and the invaluable work of the women who, with their effort and tenacity, played such an active role in the development of Basque industry. The composition reminds us of *Paisaje urbano con figuras* (Urban Landscape with Figures, at the Museo de Bellas Artes de Bilbao, from around 1920), when he had already begun to make sketches for the series of frescos painted to decorate the rotunda of the Banco de Bilbao building at that time under construction in Calle de Alcalá in Madrid.  MSP



cat. 12 (page 107)

**Aurelio Arteta** (Bilbao, Basque Country, Spain, 1879 – Mexico City, Mexico, 1940)

***Boceto para Pescadores de Bermeo*** (Preparatory Drawing for *Pescadores de Bermeo*)

ca. 1937–1940
Watercolour and pencil on paper
45 × 48 cm
Inv. no. P00015

Acknowledged as one of the driving forces behind the renewal of painting in the Basque Country in the early twentieth century, Arteta is now considered the quintessential painter of Basque people and folk traditions. This subject matter led him towards a highly personal aesthetic that blended classicism and modernism, with the goal of enhancing the everyday through a process of formal refinement.

This preparatory drawing for *Pescadores de Bermeo* (Bermeo Fishermen) is a study of one of the crowning works from his final period,





The architectural shapes are reduced to their outlines; even the openings in their walls have been done away with. They are rendered directly in the landscape, but also through the fishbowl glass, turning them into synthetic colour planes—an approach that indicates the influence of cubism. In this urban, deserted, melancholy landscape devoid of human figures, light is the central focus. The highly refined cool tones of the bluish palette that he had already been using in his Basque landscapes lend the composition a subtlety and sensibility that verge on the ethereal. MSP

<span></span>
---------------

cat. 16  (page 123)

**Daniel Vázquez Díaz** (Nerva, Andalusia, Spain, 1882 – Madrid, Spain, 1969)

***Ventana de La Rábida*** (Window of La Rábida)

ca. 1929
Oil on canvas
68.8 × 59.8 cm
Inv. no. P01192

Daniel Vázquez Díaz played an instrumental role in introducing avant-garde to the Basque Country. Throughout his career, he painted many landscapes seen from windows, a frequent theme in French paintings that he knew well after his long sojourn in Paris. In fact, he had already done some landscapes viewed from his window overlooking the river Bidasoa (1918) and the series *Ventanas de Portugal* (Windows of Portugal) (1922–1923). He had also included windows, with their corresponding landscapes, in the backgrounds of some of his indoor compositions, such as *La muerte del torero* (The Death of the Bullfighter) (1912), *Rubén Darío vestido de monje* (Rubén Darío Dressed as a Monk) (1914) and *Maternidad del barreño* (Mother and Child with Washbowl) (1921), to name a few.

In 1929–30 Vázquez Díaz painted the murals of *Poema del Descubrimiento* (Poem of the Discovery) in the Convento de Santa María de la Rábida. At first, the artist had planned on finishing these frescoes for the Ibero-American Exposition in Seville, but the project was not approved until mid-July, and the preparatory works to prime the walls did not start until October 12, so the group of mural paintings was not finished until the following year. In April 1930, work started on the first scene, *El pensamiento del navegante* (The Dream of the Navigator), which has the same background landscape as this canvas of the BBVA Collection.

This work is one of the many views of the mouths of the Rivers Domingo and Odiel, with Punta Umbría as a backdrop and the preserves factory in the middle of the composition, which the artist did from a window in the Mirador de los Frailes of the monastery of La Rábida. The arch accentuates the architectural character of the composition, whose elements are rendered in geometrical shapes. The canvas achieves a balance between structure and colour, dominated by the cool hues favoured by the painter. MSP

<span></span>
---------------

cat. 17  (page 125)

**Gaspar Montes Iturrioz** (Irún, Basque Country, Spain, 1901 – 1998)

***Bahía de Txingudi*** (Bay of Txingudi)

1950
Oil on canvas
55 × 65 cm
Inv. no. 1622

Montes Iturrioz was one of most loyal followers of Daniel Vázquez Díaz (1882–1969), as can be readily appreciated in the highly refined and constructive aesthetics defining this piece. Although he began his studies in Irún with the

sculptor Julio Echeandía (1872–1943), he soon moved to Madrid, where he was a pupil of José María López Mezquita (1883–1954) and Fernando Álvarez de Sotomayor (1875–1960). After a period in Paris and brief trips to Europe, he devoted himself intensively to teaching painting.

His works are primarily views of the Bidasoa Estuary and the Baztán Valley. Along with Darío de Regoyos (1857–1913), Daniel Vázquez Díaz (1882–1969) and José Salís Camino (1863–1927), Montes Iturrioz was a member of the Bidasoa School, a group of artists with a liberal nationalist orientation who felt the need to introduce people to the unspoiled beauty of the Basque country.

This landscape depicts the Bay of Txingudi, at the mouth of the River Bidasoa between the towns of Fuenterrabía, Irún and Hendaye. Worth noting is a certain influence of Paul Cézanne (1839–1906) in the formal configuration, originating from the artist’s visit to Paris in 1924. Likewise, his style is based on a restrained fauvism, naturalistic in appearance, with a modern and balanced palette of colours that conveys a sense of tranquillity to the beholder, along with a certain air of melancholy. Iturrioz liked painting in the open air and was careful about choosing the time of day, preferring the gentle, diffuse light of daybreak or sundown for his compositions, since ‘the sun often destroys things’. MSP

<span></span>
---------------

cat. 18  (page 127)

**Menchu Gal** (Irún, Basque Country, Spain, 1919 – San Sebastián, Basque Country, Spain, 2008)

***Puerto de San Sebastián*** (Port of San Sebastián)

ca. 1970
Oil on HDF board
50 × 65.5 cm
Inv. no. P01569

Landscape painting was Menchu Gal’s genre of choice and accounted for a large part of her output. At the time when she painted this particular work, the early 1970s, the artist had already garnered widespread recognition and commercial success, with frequent exhibitions in art museums and galleries.

Together with the representation of the landscape of Castile, and despite having taken up residence in Madrid in 1946, northern landscapes abound in her work, depicting a variety of settings with the changing light and weather conditions of that part of Spain. Gal travelled regularly to her hometown and kept ties with the School of Bidasoa, which revolved around her first master, Gaspar Montes Iturrioz (1901–1998). This brought her into closer contact with Daniel Vázquez Díaz (1882–1969), who also taught her at the San Fernando Fine Arts School in Madrid, and this resulted in her style evolving towards greater abstraction.

The image of the harbour, so recurrent in Basque paintings, was also frequent in Gal’s paintings. The work at hand shows the port of San Sebastián in a depiction evincing the qualities of a well-experienced artist who synthesises and resolves her compositions with agility and determination. Whenever the dimensions of the painting allowed, Gal created her landscapes in situ, finishing them later in the studio, where she applied more precise alterations. She usually adopted a frontal viewpoint, generally slightly elevated, avoiding a sense of depth and managing to achieve a highly sketchy whole, built by juxtaposing areas of colour.

This work is a good example of the artist’s style around that period, which opened up a new phase in which her work shed its previous geometric rigidity and darkness, giving way to a livelier language full of textures and nuances. It combines areas where the oil paint appears

more diluted, contrasting with others where objects are highlighted through a denser application of paint. She alternated the direction and length of her brushstrokes, reserving the use of geometry for architectural elements and she opted for red, blue and green tones—generally predominant and applied without mixing—to give the scene a cleaner, brighter and more luminous appearance. Throughout that decade, colour would acquire a more significant role in Gal’s works, and by the 1980s her language was widely considered ‘fauvist expressionism’. HRG

<span></span>
---------------

cat. 19  (page 131)

**José María Ucelay Uriarte** (Bermeo, Basque Country, Spain, 1903 – Bilbao, Basque Country, Spain, 1979)

***Danzas suletinas*** (Souletin Dances)

1956
Oil on canvas
152.4 × 270.3 cm
Inv. no. P01482

José María Ucelay played an instrumental role in Spain’s twentieth-century art scene and particularly in Basque figurative painting. Conversant with the happening new movements in international art at this time, Ucelay’s practice reveals the influence of magic realism and metaphysical painting during the interwar period in his representations of Basque landscapes and characters.

This painting, presented by Ucelay at the Venice Biennale in 1956, is widely regarded as one of the most outstanding works of his career. Indeed, it is a good example of his signature style, defined by intimate naturalism notable for its technical thoroughness, almost reminiscent of an Arabic typology, and for the importance of light that reinforces the palette.

The work depicts a typical Basque landscape: in the background, the foothills of a mountain range in twilight; in the main scene, a large number of *dantzariak* (dancers) from the Olaeta Ballet are enjoying a lively afternoon in the open air under the attentive eyes of some spectators. Some of them are dancing in the middle ground, directed by the *enseñaria*. Other members of the group are sitting leisurely in the foreground. Among them, we see, left to right: the *txerrero*, looking on at the rest of the scene; the *gathusain*, seated on a long bench holding a wooden scissor-like instrument; the *kantiniersa*, lying back with her hands behind her head and dressed in nineteenth-century French fashion. Practically at the centre of the composition, seen in profile with arms crossed, is the *zamalzain*, regarded as one of the most important dancers in the group.

This painting allows us to observe the costumes of the characters taking part in the Souletin Masquerade, as well as the various elements and musical instruments used in the popular dances from Iparralde and Zuberoa (French Basque Country). In the foreground, there is a splendid still life of musical instruments: on a cloth, at the feet of the *gathusain*, we see a drum and an *alboka*—a wooden instrument with two horns and a handle, with a sound like that of a bagpipe. On the right, a *txun-txun*—a wooden stringed instrument played with a bow—and a black *txirula*—a kind of flute. Worth underscoring is the documentary importance of this ethnographic study, reflecting Ucelay’s interest in immortalising and extoling the popular culture of his native land. MSP



## THE BEGINNINGS OF ABSTRACTION

Jorge Oteiza's work, 1952, Patinated bronze, 58 x 20 x 15 cm, Inv. no. E00001

cat. 20  (page 137)

**Jorge Oteiza** (Orío, Basque Country, Spain, 1908 – San Sebastián, Basque Country, Spain, 2003)

***Fraile franciscano*** (Franciscan Friar)

1952 Patinated bronze 58 x 20 x 15 cm Inv. no. E00001

Jorge Oteiza is one of Spain’s most important artists and one of the main players in the renewal of the arts in the Basque Country. Especially worth mentioning is his contribution to the field of sculpture, focused on research into the expression of the void, which he developed on both theoretical and practical levels. He ended up turning space into the fundamental and absolute focus of his three-dimensional work.

*Fraile franciscano* (Franciscan Friar) is closely connected to his project for the Sanctuary of Our Lady of Arantzazu, one of the most important moments in his career. He was commissioned with the project in 1950 and, two years later, moved his studio there. During this time, he often attempted to resolve technical or expressive problems by representing people around him, including other artists working on the project, his wife or, as in this case, the monks from the monastery.

This period may be contextualised in the development of his ‘experimental purpose’, defined by his research into what he termed the ‘trans-statue’—an idea of statue-as-energy, replacing the previous notion of sculpture-as-mass.

The work carried out in Arantzazu belongs to that period. Always taking into account the requirements of the commission, Oteiza addressed these issues through figurative representation. When he created *Fraile franciscano* (Franciscan Friar), he had already amassed experiences that would prove to be crucial for the materialisation of that idea, such as his study of Pre-Columbian sculpture and his discovery of the work of Henry Moore (1898–1986).

In this case, to carry out the exercise of emptying sculpture, Oteiza uses the form of a hyperboloid to synthesise the human figure. He started out from an initial piece that takes the form of two H-shapes, a transposition of the hyperboloid, and then added limbs and clothing. The outcome is a being that seems to have been emptied of inner organs and to have shed all matter to imbue itself with spirit. This is how Oteiza put it: ‘Those who want to fill themselves with God must first empty themselves.’

As far as the technique is concerned, in his religious works, he normally modelled the work in clay, a process in which he mostly used his thumbs to produce a highly expressive schematic result. He then cast those pieces in plaster, sometimes applying a dark patina to emulate a metal finish. At least ten unnumbered cast sculptures in patinated bronze were made from the original plaster for *Fraile franciscano* (Franciscan Friar).

The model for this work was the same used for the apostles in the frieze at the Sanctuary of Arantzazu. The modern conception of the project was rejected by the ecclesiastic authorities of the time, and it was not completed until nearly fifteen years later, after the Second Vatican Council. HRG

cat. 21 (page 141) Eduardo Chillida Juantegui (San Sebastián, Basque Country, Spain, 1924 – 2002)

Aundi II 1970 Engraving (aquatint and etching) on paper (A.P.) 118.7 x 157.9 cm Inv. no. P02249

Eduardo Chillida is one of the leading proponents of Basque abstraction. His works can be framed within the non-figurative movements that arose during the second half of the twentieth century, which championed a new art acknowledging the creative and conceptual concerns of contemporary society. From the late 1940s, after creating his earlier sculptures in plaster influenced by classical statuary, his research focused on the interrelationship of matter, volume, space and void. In exploring these postulates, he incorporated iron, wood and alabaster into his practice, using them to create abstract works that transcend the material to engage with the world of the intangible.

His work on paper deserves particular attention within his overall output. The earliest examples are ethereal and linear drawings in line with figurative language tending towards simplification. With the passing of time, his style became completely abstract and gestural, evincing Chillida’s interest in Asian graphics and calligraphy. An elegant contrast between the light background and the black marks subtly and freely taking over the surface was already visible in those pieces, something the artist described as follows: ‘With a line the world is joined together, with a line the world is divided; drawing is beautiful and is terrible’. His experimentation on paper continued apace, and in the late 1950s, Chillida took up engraving. In his early prints, the etching covered the paper, and in the

late 1960s he began to add aquatints, with dense areas reminding us of his three-dimensional work.

For Chillida, both engraving and sculpture were a means of studying light—contrasts between dark and light, empty and full. The poetics of contraries was a constant throughout his practice. However, in spite of that confrontation of elements and the apparent roughness of the materials used, the artist’s compositions convey a sense of serenity. This is something probably derived from *Zen in der Kunst des Bogenschiessens* (Zen in the Art of Archery), a book by Eugen Herrigel which was recommended to him by Georges Braque (1882–1963). This treatise on Zen spiritualism advocates a quest for a state of balance between opposing forces to reach Oneness, a reflection clearly evoked in *Aundi II*. This work belongs to the series of three large-format prints, *Aundi*, published in 1970 by Maeght Éditeur in Paris. In it, Chillida achieves a superb translation of his sculptural language to a two-dimensional support, endowing it with a delicate materiality that contrasts with the forcefulness of the engraving. Through etching and aquatint, the artist succeeded in creating a superimposition of constructive forms dominated by spatial modulation and a perfect balance of all the elements. EYM

cat. 22 (page 145)

Eduardo Chillida Juantegui (San Sebastián, Basque Country, Spain, 1924 – 2002)

Euzkadi VII 1976 Print (aquatint and etching) on paper (21/50) 120.5 x 159.7 cm Inv. no. 3000

Paper played a special role in Eduardo Chillida’s career, inasmuch as it was the support with which he achieved highly personal results, especially for his prints,

which the artist began to explore in 1959. The use of printing techniques, to which he applied the same visual and conceptual principles he exercised in his sculpture, allowed him to instil his works on paper with a profound monumentality thanks to a masterful treatment of the support, recreating the rough quality of granite, the coldness of iron and the transparency and weightlessness of alabaster.

His first etchings evoked the harmony of his early calligraphic drawings. That said, little by little, these works began to evince his exploration with volumes, reminiscent of his three-dimensional constructions. His experimentation with printing techniques led Chillida to incorporate aquatint, which allowed him to recreate on the paper the rough surface of his iron works.

That is the case with *Euzkadi VII*, a work belonging to the series *Euzkadi*, made up of six large-format prints. The body of work, published by Maeght Éditeur, Paris and created between 1975 and 1976, pays graphic tribute to his homeland, to which Chillida felt a strong attachment. His return to San Sebastián after his time in Paris led him to a rediscovery of nature and the force of the Basque Country, a fascination he transformed into abstract works evocative of his surroundings and of the cold light of the Cantabrian Sea. The work, a large dark volume gravitating against an immaculate white background, reveals the ongoing play of opposites that sustain Chillida’s work: black and white, empty and full, light and shadow and heaviness and weightlessness. Apart from that, the technique used by the artist gives the composition a roughness that recreates the harsh and cold finish of his sculpture, conveying to this print on paper the visual forcefulness and three-dimensional nature of his work. EYM

cat. 23 and cat. 24 (pages 148, 149) Gonzalo Chillida Juantegui (San Sebastián, Basque Country, Spain, 1926 – 2008)

***Gran paraíso de acumulada libertad interna*** (Great Paradise of Accumulated Inner Freedom)

1969 Lithograph on paper (158/189) 45.2 x 33.1 cm Inv. no. 35444

***Tú eres sólo el más solo de lo todo*** (You Are Only the Most Alone of the Whole)

1969 Lithograph on paper (165/189) 45.6 x 33.3 cm Inv. no. P00308

Gonzalo Chillida made a name for himself in twentieth-century visual arts in Spain with his highly personal vision and reinterpretation of the Basque Country landscape, approaching it with a calm, introspective gaze.

Chillida made his first incursions in the art scene in the early 1950s with a geometry-based language influenced by Daniel Vázquez Díaz (1882–1969) and Pablo Palazuelo (1915–2007). After completing his training in Madrid and following a short sojourn in Paris, he settled definitively in his hometown of San Sebastián in 1953. There he rediscovered the local natural environment, which he went on to immortalise in a vast body of figurative work in which we can trace a meticulous process of formal reduction that brought it closer to abstract art. In his compositions, he eliminated all human presence, focusing entirely on nature, which, once divested of all contextualisation and permeated with a saturated atmosphere that lends it an enigmatic character, is turned into a universal and metaphysical setting.

In these refined lithographs, Chillida rendered what would become one of his main subject matters from the 1960s onwards: an abstract reading





<span><span></span></span>
<b>cat. 28</b> <span> </span> (page 163)
<span></span> <p><b>Jesús Mari Lazkano</b> (Vergara, Basque Country, Spain, 1960)</p>
<i><b>Mecánica de la arquitectura</b></i> (The Mechanics of Architecture)
<span></span>
1990 <p>Acrylic and emulsion on canvas and zinc sheet 150.2 × 198.2 cm Inv. no. 3998</p>

Jesús Mari Lazkano’s return from New York in 1990 marked a new phase in his practice that lasted until 1992 and which he referred to as *Tempus*. The works from this period engage with the history of architecture and engineering through a series of iconic constructions built between the second half of the nineteenth and first half of the twentieth centuries, but, as Lazkano writes in his notebooks, they are seen ‘through a pre-Renaissance sensibility’.

*Mecánica de la arquitectura* (The Mechanics of Architecture) belongs to that body of work. Here, the artist represents the Begoña urban elevator, an emblematic construction in Bilbao, whose structural uniqueness has made it a landmark of modern architecture. This public lift, designed by Rafael Fontán and built in 1943, is a recurring subject in Lazkano’s painting, borne out in the 1984 series *Ascensor de Begoña* (Begoña Elevator), in which the imposing presence of the construction stands out in the abrupt topography. The artist focuses on the lift itself in *Mecánica de la arquitectura* (The Mechanics of Architecture). Isolated from its surroundings, it takes on a mysterious, decadent appearance. This de-contextualisation gives the piece a metaphysical and surrealist air, evincing the artist’s aspiration to the sublime and recalling works by Giorgio de Chirico (1888–1978) and René Magritte (1898–1967), in which silence and the absence of all human presence induces contemplative reflection.

The painting is surrounded by a zinc frame, similar to *Two Cities as One*, on which the artist drew some metal elements that comprise a treatise on industrial architecture. With this frame, Lazkano creates a window of sorts that invites the viewer to explore characteristic industrial features of Bilbao, a city depicted in many of his works bathed in a nostalgic atmosphere.

The notebook *Jesus Mari Lazkano: cuaderno de notas*, published in 1992, includes a delicate sketch with a composition similar to this work. This sketch reflects the importance of drawing in the creative process of the artist, who kept countless notebooks that provide us insight about the sources of his inspiration and origins of his paintings.  EYM



## MODERN PLURALISM



<span><span></span></span>
<b>cat. 29</b> <span> </span> (page 169)

**Bonifacio Alfonso** (San Sebastián, Basque Country, Spain, 1933 – 2011)

***Triángulo azul*** (Blue Triangle)

1978–1979

Oil on canvas
170.5 × 130.5 cm
inv. no. 2525

Bonifacio was a rather atypical and somewhat eccentric painter who moved from the world of bullfighting—he was an apprentice matador—to the visual arts. He devoted himself fully to his practice from 1958 on, when he created a personal style that would stay with him for good. He belongs to the generation of artists who renewed Spanish painting

in the second half of the twentieth century, travelling new paths of non-figurative representation. He was also part of a group of artists who settled in Cuenca in the 1960s, turning the city into an important artistic and cultural hub.

Though Bonifacio always shunned labels, his painting, defined by notable dreamlike references, has been ascribed to abstract expressionism. His works pursue dynamic shapes to which he attributed poetic language with obvious links to the CoBrA Group. One can also perceive echoes of Willem de Kooning (1904–1997) and Roberto Matta (1911–2002) in the audacious use of colours and tones. Standing out in his production is the body of work comprising drawings and engravings of insects he carried out in 1971–1972. In those works, Bonifacio researched and dissected their physical features from an artistic angle. He would later use these studies to give shape to the characters inhabiting his paintings, many of whom are hybrids of humans and arthropods.

The vivacity of his work is the result of his highly personal creative process, through which the final work is gradually revealed. Bonifacio did not start by painting on a blank canvas; once it had been prepared at the studio, the artist splattered and dirtied the canvas with any substance he found at hand and left it like that for a few days. Then, he returned to the painting and copied a previously drawn sketch onto it with charcoal. On that ground, he then freely applied colour in all directions. The outcome was a highly expressive composition, as seen in this *Triángulo azul* (Blue Triangle).

This work was painted in the late 1970s, when Bonifacio was at the height of his powers. It provides an excellent example of the artist’s energetic, airier and brighter painting, in which all elements—figures, signs and triangles—flow freely in an open space dominated by clear, transparent colours and obvious echoes of nature.  EYM

<span><span></span></span>
<b>cat. 30</b> <span> </span> (page 173)
<b>Carmelo Ortiz de Elgea</b> (Vitoria, Basque Country, Spain, 1944)

***Sin título*** (Untitled)

1975

Oil on canvas
130 × 130 cm
Inv. no. 34077

Ortiz de Elgea, one of the most renowned artists of the Basque School movement, is known for his experimentation and the ongoing evolution of his style. Though grounded in expressionism, his painting straddles the boundary between abstraction and figuration. Though firmly rooted in landscape, his production went through a variety of periods, enriched by his successive engagements with various avant-garde movements that converged in his practice to create a totally personal and non-conformist style in constant evolution and change.

This work is an example of the shift his practice underwent in the early 1970s when the figure, the very core of his immediately previous phase, gradually vanished away and ceded the main role to the language of painting itself: the interaction of colours, the organisation of the forms and their compositional interrelations. This change received widespread acclaim in 1975, when the artist presented his second exhibition at Galería Kreisler Dos in Madrid.

The space in this piece is divided roughly horizontally into two large areas of colour, a dark earthy colour on top and an ochre on the bottom. Above them we see other areas of various tonalities, cut out against the background, which shows through in some parts. While maintaining some bright touches, such as yellows and blues, from his previous period, the artist now incorporates earthy tones, greys and blacks, colours that are ‘subdued and more inward-looking’

that connect him with the earth and landscape, the source of almost all his painting. In his own words: ‘Nature is always teaching me to paint’.  EYM

<span><span></span></span>
<b>cat. 31</b> <span> </span> (page 175)

**José Luis Zumeta** (Usúrbil, Basque Country, Spain, 1939 – San Sebastián, Basque Country, Spain, 2020)

***Sin título*** (Untitled)

ca. 1970

Oil on canvas
100 × 81 cm
Inv. no. P00906

José Luis Zumeta began to practice abstraction following a highly stimulating trip to Paris (1959), where, besides discovering the work of artists like Willem de Kooning (1904–1997) as well as Karel Appel (1921–2006) and other members of the CoBrA Group, he apprehended the expressive possibilities of colour: ‘For me, colour is the basic premise to continue working on a painting. Colour is emotion, and emotion creates an energy that gives meaning to things. Form is acquired through colour.’ One year later, he returned to Spain and became involved in an artists’ group which was trying to connect Spain’s art scene with avant-garde international movements. It acted as a vehicle for the spread of abstract expressionism at a time when the signature traits of local art production in the Basque Country were sobriety and solemnity. It was against this backdrop that Zumeta played an influential role in the Basque School movement through his membership in the Gipuzkoa branch of the Gaur Group.

Zumeta’s extensive and ambiguous art production is subtended by an accomplished blend of nature and geometry, which, in this early period, leaned more towards an organic presence. Works like the one at hand

adumbrated a new phase in his career in the early-1970s, just when abstract painting was becoming more popular and better appreciated in Spain—a circumstance that favoured Zumeta’s career.

The wooden reliefs, in which labyrinthine forms and intense colours were already present, gave way to oils on canvas like this one. In contrast to sculpture, transferring his compositions to two dimensions gave the artist greater freedom and flexibility to create this type of complex tangled composition intertwined against a green backdrop.

Naturalness and immediacy define his work, a kind of ‘action painting’ rendered in a direct way, free from premeditation or artifice. On the surface, he arranged areas of oil paint—in those years bright and saturated—on which he would then use the paintbrush to draw a series of highly gestural black strokes that outlined a large number of unclassifiable imagined figures. A true champion of expressionism, Zumeta developed a highly visceral practice guided by intuition and intimately tied to his moods and frames of mind.  HRG



<span><span></span></span>
<b>cat. 32</b> <span> </span> (page 179)

**Daniel Tamayo** (Bilbao, Basque Country, Spain, 1951)

***Aralar***

1982

Acrylic on canvas
150 × 150 cm
Inv. no. P01855

Initially influenced by figuration based on pop art and by the work of contemporary artists like Luis Gordillo (1934), throughout his career, Daniel Tamayo has developed an absolutely inimitable language of his own through which he constructs a new identity for the postindustrial Basque landscape.

His work draws from disparate visual sources, ranging from references to his own childhood (clowns, cartoons and comics) to images and elements from everyday life. The combination of all these references taken from his own personal visual archive results in a body of work consisting of highly energetic and colourful paintings whose elements engage in mutual dialogue within a surrealist and fantastic scenario.

Drawing is a key element in the process of creation and construction of each of his works, and is in fact at the very origin of all the images. Tamayo composed his works by starting with a prior selection of images from various sources (photographs, digital images, toys, scenes from comics, and so on). Carefully assembled into a composition, these images are outlined with pencil to create a sketch that will later be reproduced on the canvas. Once this meticulous process has been completed, Tamayo applies the colour with a vibrant, pure and energetic palette that covers the entire surface of the work.

Since the 1980s, the artist has shown particular interest in the three-dimensional and volumetric aspects of painting, something which is clearly patent in this work from the BBVA Collection, where, in a composition replete with natural elements rendered in geometric forms, the artist undertakes a highly particular recreation of the shrine of San Miguel de Aralar in Navarra. The architectural whole has been reduced to volumes, creating an interesting three-dimensional effect and a sense of spatiality that brings the composition closer to the beholder. Some characters may be made out around the temple, which is topped with a cross that speaks of the holy nature of the building, but in a disjointed atmosphere. These characters include Eve plucking an apple in the bottom centre of the canvas. Tamayo also includes elements from the world of

imagination, creating a fantasy scene that seems to be in constant motion. The purity of the palette of the work and the apparent disorderly composition transports us to *El jardín de las delicias* (The Garden of Earthly Delights) by Hieronymus Bosch (ca. 1450–1516), a painting that left an indelible impression on a young Tamayo during his visit to the Prado in 1966.

*Aralar* is an interesting example of the particular visual language of Daniel Tamayo, who, through a dreamlike iconography based on the accumulation and combination of elements from nature with others born in his own imagination, proposes a new reading of contemporary society and the postindustrial Basque landscape. EYM

<span></span>
<b>cat. 33</b> <span> </span> (page 183)

**Darío Villalba** (San Sebastián, Basque Country, Spain, 1939 – Madrid, Spain, 2018)

***Paipái de abrigos y perros*** (Pai-pai Fan with Coats and Dogs)

1985
Collage on paper
117 × 85 cm
Inv. no. 5133

Darío Villalba is widely regarded as a true pioneer of twentieth-century photography. It is impossible to pigeonhole him within a single movement. Indeed, throughout his career, Villalba flirted with a number of different movements but never fully ascribed to any of them. Indebted to Spanish informalism, pop art and conceptual art, his early works explored the principles of abstract expressionism, a movement he discovered as a student at Harvard University. During time spent in New York, he came into contact with pop art, using photography as his main medium of expression. However, he soon moved away from that movement,

taking photography in a new direction. Far from focusing on consumer objects, a signature aspect of pop art, Villalba centred on human beings in an attempt to explore and understand the soul of individuals, directing his concern especially towards those who had been isolated, forgotten and to some extent expelled from society. Villalba gave them a voice and a leading role through his work, asking the spectator to ponder on life, illness, solitude and death in a fully poetic and inspirational way.

Villalba’s photographs comment on painting—a painting which, in turn, is photography. After his early experimentation in the 1970s with the communication limits of the medium, the artist stopped using it for documentary purposes, instead employing it as an expressive medium to tell a story and convey a message. Through alterations made with oil, pencil and varnish, his photographs acquired a new sense that transcended the image itself and gained a profound painterly and visual meaning. In spite of his deeply painful subject matter, his treatment of the image led to an impeccably beautiful, balanced and refined body of work.

This original work belonging to the BBVA Collection exemplifies the visual research Villalba was obsessed with throughout his career. Far from following a practice based on straight chronological succession, Villalba’s work constantly revisited previous techniques and procedures, as well as images he had used before, but he used them in different ways to obtain drastically innovative results.

This piece was commissioned by Banco Exterior de España for the exhibition *Otros Abanicos* (Other Fans), held in 1985 at the bank’s headquarters in Madrid. The show examined this everyday object, deeply rooted in Spain’s traditional handicrafts, and gathered a number of works by a group of artists who had been invited to modify this iconic Spanish object, sticking to

the shape of traditional Spanish fans or Japanese round fans. Among the artists involved in the project were José Manuel Broto (1949), Carmen Calvo (1950), Luis Gordillo (1934), Eva Lootz (1940) and Soledad Sevilla (1944). The artworks were accompanied by texts penned by writers such as Camilo José Cela, Antonio Gala and Ángel González, among others.

Darío Villalba’s work is grounded in collage, a medium he began to explore in 1982. This technique would prove essential to his whole practice, as it led, for the first time, to the emergence of a purely automatic working method sustained on the absolutely free action of the hand, as opposed to the deliberate reflection of the mind. In his collages, the artist used all kinds of materials—papers, fabrics and photographs—which he combined on the support in an automatic way. *Paipái de abrigos y perros* (Pai-pai Fan with Coats and Dogs) is an interesting example of this process. Created in 1985, it used a large Japanese round fan, onto which he stuck painted papers, fabrics and photographs sourced from his personal visual archive and which had already been used in previous works. The photo of the dog was used in one of his encapsulated works from his earliest period and titled *Perros* (Dogs) (1974), in *Perro doble* (Double Dog) (1979) and in a collage titled *Perro andaluz malva* (Mauve Andalusian Dog) from 1984, among other works. The same can be said of the images of the coats, which add an interesting three-dimensional effect to the composition. These images came from a photograph the artist took of a sunbathing woman wearing an overcoat in London’s Hyde Park in 1964. Like the images of dogs, the one with the coat was included in some collages from 1984, like *Dos abrigos* (Two Coats), *Síntesis* (Synthesis) and *Melo*. This interesting technique of the artist reusing the same images but decontextualising them entirely in each new composition

invests them with new meaning and turns them into totally autonomous icons. In this way, Villalba engages in an ongoing process of transformation and manipulation, a constant journey back into the past and a foray into the future, in quest for new references and visual inspiration.

*Paipái de abrigos y perros* (Pai-pai Fan with Coats and Dogs) is a paintless painting that shows Villalba’s fascination with the visual power of images and their ability to trigger tension in the beholder. Despite the apparent disorder of elements (photographs, fabrics, papers and paintings), the outcome—and this is a key aspect of most of his work—is a piece of the utmost power, impact and balance, with each component playing its visual function. In it, the artist embraces his research in collage, the use and recovery of photographs and the manipulation of images, to create an artwork that explores the limits of sculpture, painting and photography. EYM

<span></span>
<b>cat. 34</b> <span> </span> (page 187)

**Juan José Aquerreta** (Pamplona, Navarre, Spain, 1946)

***Cabeza de atleta*** (Athlete’s Head)

1993
Plaster
65 × 43 × 53 cm
Inv. no. 4177

In his practice as an artist, Juan José Aquerreta has always eluded labels and ignored the noise that comes with his justly deserved reputation. The body of work put together by this solitary, independent artist is underwritten by a sense of silence and timelessness, in search of the truthfulness of the represented motif. Although he mainly produces paintings and drawings, his mother, a sculptor herself, instilled in

him a love for three-dimensional work from an early age. His occasional sculpture allows him to render in three-dimensional form, with excellent results, the emphatic forceful volumes he creates on paper.

Portraiture is Aquerreta’s genre of choice, viewing it as a path towards self-knowledge and a way of dignifying and defending the uniqueness of each human being, something he proclaims by elevating the individual to the category of monument. He often depicts the sitter as an isolated figure, almost as if suggesting that solitude is the other side of that uniqueness.

Aquerreta frequently works in series or suites, which allows him to refine gradually the materialisation of a given subject matter and delve deeper into its essence. One of his favourite motifs since the early 1990s has been the Athlete, which he identifies with the mythical figure of Apollo, and also allows him to express his interest in the representation of the human being. He has approached this motif with different techniques, depicting it sometimes in full body, other times focusing exclusively on the face.

That is the case of *Cabeza de atleta* (Athlete’s Head), a piece following a highly classical structure, in which the artist does away with superfluous detail to focus more on the form. Throughout the extensive series to which this work belongs, he synthesised the physiognomic features, as if looking, through the execution, for an archetypal image or an underlying canon. The outcome is a hieratic and inexpressive bust of colossal appearance.

The pure lines of this work bring to mind ancient Greek sculpture, suggested by the formal simplicity and the patina of the plaster finish, which emulates the smoothness of marble. Its primitivism, forceful geometry and solidity are equally redolent of the influence of Piero della Francesca (ca. 1415–1492) or Pablo Picasso (1881–1973). HRG





on an extremely subtle use of colour, with a predominance of ochre, bluish and silvery tones that the painter applies with sublime meticulousness. He makes the most of the essence of the landscape unfolding before his eyes, superimposing highly diluted layers of oil paint to capture the variations of light on the surface of the water. In this work, the sea, sand and mist merge in a pure thoughtful abstraction that aspires to outline a metaphysical space that will induce a sense of introspection in the beholder. EYM

---

cat. 39 (page 201)

**Mari Puri Herrero** (Bilbao, Basque Country, Spain, 1942)

***Caput mortuum. La ría en el Abra***  
(Caput Mortuum: The Estuary in Abra Bay)

1987-1988  
Oil on canvas  
130 × 162 cm  
Inv. no. P01825

Active for over four decades now, Mari Puri Herrero is one of the most outstanding Basque contemporary artists. Throughout her career, she has been particularly attracted to the dynamic, always-changing element of nature, and this would underpin her approach to landscape painting. In her case, this concept, heavily indebted to impressionist ideas, takes on greater expressiveness—something which could well be attributed to her experience with engraving, an activity that left a deep imprint on her painting.

*Caput mortuum. La ría en el Abra* (Caput Mortuum: The Estuary at Abra Bay) is a clear example of the ephemerality of landscape features, depicted here with imprecise brushwork rooted in *plein air* painting, focused above all on rendering on the canvas the instantaneity of light and the fleetingness of atmospheric events.

Interpreted from an abstract approach, Herrero’s technical mastery is readily visible in the accomplishment of her firmly and determinedly executed drawing, as well as in the balanced combinations of colour applied in a light-handed gestural manner. In her practice, engraving and painting go hand in hand, a constant that could well be attributed to her interest in Oriental art, where both disciplines are inextricably entwined.

By using these resources, the artist manages to create a framework of hues that expresses all the turbulence of nature with a somewhat dreamlike air grounded in Herrero’s personal creative process, in which introspection plays an instrumental role. More than the subject matter per se, Herrero is concerned with capturing an atmosphere and its lyrical background. By creating landscapes such as this, she aspires to convey her personal artistic vision and depict an inner world charged with expressiveness, but also with fantasy and poetry: ‘a way of seeing, making, of being in the world, of living.’

The title of this painting speaks to one of the key elements in Herrero’s practice throughout the 1980s: the reference to *caput mortuum*. This colour, used in ancient times for priming, is a reddish ochre pigment obtained with iron oxide that acquires a violet tone under heat. Always interested in the history of colours and their power to convey ideas or meanings, in this particular one Herrero found the perfect tone to represent the industrial character of the Bilbao estuary and the particular atmosphere of its blast furnaces. An enclave currently being dismantled, the artist renders it with a certain nostalgia, paying tribute to a place of great symbolism and giving vent to a feeling shared by many artists of her generation—a concern for the loss of signs of identity in their hometown. MSP

---

cat. 40 (page 205)

**Darío Urzay** (Bilbao, Basque Country, Spain, 1958)

***Super Skin I y II (diptico)***  
[Super Skin I and II (diptych)]

1990  
Oil on canvas  
152.6 × 305.2 cm  
Inv. no. 4172

Darío Urzay trained at the Faculty of Fine Arts at the University of the Basque Country, initially within the confines of hyperrealism. However, after travelling to London and New York, he evolved towards abstraction, though always maintaining an indexical element that evoked reality. Far from conceiving art as an instrument to express a personal inner experience, Urzay views it as a means of adapting to the world in which he lives. In his tireless quest, the artist engages with all kinds of human knowledge, not just the humanities, but also geography, biology, chemistry and computer programming. His awareness that no knowledge is sufficient unto itself is what probably gives his works their dynamic balance and constant flux.

The artist’s output takes the form of an overarching series, sometimes developed over several years, which can be placed somewhere between photography and painting. He treats oil paint as if it were a glazed, blurry snapshot in which something may be glimpsed but never truly comprehended. That is the case of *Super Skin I y II (diptico)* (Super Skin I and II [diptych]), belonging to a suite Urzay began in 1989 after his arrival in New York and completed in 1991. In this work, his painting dematerialises, and the large and characteristic fingerprints alluding to the tactile—to the very skin of painting—appear. As in the out-of-focus photos, Urzay employs a diffuse, fuzzy background, in which the more intense

and well-defined areas of orange seem to levitate over the surface.

The depth of the skin is the object of the representation of this diptych. In the half-ochre, half-brown surface, Urzay renders the various layers of the epidermis. To this end, he employs transparencies and glazes, as did Titian (1477–1576) and Peter Paul Rubens (1577–1640). The artist synthesises the classic process by superimposing layers of diluted colour that take over the whole of the canvas. He thus establishes the three dematerialised levels of the skin: the first ground in a warm tone; a second painterly ‘film-skin’; third, shiny, nearly lacquered stains. On the left, fingerprints are superimposed over the paint, while in the right section, the rectangular forms seem to emerge from the layer of priming below. MSP



## BIOGRAPHIES

**Bonifacio Alfonso**

(San Sebastián, Basque Country, Spain, 1933 – 2011)

Bonifacio Alfonso, 1967

Bonifacio Alfonso is one of the key players in twentieth-century abstraction in the Basque Country. Imbued with highly personal language, his works boast a particular expressionist style defined by subjectivism.

Born on 19 June 1933 in San Sebastián, Bonifacio worked in several trades during his youth, including waiter, apprentice matador, signmaker, painter-decorator and even drummer in a jazz band. That said, his interest in art gradually led him to dedicate himself to painting.

In 1955, after recovering from a wound received when he was gored by a bull, he won first prize in a San Sebastián painting competition. That same year, he enrolled at the city’s school of arts and crafts to further his knowledge of painting. This period would be crucial both for his training and for his relationship with two major figures of non-figurative Basque art: Jorge Oteiza (1908–2003) and Eduardo Chillida (1924–2002).

Three years later, in 1958, he had his first solo exhibition at Ateneo Guipuzcoano and then moved to Paris, like many other Spanish artists. There, he discovered the avant-garde movements of the time. In 1966, Bonifacio settled in Bilbao, where he would remain until 1968. In those years, the artist created an abstract painting with art informel undertones that would lay the foundations for his mid-career practice.

In the early 1960s, Bonifacio was granted a scholarship by the San Sebastián City Council and the Provincial Government of Bizkaia. Fernando Zóbel (1924–1984), founder of the Museo de Arte Abstracto Español in Cuenca—and who had purchased two of Bonifacio’s paintings in 1967—

encouraged him to move to that city at the end of the decade. He stayed there for over twenty years. He took part in the creation of the stained-glass windows of the cathedral in Cuenca and became acquainted with many artists of the time, including José Guerrero (1914–1991), Manuel Millares (1926–1972) and Antonio Saura (1930–1998). In that context, he learned graphic art techniques thanks to Antonio Lorenzo (1922–2009) and eventually established himself as a highly accomplished engraver.

In 1970, Bonifacio started to work with Galería Juana Mordó in Madrid, where he had his first solo show that same year. He later settled there from 1991 until shortly before his demise.

Throughout his life, he took part in many exhibitions, in the Juana Mordó and Antonio Machón galleries and in major institutions, such as the Museo de Bellas Artes of Bilbao and the Museo San Telmo of San Sebastián. In 2003, the Círculo de Bellas Artes of Madrid organised a retrospective of his life’s work.

Bonifacio won a number of distinctions, including Spain’s National Engraving Award (1993) and the Comunidad de Madrid Art Prize (2005).

Bonifacio died on 16 December 2011 in San Sebastián. EYM

Bonifacio Alfonso, 1967

**Juan José Aquerreta**

(Pamplona, Navarre, Spain, 1946)

Juan José Aquerreta, 1967

After training at the School of Arts and Crafts of Pamplona and the San Fernando Fine Arts School in Madrid, where he was taught by Antonio López (1936), Aquerreta’s professional career took off in the 1960s with his earliest solo exhibition, held in Pamplona (Sala de la Caja de Ahorros Municipal, 1966) and then later in Madrid (Galería Sen, 1973), after which he began to accrue critical acclaim. From 1983 onward, he combined his art practice with

teaching at the School of Arts and Crafts of Pamplona and at the University of Navarra. The profile of his work received a substantial boost when he joined the roster of Galería Marlborough in 1998.

Aquerreta has created a highly personal body of work that aims to convey a sense of serenity and timelessness, mainly through painting and drawing, but also sculpture on occasion. One can clearly discern manifold influences in his practice, ranging from classical sculpture, Byzantine art and Italian masters like Giotto (1267–1337) and Piero della Francesca (ca. 1415–1492), to avant-garde artists like Henri Matisse (1869–1954), Pablo Picasso (1881–1973) and Isabel Baquedano (1929–2018), who also taught at the School of Arts and Crafts of Pamplona and with whom he became close friends even though she was never his teacher.

His painting is underpinned by a strong religiousness, not only in its references, but also because it was for him a path towards self-knowledge and a quest for truth and eternity. Aquerreta’s practice entails an exercise in meditative observation, in which he endeavours to decipher motifs and find meaning. This explains the prevalence of portraiture in his earliest phases, until the 1990s, presenting the sitters as solid figures with simplified features that call to mind ancient Greek statuary. He would later make incursions into landscape and still life, also understood as self-portraits of sorts, which, with the passing of time, become simpler and clearer, dispensing with the accessory.

Aquerreta has work in major Spanish collections, including Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo San Telmo in San Sebastián, Museo de Navarra, the Spanish Ministry of Foreign Affairs and the Bank of Spain. He has also obtained important distinctions, such as the National Visual Arts Award in 2001. HRG

**Alberto Arrúe Valle**

(Bilbao, Basque Country, Spain, 1878 – 1944)

Alberto Arrúe Valle, 1944

Born in Bilbao on 3 February 1878, Alberto Arrúe is the oldest member of the Arrúe family’s artistic dynasty (Alberto, José, Ricardo and Ramiro). After the death of his mother, while he was still a young boy, his aunt Matilde took charge of his education and supported him in his artistic vocation.

In 1892, at the age of fourteen and with his secondary education completed, he decided to devote himself to painting. He began his training at the studio of the painter Antonio Lecuona (1831–1907), who taught him the precision of academic art. At the same time, he attended the School of Arts and Crafts of Bilbao, where Anselmo Guinea (1855–1906) instructed the young Arrúe in the new paths of modernism.

In 1894, with a scholarship from a Bilbao philanthropist known as the Widow of Epalza, Arrúe moved to Madrid where he studied for three years at the San Fernando Fine Arts School, directed at the time by the painter José Moreno Carbonero (1858–1942), where he studied under prestigious masters, including Antonio Muñoz Degrain (1840–1924). During his time in Madrid, he frequented the Prado Museum to make copies of works by old masters of Spanish painting. The following year, he took part in Madrid’s National Exhibition of Fine Arts for the first time.

In 1897, after finishing his training at the San Fernando Fine Arts School, Arrúe travelled to Italy, and he remained in Rome until 1900. He furthered his studies at Accademia Chigi and set up his own painting studio, where he created some of his most outstanding works.

After his period in Italy, a grant from the Provincial Government of Bizkaia allowed him to move to Paris. Once

there, he attended the prestigious Académie Colarossi and became acquainted with the community of Basque artists living in the French capital, including the sculptors Paco Durrio (1868–1940) and Quintín de Torre (1877–1966), as well as the painters Ángel Larroque (1874–1961) and Aurelio Arteta (1879–1940).

In 1904, he submitted a work to the National Exhibition of Fine Arts for the last time. It was assigned to the so-called Crime Room next to paintings by Darío de Regoyos (1857–1913) and Pablo Picasso (1881–1973), which was behind his decision not to take part in that event again.

In 1911, he was involved in founding the Association of Basque Artists, and was its first president. It was then when the Provincial Government of Bizkaia gave him another grant, this time for four years. He used it to travel to Seville in Spain, further throughout Paris and into the Basque Country.

This time also marked the beginning of a period of significant exhibition activity, when he took part in international shows, mostly in London, Bordeaux and Buenos Aires. In 1925, he was included in the Exhibition of Iberian Artists in Madrid, further proof of his commitment to the art world of his time.

Arrúe died in Bilbao on 5 April 1944 at the age of sixty-six. MSP

Alberto Arrúe Valle, 1944

**José Arrúe Valle**

(Bilbao, Basque Country, Spain, 1885 – Llodio, Basque Country, Spain, 1977)

José Arrúe Valle, 1977

Born in Bilbao on 1 September 1885, José Arrúe is the second of four brothers in the artistic dynasty of the Arrúe family (Alberto, José, Ricardo and Ramiro). After the death of his mother, his father, helped by his own sister, aunt Matilde, took charge of his education and supported him in his artistic vocation.

HRG (Helena Rubio Gavilán)

MSP (María Sanz Pérez)

EYM (Elena Yélamos Martínez)

His early training started at the studio of the painter Antonio Lecuona (1831–1907), who taught young José the foundations of academic art. Arrúe then continued his education at the school of arts and crafts in Bilbao, where he was a pupil of Anselmo Guinea (1855–1906), from whom he gleaned his first notions of modern art.

In the opening decade of the twentieth century, Arrúe had the opportunity to travel throughout Spain, France and Italy to further his education. From 1900 to 1902, he lived in Barcelona, where he attended lessons at the Círculo Artístico and studied privately with Ramón Casas (1866–1932), all starting at the young age of fifteen. In these circles, he met all the major Catalan painters of the time, including Miguel Utrillo (1862–1934), Santiago Rusiñol (1861–1931) and Isidre Nonell (1872–1911).

In 1905, he settled in Paris with his brother Alberto. There, José attended the Académie de la Grande Chaumière. One year later, in the company of his brothers and his aunt Matilde, he embarked on a long journey throughout Italy, where he was able to study the works of the old masters firsthand.

In 1908, back in Bilbao, José Arrúe founded the magazine *El Coitado*. At that time, he achieved considerable success with his humorous Basque scenes, which led to an abundance of sales and commissions. He was appointed teacher of figure drawing at the School of Arts and Crafts and, in 1911, he was a founding member of the Association of Basque Artists.

In 1913, he returned to Paris. There, he focused on the depiction of Parisian types and scenes. The outbreak of the World War I forced him to return to his native land, and he settled in Orozko (Vizcaya). During that period, he created a large number of Basque scenes.

Arrúe moved to Bilbao in 1920 and embarked on a highly productive period, in which he contributed to newspapers and magazines and showed

his work in many exhibitions, which further increased his reputation. In 1928, he travelled to Argentina and Uruguay, where he took part in several highly successful exhibitions.

The Spanish Civil War (1936–1939) brought his art production to an abrupt halt. His anti-fascist activity took its toll on him: he was incarcerated for two years, his home in Bilbao was seized and his belongings looted. After his eventual release, he retired entirely from all artistic activity. In 1940, he settled in Areta (Llodio) and regained the necessary tranquillity to return to painting, after which he never abandoned it again until his death on 5 April 1977 at the age of ninety-one. MSP

--

**Aurelio Arteta**

(Bilbao, Basque Country, Spain, 1879 – Mexico City, Mexico, 1940)

Though born in Bilbao on 3 December 1879, his family moved to Valladolid, in 1894 because of his father’s work. There, the young Aurelio enrolled at the local school of arts and crafts, where he studied under José Martí y Monsó (1840–1912), who introduced him to engraving, and met Anselmo Miguel Nieto (1881–1964).

In 1898, Arteta moved to Madrid and enrolled at the San Fernando Fine Arts School, where he studied until 1900, excelling chiefly in drawing. A scholarship from the Provincial Government of Bizkaia allowed him to travel to Paris, where he stayed from November 1902 through 1905. While there, he became absorbed in the fin-de-siècle renewal of the arts.

After travelling extensively throughout Italy, France and Belgium, he returned to Bilbao in 1906, where he opened a studio and made a living as an illustrator of books and posters. That same year, he took part in the fifth Modern Art Exhibition of Bilbao.

In 1910, he was part of the group that promoted the Association of Basque Artists, founded one year later. As a founding member, Arteta was included in all the exhibitions organised by the group.

In 1919, he took part in the first International Painting and Sculpture Exhibition in Bilbao. Three years later, he created what would be one of the most important commissions in his career: the fresco mural paintings for Banco de Bilbao’s headquarters in Madrid.

In 1924, he was appointed director of the Museo de Arte Moderno de Bilbao, although he resigned three years later due to conflicts with city hall over its acquisitions policy. In 1925, he took part in the Exhibition of Iberian Artists in Madrid, an important show including works by leading names involved in the renewal of art in Spain at that time.

In 1932, he won a First Class Medal at the National Exhibition of Fine Arts. That same year, he started to teach drawing at the San Fernando Fine Arts School. In 1936, after the outbreak of the Spanish Civil War, he escaped to Valencia. From there, he travelled to Barcelona and later to Paris, France.

In 1939, he moved to Mexico, where he died the following year in a tram accident. MSP

--

**Marta Cárdenas**

(San Sebastián, Basque Country, Spain, 1944)

Marta Cárdenas began her training at the San Fernando Fine Arts School in Madrid in the 1960s. In 1969, she obtained a scholarship from the French government to further her studies in Paris.

During those formative years, Cárdenas familiarised herself with the works of artists in the El Paso Group, Dau al Set and the Cuenca Group, primarily thanks to her frequent visits

to the newly opened Galería Juana Mordó in Madrid. These inputs were fleshed out by influences from Giorgio Morandi (1890–1964), Paul Cézanne (1839–1906), Claude Monet (1840–1926) and Asian calligraphy.

Her early works consist largely of paintings of interiors and self-portraits defined by a sense of stillness, silence and austerity in shadowy scenes dominated by a subdued palette of colours. Cárdenas’s first solo exhibition was held in 1970 in her hometown of San Sebastián, followed in 1974 by another solo show in Madrid.

The 1970s saw an evident shift in her work, focusing more on outdoor scenes inspired by Monet and abstract impressionism. The result was a deeply lyrical body of work, in which the final expression of what we see is colour and the effects of light. The paintings in the BBVA Collection belong to this period.

Critical in the development of her career was a journey to India in 1996, where she was absolutely enthralled by its colour and became conscious of the Eurocentrism that prevailed in our culture and our art practices. This realization encouraged her to set out on an exploration of other cultures. Before materialising her research in physical work, Cárdenas first pored over the images filling her notebooks, examining them in great detail. Throughout her entire career, she has combined an observation of the external world and *plein air* painting with an exhaustive theoretical study of the subject matters she deals with.

In 2016, Sala Kubo-Kutxa in San Sebastián organised a retrospective exhibition curated by Alfonso de la Torre, surveying her trajectory to date. Works by Marta Cárdenas can be found in institutions such as Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Artium Museum, Biblioteca Nacional de España, and Fundación Juan March. EYM

--

**Eduardo Chillida Juantegui**

(San Sebastián, Basque Country, 1924 – 2002)

Eduardo Chillida was born in San Sebastián on 10 January 1924. He grew up in a family with great artistic sensitivity, which bolstered his interest in painting and sculpture. Before embracing art, he made a name for himself as a goalkeeper for the Real Sociedad football team. However, a serious knee injury ended his promising career.

Chillida began his academic training in the field of architecture, a discipline he abandoned in 1947 to develop his practice as an artist. One year later, he moved to Paris, where he made contact with key figures of the European avant-garde and Spanish abstraction movements, notably Pablo Palazuelo (1915–2007), with whom he exhibited at the 1949 May Salon. During that period, he was a frequent visitor to the Louvre, where he was fascinated by ancient Greek sculpture. This discovery led him to the creation of some plaster pieces based on the works of Phidias and his predecessors.

In the early 1950s, Chillida returned to the Basque Country. He settled in Hernani, where he began to work at the forge of José Cruz Iturbe, creating his earliest works in iron, a material closely associated with Basque tradition and culture. Iron would soon become the core material of Chillida’s practice, and it would remain so for the rest of his career.

In 1958, he exhibited at the 29th Venice Biennale, together with other major Spanish artists. He was awarded the Biennale’s Grand International Sculpture Award, a distinction that established his worldwide prestige. In those years, he explored the visual potential of paper with an interesting body of engraving works, which he would instil with the same material quality as his three-dimensional works.

A journey through Greece, Italy and Provence in 1963 introduced him to the light of architecture, opening up his creative universe to a new dimension. It was then that he incorporated alabaster into his practice and began to explore the effects of light on this translucent mineral. The output was a highly serene body of work.

Starting from a concept of sculpture that plays with the material along with space and light, Chillida created a large number of monumental public works in Spain. Good examples are *El peine del viento* (The Comb of the Wind), San Sebastián, 1977; *Homenaje a los Fueros* (Homage to the Fueros), Vitoria, 1981; and *Elogio del horizonte* (In Praise of the Horizon), Gijon, 1990. In the 1980s, he created a significant suite of sculpture reliefs on paper known as *Gravitaciones* (Gravitations).

Widely recognised in Spain and abroad, works by Chillida are often exhibited in major solo and group shows. Particularly significant among them was the retrospective show simply called *Chillida*, which was held in 2003 at Fundació Miró in Barcelona.

Throughout his career, Chillida garnered many important distinctions: in 1981 he was awarded Spain’s Gold Medal of Merit in the Fine Arts, in 1987 the Prince of Asturias Award and, six years later, the Imperial Prize of Japan. In 1994, Chillida was appointed a member of the San Fernando Fine Arts School.

Eduardo Chillida died on 19 August 2002, leaving behind a major legacy that acknowledges the spirit of renewal in twentieth-century sculpture. EYM

--

**Gonzalo Chillida Juantegui**

(San Sebastián, Basque Country, Spain 1926 – 2008)

Gonzalo Chillida was born in San Sebastián on 12 January 1926. He developed a passion for art while



still very young, though he opted for painting—unlike his brother, the sculptor Eduardo Chillida (1924–2002). In 1947, the artist enrolled at the San Fernando Fine Arts School in Madrid, a training he completed by regularly attending the Circulo de Bellas Artes. He left Madrid in 1953, where he had been living since finishing school in 1951, to settle in Paris. There, he furthered his education at the Colegio de España. In that early period, he favoured a naturalist, though still figurative, style of painting. However, he started to experiment with geometric forms, orienting his work towards metaphysical painting with a series of landscapes from which he gradually supressed all traces of humanity.

After those experiences, the artist settled definitively in San Sebastián, where he held his first solo exhibition, *Entre puntas* (Beetwen See Spikes), in the city hall. San Sebastián was crucial for the body of work he developed in that period; the foggy view of La Concha Beach was a major inspiration for the dreamlike images he began to work with after returning to the Basque Country. In the late 1960s, Chillida turned to abstraction. It was then that he created a more intimate and personal body of work with paintings evoking dreamlike landscapes somewhere between figuration and abstraction, in which nature, particularly the sea, sky, sand and horizon, were his main source of inspiration.

The decade of the 1980s was particularly fertile for Chillida. He took part in the group exhibition *La trama del arte vasco* (The Story of Vasque Art), held at the Museo de Bellas Artes de Bilbao; he received an honorable mention from the jury of the 1st Painting Biennial in San Sebastián; and he was one of the artists selected to take part in the exhibition *Pintura vasca contemporánea (1910-1985)* (Contemporary Basque Painting [1910–1985]).

In 1990, the Museo de Bellas Artes de Bilbao organised a retrospective, titled *Arenas* (Sands), paying tribute to his life's

work. In 2001, he was awarded Spain’s Gold Medal of Merit in the Fine Arts.

Works by Gonzalo Chillida may be found in major institutions, including Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Seville; Fundación Juan March, Madrid; Institut Valencià d’Art Modern (IVAM), Valencia; Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca; and Museo San Telmo, San Sebastián. EYM

<span></span>
<b>José Echenagusía</b>
<span></span> (Fuenterrabía, Basque Country, Spain, 1844 – Rome, Italy, 1912)

José Echenagusía, better known in the art world as José Echena, was born on 1 January 1844 to a well-off family in Fuenterrabía. In 1858, he enrolled at the Real Seminario de Nobles de Vergara and then, in 1863, he moved to Bilbao to take classes in drawing and painting.

In 1872, after the outbreak of the Third Carlist War, Echena went to France to further his training. There, he gained first-hand knowledge of the work of painter Mariano Fortuny (1838–1874), who had been in Paris since 1870. In 1874, Echena’s evident painting talent led his aunt, María Echenagusía, to fund further studies in Bayonne. In 1875, after the sudden death of his benefactor, he used the inheritance he had received from her to travel to Italy.

In 1876, he settled in Rome, where he would remain for the rest of his life. Echena set up his own studio and became acquainted with Spanish artists living in the city, such as José Villegas Cordero (1844–1921). Cordero was responsible for abbreviating Echenagusía to Echena, the nickname under which he became better known. Largely owing to Fortuny’s influence, Echena specialised in history, religious, orientalist and genre painting, exhibiting an academic and *précieus* style in tune with the prevailing tastes

of high society and the demands of the international art world of the time.

His intensive exhibition activity in Rome did not preclude Echena’s presence on the Spanish art scene. On two occasions, he took part in the National Exhibition of Fine Arts in Madrid: in 1884, he won a Second Class Medal with *Llegada al Calvario* (Arrival at Calvary); in 1887, he did not win any prizes and stopped attending the event. However, he continued submitting works to shows and competitions organised in the Basque Country, with which he always maintained close contact. He often visited Bizkaia and Gipuzkoa, where he worked on the decoration of several buildings, including the Palace of the Provincial Government of Bizkaia and the Palacio Chávarri, both in Bilbao.

Echena died in Rome on 31 January 1912 of a fever. An exhibition in his honour was organised on 26 August later that year at the Museo San Telmo in San Sebastián, a city that always held him in high esteem. MSP

<span></span>

**Menchu Gal**

(Irún, Basque Country, Spain, 1919 – San Sebastián, Basque Country, Spain, 2008)

Menchu Gal started taking art classes in her hometown at a very early age under Gaspar Montes Iturrioz (1901–1998), who advised her family to send her to Paris to further her education. Following his advice, she moved there in 1932 and took drawing classes at Académie Ozenfant. On returning to Spain, she attended the San Fernando Fine Arts School in Madrid, where Aurelio Arteta (1879–1940) and Daniel Vázquez Díaz (1882–1969) were among her teachers.

In 1938, she returned to the French capital to spend some time there. All these various sojourns in Paris (where she would return on several occasions)

allowed her to witness first-hand the works of avant-garde movements, particularly cubism and fauvism, whose compositional methods and palette would have a lasting influence on Gal’s work.

Notwithstanding the political, economic and artistic hardships of post-war Spain, her career took off in the following decades. The 1940s started with her participation in the Venice Biennale (where she would return again in 1950 and 1956) and saw her earliest solo exhibitions. She settled definitively in Madrid, where José Gutiérrez Solana (1886–1945) introduced her to other young and mid-career artists interested in the representation of the landscape of Castile. She joined them in a group show at Galería Clan in 1945. She particularly admired the work of Benjamín Palencia (1894–1980), who exerted a critical influence on Gal, freeing her from her previous style of muted tones and rigid lines and giving rise to a more expressionistic and matter-based period.

Throughout the 1950s, the artist was close to the School of Madrid and exhibited regularly with its members between 1951 and 1962. She shared with them a particular way of treating nature and an interest in creating art removed from academic languages. Given Spain’s isolation at the time, she found her most immediate references in the early twentieth-century French avant-gardes, which reached her mostly through Palencia and Vázquez Díaz.

In 1959, Menchu Gal became the first woman to obtain the First Medal at Spain’s National Painting Competition. By then, the artist was already enjoying artistic and economic success—exhibiting profusely and participating frequently in solo and group shows throughout Spain.

As of the 1960s, landscapes became the sole focus of her practice, proving the ideal ground for her formal experimentation. From then on, the

artist lent lesser importance to other genres she had cultivated previously, like still life and portraiture. For her landscapes, Gal mostly used oil paints, but also watercolours and prints.

The 1970s, when her painting moved towards greater gestuality and abstraction, was the time of her definitive recognition. The Museo San Telmo in San Sebastián held her first survey show in 1986; Sala Garibay (Obra Social Kutxa), also in San Sebastián, hosted a retrospective of her work in 1992, which toured the following year to Museo de Navarra. In 2005, she was awarded Gipuzkoa’s Gold Medal.

In 2010, two years after her demise, the town of Irún opened the Menchu Gal exhibition hall, dedicated to promoting the work of Gal and other local artists. Major surveys followed, like those held at the Institut Valencià d’Art Modern (IVAM) (2012), Bizkaia Aretoa (2012) and Koldo Mitxelena Kulturunea (2019). HRG

<span></span>

**Ignacio García Ergüin**

(Bilbao, Basque Country, Spain, 1934)

Ignacio García Ergüin was born into a humble Basque family. In 1951, he enrolled at the School of Fine Arts of Bilbao, where he trained under the artist José de Lorenzo-Solís Goiri (1916–1981), who would leave a deep impression on him. His work earned widespread public recognition at a very early stage, gaining distinction on several occasions, most notably winning first prize at the National Painting Award in 1958.

Thanks to a scholarship, García Ergüin was able to further his training in Munich in the early 1960s. Once there, he was exposed to New German Expressionism and was particularly attracted to the work of Anselm Kiefer (1945). While there, the Círculo de Bellas Artes de Madrid offered one of its halls

for an exhibit of his work. This was the first of a prolific string of exhibitions in Spain and abroad. In the late 1960s, he was already regarded as one of the most successful artists of the time. His travels throughout Europe and the United States during those years gave him many insights into what was happening in art at the time, helping to shape his highly original visual language.

In 1966, he took part in the creation of the Emen Group, an artists’ collective founded in Biscay as part of the Basque School, a regeneration movement that gathered artists from various generations and styles, like Agustín Ibarrola (1930), José María Ucelay (1903–1979) and Pelayo Olaortua (1910–1983).

Throughout his career, the artist embraced a wide variety of subject matters. In some of his series, he explored themes as varied as New Orleans jazz, Basque sports, and set designs for operas, which he began with *Carmen* in 1990 and continued with *La Bohème* (1995) and *Manon* (1997). Readily visible in his approach is the influence of Spanish painting tradition, particularly of masters like El Greco and Goya, resulting in renderings of heightened expressionism executed with a loose and energetic technique. García Ergüin’s practice saw a gradual rapprochement with lyrical abstraction in all his subject matters, with surfaces rich in gestures and nuances.

With his inquisitive and peripatetic spirit, García Ergüin’s paintings gave a good account of the places he frequented, with his views of Castile and the Spanish coast standing out. Equally worth mentioning are his depictions of Bermeo in the Basque Country and of Lanzarote in the Canary Islands, where he set up a small studio and established connections among the circle surrounding César Manrique (1919–1992). The island’s environment exerted a strong impact on him, noticeable in all the work he created from the 1970s onwards.

García Ergüin’s works are included in important collections, such as those of the Reina Sofia Museum, the Museum of Fine Arts of Bilbao and International House Hotel in New Orleans. Highly appreciated and valued in the Basque Country, in 2004 he was named Illustrious Citizen of Bilbao. In 2017, Sala Ondare, also in Bilbao, organised a major exhibition of his work.  HRG

<span></span> <span></span>
-----------------------------

**Pablo Gonzalvo y Pérez**

(Zaragoza, Aragón, Spain, 1827 – Madrid, Spain, 1896)

Born in Zaragoza on 10 January 1827. After first taking lessons in his hometown, Gonzalvo y Pérez furthered his education at the San Fernando Fine Arts School in Madrid, whose records show that he enrolled there in the 1845–1846 academic year. During this formative period, he frequented the studio of Federico de Madrazo y Kuntz (1815–1894), and in 1856 he submitted four works to the first National Exhibition of Fine Arts. Returning again two years later, he won a Third Class Medal.

This marked the beginning of his growing prestige and recognition among critics, which led to a rise in commissions both in Spain and abroad. Throughout practically his whole working life, he was a regular participant at the National Exhibitions, where he won First Class Medals consecutively in 1860, 1862 and 1864, the year when the honour of Commander of the Royal and Distinguished Spanish Order of Charles III was conferred upon him.

Spurred on by this success, Gonzalvo submitted works to major international events: the Great London Exhibition (1862); the Franco-Spanish Exhibition in Bayonne (1864), where he was awarded the Silver Medal; the Vienna Worlds’ Fair (1873) and the Centennial Exhibition in Philadelphia (1876), winning the Arts

Medal at both; the Munich Exhibition (1876), where he obtained a Gold Medal; and the International Exhibitions in Paris, where he won a Bronze Medal in 1867 and the Gold Medal in 1878.

Also worth undescoreing is Gonzalvo’s work as a teacher. In 1860, he began to teach Perspective and Landscape at the School of Art of Cadiz’ and, three years later, Perspective at the Special School of Painting and Sculpture in Madrid, the beginnings of what would prove to be a fruitful academic vocation.

At the same time, he developed a prolific artistic career under the patronage of the Duke of Fernán Núñez and the Infanta Isabel de Borbón. His constant trips abroad to visit cities like Constantinople, Rome, Venice and Vienna were instrumental in enriching his painting.

Pablo Gonzalvo died in Madrid, Spain, on 18 November 1896. His *Tratado de perspectiva*, the treatise he had been working on since 1884 and which was to be his great contribution to the theory of art, was left unfinished. Three of his paintings were put on display at the National Exhibition of Fine Arts one year after his demise, in what could be seen as a posthumous tribute that evinces the esteem he was held in by official art circles of the time.  MSP

<span></span> <span></span>
-----------------------------

**Anselmo Guinea y Ugalde**

(Bilbao, Basque Country, Spain, 1855 – 1906)

Born in Bilbao on 1 April 1855 to a humble family, Guinea’s early artistic calling led him to attend drawing and painting classes with Ramón Elorriaga (1836–1898) and Antonio María Lecuona (1831–1907). There, he took his first steps in nineteenth-century genre painting.

In 1873, thanks to the patronage of Manuel María de Gortázar, a local businessman and politician, he moved to Madrid to further his training. He

enrolled at Special School of Painting, Sculpture and Engraving, the city’s most important private art school at the time, whose director was the renowned painter Federico de Madrazo y Kuntz (1815–1894). The following year, Gortázar funded a trip to Rome so Guinea could continue his studies. In the Italian capital, he absorbed classical teachings and the influence of Mariano Fortuny (1838–1874).

Upon his return to Bilbao in 1876, he was appointed Professor of Figurative Drawing at the city’s school of arts and crafts. That post, coupled with the knowledge he had accumulated during his own education, allowed him to make significant contributions to the modernisation of late-nineteenth and early-twentieth century Basque painting.

In December 1881, he and his wife moved to Rome, and they remained there for six years. This was his second stay in the Italian capital, and during this residency he began a period of intense artistic activity and received many commissions.

In mid-1887, Guinea returned to the Basque Country and settled in Lekeitio. He once again took up Basque genre painting, which he had left behind during his time in Rome, and this is where one can discern his first steps towards modernity.

In 1894, Guinea travelled to Paris for the first time, in the company of Manuel Losada (1865–1949). There, he became acquainted with the impressionist movement and discovered the social realism of Gustave Courbet (1819–1877), a critical event that would inform his future style. In 1895, he moved to Bilbao. Three years later, his painting *Responso* (Funeral Oration) won a Third Medal at the Exposition of Fine Arts and Artistic Industries. During this period, he earned significant distinction at several events in Spain’s annual National Exhibition of Fine Arts and also had several notable appointments.

In 1902, his involvement with the interior decoration of the Provincial Palace of Bizkaia took him back to Rome yet again, this time in the company of his two sons, where he remained for two years. From that moment onwards, his works underwent a significant shift towards symbolism.

Anselmo Guinea died in Bilbao on 10 June 1906. One year later, an homage in the form of a survey exhibition of his life’s work was organised by the Provincial Government of Bizkaia, with the support of many artists, writers and friends.  MSP

<span></span> <span></span>
-----------------------------

**Mari Puri Herrero**

(Bilbao, Basque Country, Spain, 1942)

Born in Bilbao on 10 November 1942, at the age of fourteen during her summer vacation in San Sebastian, she started studying art at the studio of Ascensio Martiarena (1884–1966), where she attained a particular mastery of drawing.

Between 1958 and 1962, she furthered her training in Madrid, attending painting and drawing lessons at Círculo de Bellas Artes and learning engraving techniques while working at the studios of Dimitri Papagueorguiu (1928–2016) and Enrique Ortiz (1934). A detailed contemplation of the works of the great masters during regular visits to the Prado Museum proved decisive in the development of her career.

In 1963, Herrero had her first solo exhibition at Galería Illescas in Bilbao. From 1966 until 1967, she sojourned in Amsterdam thanks to a scholarship from Diputación de Vizcaya and the Dutch government, where she made the most of the opportunity to expand her knowledge of printing and painting at the Rijksakademie.

From 1969 to 1971, Herrero lived in Paris, with occasional visits to Spain

as a result of her ever-increasing participation in exhibitions. While in Paris, she embraced a figurative language, which she nonetheless interpreted from a symbolist perspective. From that moment on, and even though her language was often construed as realist, Herrero created a world populated by imaginative— even fantastic—elements. As a result, though constructed with very carefully applied techniques, her works took on a particularly emotive and magical air.

In the mid-1970s the artist returned to her hometown and began a period of hectic exhibition activity throughout Europe that turned her into one of the most famous exponents of Basque contemporary art.

Whenever speaking of Mari Puri Herrero’s career, one must highlight her mastery of engraving, a discipline in which she used many techniques—from etching to linocut and silk-screening— that demonstrate the influence of Goya (1746–1828), Picasso (1881–1973), Ensor (1860–1949) and German Expressionism.

In 1978, she created the character *Marijaia* specifically for Aste Nagusia, Bilbao’s annual summer festival, a contribution for which she was awarded the 2012 Sabino Arana Prize.

Her works are included in major institutions, including the Artium Museum, the National Library of Spain, the Reina Sofia Museum and the Museo de Bellas Artes de Bilbao.  MSP

<span></span> <span></span>
-----------------------------

**Francisco Iturrino González**

(Santander, Cantabria, Spain, 1864 – Cagnes-sur-Mer, France, 1924)

Born on 10 September 1864 in Santander, Iturrino’s family moved to Bilbao in 1872, where the young artist began his training in 1879, attending drawing lessons in a private academy and learning first-hand

from his uncle, the musician, poet and painter Elviro González.

In 1883, he moved to Liège (Belgium) to study engineering. However, he soon gave up his studies to devote himself entirely to painting. In 1890, he moved to Brussels and then five years later to Paris, where he became a pupil of Gustave Moreau (1826–1898). There, he met Henri Matisse (1869–1954), with whom he struck up a close friendship that would remain crucial throughout his career.

From 1898, he alternated stays in Paris with sojourns in Spain, visiting Salamanca, Seville, Córdoba, Málaga and Madrid. In 1901, he took part in the Salon des Indépendants in Paris and exhibited together with Picasso at the gallery run by Ambroise Vollard who, from that exhibition onwards, became his dealer. One year later, he exhibited at the Société Nationale des Beaux-Arts and was included in several shows organised by the artistic society La Libre Esthétique in Brussels.

Iturrino was also fairly active in Spain, participating in the Modern Art Exhibitions of Bilbao and in shows organised by the Association of Basque Artists. In 1919, a major solo exhibition of his work was held at Círculo de Bellas Artes in Madrid and, that same year, the First International Exposition of Painting and Sculpture in Bilbao dedicated a special room to him, exhibiting forty of his works.

In 1920, he suffered the first symptoms of gangrene and had a leg amputated. As a result, in spite of the success he enjoyed at the time, his final years were marked by a precarious financial situation and very fragile health. With the help of some of his closest friends, he managed to buy a house in Cagnes-sur-Mer in southern France, where he withdrew until his demise on 20 June 1924.  MSP





role in art instruction, to the point that he became one of the masters of Basque painting. Montes Iturriz died in Irún in November, 1998. EYM

Carmelo Ortiz de Elgea, 1944, Museo de Bellas Artes de Bilbao

**Carmelo Ortiz de Elgea**

(Vitoria, Basque Country, Spain, 1944)

Carmelo Ortiz de Elgea, 1944

Carmelo Ortiz de Elgea is an influential Basque artist. A renovator of the contemporary landscape, his works engage with that genre from a totally personal approach, emotionally reinterpreting his surrounding environs.

Born in Vitoria in 1944, he quickly developed a passion for art, and at the early age of eleven, he began his training at the school of arts and crafts. Later, with a grant from Fundación Vidal y Fernando de América, the artist moved to Madrid, where he studied at the Círculo de Bellas Artes. During his time there, he furthered his training with visits to the Prado Museum and became acquainted with significant artists of the time, including Luis García Ochoa (1920–2019), Julián Gil (1939) and the landscape painters from the School of Vallecas. Those contacts were a major influence on Ortiz de Elgea’s earliest works. While the artist was still rooted in the figurative tradition, he formally and aesthetically reinterpreted the landscape in line with the works of artists from the School of Vallecas.

During his second sojourn in Madrid in 1965, he worked at Julián Gil’s studio alongside his friend and fellow painter Juan Mieg (1938). At that time, both young artists were influenced by art informel and the work of Antoni Tàpies (1923–2012), which is what moved Ortiz de Elgea to create more matter-based works. The following year, back in the Basque Country, he was one of the founding members of the Orain Group in Álava, joining other artists in pursuit of the renewal of Basque art within the

context of the budding Basque School. The group was founded in 1966 by Juan Mieg, Jesús Echevarría (1916–2009), Joaquín Fraile (1930–1998) and Alberto Schommer (1928–2015). This period was particularly important for Ortiz de Elgea, who won the First Prize within the IV Grand Prize for Basque painting in 1968. In that period, his work gradually grew closer to the aesthetics of pop art. Throughout the 1970s, the human figure was foremost in his compositions, dominated by a pure, vibrant palette. His work gradually evolved in a structured manner towards a highly personal abstraction grounded in organic forms from nature that emerged in his painting with total spontaneity.

Thanks to a scholarship from Fundación Faustino Orbeagozo Eizaguirre from 1978 to 1980, he was able to show his work in a touring exhibition called Erakusketa. Following that, Ortiz de Elgea exhibited his work widely in shows throughout Spain. Noteworthy among them are the retrospectives held at Museo de Bellas Artes de Bilbao since 1984. EYM

Carmelo Ortiz de Elgea, 1944

Carmelo Ortiz de Elgea, 1944

Carmelo Ortiz de Elgea, 1944

**Jorge Oteiza**

(Orio, Basque Country, Spain, 1908 –

San Sebastián, Basque Country, Spain, 2003)

Jorge Oteiza, 1963, Museo de Bellas Artes de Bilbao

Jorge Oteiza began his career as a sculptor in the late 1920s. In 1927, his family moved to Madrid, where, after abandoning his initial studies in medicine, he enrolled at the School of Arts and Crafts, which he also abandoned a few months later. He then became interested in the avant-garde movements and the work of artists like Alberto Sánchez (1895–1962), with whom he shared similar artistic and political viewpoints.

In 1935, Oteiza moved to South America, where he focused on his creative output, mostly in writing and

sculpture, and began to form his own aesthetic philosophy. He lived and worked for more than a decade in Argentina, Chile, Colombia and Ecuador, where he involved himself with local intellectual circles. He studied Pre-Columbian statuary, imparted his first lectures, published his first writings and began to teach ceramics.

In 1948, Oteiza returned to Spain. Worth highlighting from this period is his work in the decoration of the Sanctuary of Our Lady of Arantzazu, an ambitious project involving many artists, which became an outlet for experimentation for Basque art. This was precisely one of Oteiza’s main concerns: to create links in search of innovation and the integration of the arts. Equally noteworthy is his role in forming the group Equipo 57 and the foundation of the Basque School, remaining a member of this movement’s section in Gipuzkoa, known as the Gaur Group, until its disbandment.

On his return to Spain, Oteiza increased his activity and participation in exhibitions and competitions. He garnered widespread recognition in Spain and abroad, with his growing success being further consolidated after winning the Grand International Prize for Sculpture at the 4th São Paulo Biennial in 1957. Two years later, he concluded his experimentation with the void in sculpture and announced that he was giving up the discipline. However, despite his avowal, he continued practicing sculpture occasionally and, in 1972, he fully embraced it again. That same year, he took part in the Encuentros de Pamplona and moved to Alzuza (Navarre) in search of the isolation that would allow him to concentrate on his studio work. His visual research from that period largely consists of the development of what he called the ‘chalk laboratory.’

Particularly salient among his many writings is his essay from 1963 called *Quousque tandem...!*, an aesthetical interpretation of the Basque soul,

in which he analyses the languages and expressions that have shaped the region’s art and culture since prehistory.

*Oteiza: Propósito experimental* (Experimental Purpose), the first major survey exhibition dedicated to the artist, was held in Madrid, Bilbao and Barcelona in 1988, curated by his fellow Basque sculptor Txomin Badiola (1957), with whom Oteiza had a close relationship and who would oversee his catalogue raisonné.

Oteiza’s highly influential career was distinguished on numerous occasions with major prizes, such as the Gold Medal of Merit in Fine Arts in 1985; the Príncipe de Asturias Award for the Arts in 1985; the Pevsner Prize in 1996; the Medal of Círculo de Bellas Artes de Madrid; the 1998 Gipuzkoa Gold Medal; and the Lan Onari Medal in 2000. Furthermore, in 1998, he was conferred with an honoris causa doctorate degree by the University of the Basque Country.

Disappointed with the institutional cultural policies in the Basque Country, Oteiza donated his estate to Navarre, where the artist’s legacy is preserved in Alzuza. The building, one of the final works by the architect Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918–2000), with whom Oteiza had already worked in Arantzazu, includes the artist’s home studio. That was the seed for the Fundación Museo Jorge Oteiza, which opened in 2003, a month after Oteiza’s death. HRG

Daniel Tamayo, 1951

Daniel Tamayo, 1951

Daniel Tamayo, 1951

**Darío de Regoyos y Valdés**

(Ribadesella, Asturias, Spain, 1857 – Barcelona, Catalonia, Spain, 1913)

Darío de Regoyos y Valdés, 1888

Regoyos was born in Ribadesella (Asturias) on 1 November 1857, and the family moved to Madrid one year later. His father’s affluent position allowed them to travel frequently throughout Spain, which is probably the origin of the wanderlust evident in the artist’s later career.

In 1877, he enrolled at the San Fernando Fine Arts School in Madrid, where he took classes in landscape from Carlos de Haes (1826–1898). Following his teacher’s advice, in 1879 Regoyos moved to Brussels to further his training at the studio of Joseph Quinaux (1822–1895), with whom he learned a new concept of landscape based on plein air painting. In Brussels, he met many of the leading intellectuals of the time, including the poet Émile Verhaeren and the philanthropist Edmond Picard, a major patron of the arts in Belgium.

In 1880, Regoyos travelled to Paris, where he exhibited at the Salon des Indépendants. A year later, he joined the L’Essor Group and cemented his friendship with Théo van Rysselberghe (1862–1926) and Constantin Meunier (1831–1905). In 1883, many of the most innovative members of the L’Essor circle, including Regoyos, left it to create a new group, known as Les XX, which organised exhibitions from 1884 through 1893. Thanks to these shows, Regoyos met some of the leading artists behind the renewal in the visual arts at the time, including Georges Seurat (1859–1891), Paul Signac (1863–1935) and Camille Pissarro (1830–1903), who exerted a great influence on his future style.

From 1884, he lived between Brussels and Irún in the Basque Country. In 1889, he moved to San Sebastián. During this period, he travelled to London and Paris and created his earliest pointillist works. In 1888, he travelled through Spain in the company of his friend Verhaeren. Together, they visited many towns and cities, recording the experience in writings and illustrations, which they then compiled in the book *España negra*, published eleven years later.

The final decade of the century was critical to Regoyos’s career. In 1893, the Les XX Group was disbanded as a step towards founding the more avant-garde La Libre Esthétique, in which Regoyos was also an active member. Two years later, the artist moved to

Rouen with Pissarro so they could paint together. Thanks to their friendship, Paul Durand-Ruel, the primary dealer for impressionist painters, began to show an interest in Regoyos’s work.

In 1899, *España negra* was released, which contained twenty-seven scene depictions, seven boxwood woodcuts and some drawings made during his journey with Verhaeren in 1888.

From that time, Regoyos’s prestige in Spain grew, mostly in Bilbao and Barcelona, the two cities at the forefront of the renewal of the visual arts in Spain. He took part in Spain’s annual National Exhibition of Fine Arts on several occasions, and he enjoyed widespread acceptance in Europe, where he increased his contacts and participation in international exhibitions.

In 1912, his health deteriorated, and he was diagnosed with tongue cancer. He died on 29 October 1913 at the age of fifty-six. MSP

Daniel Tamayo, 1951

Daniel Tamayo, 1951

Daniel Tamayo, 1951

**Daniel Tamayo**

(Bilbao, Basque Country, Spain, 1951)

Daniel Tamayo, 1951

Daniel Tamayo ranks among the most important contemporary Basque artists. His works recreate energetic and colourful fantasy worlds, combining surrealist scenes with elements from everyday life. The result is a narrative of imaginary stories through which Tamayo brings his thoughts and concerns about his surrounding world to the fore.

His fascination with painting began at the early age of twelve when he visited the Museo de Bellas Artes de Bilbao and was dazzled by compositions of the old masters of Spanish painting, such as José de Ribera (1591–1652) and Francisco de Goya (1746–1828). The young Tamayo had not yet made the decision about what path his life would take, but the experience was a true revelation for him. When that moment



did finally arrive, it helped him to decide that he would become a painter and follow in the wake of those great artists.

In 1967, Tamayo finished secondary school and enrolled in college with a major of architectural engineering, though he abandoned his studies after one year. Nevertheless, his classes in technical drawing would prove instrumental for his future career as a painter, as it helped him to create the architectural scenarios that frame his dreamlike compositions.

His early steps took place in the field of advertising drawing, which allowed him to experiment and research with techniques close to painting. In 1970, he enrolled in the Massana School of Art and Design in Barcelona, a city whose museums and galleries he frequented, and where he became familiar with the art of Joan Miró (1893–1983) and Antoni Tàpies (1923–2012). There, he also became acquainted with the architecture of Antoni Gaudí (1852–1926), whose organic forms exerted a profound impact on him.

His passion for art took him to London and Paris, where he visited exhibitions to gain first-hand insight into the work of key artists. In 1970, he moved to Bilbao, where he was part of the first year of students at the Bilbao Fine Arts School. He discovered Basque art and thereafter devoted himself to painting, an activity that he combined with his work as a teacher at the school.

A critical moment in his life was his 1966 discovery of the works of Hieronymus Bosch (ca. 1450–1516) during a visit with his brother to the Prado Museum. He was awestruck by *El jardín de las delicias* (The Garden of Earthly Delights). The impression this work left on him would be visible in his later practice. Although painted from a totally contemporary perspective, Tamayo’s works use an intense palette reminiscent of the compositions by the Flemish artist, thus bringing to mind

the jumbled, energetic and surrealist triptych at the Prado.

Tamayo undertakes a new approach to Basque iconography and landscape in his practice. Strongly influenced by the post-industrial transformation of his native land, he merges elements from reality and from his own imagination to create a fantastic universe which, despite its visual chaos, is governed by a refined internal order. EYM

<span></span>
<b>José María Ucelay Uriarte</b>
<span></span> (Bermeo, Basque Country, Spain, 1903 – Bilbao, Basque Country, Spain, 1979)

Born in Bermeo on 1 November 1903, Ucelay’s family soon moved to Bilbao, where he started his primary education in 1909. In 1920, he began studying law and philosophy at the University of Deusto, although he quit one year later to study chemistry in Oviedo.

However, his true vocation lay elsewhere. In 1919, he saw the International Exhibition of Painting and Sculpture in Bilbao, and the work of major international painters, particularly Paul Gauguin (1848–1903) and Paul Cézanne (1839–1906), left a deep impression on him. As a consequence, he decided to abandon his previous studies altogether and devote himself to painting.

He made contact with the Association of Basque Artists and went on to become a member and take part in its activities. With them, he held his first solo exhibition in 1921, followed by others until 1936.

In 1922, he travelled to Paris, where he shared a studio with Pancho Cossío (1894–1970) and became familiar with the avant-garde movements of the time. He also associated with other Spanish artists living in the French capital, including Francisco Bores (1898–1972), Manuel Ángeles Ortiz (1895–1984) and Benjamín Palencia (1894–1980), who

exerted a major influence on him. He was a member of the School of Paris and exhibited his work at the 1927 Salon d’Automne.

His work started to gain followers in forward-looking art circles, particularly for his skills as a portraitist. Around this time, Ucelay forged a personal language based on refinement and stylisation, largely removed from the descriptive realism and abstraction that prevailed among his colleagues.

In Madrid, he was included in the 1925 exhibition of the Iberian Artists Society. This provided him with an introduction to Madrid’s avant-garde scene and the so-called Generation of ‘27. The following year, the above-mentioned society showed his works in several exhibitions organised in Copenhagen, Berlin and Paris. This was a period of intense activity when he also created theatre sets and contributed graphic works to successful literary publications.

In 1936, after the outbreak of the Spanish Civil War, the Basque government appointed him General Director of Fine Arts. In that capacity, he played an instrumental role in protecting the collections of the Museo de Bellas Artes de Bilbao. In 1937, he was appointed curator of the Basque Pavilion at the Paris International Exposition. In 1939, he went into exile to Great Britain, where he remained until 1949, when he returned to Spain to continue his prolific exhibition activity.

In the 1960s, Ucelay joined the Emen Group in Bizkaia, whose purpose was to unify styles under the common designation of the Basque School. He died in Bilbao on 25 December 1979. MSP

<span></span>
<b>Darío Urzay</b>
<span></span> (Bilbao, Basque Country, Spain, 1958)
<span></span>
Born on 13 December 1958 in Bilbao, Urzay trained at the Faculty of Fine Arts

at the University of the Basque Country from 1977 to 1982. In 1981, the Spanish Ministry of Culture granted him a research scholarship to study the visual arts in Madrid. The following year, he obtained a grant from the government of the Basque Country to exhibit his work.

In 1983, he began to work as a lecturer at the Faculty of Fine Arts at the University of the Basque Country, where he taught for five years. In that same year, he had his first solo exhibition, organised by Aula de Cultura de Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, and he also exhibited at Galerie Étienne de Causans in Paris. Following several years of intense exhibition activity, he was chosen in 1988 to take part in the Fourth International Triennale der Zeichnung, at the art center Kunsthalle Nürnberg in Nuremburg, Germany.

Urzay’s initial output may be framed within hyperrealism. A sojourn in London (1988–1989, thanks to a scholarship from the Delfina Studios Trust [currently Delfina Foundation]) led to a shift towards a type of work that may be ascribed to abstract expressionism. After that short experience in London, he travelled to New York, also with the help of the government of the Basque Country. It was then that Urzay began his series of double paintings. After returning to Spain, he exhibited in Valencia, Santander, Bilbao and Madrid. The Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, and other institutions and collections worldwide, started to acquire his works. In 1991, a grant from Banesto allowed him to return to New York where, in 1992, he took part in a group exhibition at the Spanish Institute. One year later, in 1993, was his first solo exhibition in New York.

But it was in 1995 that his career really took off. His works went on display in renowned foundations, museums and galleries in Spain and abroad, which, together with important commissions and new grants and scholarships,

allowed the artist to devote himself fully to artistic creation.

In 2005, Urzay was exhibited at the Second Beijing International Art Biennale, where he won the Excellent Work award. In that same year, he also won Spain’s National Graphic Arts Award. His works are held in important museums, including Museo Guggenheim Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, Museo Patio Herreriano de Valladolid, and Artium Museum in Vitoria. MSP

<span></span>
<b>Daniel Vázquez Díaz</b>
<span></span> (Nerva, Andalusia, Spain 1882 – Madrid, Spain 1969)

Daniel Vázquez Díaz was born on 15 January 1882 in Nerva (Huelva). In 1897, he began studying art in Seville, joining in the city’s cultural life, attending painting and drawing lessons at the Ateneo while at the same time studying at the Official Trade School. This was when he discovered that, for him, art was much more than just a simple hobby.

A staunch admirer of El Greco (1541–1614), Zurbarán (1598–1664) and Sorolla (1863–1923), in 1903 Vázquez Díaz moved to Madrid to begin his professional art career. His application to enrol at the San Fernando Fine Arts School was turned down, so he visited the Prado Museum regularly to copy the works of the great masters, undertaking a self-taught approach. He then became acquainted with significant artists of the time, including Juan Gris (1887–1927) and Darío de Regoyos (1857–1913). He also took part in the National Fine Arts Exhibition in 1904 and again in 1906, when he obtained an honorary mention.

In 1906, Vázquez Díaz moved to Paris, where he was imbued with the spirit of the avant-gardes, particularly cubism,

whose language was instrumental in shaping his own visual vocabulary. During his time in Paris, he befriended Picasso (1881–1973), Braque (1882–1963), Modigliani (1884–1920) and some of the Spanish painters living there, particularly the circle of Basque artists around the sculptor Paco Durrio (1868–1940). A year after arriving in Paris, he took part for the first time in the Salon d’Automne, and in 1909 the Salon des Artistes Indépendants. He would become an assiduous participant in both events until they were interrupted by the outbreak of World War I.

Little by little, Vázquez Díaz’s reputation grew steadily. In 1910, he began a career as an illustrator for a number of magazines while at the same time showing his work in many exhibitions, including the Paris Salon National des Beaux Arts, where his works were accepted on several occasions.

In 1918, he settled definitively in Madrid. That same year, Salón Lacoste organised a solo show of his work, reviled by some Spanish art critics but well received by its more modern sector. The ensuing controversy encouraged the artist to persevere on the path of innovation, and he started a relationship with the Residencia de Estudiantes. Two years later, he joined the Association of Basque Artists, a fact that speaks of Vázquez Díaz’s significant connection with Basque painting, highly receptive towards new formal postulates.

In 1921, he organised an exhibition at the Museo de Arte Moderno in Madrid, together with his wife, the Danish sculptor Eva Aggerholm (1879–1959). It was then that he was recognised as the driving force behind the renewal of painting in Spain.

In 1922–1923 the artist travelled throughout Portugal, exhibiting in Lisbon, Porto and Coimbra. There, he came in touch with a group of futurist artists and discovered the light and colour of the country, which

he transferred to his work. His time in Portugal led to suites such as *Ventanas de Portugal* (Windows of Portugal) and *Escenas de Portugal* (Scenes from Portugal), with works characterised by a luminist approach.

In 1925, he signed the Manifesto of the Iberian Artists Society, although eventually he did not exhibit with them. He set up a studio in Madrid where many major future artists trained. In those days, he was already conceiving his project to decorate the Friary of La Rábida, a work he undertook in April 1930 that led to his definite consecration as an artist.

The beginning of the Spanish Civil War in 1936 brought his art career to a halt. Focused on teaching, the painter remained in Madrid, where part of his work remained in storage until 1939.

The period between the 1940s and the 1960s saw an increase in his participation in prestigious exhibitions, both in Spain and abroad. In turn, through his teaching activity, he helped to popularise cubism among younger generations of Spanish artists. José Caballero (1915–1991), Rafael Canogar (1935) and Salvador Dalí (1904–1989) were some of his pupils.

In his final years, Vázquez Díaz published his memoires in the newspaper *ABC*, and in 1968, he was appointed a member of the San Fernando Fine Arts School. The artist died on 17 March 1969, five days after an homage paid to him in Huelva in recognition of his career.  MSP

Darío Villalba, 1968, Museo de Arte Reina Sofía, Madrid

**Darío Villalba**

(San Sebastián, Basque Country, Spain, 1939 – Madrid, Spain, 2018)

Darío Villalba is widely regarded as a true pioneer of twentieth-century photography.

Born in a family closely associated with the art world, Villalba became

interested in art at a very early age, and he exhibited his work for the first time in Galería Alfil in Madrid when he was eighteen (1957). That same year, he started to paint at the Círculo de Bellas Artes and enrolled at the San Fernando Fine Arts School. In 1959, he moved to Paris to further his education at the studio of the artist André Lhote (1885–1962). In 1963, he was awarded a scholarship by Fundación Rodríguez Acosta from Granada to study at Harvard University. This experience gave him a chance to become acquainted with the happening art movements of the time, particularly pop art, which used photography to comment on consumer society. That notwithstanding, instead of focusing on the mundane objects that caught the attention of other pop artists, Villalba focused on the human being, especially on individuals cut off and ignored by society. Consequently, his work was deeply humane and existential, predicated on a delicate sensibility towards the disadvantaged.

In 1968, he created his first series of *Encapsulados* (Encapsulated), works in which he isolated, protected and encapsulated a number of characters sourced from newspaper cuttings inside urns of plexiglas, an absolutely contemporary material at the time. In that first generation of *Encapsulados* (Encapsulated), Villalba manipulated his characters, painting them with pinkish tones in contrast with the isolation and loneliness he subjected them to by placing them inside large plastic bubbles. This body of work was presented in 1970 at the 35th Venice Biennale, where it garnered resounding success and earned the artist international recognition, which would pave the way for a large number of solo shows in several European museums. Three years later, Villalba exhibited a new suite of *Encapsulados* (Encapsulated) at the 12th São Paulo Biennial, for which he

won the International Painting Prize. By presenting the work within the field of painting, Darío Villalba revolutionised the very concept of photography because, besides giving it a monumental dimension, he used it as support for his painterly work.

In Villalba’s own words, ‘In my work, photography is painting and painting is photography’. He used oil, pencil and varnish to manipulate photographs culled from mass media or sometimes taken himself, instilling them with a profound visual sense and divesting them of any purely documentary meaning. Through his works, Villalba reflects on the human being—life, illness, solitude and death—in a highly poetic and moving way. This concern for analysing and exploring the individual soul was praised by Andy Warhol (1928–1987), who referred to the Spanish artist as the creator of pop soul.

Darío Villalba seeks to cross the borders of the purely tangible to foray into the deepest feelings of human beings, giving a voice and a role to the outcasts of society. Both visually and conceptually speaking, Villalba’s work was a true revolution that took photography into new, untrodden territory. Still today, his images, altered using a number of different visual devices, place this artist at the forefront of art and stand as testimony to Villalba’s innovative stature.

In 1983, he was awarded Spain’s National Visual Arts Award, he was appointed a member of the San Fernando Fine Arts School in 2002, and he was awarded 2003 Gold Medal of Merit in the Fine Arts.

Darío Villalba’s works are in the collections of major institutions, including the Metropolitan Museum of Art (MET) in New York, Institut Valencià d’Art Modern (IVAM) in Valencia, Museo de Arte Abstracto Español in Cuenca (Spain) and the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid.  EYM

Darío Villalba, 1968, Museo de Arte Reina Sofía, Madrid

Darío Villalba, 1968, Museo de Arte Reina Sofía, Madrid

He was born in Madrid on 22 August 1879, three years before his brother Ramón, who was also a painter. The two brothers were deaf but received highly advanced educations that prepared them for highly prolific art careers.

After attending classes with the painter Daniel Perea (1834–1909), Valentín enrolled at the San Fernando Fine Arts School in Madrid at the age of fifteen and became a pupil of the prestigious landscape painter Carlos de Haes (1826–1898). He also studied with Antonio Muñoz Degrain (1840–1924) and José Moreno Carbonero (1860–1942), among other painters. This sound training was further reinforced by his visits to the Prado Museum, where he painted copies of the works of old masters.

In 1898, with his studies already concluded, he travelled with his brother Ramón throughout France, Italy and the Netherlands. In 1902, they both received a scholarship from the Provincial Government of Bizkaia that allowed them to move to Paris. There, they attended Académie Julian and became interested in modern painting, particularly impressionism, although they never processed that influence in their work. The weight of their academic training led their attention towards the Flemish primitives and coeval Spanish artists like Ignacio Zuloaga (1870–1945) and Darío de Regoyos (1857–1913).

He was a regular participant at Spain’s annual National Exhibition of Fine Arts, where he was awarded several medals. He also earned recognition and distinction in many international exhibitions.

From the 1920s until the outbreak of the Spanish Civil War, both Valentín and Ramón achieved great success outside Spain. After the war, Valentín enjoyed official recognition as an artist and, in 1945, he was appointed a member of

the San Fernando Fine Arts School. He won the Honorary Medal at the 1957 National Exhibition of Fine Arts, was decorated with the Cross of the Civil Order of Alfonso X el Sabio, appointed Chevalier of the Ordre National de la Légion d’Honneur and made a member of the Société Nationale des Beaux-Arts of Paris and the Hispanic Society of America (New York).

The artist died in Madrid on 24 January 1963. His most famous works, exploring regional and genre themes, largely focused on rural subject matter charged with symbolism and a profoundly melancholic spirit.  MSP

Darío Villalba, 1968, Museo de Arte Reina Sofía, Madrid

Darío Villalba, 1968, Museo de Arte Reina Sofía, Madrid

Darío Villalba, 1968, Museo de Arte Reina Sofía, Madrid

Zuloaga was born in Eibar on 26 July 1870 to a family dedicated to the applied arts. He began studying engineering but soon quit to devote himself to painting. His early training in art was at the Prado Museum, painting copies of works by old masters, particularly Diego Velázquez (1599–1660) and El Greco (1541–1614).

In 1889, he travelled for the first time to Rome, and from there to Paris, where he settled in Montmartre and started studying at the Académie Libre under Henri Gervex (1852–1929). In Paris, he met all the revolutionary painters of the time, such as Paul Gauguin (1848–1903), Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901), Vincent van Gogh (1853–1890) and Maxime Dethomas (1867–1929), whose sister he would marry ten years later.

In 1890, he frequented the circle of Catalan artists based in the French capital, which included Ramón Casas (1866–1932), Miquel Utrillo (1862–1934) and Santiago Rusiñol (1861–1931). At that time, he began to enjoy a great deal of success in Paris, exhibiting

regularly at the salon of the Sociéte des Artistes Français and the Salon des Indépendants.

Zuloaga alternated his time in Paris with journeys throughout Spain, where he gained significant popularity. He won many awards in national events, of note the First Medal at the 4th Exposition of Fine Arts and Artistic Industries won in Barcelona in 1898 with the work *Víspera de la corrida* (The Eve of the Bullfight), which was subsequently purchased by Santiago Rusiñol for Museu del Cau Ferrat in Silges, Spain.

From 1898, Zuloaga’s work began to be influenced by the ideology of the group of intellectuals known as the Generation of ’98. Zuloaga focused on a quest for the autochthonous roots of the Castilian landscape and people, and he began to frequently visit Segovia. Meanwhile, his reputation as a portrait artist spread from Paris to the US, where he gained celebrity and numerous important clients. From this period onwards, he had many highly successful international exhibitions.

With the outbreak of World War I, he returned to the Basque Country and settled in Zumaya. In his home there, now turned into a museum, he kept his important collection of artwork, among which are stand-out works by Francisco de Goya (1746–1828), and El Greco.

In the final years of his career, thanks to the great prestige he had accrued, Zuloaga devoted himself mostly to commissions. After the proclamation establishing the Spanish Republic in 1931, he was appointed president of the Board of Trustees of the Museo de Arte Moderno in Madrid. In 1938, he won a medal at the Venice Biennale. Zuloaga died in Madrid on 31 October 1945 at the age of seventy-five.  MSP



## José Luis Zumeta

(Usúrbil, Basque Country, Spain, 1939 – San Sebastián, Basque Country, Spain, 2020)

José Luis Zumeta’s first incursions into the art world took place when the painter was still in his teens. At the age of fourteen, he enrolled at the School of Arts and Crafts in San Sebastian and in several courses offered by the Association of Gipuzkoan Artists. That same year, he also started working at Gráficas Valverde, the graphic arts company where he accrued direct experience in the various printing techniques.

His sojourn in Paris in 1959 proved instrumental to his later career. There, he connected with other fellow painters from San Sebastián and was introduced to the happening trends of the time through artists that would have a profound influence on his style: Pablo Picasso (1881–1973), Marc Chagall (1887–1985), Willem de Kooning (1904–1997), as well as the CoBrA Group, especially Karel Appel (1921–2006), one of the group’s co-founders. Back in Spain, he began to collaborate with the sculptor Remigio Mendiburu (1931–1990), and he had his first solo exhibition at the Municipal Art Hall of San Sebastian in 1962. By this time, his painting had already embraced a brand of abstraction built through horizontal stripes rendered in pure colours.

In 1966, as an active member of the Basque School movement, he and other informel artists from Gipuzkoa founded the Gaur Group, with whom he would exhibit his work until it disbanded in 1969. He was also involved in other collective attempts to connect Basque art, then deeply rooted in the local tradition, with the international art scene, perhaps most famously the 1972 Encuentros de Pamplona. It was also around this time when he started teaching.

Among the works Zumeta produced in 1967–1968, a particular mention is

deserved for his reliefs based on the arrangement of wooden planes, where his experimentation with organic forms and bright tones is already noticeable. These features would become recurrent in his later painting, albeit rendered in more flexible, richer and complex brushwork. After a period dominated by grey matter-based backdrops and defined by a more highly organised and simplified composition (1975–1977), in 1978 there was a certain rapprochement with pop art. Zumeta’s work took an eminently figurative approach—his pieces would always be halfway between abstraction and figuration— and engaged in social critique. It would not be until 1989 that his work would be considered wholly abstract again.

From the 1980s onwards, the artist exhibited his work regularly in many shows, most notably in the retrospective held in 1990 at the Museo de Bellas Artes de Bilbao and Museo San Telmo in San Sebastián, where he had presented his work on previous occasions. Throughout the following years, his practice underwent constant transformation, with the artist involved in extremely varied projects, including his participation in *Izenik Gabe 200 × 133* (Untitled 200 × 133), a documentary exploring his creative process.

José Luis Zumeta died at the age of eighty-one at his home in San Sebastian. He is now recognised as a key player in the Basque artistic avant-garde, whose extensive, wide-ranging work, always predicated on the expressiveness of colour, was essential in overcoming the isolation and conservatism of post-war Spain. HRG

**Bibliografía general /**  
General Bibliography

- Antolín Paz, Mario, *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*. Navarra: Forum Artis, 1994.
- Arte español del siglo XX en la Colección BBVA* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: Sala de Exposiciones BBVA, 2006.
- Artistas vascos entre el realismo y la figuración: 1970-1982* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: Museo Municipal, 1982.
- La Asociación de Artistas Vascos* [cat. exp. / exh. cat.]. Texto de / Text by Pilar Mur. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1985.
- Barañano, Kosme de, Javier González de Durana y / & Jon Juaristi, *Arte en el País Vasco*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Bilbao: una encrucijada entre dos siglos* [cat. exp. / exh. cat.]. Bilbao: Laga, 2001.
- Chávarri, Raúl, *Maestros de la pintura vasca*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1973.
- De Goya a Gauguin: el siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Bilbao* [cat. exp. / exh. cat.]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2008.
- Encina, Juan de la, *La trama del arte vasco*. Bilbao: Editorial Vasca, 1919.
- García Loranca, Ana y / & Juan Ramón García-Rama, *Pintores del siglo XIX. Aragón. La Rioja. Guadalajara*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y La Rioja, 1992.
- González de Durana, Javier, *Pintura Vasca: 1876-1936*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1988.
- González de Durana, Javier, *Las exposiciones de arte moderno de Bilbao, 1900-1910. Un invento modernizador pagado con espinas de indiferencia*. Bilbao: Bassarai, 2007.
- Guía de artistas vascos*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2008.

- La huella del 98 en la pintura española contemporánea* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: MNCARS, 1998.
- Llano Gorostiza, Manuel, *Pintura Vasca*. Bilbao: Neguri, 1980.
- Madariaga, Luis de, *Pintores Vascos*. San Sebastián. Auñamendi, 1971.
- Marrodán, Mario Ángel, *Diccionario de pintores vascos*. Bilbao: Ediciones Beramar, 1989.
- Obras maestras de la Colección BBVA. Pintura española de los siglos XV al XX* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: BBVA, 2004.
- Ossorio y Bernard, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Giner, 1975.
- Pantorba, Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. Madrid: Ediciones Alcor, 1948.
- Pintura española en la Colección BBVA. Del Romanticismo a la modernidad* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: BBVA, 2003.
- Plazaola, Juan, *Historia del Arte Vasco*. Lasarte-Oria: Etor-Ostoa, 2003.
- Viar, Javier, *Bilbao en el arte*. Bilbao: BBK, 2000 (vol. 1: *Del siglo XVI a 1875*; vol. 2: *De 1875 a 1936*; vol. 3: *De 1936 a 2000*).
- Viar, Javier, *Historia del arte vasco: de la Guerra Civil a nuestros días (1936-2016)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017.
- Martín de Retana, José María et al., *Biblioteca: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1973.
- Pena López, Carmen et al., *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1993.
- Pancorbo, Alberto et al., *Colección BBVA. Una nueva mirada*. Madrid: BBVA, 2002.
- Solana, Guillermo et al., *Obras maestras sobre papel. Colección BBVA*. Madrid: BBVA, 2005.

**Bibliografía específica /**  
Special Bibliography

- Aguiriano, Maya, *Los Menchu Gal de Menchu Gal*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 2001.
- Anselmo Guinea (1855-1906): los orígenes de la modernidad en la pintura vasca* [cat. exp. / exh. cat.]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2012.
- Anselmo Guinea y Adolfo Guiard* [cat. exp. / exh. cat.]. Bilbao: Banco de Bilbao, 1980.
- Arenaza Urrutia, José María, *Anselmo Guinea, 1855-1906: un pintor para la modernidad*. Bilbao: BBK, 2006.
- Aurelio Arteta: una mirada esencial, 1879-1840* [cat. exp. / exh. cat.]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.
- Badiola, Txomin, *Oteiza: catálogo razonado de escultura*. Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza; San Sebastián: Editorial Nerea, 2015.
- Barañano, Kosme de, *Jesus Mari Lazkano, 1989-2003*. Bilbao: Fundación BBK, 2003.
- Benito, Ángel, *Vázquez Díaz. Vida y pintura*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1971.
- Bifurcaciones. Darío Urzay* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: Museo ICO, 2009.
- Bonifacio Alfonso: obra gráfica completa 1968-1982* [cat. exp. / exh. cat.]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1983.
- Bonifacio en los campos de batalla* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.
- Bozal, Valeriano, *Darío de Regoyos*. Madrid: Instituto de Cultura, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2011.
- Carmelo Ortiz de Elgea: 1980-2003* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de las Artes, 2003.
- Carmelo Ortiz de Elgea: retrospectiva (1963-2016)* [cat. exp. / exh. cat.]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017.
- Chávarri, Raúl, *Ignacio García Ergüin*. Prólogo de José Camón Aznar. Bilbao:



Gavar; La Papelera Española, 1976.

Chillida, Eduardo y / & Martin van der Koelen, *Eduardo Chillida: Opus Prints/ Catálogo completo de la obra gráfica* (4 vols.). Mainz: Chorus-Verlag, 1996-1999.

*Chillida: obra gráfica completa* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: Galería Iolas-Velasco, 1977.

*Daniel Tamayo. Fabulario* [cat. exp. / exh. cat.]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2011.

*Daniel Vázquez Díaz, 1882-1969* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2004.

*Darío de Regoyos, 1857-1913. La aventura impresionista* [cat. exp. / exh. cat.]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2013.

*Darío Villalba: todo muro es una puerta* [cat. exp. / exh. cat.]. Palma de Mallorca: Casal Solleric; Fundación Pilar i Joan Miró, 1998.

*Darío Villalba. Una visión antológica, 1957-2007* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

*De los tiempos. Jesus Mari Lazkano, 1992-1999*. Bilbao: Sala de Exposiciones Rekalde, 1999.

*Eduardo Chillida 1924/2002* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: Guillermo de Osmá Galería-CarrerasMugica, 2019.

Encina, Juan de la, *El arte de Ignacio Zuloaga*. Barcelona: Biblioteca de Arte Español, 1918.

*Francisco Iturrino* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: Banco de Bilbao, 1976.

*Francisco Iturrino (1864-1924)* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1996.

Garfias, Francisco, *Vida y obra de Vázquez Díaz*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1972.

*Gaspar Montes Iturrioz* [cat. exp. / exh. cat.]. San Sebastián: Museo de San Telmo; Kutxa Fundazioa, 1994.

González de Durana, Javier, *Aurelio Arteta*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2008.

González de Durana, Javier, *Guerra, exilio y muerte de Aurelio Arteta (1936-1940)*. Sevilla: Punto Rojo Libros, 2016.

*Gonzalo Chillida* [cat. exp. / exh. cat.]. San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia, 2013.

*Gonzalo Chillida* [cat. exp. / exh. cat.]. San Sebastián: Kutxa Fundazioa, 2016.

*Gonzalo Chillida: pinturas* [folleto / leaflet]. Texto de / Text by Antonio Saura. Madrid: Galería Elvira González, 1994.

Guerra Pérez, Rebeca, *Valentín de Zubiaurre. Vida y obra*. Tesis doctoral inédita / unpublished PhD thesis. Universidad del País Vasco, Bilbao, 2012.

*Juan Daniel Tamayo: paisajes* [cat. exp. / exh. cat.]. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína; Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1981.

*Juan José Aquerreta* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: Gamarra y Garrigues, 1995.

Lafuente Ferrari, Enrique, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Barcelona: Planeta, 1990.

*La furia del color. Francisco Iturrino (1864-1924)* [cat. exp. / exh. cat.]. Málaga: Fundación Palacio de Villalón, 2018.

Lazkano, Jesús Mari, *Jesús Mari Lazkano: cuaderno de notas*. Introducción de / Preface by Antonio Bonet Correa. Bilbao: Haizegoa, 1992.

*Lazkano. De la arquitectura a la naturaleza* [cat. exp. / exh. cat.]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2010.

Lertxundi, Mikel, *Anselmo Guinea (1855-1906): las ilustraciones de un chimbo*. Bilbao: BBK, 2012.

*Los Arrue: Alberto, José, Ricardo, Ramiro en el Banco de Bilbao*. Bilbao: Banco de Bilbao, 1977.

*Los Zubiaurre: Valentín y Ramón* [cat. exp. / exh. cat.]. Bilbao: Banco de Bilbao, 1978.

Llano Gorostiza, Manuel, *Losada*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

*Luzuriaga* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: Galería Altex, 1978.

*Maestros de Bidasoa: inspiración y educación* [cat. exp. / exh. cat.]. Pamplona: Sala de Exposiciones Conde de Rodezno, 2015.

*Manuel Losada (1865-1949). Catálogo razonado: Dibujos, óleos, pasteles*. Madrid: Asecav-Galería Mun, 2004.

Marcos, Matilde, *Arteta: estudio de la figura*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1998.

*Mari Puri Herrero: dibujos, 1959-1992* [cat. exp. / exh. cat.]. Bilbao: BBK, 1992.

*Mari Puri Herrero: escritura oculta* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: Galería Álvaro Alcázar, 2014.

*Mari Puri Herrero: motivos de sobresalto* [cat. exp. / exh. cat.]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1986.

*Marta Cárdenas: abre los ojos* [cat. exp. / exh. cat.]. San Sebastián: Kutxa Fundazioa, 2015.

*Marta Cárdenas: fundamentos* [cat. exp. / exh. cat.]. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, Dirección General de Cultura, 2004.

*Menchu Gal: un espíritu libre* [cat. exp. / exh. cat. Instituto Cervantes, Roma]. Madrid: Fundación Menchu Gal, 2012.

*Menchu Gal: vivir pintando, pintar viviendo, 1919-2019* [cat. exp. / exh. cat.]. San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea, 2019.

Merino, José Luis, *Zumeta. Retrospectiva*. Vitoria: Gobierno Vasco, Departamento de Cultura y Turismo, 1989.

*Montes Iturrioz* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: Galería de Arte Kreisler, 1993.

Oteiza, Jorge, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

Pantorba, Bernardino de, *Ignacio Zuloaga: ensayo biográfico y crítico*. Madrid: Antonio Carmona Editor, 1944.

Pelay Orozco, Miguel, *Oteiza: su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1978.

*Ramón de Zubiaurre, Valentín de Zubiaurre* [cat. exp. / exh. cat.]. San Sebastián: Museo de San Telmo, 1989.

Sáenz de Gorbea, Xabier, *Los hermanos Zubiaurre*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1982.

San Nicolás, Juan, *Darío de Regoyos: catálogo razonado*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias; Madrid: Fundación Azcona, 2014.

*Tradición y modernidad en la pintura de Darío de Regoyos* [cat. exp. / exh. cat.]. Textos de / Texts by Mercedes Prado Vadillo. Gijón: Museo Nicanor Piñole, 2002.

*Ver y no dejarse ver (Gonzalo Chillida en los cincuenta)* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: Galería José de la Mano, 2021.

VV.AA., *Arte y artistas vascos de los años 30*. San Sebastián: Museo de San Telmo, 1986.

Zubiaur Carreño, Francisco Javier, *La escuela del Bidasoa, una actitud ante la naturaleza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1986.

Zubiaur Carreño, Francisco Javier, *Menchu Gal, la alegría del color*. Madrid: Turner, 2011.

Zugaza, Miguel, *Juan José Aquerreta: dibujos, 1961-1994*. Bilbao: BBK, 1994.

*Zuloaga en el París de la Belle Époque, 1889-1914* [cat. exp. / exh. cat.]. Madrid: Fundación MAPFRE, 2017.

DEPARTAMENTO DE PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO BBVA  
ONDARE HISTORIKO/ARTISTIKO SAILA BBVA

Dirección  
Zuzendaritza  
María Luisa Barrio Maestre

Gestión, investigación y difusión  
Kudeaketa, ikerketa eta hedapena  
Eulen Art  
Helena Rubio Gavilán  
María Sanz Pérez  
Elena Yélamos Martínez

Registro, montaje y logística  
Erregistroa, muntaia eta logistika  
Inteart  
Francisco Gutiérrez Plaza  
David Mecha Rodríguez

Conservación y restauración  
Kontserbazioa eta zaharberritzea

Pintura Pintura:  
Alizaria Arte  
María García-Frías Checa  
(Jefa de Restauración Zaharberritze Burua)  
Beatriz Lahoz de Alarcón

Artes Decorativas Dekorazio Arteak:  
Alizaria Arte  
Patricia Baigorri Escandón  
María Rotaache Landecho

Escultura y marcos Eskultura eta markoak:  
María José Salas Garrido  
María Álvarez Recuero

Papel Papera:  
Marcalagua  
Marta García Isac  
Liudmila Lidon Arnal

EXPOSICIÓN ERAKUSKETA

Dirección Zuzendaritza  
María Luisa Barrio Maestre

Comisariado técnico Komisario teknikoa  
María Sanz Pérez

Coordinación Koordinazioa  
María Sanz Pérez  
Elena Yélamos Martínez

Producción Produkzioa  
La Fábrica

Registro Erregistroa  
Francisco Gutiérrez Plaza  
David Mecha Rodríguez

Restauración Zaharberritzea  
María Álvarez Recuero  
María García-Frías Checa  
Marta García Isac  
Beatriz Lahoz de Alrcón  
Liudmila Lidon Arnal  
María José Salas Garrido

Diseño museográfico Diseinu museografikoa  
Leona

Transporte y montaje Garraioa eta muntaia  
Feltreiro División Arte S.L.

Seguros Aseguruak  
BBVA Broker. Correduría de Seguros y Reaseguros

CATÁLOGO KATALOGOA

Dirección Zuzendaritza  
María Luisa Barrio Maestre

Coordinación científica Koordinazio zientifikoa  
María Sanz Pérez  
Elena Yélamos Martínez

Edición Edizioa  
BBVA  
La Fábrica

Textos Testuak  
María Luisa Barrio Maestre  
Helena Rubio Gavilán  
María Sanz Pérez  
Javier Viar Olloqui  
Elena Yélamos Martínez

Coordinación editorial Koordinazio editoriala  
María Van den Eynde

Diseño y maquetación Diseinua eta maketazioa  
Lacasta Design

Corrección de textos Testuen zuzenketa  
Inés D’Ors  
Isabel García Viejo  
Art in Translation

Traducción Itzulpena  
Lambe  
BITEZ® SL

Producción Produkzioa  
Adriana Rodríguez

Preimpresión Aurreinprimaketa  
La Troupe

Impresión y encuadernación  
Inprimaketa eta koadernaketa  
Artes Gráficas Palermo

ISBN 978-84-09-39500-2  
Depósito legal Lege-gordailua: M-10899-2022

Créditos fotográficos Argazki kredituak  
© Alberto Cobo (39), © Archivo Histórico BBVA (11, 12),  
© Colección BBVA (1, 4, 7-313), © David Mecha Rodríguez  
(cubierta / azala, 1, 4, 17, 24, 26, 40, 45, 47, 50, 53, 59, 65, 67, 68, 71, 75, 77, 78, 79, 81, 82, 85, 86, 88, 91, 92, 95, 96, 99, 100, 101, 105, 107, 108, 111, 112, 118, 123, 125, 127, 128, 131, 132, 134, 141, 142, 145, 148, 149, 150, 153, 155, 156, 159, 160, 163, 164, 165, 166, 169, 170, 173, 175, 176, 179, 180, 183, 187, 188, 191, 192, 195, 197, 199, 201, 202, 205, 313, contracubierta / kontrazala), © Joaquín Cortés (103, 115, 116, 121), © Marieli Oviedo (21, 24, 73, 137, 138).

© de la edición edizioarena: BBVA  
© de los textos: sus autores testuena beren egileak

© de las obras obrena:  
Bonifacio Alfonso, Vicente Amezttoy, Néstor Basterretxea, Marta Cárdenas, Gonzalo Chillida, Alfonso Gortázar, Mari Puri Herrero, Pello Irazu, Vicente Larrea, Zabalaga Leku, Jesús Mari Lazkano, J. A. Sistiaga, Daniel Tamayo, Darío Urzay, Daniel Vázquez Díaz, Darío Villalba, Valentín de Zubiaurre, Ignacio Zuloaga, VEGAP, Madrid, 2022.

© Juan José Aquerreta: todos los derechos reservados, Fundación Menchu Gal, © Manuel Losada: todos los derechos reservados, Familia Gaspar Montes Iturrioz, © by Juan Ramón Luzuriaga, © Carmelo Ortiz de Elgea: todos los derechos reservados, Jorge Oteiza © Pilar Oteiza, A+V Agencia de Creadores Visuales, 2022, Herederos de José Luis Zumeta.

Los editores han hecho todo lo posible por localizar a los depositarios de derechos de las imágenes que se reproducen en el libro. En caso de existir alguna incidencia, se ruega sea comunicada a La Fábrica para poder subsanarla en una posterior reedición. Argitaratzaileek ahalegin guztiak egin dituzte liburuan erreproduzitzen diren irudien eskubideak dituztenen jagoleak lokalizatzeko. Gorabeheraren bat izanez gero, mesedez jakinarazi La Fabricari, hurrengo batean argitaratzen denean konpondu ahal izateko.

Cubierta Azala  
Eduardo Chillida. *Aundi II*, 1970  
(detalle xehetasuna)

Contracubierta Kontrazala  
Juan Ramón Luzuriaga. *Gabarra en Zorrozaurre Gabarra Zorrotzaurren*, 1974 (detalle xehetasuna)

Página 1/312 1/312. or.  
Darío Urzay. *Super Skin I y II (diptico)*  
*Super Skin I eta II (diptikoa)*, 1990 (detalle xehetasuna)

Página 4 4. or.  
Manuel Losada. *El Sitio Setioa*, s. f. d. g.  
(detalle xehetasuna)



## AGRADECIMIENTOS ESKERTZA

BBVA desea expresar su agradecimiento a todas aquellas personas e instituciones que han colaborado de alguna manera en esta exposición y en el catálogo de la misma.

Asimismo, reservamos un especial reconocimiento a las siguientes personas que han hecho posible la consolidación del proyecto:

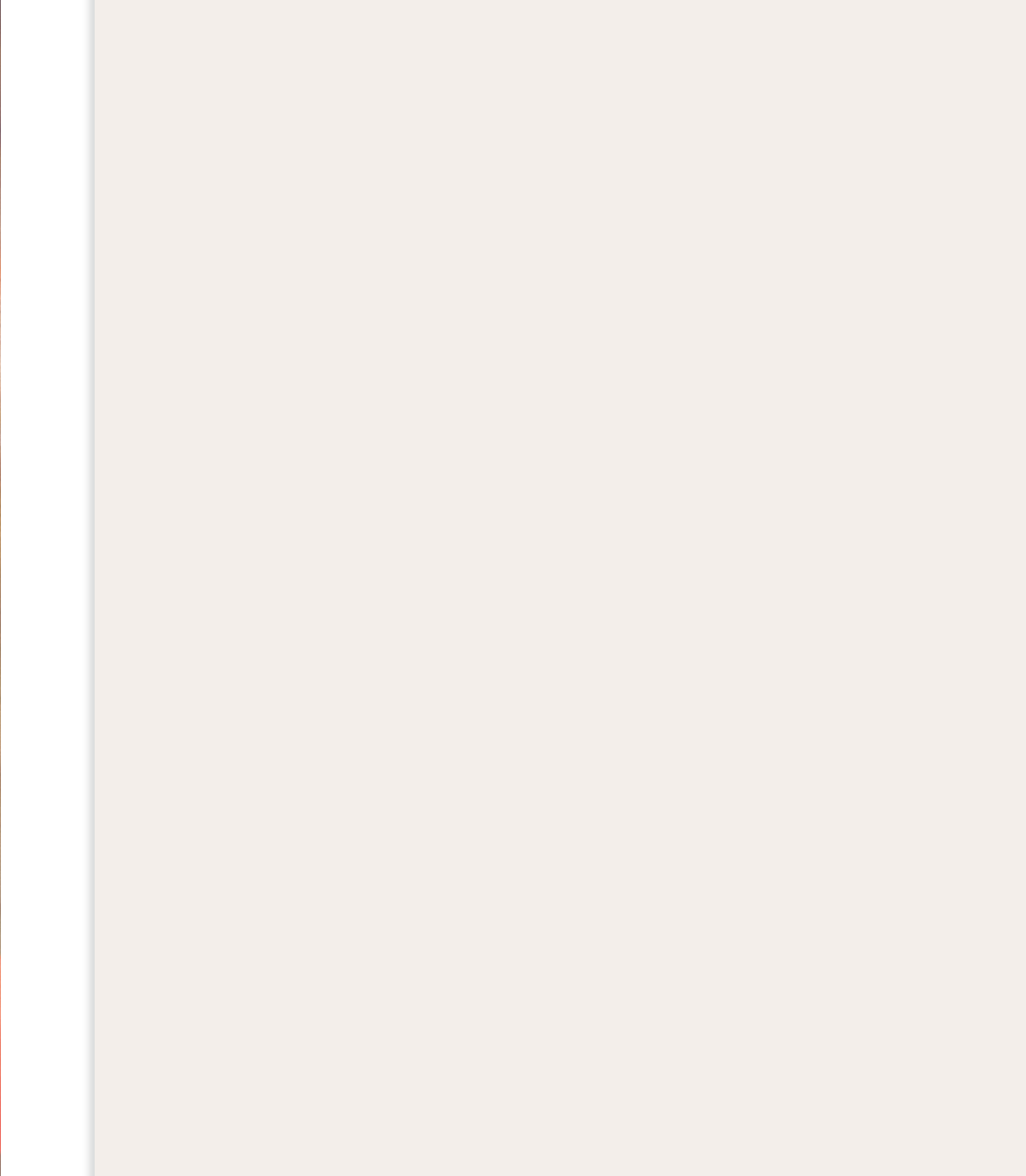
BBVAk eskerrak eman nahi dizkie modu batera zein bestera erakusketa honetan eta dagokion katalogoan lagundu duten pertsona eta erakunde guztiei.

Era berean, aipamen berezi bat egin nahi diegu proiektua sendotzea ahalbidetu duten pertsona hauei:

Miriam Alzuri, Arantza Arrúe, Natividad Arrúe, Marta Cárdenas, Mikel Chillida, Gonzalo Gómez-Arrúe, Rebecca Guerra, Mari Puri Herrero, Jesús Mari Lazkano, Elena Martín Martín, Carmen Monreal, Alberto Roda Arrúe, Juan San Nicolás, Marta Tejedor Nieto, Usoa Zumeta

Y, por último, dedicar una mención muy especial a Javier Viar, «In Memoriam», autor del ensayo de la presente publicación.

Eta, azkenik, oso aipamen berezi bat eskaini nahi diogu Javier Viarri, «In Memoriam», argitalpen honetako saiakeraren autoreari.





BBVA

