KOBIE®

BELLAS ARTES



®

9

Bilbao, 1992/93

Bizkaiko Foru Aldundia * Diputación Foral de Bizkaia

KOBIE

Bizkaiko Foru Aldundia
Diputación Foral de Bizkaia

ARGITARAZLEA - EDITOR

BIZKAIKO FORU ALDUNDIA
KULTURA SAILA

DIPUTACION FORAL DE BIZKAIA
DEPARTAMENTO DE CULTURA

Fundatzailea - Fundador:
Néstor de Goikoetxea y Gandiaga

Zuzendaria - Director:
Ernesto Nolte y Aramburu
(Rgto. Prof. Period. n.º 13.257)

CORRESPONDENCIA/INTERCAMBIO - EXCHANGE ADDRESS:

P.O. Box 97. BILBAO (SPAIN)

IDAZLARITZA KONTSEILUA - CONSEJO DE REDACCION

– Néstor de Goikoetxea y Gandiaga
– Fco. Javier González de Durana e Isusi
– Ernesto Nolte y Aramburu

(Aldazkari honetako edozein artikuluren argitarapenak ez du suposatzen. Idazlaritza bat datorrenik beraren edukiarekin. Adierazitako eritziak heurren autoreen erantzunkizun osokoak izango dira).

(La inclusión de un artículo en esta revista no implica que la Redacción esté de acuerdo con el contenido de aquél. Las opiniones de los autores quedan de la exclusiva responsabilidad de los mismos).

Ez aldizkako argitarapena. Revista de carácter no periódico.

Depósito Legal: BI-1340 - 1970
ISBN 0211 - 1942. Título clave: KOBIE
ISSN 0214 - 7955
FOTOCOMPOSICION E IMPRESION: FLASH COMPOSITION S.L.
Alda. Rekalde, 6 - 48009 - BILBAO
Tf. 94/424 51 75 - 423 88 26.

AURKIBIDEA
SUMARIO

Orrialdea
Página

ENRIQUE RANERO. CATALOGACION DE SU OBRA ESCULTORICA
Varios autores 5

LAS SUBASTAS DE ARTE COMO ACONTECIMIENTO CULTURAL EN LA PRENSA DE CALIDAD
Por Emy Armañanzas 93

LA CORONACION DE LA VIRGEN. UN ALABASTRO INGLES DEL MUSEO ARQUEOLOGICO DE BILBAO
Por M. Lucía Lahoz Gutiérrez 141

APOSTILLAS A LA ICONOGRAFIA DE ESTIBALIZ (ALAVA)
Por Agustín Gómez Gómez 147

VIA VALLISOLETANA EN LA CREACION DE UN GRABADO GUIPUZCOANO
Por Celia Rodríguez Pelaz 159

LA PRIMITIVA PORTADA DE SAN ANDRES DE ARMENTIA (ALAVA): DATOS DOCUMENTALES
Por Dulce Ocón Alonso 167

ALGUNOS EJEMPLOS VISUALIZADORES DE LA VIDA COTIDIANA DEL SIGLO XVII HOLANDES A TRAVES DE LAS PINTURAS DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO
Por Xesqui Castañer López 181

LA PINTURA DEL SIGLO XIX EN EL PAIS VASCO: PERIODOS Y GENERACIONES DE PINTORES
Por Ana María Sáinz Gil 191

ARTE Y ENSEÑANZA DEL ARTE A TRAVES DEL DIARIO OFICIAL "LA GACETA DE MADRID" AÑOS 1848-1849-1850.
1849: REFORMA DE LAS ACADEMIAS Y ESTUDIOS DE LAS BELLAS ARTES EN PROVINCIAS. REAL DECRETO DE 31 DE OCTUBRE DE 1849 (GACETA DE MADRID DE 6 DE NOVIEMBRE DE 1849)
1848-1850: EN TORNO DE ESA PRIMERA REFORMA DE AMBITO PROVINCIAL DESPUES DE LA CONSTITUCION DE LA ESCUELA ESPECIAL DE BELLAS ARTES DEPENDIENTE DE LA REAL ACADEMIA Y SUS ESTATUTOS APROBADOS EN 1846
Por Ana María Sáinz Gil 209

EL CASTILLO DE SAN MARTIN DE MUÑATONES
Por Juan Manuel González Cembellín 243

DE LAS IDEOLOGIAS A LAS MITOLOGIAS: FUNDAMENTOS PARA EL ANALISIS DE CULTURAS Y ESTETICAS DE ESTRUCTURA IRRACIONAL
Por Blanca Muñoz 275

EL COITAO. Mal Llamao. Periódico artístico, literario y radical de Bilbao
Por Javier González de Durana 289

EDIFICIO PARA LOS GRUPOS TECNOLOGICOS EN EL PARQUE TECNOLOGICO DE ZAMUDIO (BIZKAIA)
Por Beatriz Cortina Aurrecoechea 367

NOTICIARIO
Bibliografía iberoamericana de revistas y publicaciones periódicas de arquitectura y urbanismo 385

KOBIE (Serie Bellas Artes), Bilbao
Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia
N.º IX, 1992/93

ENRIQUE RANERO
CATALOGACION DE SU OBRA ESCULTORICA

RESUMEN

Presentamos aquí el catálogo razonado de la primera serie de esculturas realizada por Enrique Ranero (Vitoria, 1952), primer premio de Escultura Gure Artea 1989, con un ensayo introductorio de Kosme de Barañano.

Como complemento a este catálogo y a las fichas técnicas se incluyen textos de periodistas y ensayistas que han comentado la obra de este artista en sus escasas presentaciones públicas. Se pretende con ello que la obra de Ranero sea conocida en detalle y quede fijada su evolución, paso a paso, antes de que el tiempo colabore a hacer más difícil, si no imposible, este trabajo de catalogación.

Este es el tercero de los catálogos razonados de artistas jóvenes que publica *Kobie,* tras el de Jesús María Lazkano y el de José Zugasti.

SUMMARY

The catalogue raisonné of the first sculpture series produced by Enrique Ranero (Vitoria, 1952), who won first place in the 1989 Gure Artea Sculpture award, is presented here with an introductory essay by Kosme de Barañano.

In addition to the catalogue and technical data this edition contains commentaries by critics and columnists from the few occasions that this artist's work has been presented publicly. The purpose is to disclose systematically and trace step by step the evollution of Ranero's work, thus preventing time to make it more difficult or even impossible to carry out such a comprehensive analysis.

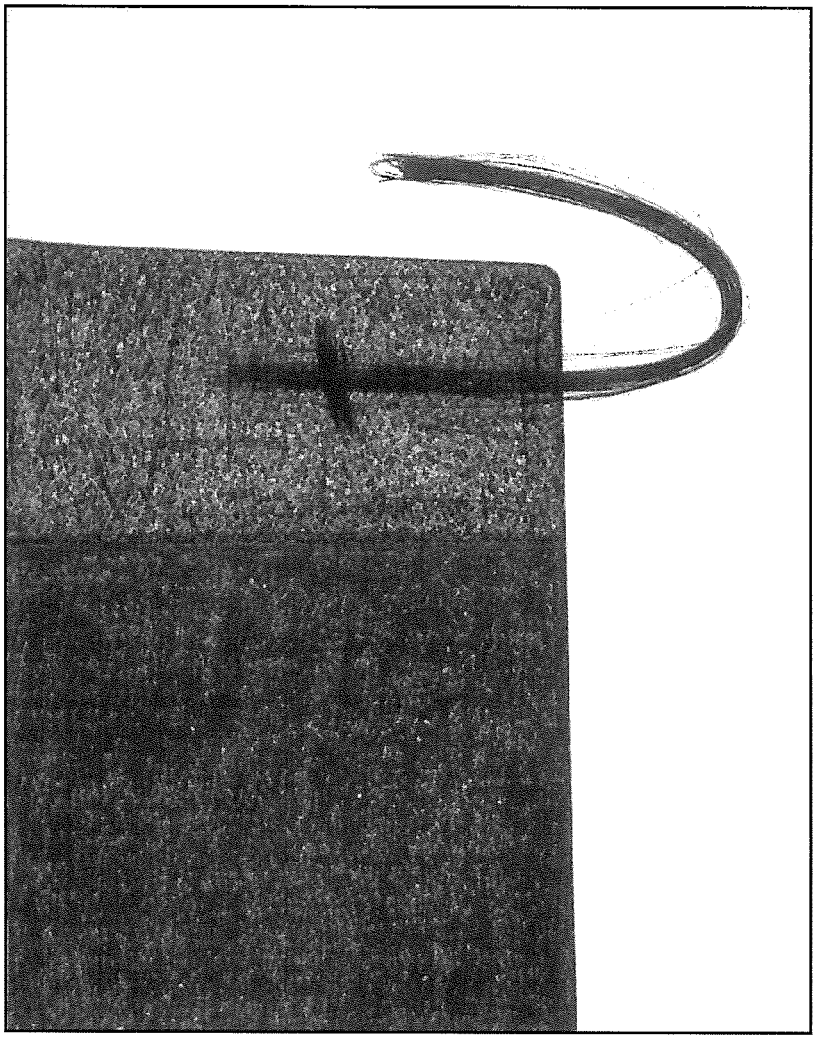
This is the third catalogue raisonné of young Basque artists edited by *Kobie*. The first two were on Jesús María Lazcano y José Zugasti, respectively.

LABURPENA

Honako honetan Enrique Ranero-k (Gasteiz 1952), eskultura arloko Gure Artea 1989 izeneko lehen sariaren irabazle dogunak, egindako eskulturen lehen lan-multzoari buruzko katalogo arrazoitua aurkezten dogu honako honetan. Kosme de Barañano-ren sarrera saioagaz.

Katalogo honen eta fitxa teknikoen osagari lez, artista honen lana, oso gitxitan jendaurreratu izan dana, komentatu duten kazetari eta saio-egileen testuak txertatzen dira. Guzti honegaz Ranero-ren obra zehaztasunez ezagutzera emon gura izan da, urratsez urrats eta bere bilakaera finkatuz, denboraren joan etorrian katalogazio-lan hau egitea zail edo ezinezko gertatu orduko.

Jesús María Lazkano eta José Zugastiren katalogoekaz batera, Kobie-k artista gazteei buruz argitara emon dauan hirugarren katalogo arrazoitua dogu berau.



TEXTOS Y DOCUMENTOS

The Sculpture of Enrique Ranero

Kosme Maria de Barañano
Translation: Alison Hughes

The sea and its accidents -ports, barges and ships, estuaries and beaches, docks and jetties- have been persistent themes in the art and literature of the Basque Country. In Pio Baroja's novel **Inquietudes de Shanti Andia**, the sea is the background and complement to men and costal towns, or rather, port towns. In Miguel Sanchez Ostiz's book **Tanger Bar**, the San Sebastian estuary, supplies the intrigue of the story. There are those who, like Regina Soltura, say it is really the sailors who have brought money and culture to the Basque country.

In Genaro Urrutua's painting, in his beautiful representations of the ports of Lequeitio, Ondarroa and Bermeo, the sea is a play of light, space and hues. In Julián de Tellaeche's work, the sea is the story; his canvases are bits of small novels, fraternal fragments but diferent from the enormous mural where, to the rhythm of an adventure not told, the silhouettes of landings and the surfaces of sails appear. If Tellaeche's paintings or cartoons have always been ports, the works of Zubiaurre, Artela, and so on, have been filled with seafaring men, the **arrantzales**.

In summary, it seems that the novels are made up of images and that the paintings are literary. Only in José María de Ucelay's painting, in the magic realism of his paintings from the 30's, the sea is the limitless horizon, or the harbor steps sink into nothing.

But, has the sea ever appeared as a theme or subject in sculpture? And if so, how? Quintín de Torre has left us the representation of a heimsman and of a

LA ESCULTURA DE ENRIQUE RANERO

Kosme María de Barañano

El mar y sus accidentes, puertos, gabarras y barcos, rías y playas, muelles y embarcaderos, han sido obstinados temáticos de las Artes en el País Vasco. En las **inquietudes de Shanti Andia** de Pio Baroja el mar aparece como fondo y complemento de hombres y lugares costeros, o más concretamente portuarios. En **Tanger Bar** de Miguel Sánchez Ostiz de la ría donostiarra surge la intriga de todo el relato. Hay quien ha señalado como Regina Soltura que los que han traído el dinero y la cultura a este país han sido precisamente los marinos.

En la pintura de Genaro Urrutia, en sus bellas representaciones de los puertos de Lequeitio, Ondarroa, Bermeo, el mar es juego de luz, espacio y tonos. En Julián de Tellaeche el mar es relato, sus lienzos son trozos de pequeñas novelas, fragmentos fraternos pero distintos de un enorme mural donde, al compás de la aventura no contada, aparecen siluetas de embarcaciones y superficies de velas. Si los lienzos o cartones de Tellaeche han sido siempre puertos, los de los Zubiaurre, Arteta, etc. se han llenado de hombres marinos, **arrantzales**.

Resumiendo, parece que las novelas se componen de imágenes, y que los cuadros son literarios. Sólo en la pintura de José María de Ucelay, en el realismo mágico de los cuadros de los años treinta, el mar es horizonte ilimitado, o las escaleras portuarias se hunden en la nada.

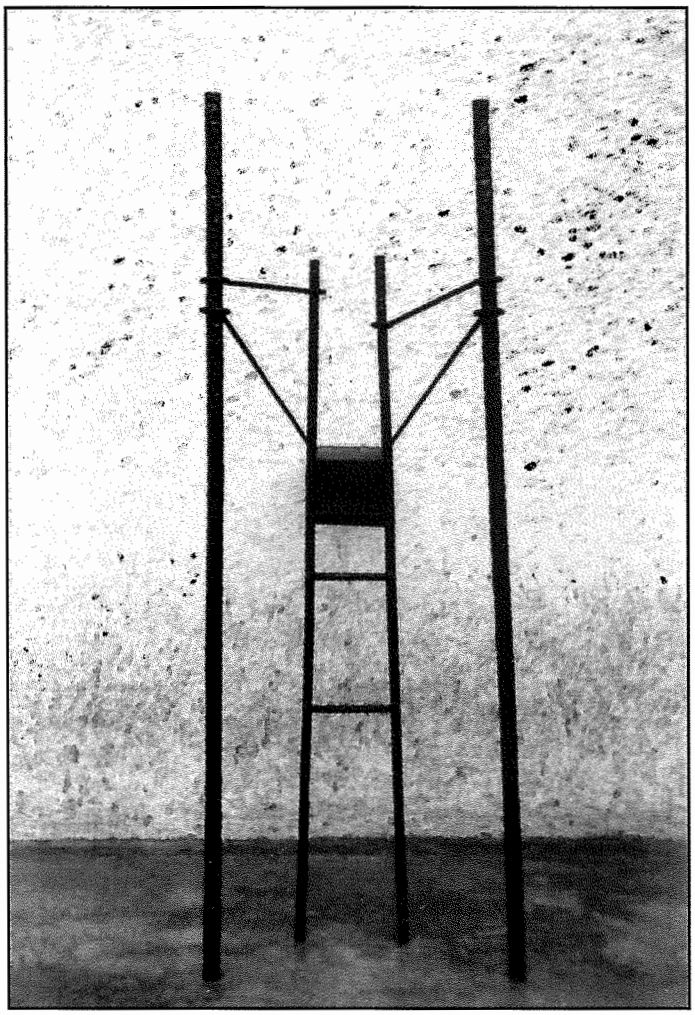
Pero, ¿ha entrado el mar alguna vez como tema en la escultura, y cómo? Quintín de Torre nos ha dejado la representación de algún timonel y algún estibador, pero la imaginería clásica no ha podido con algo tan cambiante y tan enfrentado a la tierra como el mar. La influencia plástica de los puertos (ese collage de muelles, contra-muelles y espigones), aparece clara en la obra gráfica de Eduardo Chillida: el puerto como límite, como explicación formal de lo que a la vez es dentro y es fuera. ¿Es el puerto entrada en el mar, o entra el mar en los puertos? ¿Es salida a la mar o entrada en la tierra? Vibración de límites en el mundo de la naturaleza, temblor de límites cuando el mar y el viento se asocian frente a la tierra, cuando se dibujan o se diluyen sobre ella.

Mas la referencia portuaria en Chillida permanece sólo en su carácter abstracto, formal. Es en la obra de un joven escultor, Enrique Ranero (Vitoria, 1953), donde el mar aparece como obstinato temático a la vez que como tema central. La visión del mar de Ranero es una visión pensada más que sentida, es una búsqueda por el valor ideal de las cosas marinas, por el valor de las formas en el mundo del mar. No es el reflejo de la ola en loma, ni la espuma que el viento desparrama, ni el azul del mar lo que interesa a Ranero.

Enrique Ranero no es un artista de Facultad de Bellas Artes, ni ha nacido entre redes y pescados. Después de buscarse a sí mismo en ese fabril rincón de Eibar, entre inhóspitas modernas ferrerías y lluvias permanentes, entre el jazz y Londres, desembocó Ranero en la Escuela de Deva. Tras tres años de aprendizaje de técnicas descubre su mundo, el de la escultura, instalándose en el antiguo Matadero de Elgoibar, cedido por el ayuntamiento, y compartido con un ceramista y una tejedora.

En las fábricas cercanas al Matadero encuentra el artista los materiales y

Embarcadero II
Hierro forjado 86 x 122
x 256
30 Kgs.
1988



stevedore, but classical imagery has not been able to withstand something as changable and as constantly confronted with the land as the sea. The plastic influence of the ports, that collage of wharfs, counter wharfs and jeties, appears clear in Eduardo Chillida's graphic work: the port serves as limit, as formal explanation of what is simultaneosly inside and outside. Is the port the entrance into the sea, or does the sea enter the ports? Is it an exit into the sea or an entry into land? Vibration of limits in the world of nature, trembling of limits when the sea and the wind join forces at land, when they sketch themselves upon or are dissolved over earth.

Nonetheless, the port-reference in Chillida appears only in its abstract, formal nature. It is in the work of a young sculptor, Enrique Ranero (Vitoria 1953) where the sea appears as a persistent theme at the same time that it is the central theme. Ranero's vision of the sea is more thought than left; it is a search for the ideal value of marine things, for the value of forms in the world of the sea. It is not the reflection of a rising wave, or the foam that the wind scatters, or the blue of the sea that interests Ranero.

Enrique Ranero is not an artist from the School of Fine Arts, nor was he born and raised among fishing nets and catches. After looking for himself in that manufacturing corner of Eibar, among the inhospitable modern ironworks and continual rains, between jazz and London, Ranero ended up at the Deva School. After three years of learning techniques, Ranero discovers his world, that of sculpture, and set himself up in the old Elgoibar Slaughterhouse, granted by the town hall, and shared with a ceramicist and a weaver.

The artist finds the materials and tools he needs in the factories near the slaughterhouse to engrave his language, and from them he creates a work which hardly suggests the industrial world from which it

las herramientas que necesita para esculpir su lenguaje, para crear esa obra tan lejana en concepto a lo industrial de lo que surje. En el matadero reconvertido, junto al ruido del agua que tantas fundiciones habrá movido, se fragua un mundo que es ante todo paisaje: sea mobiliario marino (trampas, embarcaderos...) o sea mobiliario urbano (mesas, bancos, etc...); ese mundo no tan lejano de Deva, el de las rías y el mar.

Desde la época de estudio en Deva vive Ranero en el universo de la escultura (exposiciones, amigos, libros, viajes, trabajo), sólo interrumpido por un curso, aquí o allá de psicomotricidad, para andar por la vida como pez en el agua. "Me divierte este trabajo" dirá Ranero, pero no con el sentido de fiesta, lúdico, sino con ese otro, típicamente cashero, del aldeano que en Eibar hace cuarenta cucharas por minuto, del que se "encuentra" en el trabajo a pesar de las dificultades, del que sabe que puede porque cree que puede, como los remeros -que cantó Virgilio- rompiendo el agua del Tíber con su trainera.

has emerged. In this reconverted slaugter house, along side the sound of water which has moved so many foundings, he forges a world which is above all landscape: whether marine furniture (ramps, piers, etc.) or urban furniture (tables, benches, etc.): a world which is not far from Deva, a world of the estuaries and of the sea.

Since his student days at Deva, Ranero has lived in the world of sculpture –exhibitions, friends, books,trips, and work– interrupted only by a course here or there on psycho-mobility, to be able to walk through life like a fish in water. "I enjoy this work" Ranero says, but not in the sense of play or party but rather in the same sense that the typical villager of Eibar, the **"cashero"**, who can boast of bailing 40 buckets a minute "realizes himself" in his work despite is hardships. The way someone who knows he can, because he believes he can achieve his goal, like the carsmen Virgil sang about, breaking the walers of the Tiber with their trawler.

A chronological review of the titles of Ranero's works clearly reveals his art to be an itinerary of marine or port furniture.

Works from 1987 and 1988

Pieces worked in iron in the forge, some of them painted afterwards:

Escalones I (Steps I) (property of Caja Ahorros Guipuzcoa)

Escalones II (Steps II) (property of Caja Ahorros Guipuzcoa)

Espigón (Jetty) (Gure Artea 87 Award, from the Basque Government)

Escalones III (Steps III)

Un repaso por el título y orden cronológico de las piezas de Ranero nos patentizan su obra como un mobiliario marino o portuario.

Obras de 1987 y 1988:

Piezas trabajadas con hierro en fragua, algunas pintadas posteriormente.

Escalones I (propiedad de la Caja Ahorros Guipúzcoa)

Escalones II (propiedad de la Caja Ahorros Guipúzcoa)

Espigón (Premio Gure Artea 87, Gobierno Vasco)

Escalones III

Rampa

Recodo I

Recodo II

Embarcadero I

Embarcadero II

Embarcadero III

Embarcadero Pleamar

Embarcadero bajamar

Trampolín-torre

Obras de 1989 y 1990:

Hormigones con óxido y fragua rápida, más elementos de hierro, algunos pintados.

Bancos

Mesas

Estanterías

Verjas-paredes

Mojones de deslinde

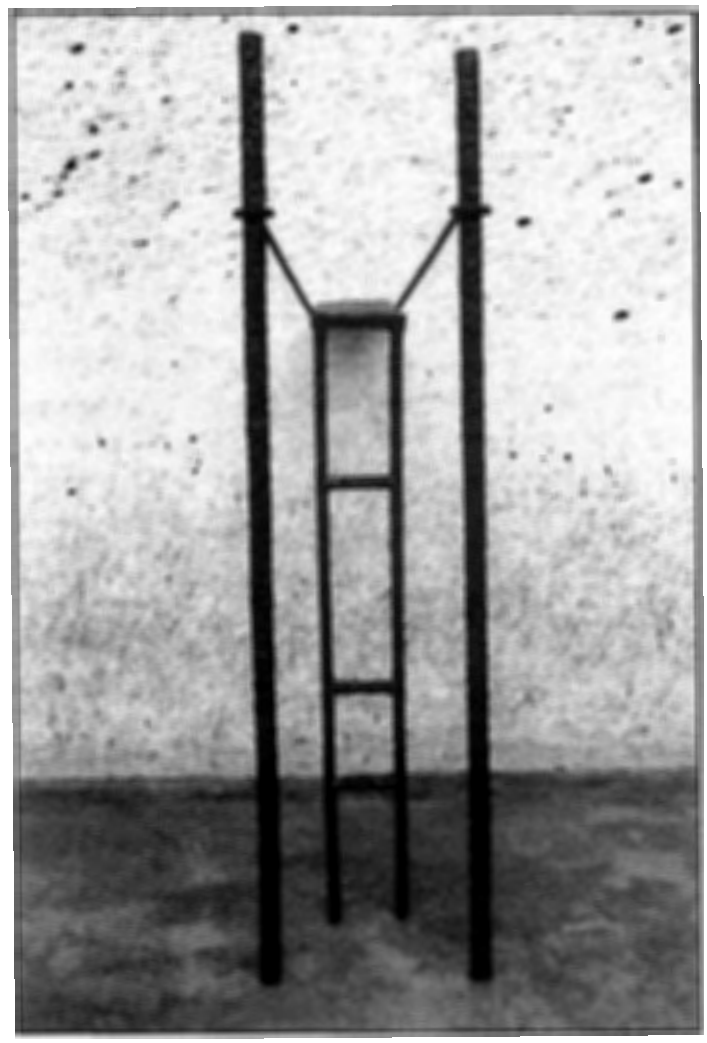
Obras de 1991 y 1992:

Hormigones con óxido y fragua rápida, más elementos de madera, algunos pintados.

Mesas

Espejos

Embarcadero I
Hierro forjado 54 x
104 x 206
Vista frontal
1988



Rampa (Ramp)

Recodo I (Harbor Breakwater I)

Recodo II (Harbor Breakwater II)

Embarcadero I (Pier I)

Embarcadero II (Pier II)

Embarcadero III (Pier III)

Embarcadero pleamar (Pier High Tide)

Embarcadero bajamar (Pier Low Tide)

Trampolín-torre (Diving board-tower)

Works from 1989 and 1990

Cement works with oxide and rapid firing,plus elements of iron, some painted.

Bancos (Benches)

Mesas (Tables)

Estanterías (Shelves)

Verjas-paredes (Gates-walls)

Mojones de deslinde (Boundry markings)

Works from 1991 and 1992

Cement works with oxide and fast firing, plus elements of wood, some painted.

Mesas (Tables)

Espejos (Mirrors)

Por la simple titulación se ve que Ranero no mira al mar en su profundiad, en su infinitud, en sus horizontes en los **detalles** que lo **puntualizan**. En esos detalles que los martillean (rompeolas, malecones, muelles) o que lo hieren (embarcaderos, boyas, rampas). No le interesa a Ranero el mar como lugar de escenografías o novelas, ni la mitología, ni la abstracción total. No mira hacia el horizonte, hacia lo infinito, sino hacia adentro, hacia el mar que penetra: la ría. Recoge Ranero los detalles de la ría, ese mar híbrido, no el paisaje: los detalles que puntualizan la ría. Estudia la arquitectura efímera, la que se enmascara deviniendo paisaje. Esa arquitectura que no es **habitar** humano, que no es vivienda ni fábrica, sino la que es **acceso**, paso, vaso comunicante, tendón. Esa grapa que engancha en sí técnica y naturaleza.

Ranero no se ha fijado en lo que es mástil ni en lo que es remo sino en lo que se ha convertido en **empalizada** o en **muro**, en lo accidental convertido en signo y en símbolo. Así ha dotado a sus **Escalones** y **Rampas** de pequeñas puertas y escaleras interiores, convirtiéndolos en arquitecturas humanas, como si fueran habitables. Mejor dicho las ha **denotado** como tales, pues ¿no eran esos recodos, esas rampas, no fueron siempre arqui-

Enbarcadero I
Vista lateral
1988.



By a simple galnce at his titles one can see that Ranero does not look on the sea in its depth, in its limitlessness, or its horizons, but rather in the **details** which give it **specificity**; in those details that hammer it (breakwaters, dikes, docks) or that wound it (piers, bouys, ramps). He is not interested in the sea as a place for dramas or novels, as mythology or total abstraction. He does not look towards the horizon, the infinite, but rather he looks inward, to the sea that penetrates the land: the estuary. Ranero compiles the details not of the landscape but of the estuary, this hybrid sea, and of the details that mark it. He studies the ephemeral architecture, the architecture that masks it, turning it into landscape.

This is architecture that is not human **habitat** neither housing nor factory, but rather **access**, passage, tendon-the link which in itself connects technology and nature.

Ranero has not concentrated on what is mast or oar, but rather on what become **fence** or **wall**, on the accidental made sign and symbol. Thus, he has given his **Escalones** (Steps) and **Rampas** (Ramps) small doors and interior stairways, converting them into human architectures, as if they were habitable. Or rather, he has **denoted** them as such, since weren't these turns and ramps always human architecture? Were they not constructed by morals as a passage between land and sea?

This constructed world, these human installations (wharfs, stairs, tables, shelves) around the estuaries and the plazas or squares sometimes look like architectural structures without meaning. Where do these stairs that abound in the ports lead? They are found everywhere in ports, whether in the almost Romanesque obstinancy of the walls in Arminza or in the laberinth of that tri-partite fishbowl that is Biarritz. Do they lead to the water or to the bottom of the sea? Do these stairs have any function or only a Freudian reading? Do they lead us to what is

tectura humana? ¿no las han construido los mortales como paso entre el mar y la tierra?

Ese mundo construido, esas instalaciones humanas (embarcaderos, escaleras, mesas, estanterías) alrededor de las rías o de las plazas aparecen a veces como arquitecturas sin sentido. ¿Adónde conducen esas escaleras que se multiplican en los puertos, tanto en la tozudez casi románica de los muros de Arminza como en el laberinto de esa pecera triple de Biarritz? ¿Conducen al agua o al fondo del mar? ¿Tienen esas escaleras una función o sólo una lectura freudiana? ¿Nos conducen a lo submarino, al inconsciente, o al trabajo, esencia del hombre? Las escaleras, dicen los dicciona-

Vista del taller,
con el proceso de realización
del **Embarcadero** pleamar.
1988



beneath the surface, to the unconscious, or to work, the essence of man? Dictionaries tell us that stairs are an element in construction which is used to solve differences in height. But that is where the term ends and the variety and multiplicity or artisan work begins. There are stairs to go up and to go down, spiral stairways and sissor stars, massive steps, steps with landings, steps made of metal, rope, steel, bronze, warehouse stairs, estuary stairs, etc. We could think that these port stairways have nothing ornamental about them. They were built only for their function, but Ranero brings us to doubt that, by building his **Escalones** (Steps) and **Rampas** (Ramps) with doors and inferior stairs, rebuilding them from within, or the **Espigón** (Jetty) for which he was awarded the "Gure Artea" in 1987.

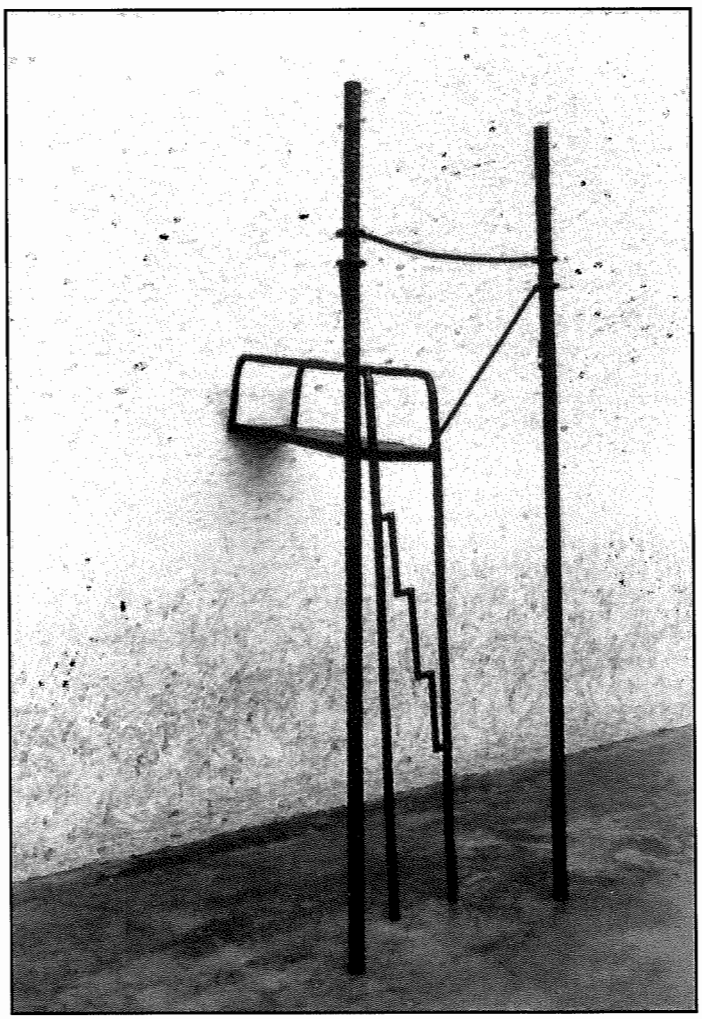
We could ask the same thing of the wharfs in the estuaries, where do the lead? Do they lead to the water or to the bottom of this androgonous being that is the estuary? Their meaning and formal value change according to the tides. These wharfs could serve to take us down to the estuary, or to step onto a small boat. They are enormous in low tide and shrink in high tide. Just like our vision of the ports, the wharfs change according to the perspective from which we see them. It all depends on whether we are heading towards them in a boat or if from the wharf, we are going down to the boat, and everything changes again according to the lunar cycle and the tides. Remembering Gaston Bachelard, we must point out that it is not the **images** but rather **the imaginary** that underlying them become the subject of Ranero's sculpture and drawings. Ranero, like the poet José Hierro, knows that:



Embarcaderos tradicionales en la ría de Deva, Guipúzcoa.

rios, son un elemento constructivo que sirve para superar las diferencias de altura. Aquí se cierra la univocidad del término y comienza la multiplicad y variedad de las artesanías. Hay escaleras de subir, de bajar, de caracol, de tijera, macizas, con ojos, de metal, de cuerda, de acero, de bronce, de ría, de almacén, etc. Podemos pensar que nada de adorno hay en esas escaleras portuarias. Unicamente se construyeron por su función, pero Ranero nos introduce la interrogación al construir esos **Escalones** y **Rampas** con puertas y escaleras interiores, reedificándolas en su interior; o el **Espigón** por el que se le concedió el premio "Gure Artea" en 1987.

Embarcadero II
Hierro forjado 86
x 122 x 256
400 Kgs.
1988



Por más que intente al despedirme
llevar tu imagen, mar, conmigo;
por más que quiera traspasarte,
fijarte, exacto, en mis sentidos;
por más que busque tus cadenas
para negarme a mi destino
yo sé que pronto estará rota
tu malla gris de tenues hilos.

Lo mismo nos podemos preguntar de los embarcaderos en las rías, ¿adónde llevan? ¿conducen el agua o al fondo de ese ser andrógino que es la ría? Su significación y su valor formal cambia según la marea. Esos embarcaderos pueden servirnos para bajar a la ría o para entrar en el bote; son enormes en marea baja, se reducen en la pleamar. Al igual que nuestra visión de los puertos, también cambia la de los verticales embarcaderos: depende de si nos acercamos a ellos en barco o si desde ellos nos bajamos a él; y todo cambia a su vez según los ciclos de lunas y mareas. Recordando a Gaston Bachelard hay que señalar que no son las **imágenes**, sino l**o imaginario** que subyace en ellas lo que es el tema de la escultura, y de los dibujos de Ranero. El, como el poeta José Hierro, sabe:

"Por más que intente al despedirme

llevar tu imagen, mar, conmigo;

por más que quiera traspasarte,

fijarte, exacto, en mis sentidos;

por más que busque tus cadenas

para negarme a mi destino

yo sé que pronto estará rota

tu malla gris de tenues hilos".

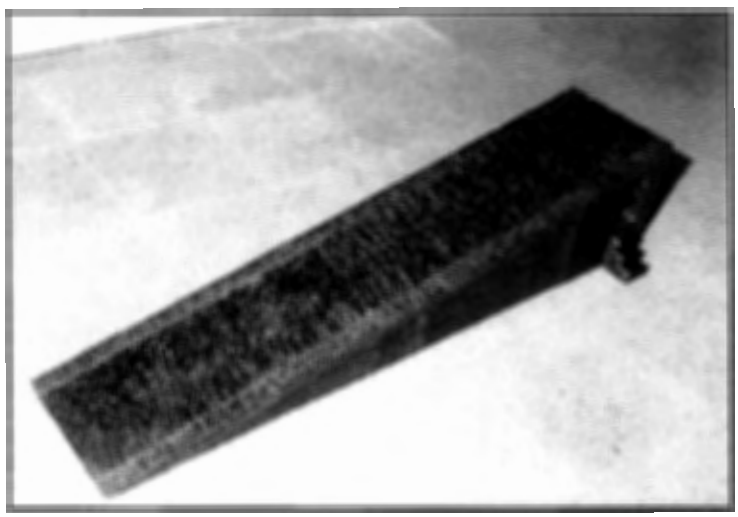
(However much I try on leaving you / to carry your image, sea, with me; / howver much I may want to take your along, / fix you, exact, in my senses; / however much I look for your chains / in order to deny myself my destiny / I know that soon your grey mesh / of tenous threads will be broken).

The wharfs lead us to land if we come to them in a boat, and they lead us to sea if we embark. The question arises again, to be formulated, re-instated, where do the wharfs really take us? Their funtional significance only appears if man appears, and not only man alone on the wharf, nor the wharf alone with the boat, but rather, the wharf with man **in** or going **towards** the boat.

The same thing occurs with the **Recodos** (Harbor breakwaters), what is it they close? To they close the harbor? Or, do they open towards land? So, Ranero has built these breakwaters as seen from the watehtower, as if they were mooning bouys, or drums, or kettle drums that are mutually dependent. Their power appears when there is not much separation between them, when they serve as arms, as **muturras** or the harbor gates of this imaginary port.

We could question the **Rampas** (Ramps) in the same way, do they go into the sea, or does the sea climb them twice every day? The sea leaves its mark, its verdure and its foam on them, on the epidermis of the rock. Ranero has built them in iron with the flood of fire from the electric forge, in this way he has re-fashioned a farming instrument, as Chillida had done earlier to cifer the trembling of iron or the anvils of dreams. Or, as the chefs of the **txokos**, the Basque gastronomical societies, used to, reconverting the old forges into stoves. But, Ranero's art escapes the commercial character of the new Basque sculpture and folkloric chauvinism. The ideas of a national purity (as the theme of Basque scuptural are purely nostalgic and, in a sen-

Rampa Donibane



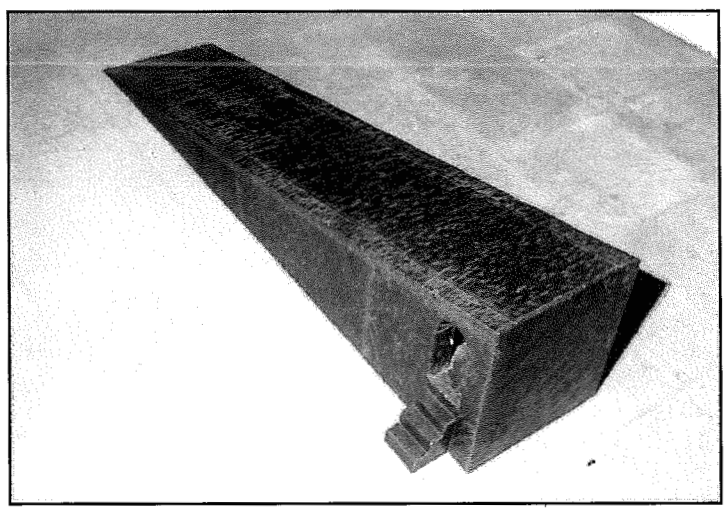


Vista del taller, en primer plano la **Rampa.**
Hierro forjado
35 x 117 x 32
1987-1991



Detalle de la textura conseguida con el martilleo, en el proceso de la fragua, en la **Rampa.** 1987-1991.

Rampa Donibane
Hierro forjado
156 x 42 x 35
50 Kgs.
1987



Los embarcaderos nos llevan a tierra si venimos en bote, nos llevan a la mar si embarcamos. La pregunta se vuelve a formular, a re-instalar, ¿adónde nos llevan propiamente? Su significado funcional sólo aparece si aparece el hombre, no el hombre solo en el embarcadero, ni el embarcadero con el bote, sino el embarcadero con el hombre **en** o **hacia** el bote.

Lo mismo pasa con los **Recodos**, ¿qué es lo que cierran, cierran el muelle? o ¿se abren hacia la tierra? Así Ranero ha construido esos recodos como vistos desde la atalaya, como boyas de amarre, como tambores, como timbales que se necesitan el uno al otro. Su grandeza aparece cuando no están muy separados entre sí, cuando funcionan como brazos, como **muturras** de ese puerto imaginario.

Igualmente podemos cuestionar a las **Rampas**, ¿se introducen en el mar o por ellas escala el mar dos veces al día? En ellas, en la epidermis de la piedra, deja el mar su huella, su verdín y su espuma. Ranero las ha construido en hierro con la marea de fuego de la fragua eléctrica. Ha retomado así un instrumento del interior, como antes lo hizo Chillida para cifrar el temblor de hierro o los yunques de sueños. O como los cocineros de los **txokos**, de las sociedades gastronómicas, reconvirtiéndolos en fogones. Pero el arte de Ranero se escapa de esa marca comercial de la nueva escultura vasca, y del chauvinismo folklorista. Las nociones de una pureza nacional (para el tema de la escultura por parte de los vascos) son puramente nostálgicas y de alguna manera una marcha atrás, de simple corte racista, hacia un pasado imaginario, y por supuesto imaginado. Hoy en día no sólo necesitamos comprender lo híbrido, el mestizaje cultural, sino que hay que respetar tanto su raíz como su florecimiento.

En Ranero esa forma básica de sus obras es una mirada al mundo vasco, al paisaje construido, pero sus realizaciones destilan el conocimiento del arte internacional. Habría que recordar las palabras dirigidas por Barnett Newman en 1942 a los pintores de americanadas –hoy ya en el olvido–, y a su manera de explotar la inseguridad de la gente sobre las obras de arte, la ignorancia estética de la audiencia estadounidense: "clamo por la necesidad de un arte **americano**. Si el arte es ser americano, ¿por qué no pintar americano? ¿Cómo? Pintando AMERICA". Ranero no ejerce de escultor vasco, en la huella de Oteiza, sino que trabaja realizando las imágenes del lugar de su desarrollo. Pero cocina una iconografía (personal y a la vez universal) con productos de su tierra.

Ranero utiliza la fragua para crear su arquitectura minimal, forjando con chapas esas rampas y escalones. En el hierro caliente señala a golpes de martillo las curvas, las texturas, la epidermis desgastada por las mareas y el cauce fluvial, por el tiempo, la luna y los vientos. La pieza titulada **Rampa** es el mejor ejemplo de la capacidad de este escultor de dibujar la huella de las mareas, y en el **Embarcadero bajamar**, en esas barras de hierro como varas de castaño, se ven las muescas del rozar de tantas sogas y tantas corrientes en las marcas de martillo que hendió el tubo en caliente, copulado por dentro por otro hierro.

La obra de Ranero se construye con planchas de hierro o de hormigón, en una lucha natural con y contra ellas, como en las mareas vivas. Martillazos sobre yunques previamente trabajados, heridos con muescas, que darán las cicatrices, ese matiz de arqueología, en la piel de la materia. Luego trabajo de fragua y fundición. Y finalmente el brillo de la lija. Las piezas de Ranero no tienen barnices ni pátinas. Sólo presentan el brillo propio del hierro, como si fuera la humedad de haber sufrido miles y miles de marcas, o la suavidad plomiza del hormigón, **señaladas** por una mancha de color o por la textura maciza de una madera.

se, a step backwards, of a simple racism, towards an imaginary and, of course, an invented past.

Nowadays not only do we need to understand what is hybrid, understand cultural mixing, but also, we must respect both the root and its flowering.

This basic form of Ranero's works is a look at the Basque world, at this constructed landscape; nonetheless, his pieces destill a knowledge of international art. It is worthwhile here to remember what Barnett Newman said in 1942 to the painters of America, now delegated to oblivion, about their way of exploiting the people's insecurity about works of art, the aesthetic ignorance of the American public "First they claimed the need for an **American** art. If the art is to be American, why not paint American? How? By painting AMERICA". Ranero does not assume the role of a Basque sculptor, in the line of Oteiza, but rather he works analyzing the images of the place of his development. But he cooks an iconography which is both personal and universal at the same time with the products of his land.

Ranero uses the forge to create his **minimal** architecture, forging these ramps and stairs with sheet metal. With the blows of a hammer on the hot iron, he marks out the curves, the textures, the epidermis worn away by the tides and the currents, by time, the moon, and the winds. The piece entitled **Rampa** (Ramp) is the best example of this sculptor's ability to sketch the traces of the tides, and in **Embarcadero bajamar** (Pier Low tide), in these bars of iron like chestnut poles, one can see the notches from the rubbing of so many cords and so many currents in the hammer marks that cleaved the tube in heat, linked on the inside by another piece of iron.

Ranero's work is constructed with sheets of iron or cement, in a natural battle with and against them,

like in the living tides. Hammer blows on previously worked anvils, wounded with nicks and cuts which will form the scars, that trace of arqueology, in the skin of the material. Later comes the work of the forge and founding. And finally, at the end, the brillance from the sanding. Ranero's pieces do not have either varnish or patinas. They only expose the brillance of the iron itself, as if it were the mosture of having suffered thousands and thousands of tides, or the leaden smooothess of cement, **set off** by a stain of color by the massy texture of wood.

While the philospher Heidegger told the architects meeting in Darmstadt in 1953 that one builds to inhabit and one inhabits to be able to think. Ranero with his sculpture makes us think that there is an architecture that is not for inhabiting. Ranero unveils his formal values to us, reconstructing them, and gives us a new reality. Every work of art has in its indissoluble unity a double character: it is an expression of reality, and at the same time it constructs a reality that does not exist next to the work or before the work, but rather, and precisely, in the work. As Lezama Lima wrote, the difficult thing is in reality, "the form in becoming so that a landscape takes on a meaning". The images in which this search prolongs itself over time and passes into history, to human baggage, "now without the distance which made them imcomprehensible –like Ranero's sculpture– pertain to art".

Ranero's work is associated with the avant-guard that reclaims furniture but his conscience is associated with nostalgia (of the sea and of the plazas or squares) of our childhood in the Basque Country. He has sought in the objects around him the rigor or form and the intensity of their abstract properties. The "objects" (ramps, tables or shelves) have become "subjects". Public furniture has turned into an object of study and then, an aesthetic subject and private sculpture.

Si el filósofo Heidegger dijo a los arquitectos reunidos en Darmstadt en 1953 que se construye para habitar, y se habita para poder pensar, Ranero con su escultura nos hace pensar que hay arquitectura que no es para habitar. Ranero reconstruyéndolas nos des-vela sus valores formales, nos da una nueva realidad. Toda obra de arte tiene en su indisoluble unidad un doble carácter: es expresión de la realidad y construye a la vez una realidad que no existe junto a la obra o antes de la obra sino precisamente en la obra. Como escribió Lezama Lima, lo difícil es realidad, "la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido". Las imágenes en las que esa búsqueda se prolonga en el tiempo y pasa a la historia, al bagaje humano, "ya sin la distancia que las hacía incomprensibles -como las esculturas de Ranero- pertenecen al arte".

Como Jasper Johns o Andy Warhol, transforma los objetos de la vida cotidiana en arte, modificando así nuestra visión de esos objetos. En el caso de Ranero, sin ironía, sin publicidad, sin subversión: simplemente objetualizándolos a otro nivel. Al "descolocar" los objetos, y al "desorientarnos" con respecto a ellos, al cambiar esa relación entre nosotros y esos objetos comunes, aparece su "función formal". Así, Ranero nos hace penetrar de nuevo, enriqueciéndonos, en la realidad cotidiana. Ranero no trabaja con la metáfora, con la analogía total de imágenes. No es un escultor figurativo como lo fue Bernini o lo fue Rodín: su figuración tiende a la mostración de una **abstracción formal**, de un **valor**. El valor y la belleza de una construcción humana que pasa olvidada es el tema de Ranero, esto es, el reconocimiento de unos criterios estéticos, claramente arquitectónicos, en esos lugares cotidianos.

Ranero trabaja con la metonimia, pues nos pone de relieve sólo un aspecto parcial. No aparece el mar, el puerto o la ría, sino sólo **un lugar** alumbrado frente a la parte disimulada, un lugar separado, arrancado, des-velado. No hay **amplificación** retórica, no hay recarga, sino **monodia**. Con la metonimia, (comparatio a parte, para los escolásticos) Ranero, privilegia la parte, la relación en vez de la totalidad. Con los embarcaderos recuperamos la ría; con las rampas, el mar.

Ranero al aislar los objetos de su función, al hacer **mesas** y **estanterías** que no sirven, que no son objetos útiles sino ahora por su descontextualidad objetos estéticos, da al sinsentido **otro** sentido, nos embarca en otra ocasión, en otro gusto y desde luego en otro paisaje.

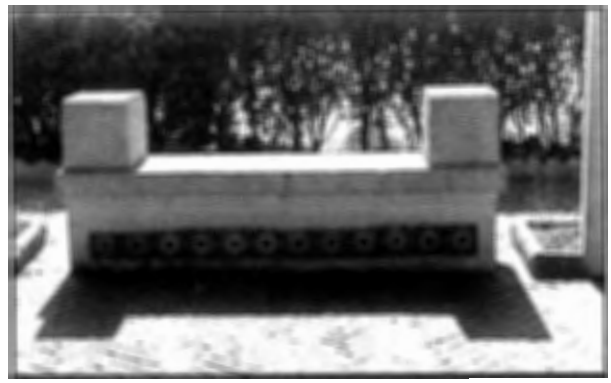
Frente al mobiliario urbano en que se ha convertido gran parte de la escultura actual, Ranero ha construido un mobilario marino. Frente a la necesidad escenográfica de los **enviroments** contemporáneos Ranero ha realizado, con lo más cercano y concreto, un ejercicio de abstracción formal. Entre la **instalación** y el **conceptual** ha desarrollado el **minimal** arquitectónico. En su obra, ese cementerio de cicatrices en el mar, esa arqueología atlántica, se nos patentiza la medida del espacio, el patrón de la dimensión marina y el fragmento como arquitectura.

Like Jasper Johns or Andy Warhol, Ranero transforms the objects of daily life into art, and in doing so modifies our vision of these objects, in Ranero's case, however, the transformation is made without irony, without publicity, and without subversion: he simply objectifies them on another level. By "displacing: the objects and by "disorienting" us in regard to them, by changing the relationship between us and these common objects, their "formal function" appears. Thus, once again, Ranero makes us penetrate daily reality, enriching us along the way. Ranero does not work with metaphors, with the total analogy or images. He is not a figurative sculptor like Bernini or Rodin were: his figuration tends toward the revelation of a **formal abstraction** or a **value**. The value and the beauty of a man made construction that passes by unnoticed, that is, the recognition of some aesthetic criteria, clearly architectural, in these everyday places is Ranero's theme.

Ranero works with metonymy, since he reveals to us only a partial aspect. The sea or the port or the estuary does not appear, but rather only a discovered **place** beside the hidden part a separated place, torn out, unvieled. There is no rhetorical **amplification**, no hyperbole, but rather **monody**. With metonymy ("comparatio a parte" for the scholastics) Ranero gives priority to the part, to the relation instead of to the whole. By means of the piers we recover the estuary, by means of the ramps, the sea.

By isolating the objects from their function, in making **tables** and **shelves** that have no use, that are not useful objects but rather now, because of their decontextualization, aesthetic objects. Ranero gives meaninglessness **another** meaning: he embarks us on another journey, in another sense and of course, into another landscape.

While a large part of contemporary sculpture has become urban furniture, Ranero has constructed a marine furniture. In constrast to the staging need of the contemporary **environments**, Ranero has made, by means of the closest and most concrete, an exercise in formal abstraction. Between he **installation** and the **conceptual**, he has developed this architectural **minimal**. In Ranero's work, this cementary of scars in the sea, this Atlantic arqueology, we are made aware of the measure of space, the standard of a marine dimension and the fragment as architecture.



© Kosme Barañano

Banco en la avenida de la ciudad de Santander.



© R. Wakonigg

Jenny Holzer, People go to the river. 1989.



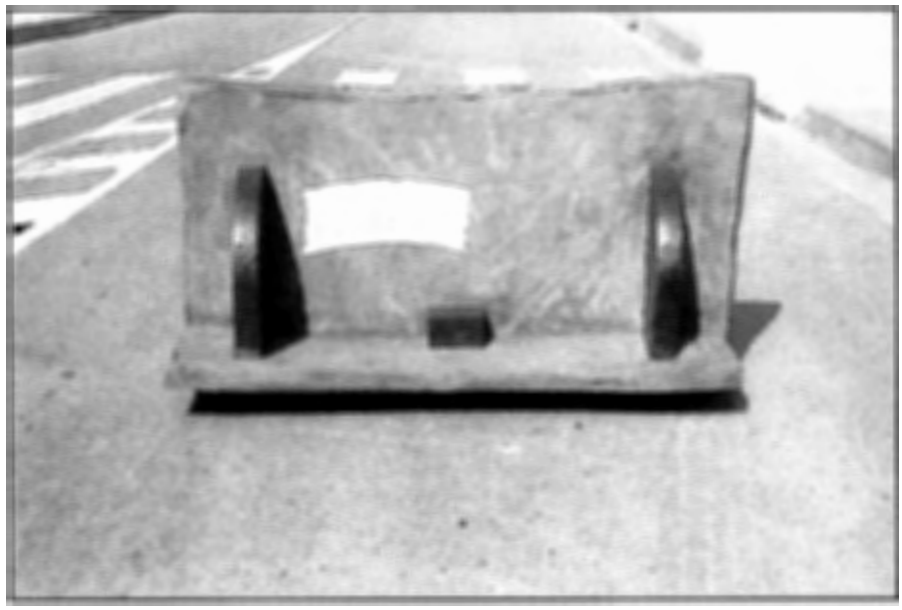
© Kosme Barañano

Banco en la plaza de la villa de Deva.

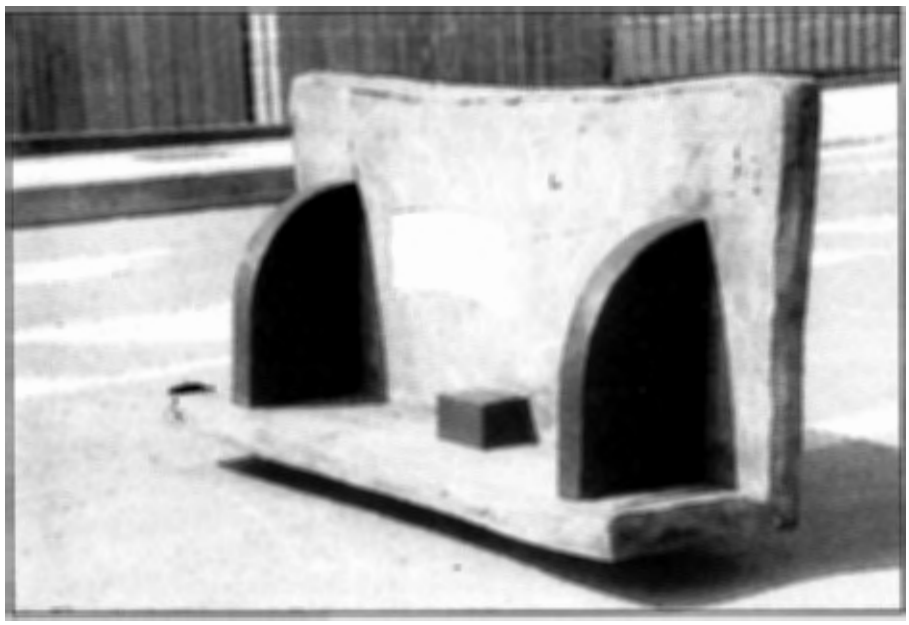


© R. Wakonigg

Siah Armajani, Studi Garten. 1987.



Banco I
Hormigón, hierro, pintura
1989



Banco I
Hormigón, hierro, pintura
1989

Enrique Ranero

UN ESCULTOR HECHO DE HIERRO Y MAR

Enrique Ranero (Vitoria, 1952), escapó, en 1971, al destino que la vida había elegido para él; trabajó en una armería de Eibar, donde vivía. A los 18 años, tras pasarse un mes taladrando 3.000 agujeros diarios en una fábica, se juró dar esquinazo a aquello y tomó un camino que le haría encontrarse con el arte. Lleva tres años como escultor y ya ha ganado el Premio Gure Artea. En sus obras reaparece, en el hierro, la dureza de esa población fabril, pero suavizada por el paisaje marino de Deba que le ha inspirado el tema de sus obras: unas escaleras de embarcadero, siempre para ascender porque, a los infiernos, ya han bajado.

Su vida la define como azarosa, quizá porque tuvo el valor de decir que no. A los 19 años hizo pedazos su destino: "Yo que soy de una familia humilde, desde el principio estás condenado a meterme a trabajar en una fábrica, en mi caso, como técnico electrónico porque es lo que estudié. Pero estuve haciendo taladros en un taller, con un ruido infernal, y sufrí de tal manera, que juré que no volvería", afirma Enrique Ranero.

Dos años en Londres le abrieron los ojos al mundo, al arte. "Me marché allí para escapar de la vida programada. Fueron un par de años gloriosos: las primeras aventuras amorosas y el primer contacto con la cultura, con el arte. Me ponía en pantalón corto y era la libertad, el último ramalazo hippy".

De él conserva, en su oreja izquierda, un pendiente, fino como su cara, que se mueve al son de las explicaciones sobre el impacto que le causó la obra de Rothko, "tan sobria pero acertada, sin nada decorativo. Una de las pocas pinturas que me siguen gustando". Y, Stockhausen, la música del compositor alemán que también le produjo una gran sensación. Enrique Ranero no aprendió apenas inglés, pero se vino con el alma abierta. Descubre los museos, la ópera, mientras el trabajo en la hostelería inglesa le da para vivir. Va y viene y prueba la vida de la tierra, en la suya, y del casería pasa al jazz. Pero también lo abandona.

Mar

Alegre, como si después de un tiempo hubiera logrado tener todo en su sitio, Ranero goza de lo vital. En el taller, el antiguo matadero de Elgóibar cedido por el Ayuntamiento, plasma su energía a golpe de martillo, convirtiendo el hierro en espigones, en recodos. Redescubre así el paisaje de la ría y el mar, cotidiano para él, y lo convierte en obra de arte.

P: Ha mezclado la dureza de Eibar con lo que le ofrece el mar.

R: En Eibar resulta familiar ver pasar tubos, planchas de hierro en cualquier momento. Pero, a pesar de ser duro, el hierro es maleable. No resulta tan caro como la piedra ni presenta sus dificultades de pesar muchísimo, de romperse, etc.

P: Atxukale, en Motriko, le ha servido de atalaya para ver el paisaje marino.

R: Precisamente la escultura Premio Gure Artea 1987 del Gobierno Vasco representa un espigón, con el final curvo, de Motriko. Desde arriba del

pueblo, se aprecia muy bien su sentido lineal que acaba en un punto, como hacía Klee. Algo tan cotidiano como un muelle que si lo sacas de su contexto, te das cuenta de que es una escultura conceptual.

"Es cuestión de aprender a ver las cosas que están aquí, más que inventar. Esto es el arte y tiene mucho de juego. Veo unos bancos en un jardín y, mentalmente, los reordeno. Consiste en llevar el arte a tu vida, llevarlo en el cuerpo, como los dandies".

Otro de los objetos cercanos a Ranero son los embarcaderos de la ría de Deba. Esas escaleras que unen agua y tierra. "Cuando dominas el lenguaje de las formas, esos conceptos que tú manejas, los ves plasmados en los embarcaderos", comenta el escultor.

P: Las escaleras nunca dejan de ser inquietantes. ¿A qué infiernos bajan las tuyas?

R: Me lo he cuestionado muchas veces. Las escaleras suben y bajan. En psicomotricidad, técnica que practico desde hace tiempo, me he encontrado dibujándome escaleras en los brazos.

P: ¿Pero suben o bajan?

R: Mis escaleras siempre suben, en el sentido de mejorar, de ir a más como persona, de cultivarme. Cuando vas a psicomotricidad te lo pasas mal, pero sabes que luego mejorarás. Baudelaire decía que para subir al cielo, antes había que haber bajado a los infiernos.

Y cemento

A Enrique Ranero le sigue gustando el riesgo tras encontrar el punto en esas esculturas que saben a hierro y a sal, acaba de adentrarse en el cemento con el que crea plácidos bancos.

"No veo claro que mi escultura tenga que ser exclusivamente hierro. Temo repetirme y prefiero arriesgarme. Pensé incorporar sillas a algún embarcadero porque hay gente a la que se le ve pescando sentada. Si no me hubiera dado este año el Gobierno Vasco una beca para investigar el cemento, lo hubiera hecho.

P: ¿El cemento es más frío que el hierro?

R: No lo veo frío. Hay gente que te dice lo mismo del hierro, pero cuando lo trabajo, no lo es. El cemento lo veo muy matérico, muy maleable, pero hay que trabajarlo interiormente, introducirle mallas y sé cómo hacerlo por conocer el hierro. Además, hago muchos bocetos.

Aislado

A los pocos meses de comenzar a trabajar la escultura, Enrique Ranero consiguió el Gure Artea, premio muy codiciado por los artistas vascos. Con este motivo ha expuesto su obra, por primera vez, en la muestra "Opera Plastika", celebrada este año, compartiendo espacio con todos los premiados hasta ahora.

P: No ha pasado por la Facultad de Bellas Artes y no vive en una de las

capitales vascas, ¿estás en contacto con otros artistas o se encuentra aislado?

R: Estoy aislado. Me he topado con pocos artistas abiertos, disponibles a entrar en contacto contigo. Cada uno está en su mundo. Esto es una selva. He encontrado malas caras, quizá por obtener tan pronto este Premio.

P: ¿Cómo ve el arte vasco actual?

R: Veo pocas cosas estimulantes. Los artistas que están saliendo adelante son los que se proyectan en Madrid, con un sentido estratégico. Aquí se da la contradicción de que los artistas que más protestan son, en realidad, los más institucionales.

P: ¿Y cómo vislumbra el futuro?

R: Lo veo mal porque estoy aislado, con las dificultades de trabajar en un taller prestado del que, cualquier día, me botan y ¿dónde voy con la obra? Ahora tengo la tranquilidad de la beca, pero se acaba.

Emy Armañanzas
MUGA nº 69 - Junio 1989

Ana Urroz / D.V. San Sebastián

"Dar al objeto una visión creativa" puede resumir, a grandes rasgos, el espíritu que alienta el quehacer plástico del escultor eibarrés Enrique Ranero.

Las tres salas de exposiciones del museo de San Telmo acogen desde ayer una muestra de este artista; cuya formación no ha seguido vías académicas –salvo la primera etapa en la Escuela de Deba– sino las de los oficios tradicionales, fragua, serrería y construcción para lograr el dominio del hierro, la madera y el hormigón.

La exposición la integran una cuarentena de piezas entre esculturas y dibujos, realizadas totalmente por él. Su técnica de trabajo es también especial ya que este artista casrece de todo tipo de ayudas, en el mismo, funde, ensambla, da forma.

El entorno y los objetos que circundan son, a menudo, su fuente de inspiración: "Trato de dar a los objetos una perspectiva creativa, un sentido nuevo", explica.

Materias clásicas

Con estilo que puede relacionarle con el suprematismo o el construtivismo revela que su objetivo en el planteamiento de las obras es "otorgar un contenido de sensibilidad a los materiales para hacerlos más cálidos. El hierro, la madera y el hormigón son las materias primas con las que trabaja y a las que añade texturas o colores, una vez que ha establecido las formas: "Me gustan los materiales clásicos", dice. Se declara "un trabajador del arte". "Soy un hombre de taller y lo que me interesa es el resultado".

Enrique Ranero no tiene una larga trayectoria expositiva. Hasta el presente, la sala de vanguardia de la galería Rekalde de Bilbao ha acogido su obra.

En la exposición que ayer se inauguró y que permanecerá abierta hasta el día 18 de abril, se resumen siete años de investigación.

Diario Vasco - 27-03-93

SAN SEBASTIAN.– El artista Enrique Ranero (Vitoria, 1952) descubrió el mundo del arte moderno, y más en concreto la escultura, a los treinta años. Fue entonces cuando se lanzó a la aventura de crear a pesar de tener muy claro "lo complicado y difícil que es este mundo".

El Museo San Telmo de San Sebastián acoge, desde ayer y hasta el próximo 25 de abril, la obra de este artista, afincado en Eibar, desde muy joven.

Una colección de 59 obras que reflejan su trabajo artístico de los últimos siete años.

MAYORIA ESCULTORICA.– En su mayoría son esculturas, aunque también incluye una serie de pinturas, a las que él considera como parte de su escultura, porque "son obras que se refieren a la escultura".

Independiente y prácticamente autodidacta, descubrió sus inquietudes artísticas después de estudiar Electrónica en un viaje a Londres que le abrió el horizonte del arte, lejos de los más clásicos pintores y escultores que había conocido en Eibar.

La experiencia londinense "fue definitiva, porque a partir de entonces me decidí a entrar de lleno en el arte. Entré en la Escuela de Deba y aprendí diferentes técnicas para empezar a trabajar", comenta Ranero.

La Escuela de Bellas Artes y sus teorías quedan lejos de la forma de entender la creación en Ranero, ante todo dedicado a la práctica. Y añade: "Me dedico a trabajar y experimentar. Quise aprender a usar el hierro y trabajé con un herrero durante meses y, más tarde, con un albañil para conocer las propiedades del hormigón".

Este escultor asegura sentirse como "un hombre de taller. Un trabajador clásico adaptado a los tiempos modernos", algo que se comprueba en su obra, una figuración que convierte objetos cotidianos en sujetos del arte.

El catedrático y crítico de arte Kosme María de Barañano resalta en el catálogo de la exposición esta idea al señalar que su obra es, ante todo, "paisaje: sea mobiliario marino (rampas, embarcaderos...) o sea mobiliario urbano (mesas, bancos...)".

VISION.– Una visión más allá de la realidad a base de composiciones, en las que predominan, ante todo, las líneas rectas, conjuntadas con una serie de curvas que convierten sus obras en volúmenes casi geométricos.

Una aventura en la que Enrique Ranero busca su camino constantemente a través de la madera, el hormigón y el hierro porque "el arte es, para mí, rentable humanamente, aunque económicamente, hasta ahora, he perdido dinero", afirma el artista.

La muestra de San Telmo es una de las pocas oportunidades de las que disfruta Enrique Ranero para sacar la obra de su estudio.

Andoni Alonso
El Mundo - 27-03-93

DONOSTIA.– Tenemos la idea de que el hormigón y el hierro son materiales fríos, pero no es verdad. Hay que tratarlos de otra forma, con otra sensibilidad", dice Enrique Ranero. Una selección de la producción del eibartarra en los últimos siete años se encuentra desde ayer en las salas del museo San Telmo de Donostia.

Negros, grises, azules oscuros. Fragmentos de barandillas, mesas "en apuros", rampas o ventanas sugeridas conforman el universo de Ranero. Según Kosme de Barañano, autor del texto del catálogo, "la obra de Ranero entra en las tendencias en que el "leit motiv" es el mobiliario urbano. Son artistas que nos dirigen la vista hacia objetos que están ahí, barandillas, rampas, y a ese sinsentido le dan sentido. Nos enriquecen la visión del paisaje".

Cuenta Enrique Ranero: "Empecé a hacer esculturas porque vivía en Deba junto al mar. Siempre me ha gustado el mobiliario urbano, las cosas cercanas".

El guipuzcoano, que ganó el premio "Gure Artea" en 1987 y ha estado becado por el Gobierno Vasco, es un enamorado del trabajo artesanal. Para aprender a forjar el hierro estuvo seis meses pegando martillazos con un herrero jubilado de Somorrostro. Para dominar el hormigón armado, ese material que es "como el cristal, muy duro pero muy frágil", ha experimentado sin descanso en un local del antiguo matadero de Elgóibar que le cedió el Ayuntamiento. "He estropeado cantidad de esculturas por hacer mal el hormigón". La madera ha sido la última materia en interesarle. "Robas unas traviesas de tren y empiezas a jugar, como los niños con el mecano. La escultura es un juego, serio pero un juego".

Humanamente rentable

Enrique Ranero se define: "Soy un solitario, un hombre de taller, un trabajador que emplea materiales clásicos buscando lo moderno en la forma. El resultado es de hoy, de los tiempos en que vivimos".

El artista, que también muestra dibujos hechos a partir de esculturas, reconoce que "económicamente, hasta ahora he perdido dinero con el arte, pero humanamente es rentable. Conoces gente, te cultivas, cada día eres más persona".

Casi sesenta propuestas fraguadas por Ranero en los últimos siete años permanecerán en San Telmo hasta el próximo 18 de abril.

María Jesús Gandarias Seítia

A E. RANERO

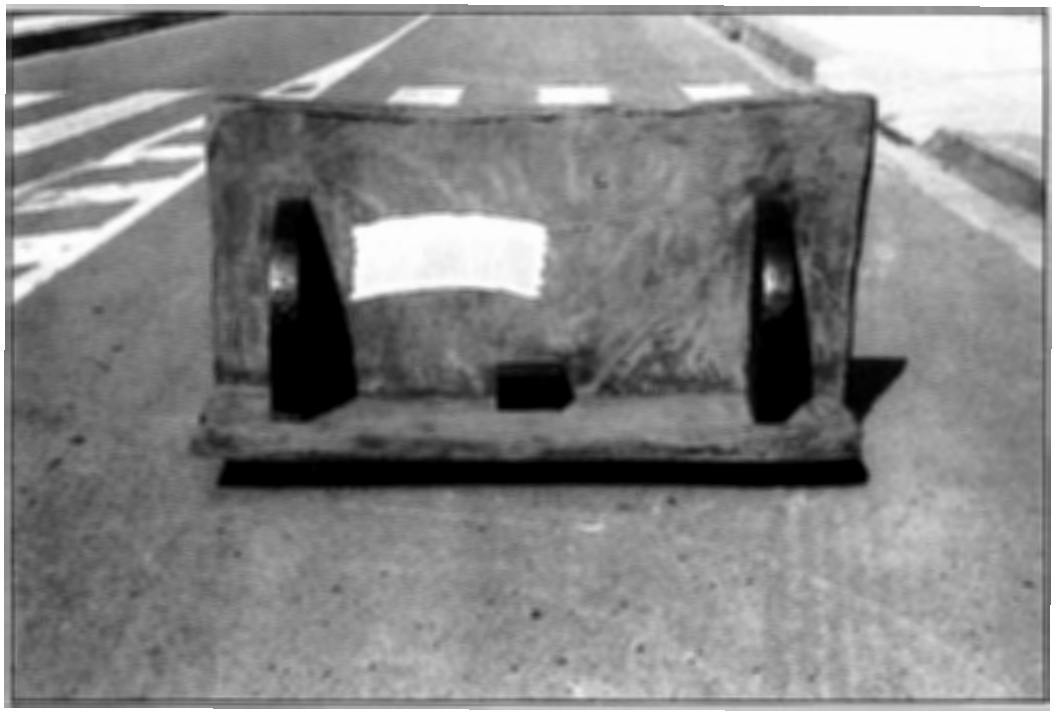
Era un pequeño portugués,
la mirada oculta dèl pirata;
el alpiste del mendigo.

Y era una isla diminuta
con corazón montañoso
que compartía, la vegetación
espesa, con él un secreto,
minúscula isla de luz,
enterrado, paz de los caladeros
hasta muy tarde.

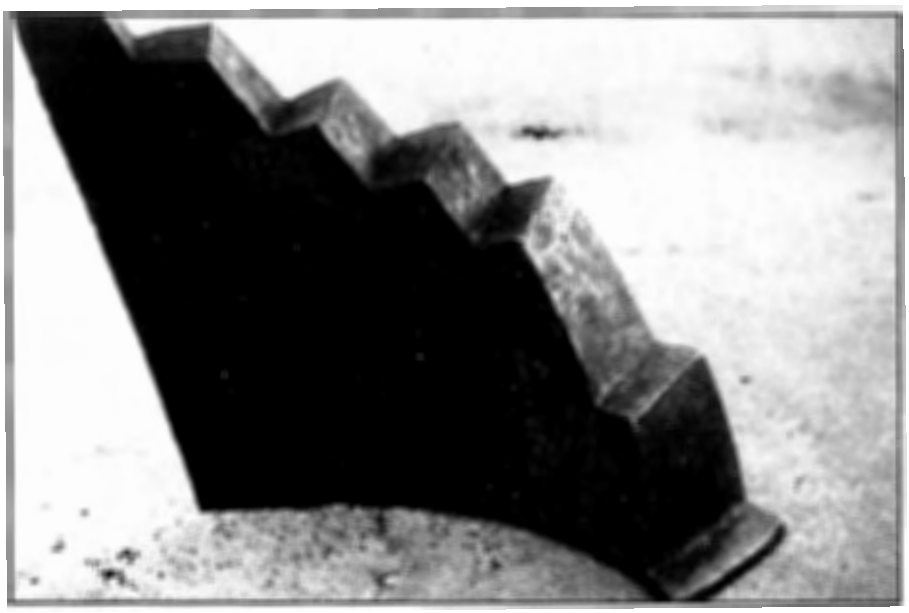
(Al son de un metal de valía
el sol por la luna testigo
la mar es sombra deseada)

Tan perfecta, su vida disfruta
una dulce espera ¡más que feliz
supervivencia!

Juan Luis Lili



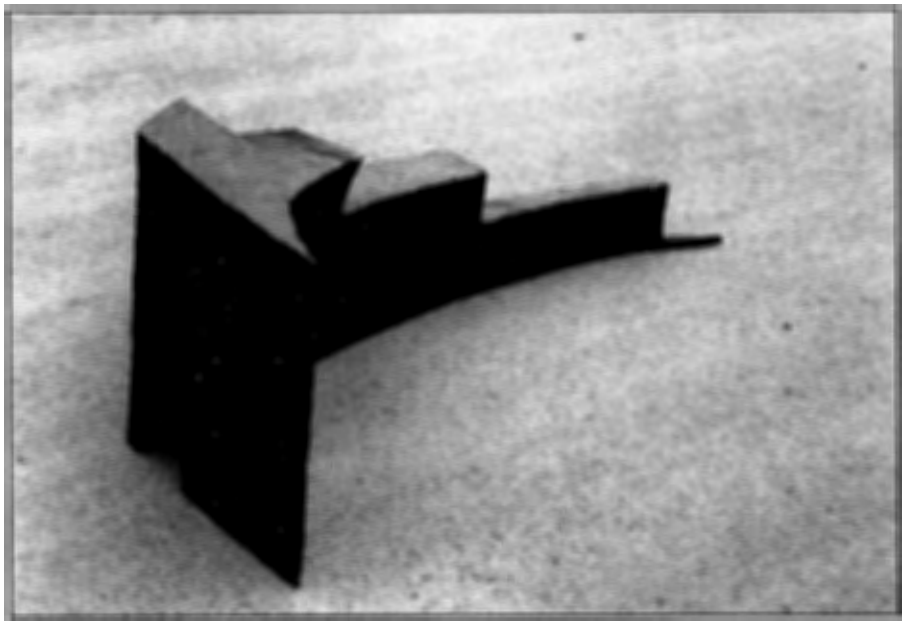
CATALOGO GENERAL

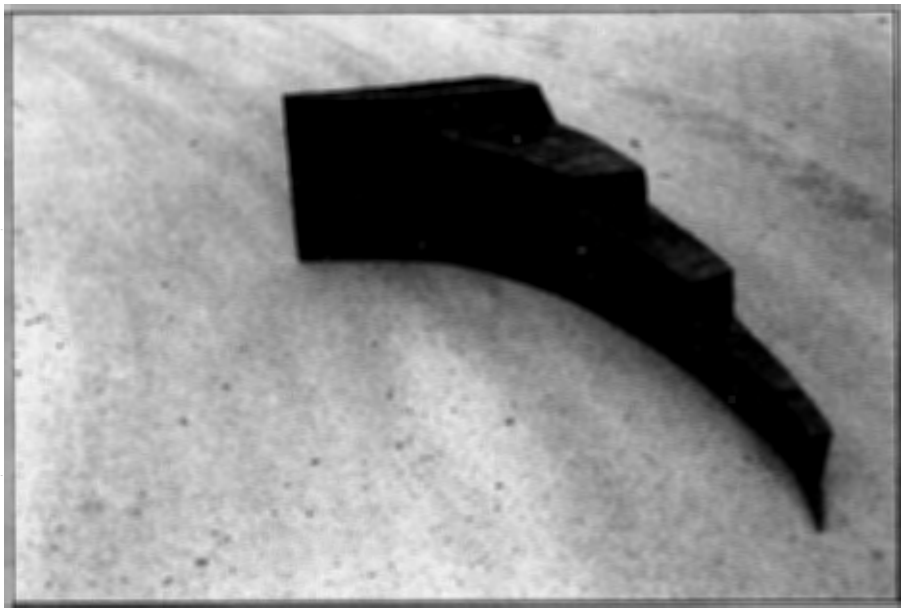




Fachada Lateral
Hierro forjado
60 x 20 x 50
1987

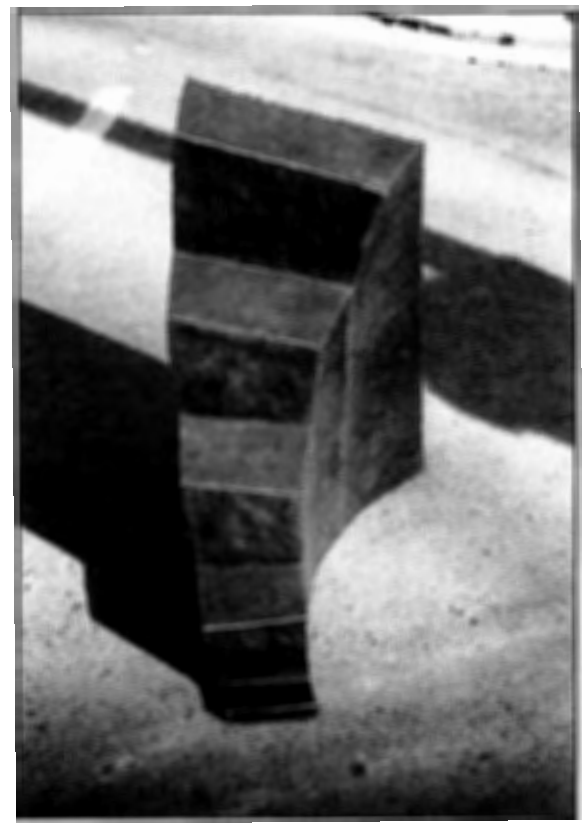
Coleccion Caja Ahorros Provincial
Gipuzkoako Kutxa
San Sebastián





Ciudades encantadas
50 x 60 x 160
Hierro forjado
1987

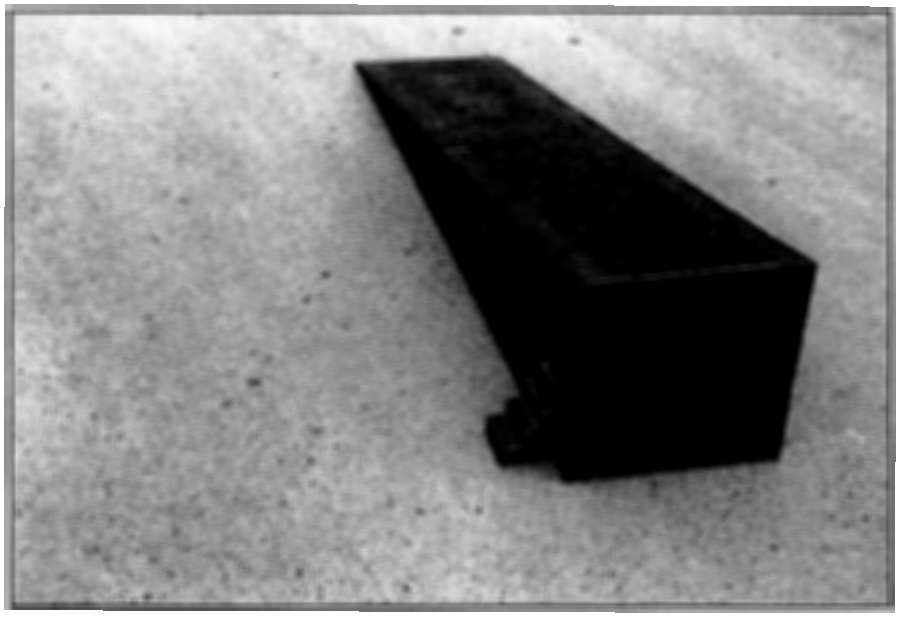
Colección particular, Zaragoza





La Catedral
Hierro forjado
75 x 35 x 70
1987

Colección Caja Ahorros Provincial
Gipuzkoako Kutxa, San Sebastián





Muitrikun rampa
37 x 160 x 40
Hierro forjado
1987

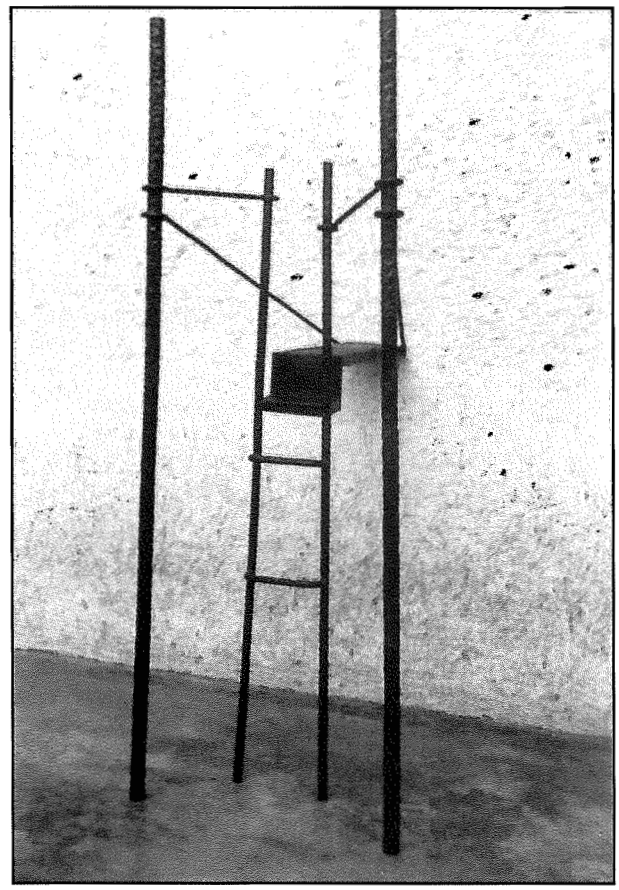
Colección Mertxe Sueskun, Elgoibar





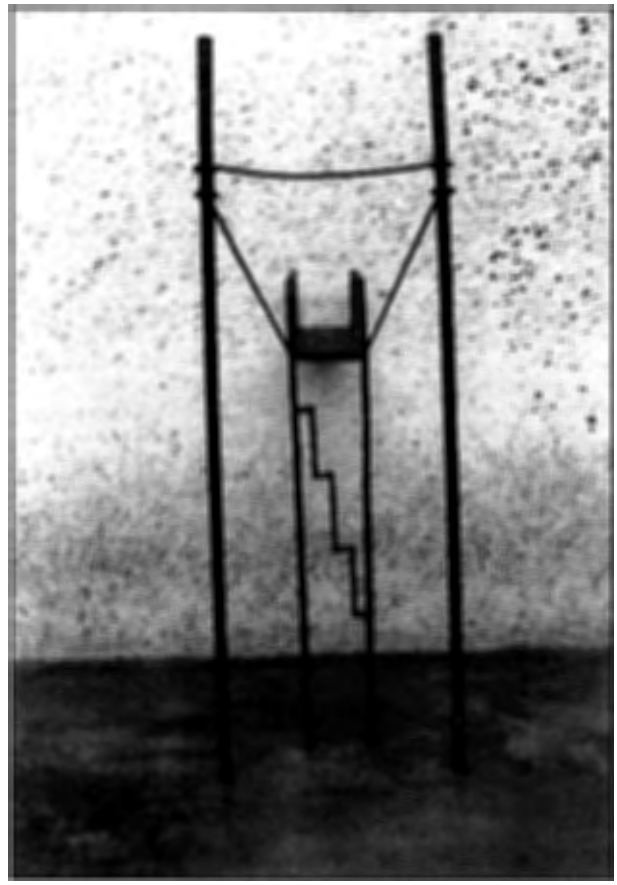
Mutrikun tanbora
Hierro forjado
41 x 244 x 35
1987

Colección Gobierno Vasco. Vitoria
1.er Premio Escultura "Gure Artea"



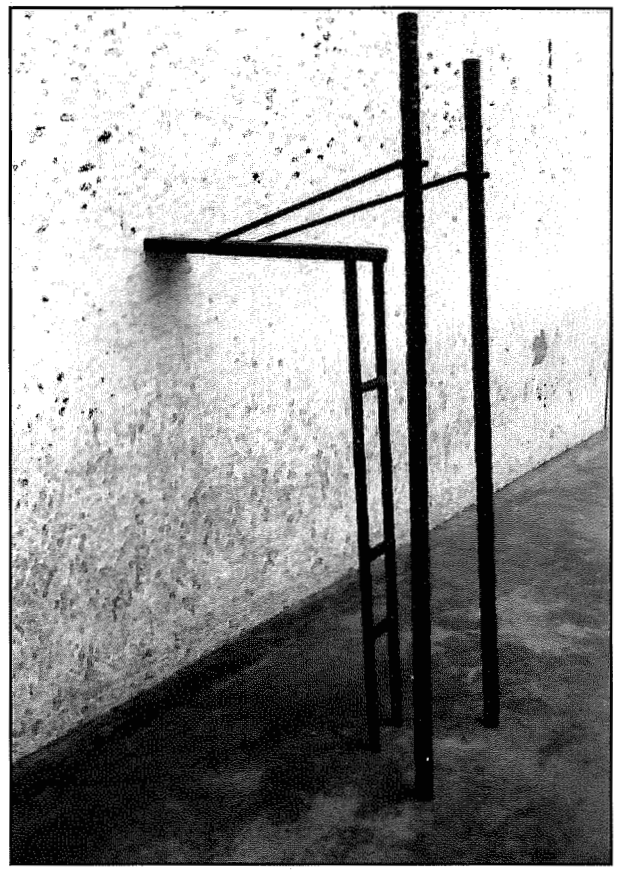


Marea baja nº 1
Hierro forjado
256 x 86 x 122
1987



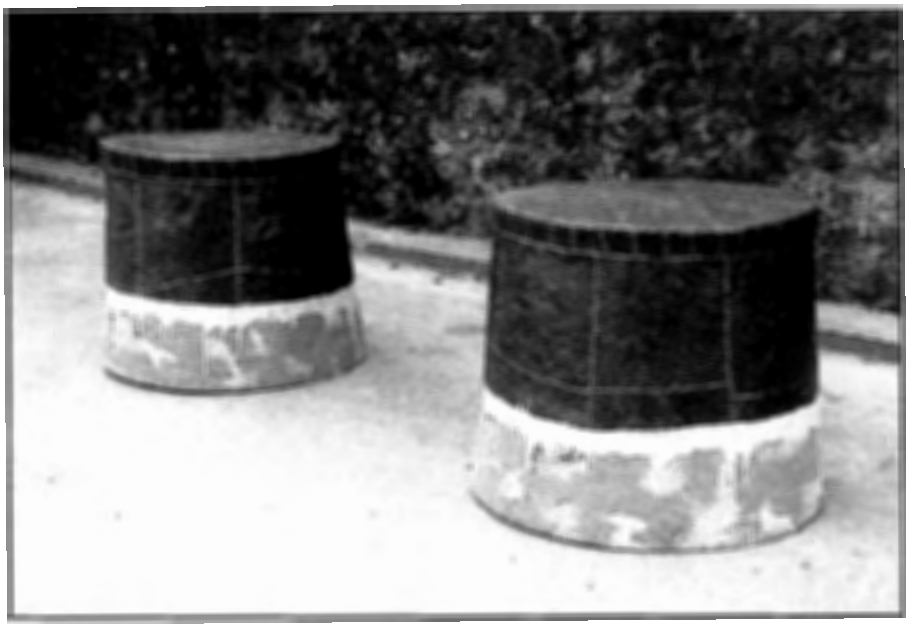


Marea baja nº 2
Hierro forjado
256 x 86 x 122
1987





Marea baja nº 3
Hierro forjado
200 x 100 x 70
1987





Rugir de mares
Hierro forjado y pintura

(reproducidos en diversos catálogos, cada vez con diferentes estados de color)
85 x 270 x 90
1987



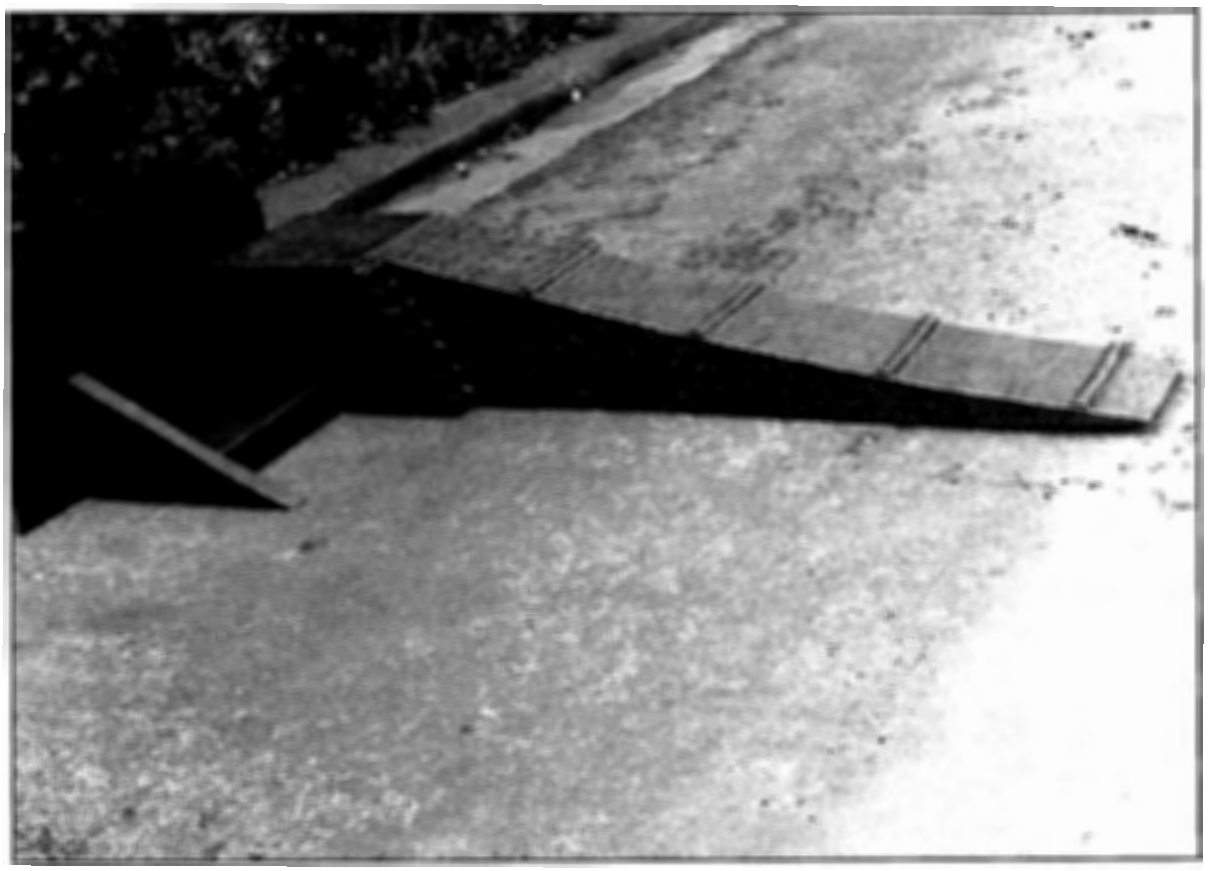


Ciudad torre
Hierro forjado y pintura
235 x 80 x 100
1988

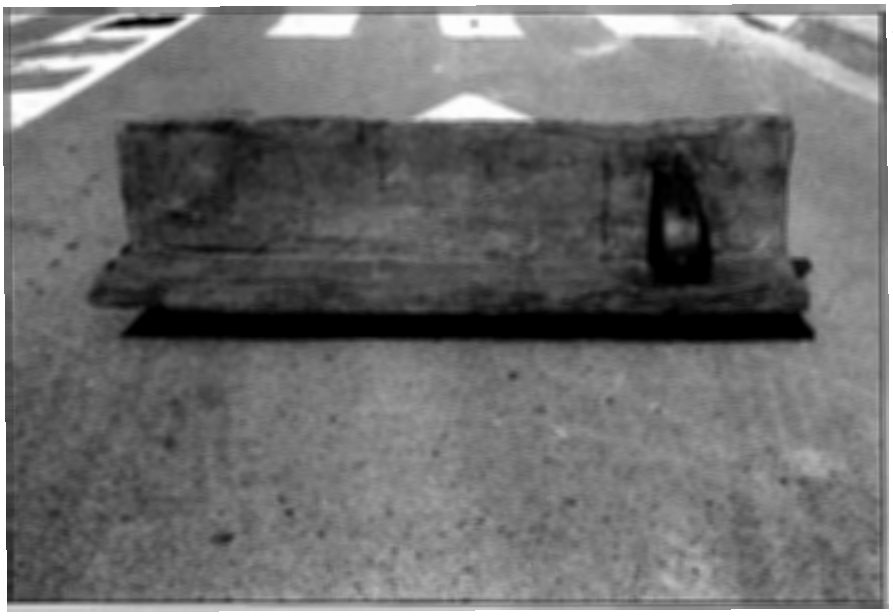


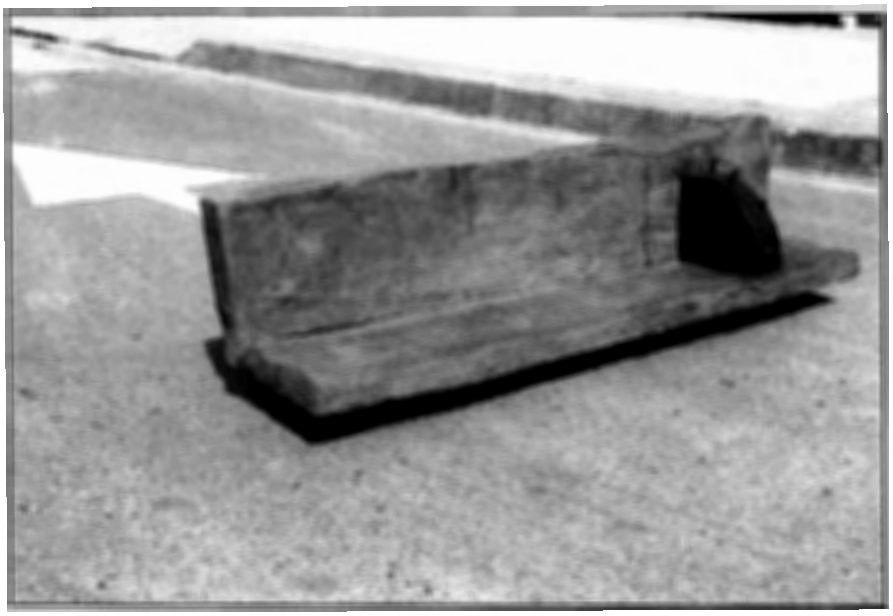


Sin título
Hierro forjado y pintura.
120 x 126 x 252
1988

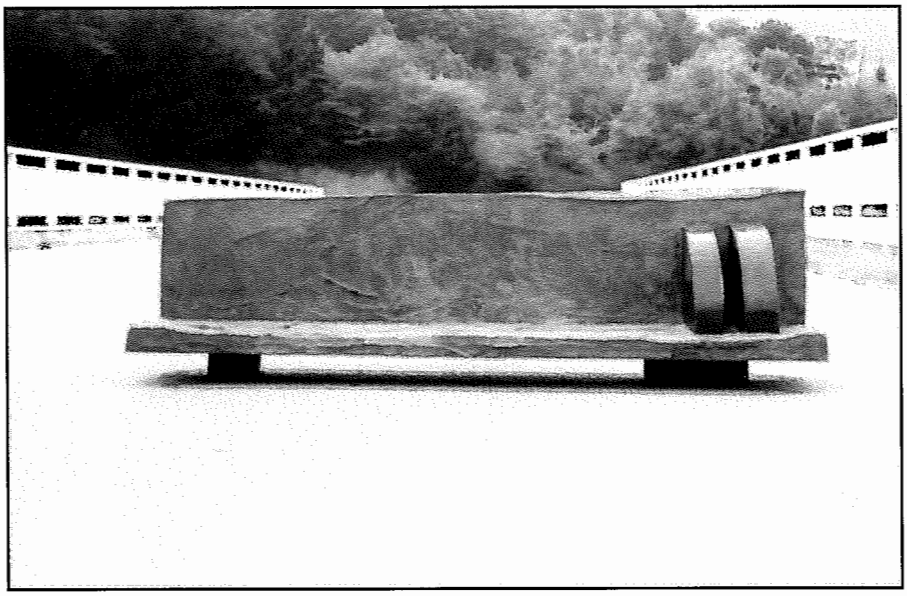


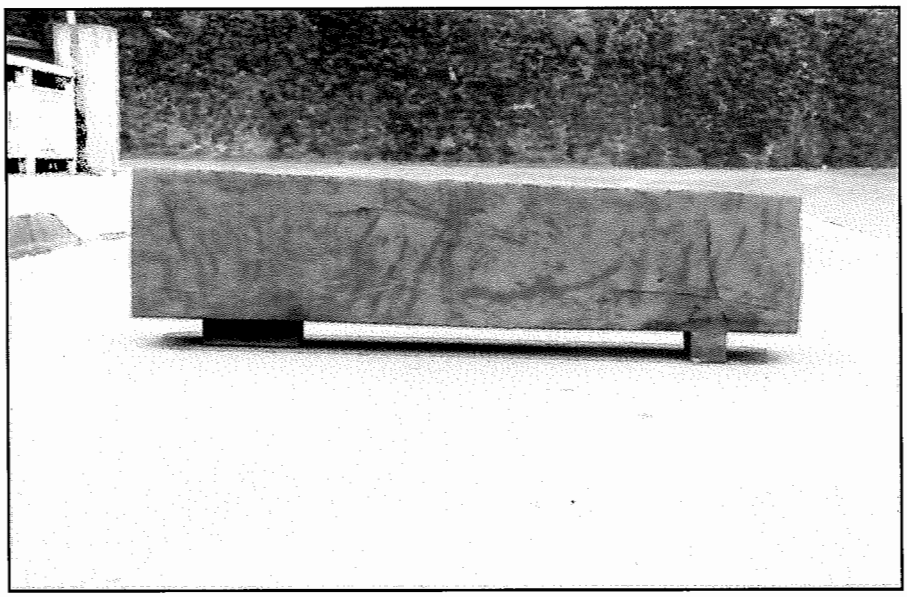
Mutriku
Hierro forjado
62 x 107 x 225
1988





El silencio prometido
Hormigón, hierro forjado y pintura
48 x 130 x 38
1988



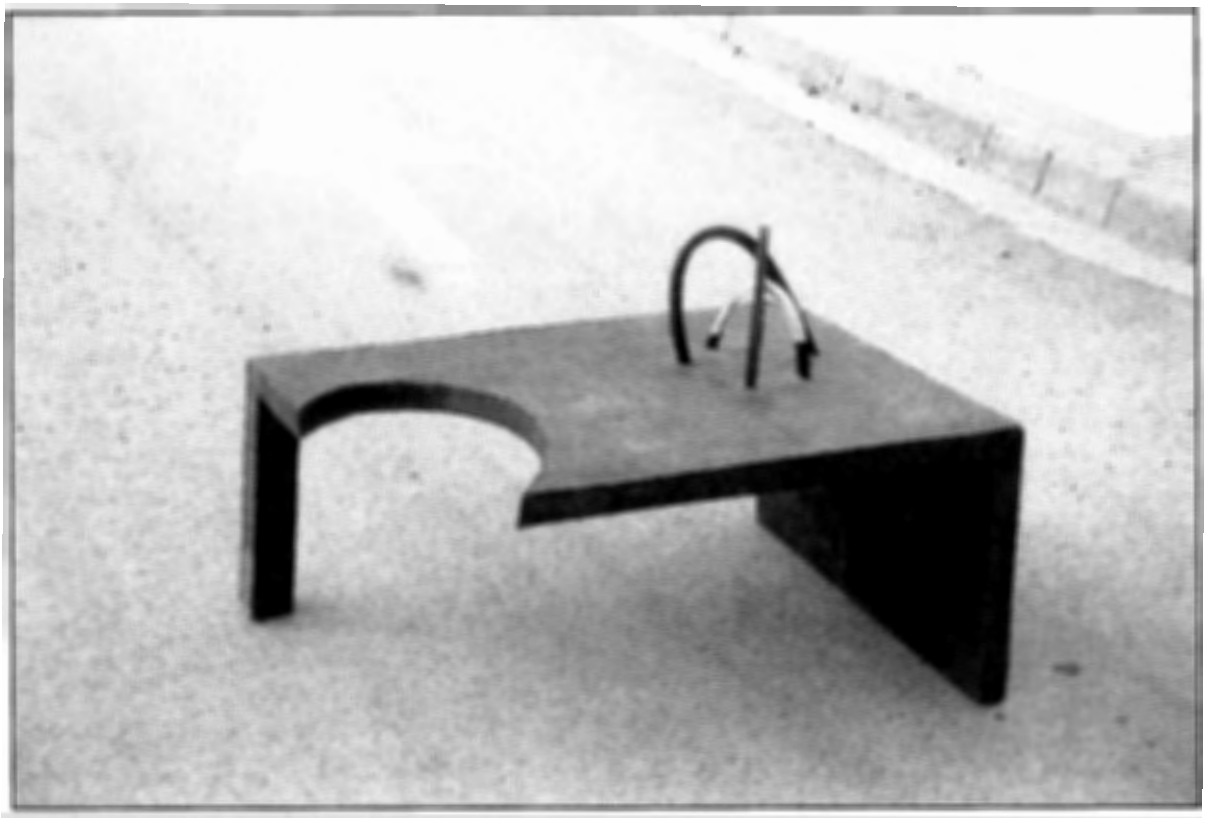


Silencio a dos
Hormigón y hierro forjado
48 x 150 x 38
1988



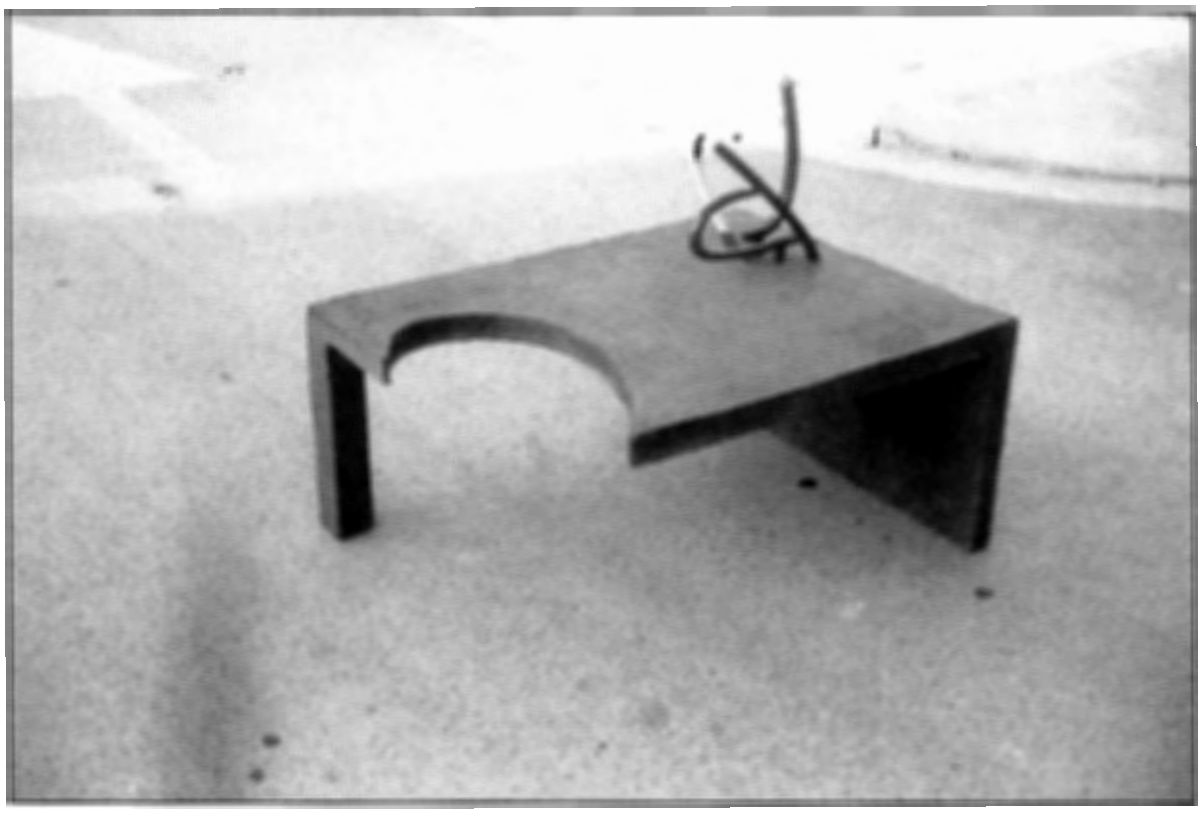
Mesa
Tierra chamota y alambre
70 x 55 x 30

Colección particular - Bilbao



Mesa - Bodegón nº 1
Hormigón, hierro forjado y pintura
75 x 90 x 70
1988

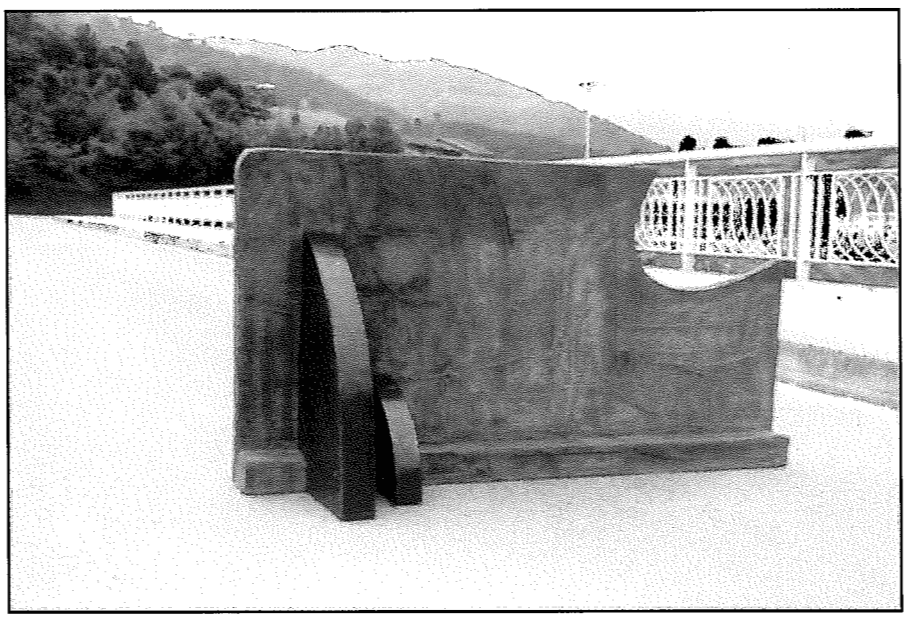
Colección particular, Negurigane



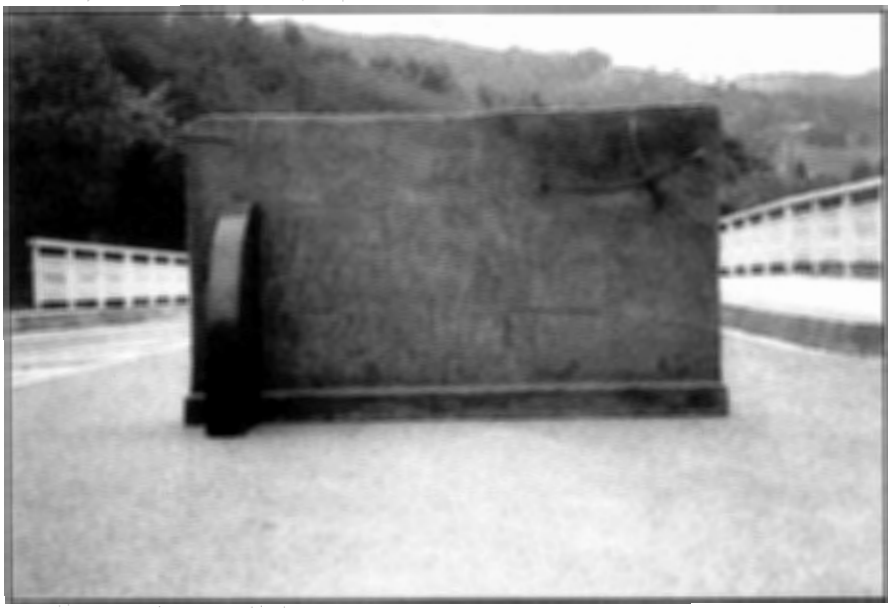
Mesa - Bodegón nº 2
Hormigón, hierro forjado y pintura
75 x 90 x 70
1988

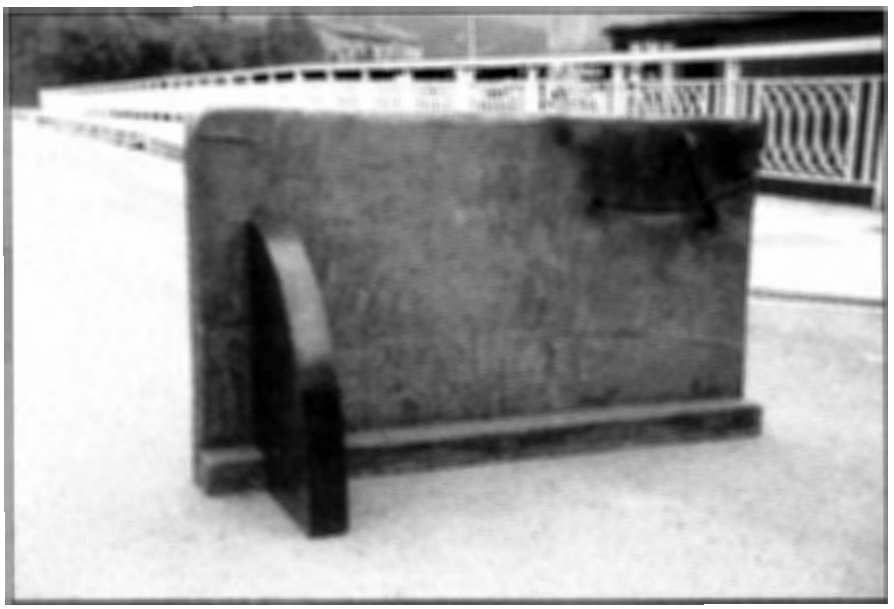
Colección particular, Deva



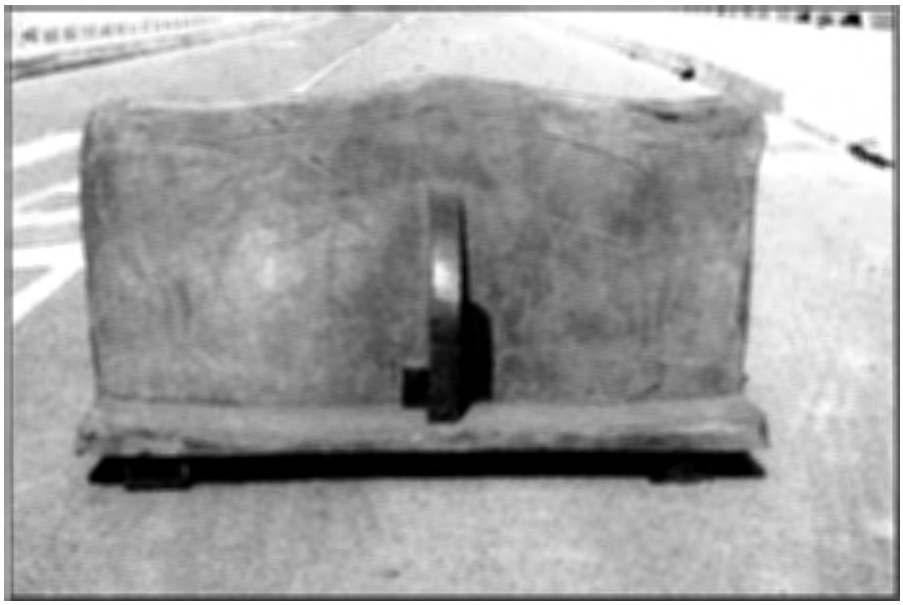


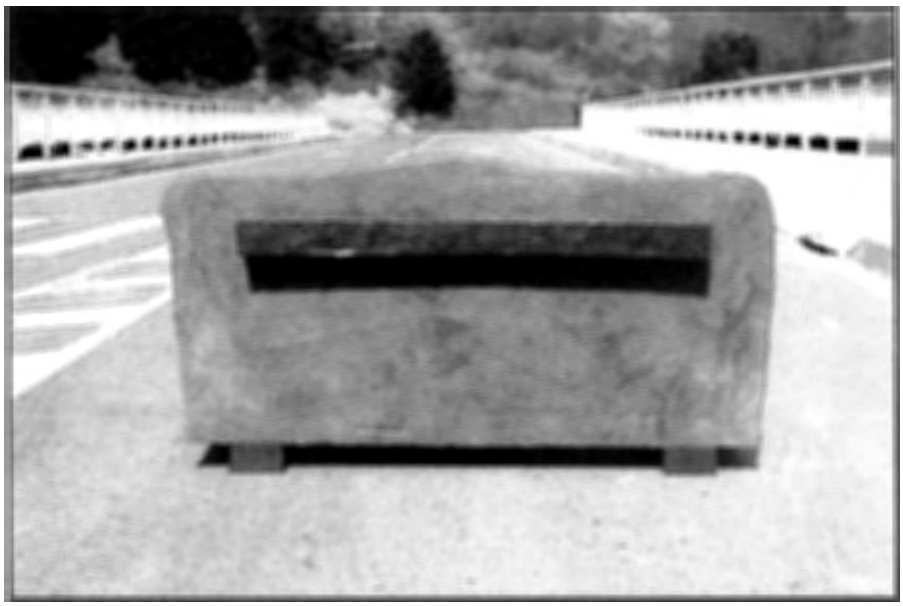
Ventana abierta
Hormigón, hierro forjado
80 x 120 x 40
1988



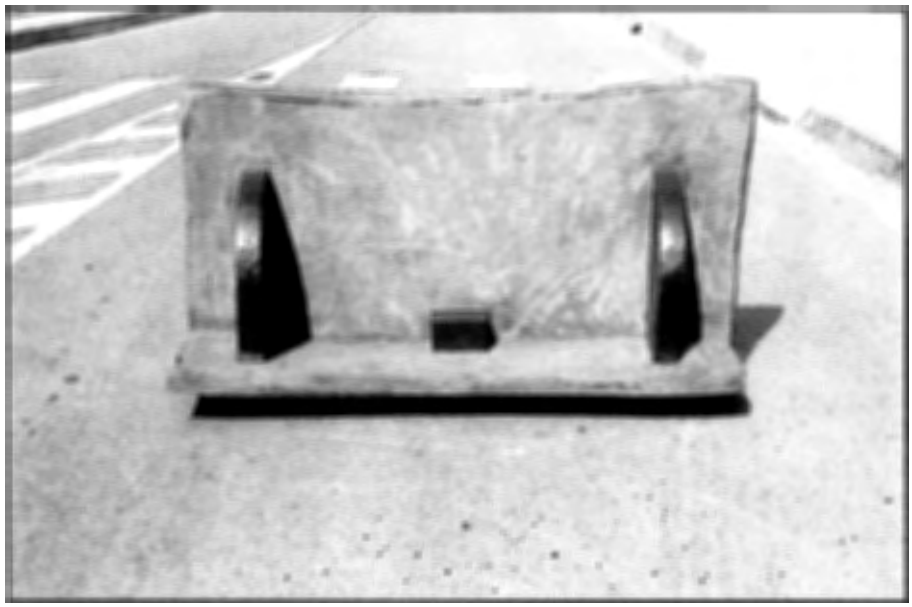


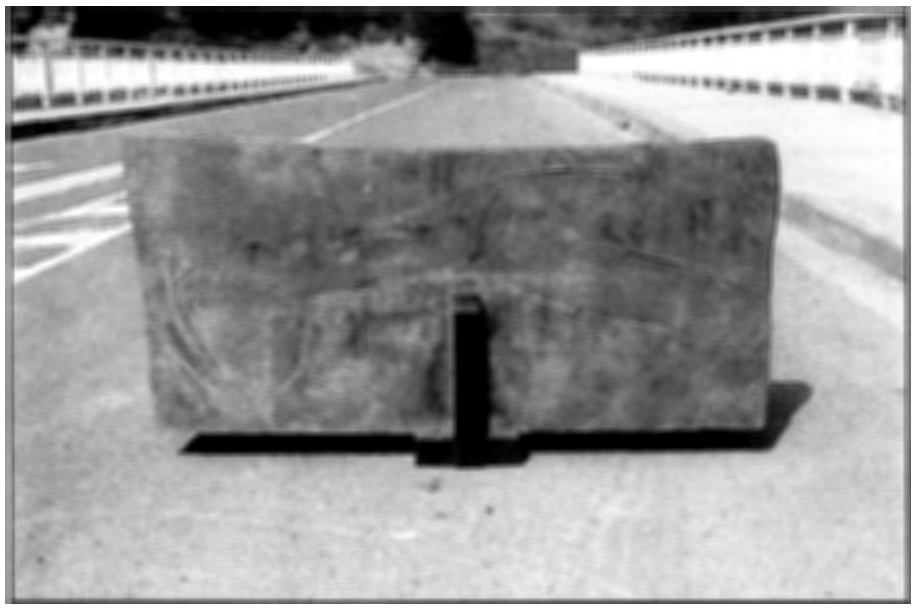
Ventana cerrada
Hormigón y hierro forjado
80 x 120 x 40
1988



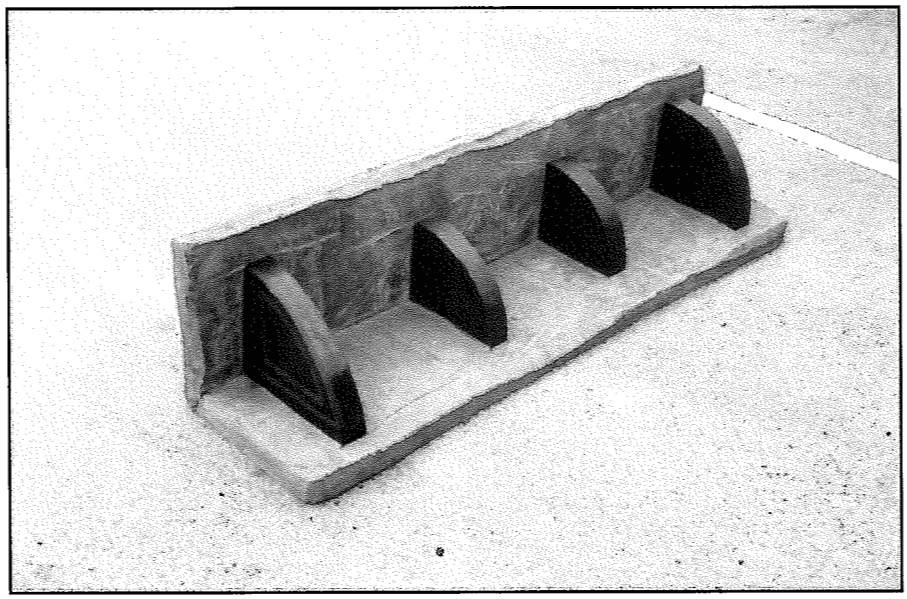


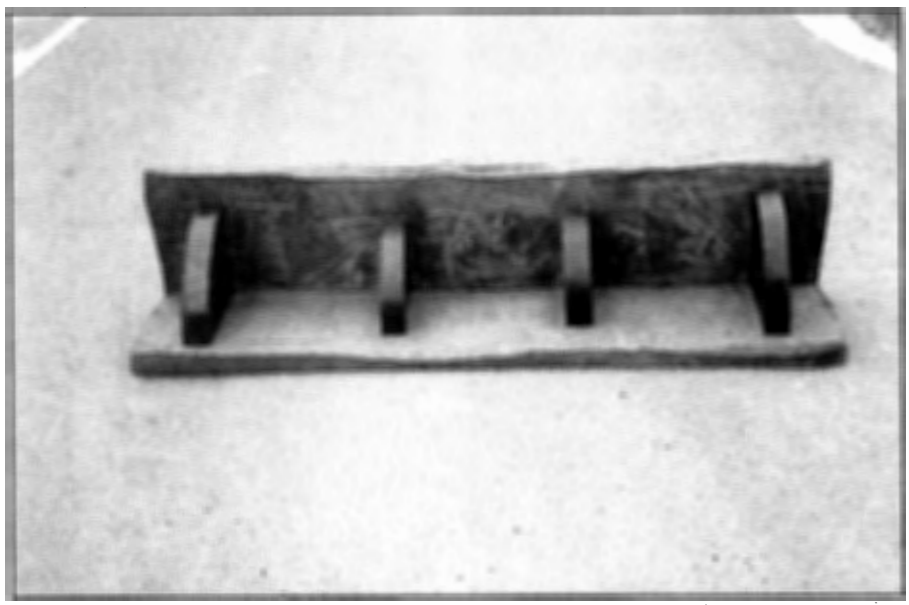
Sillón rey
Hormigón y hierro forjado
80 x 120 x 45
1988





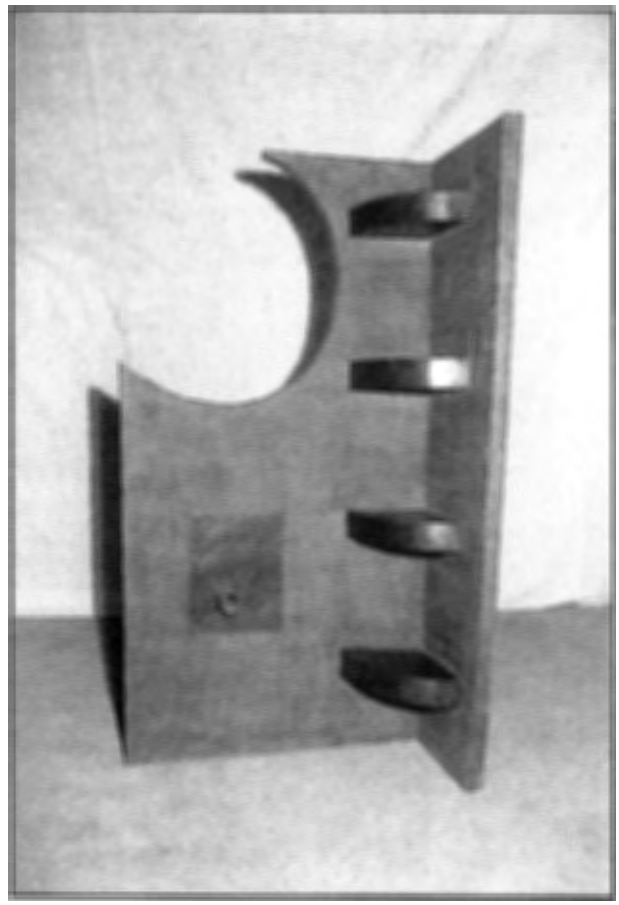
Sillón reina
80 x 120 x 45
1988





Sin título
Hormigón, hierro forjado y pintura
40 x 160 x 40
1989

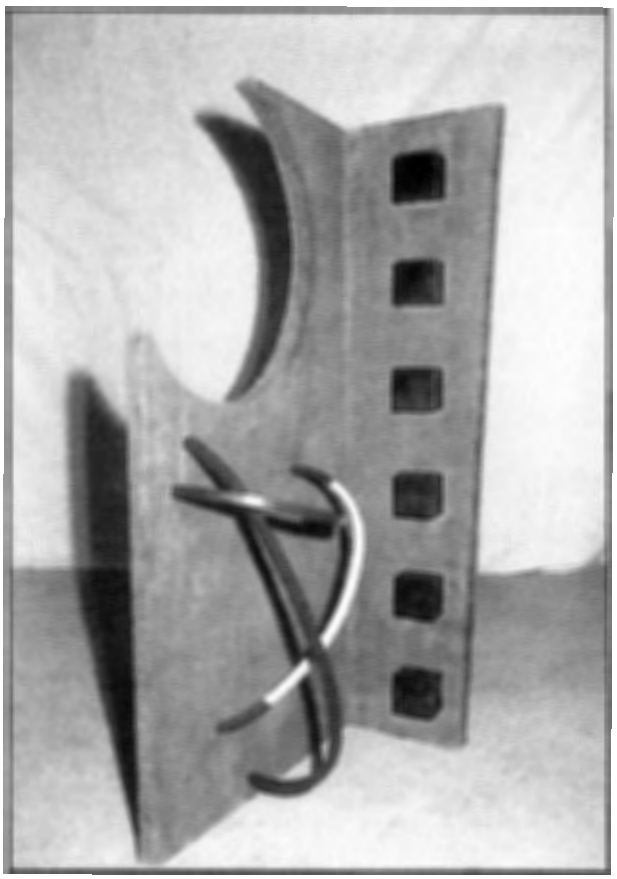




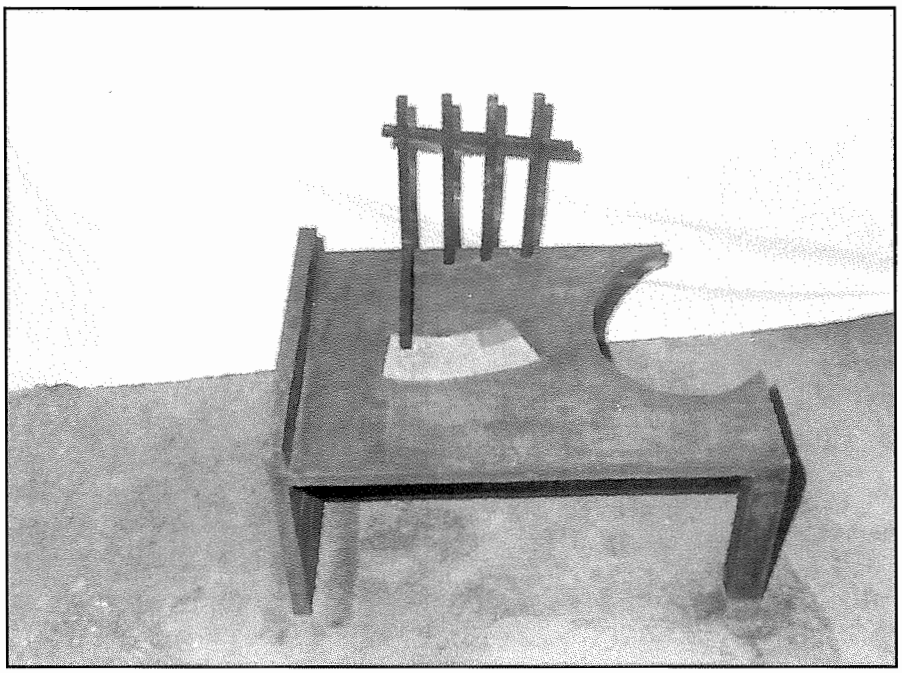


Depósito verde
Hormigón, hierro forjado y pintura
150 x 85 x 42
1989



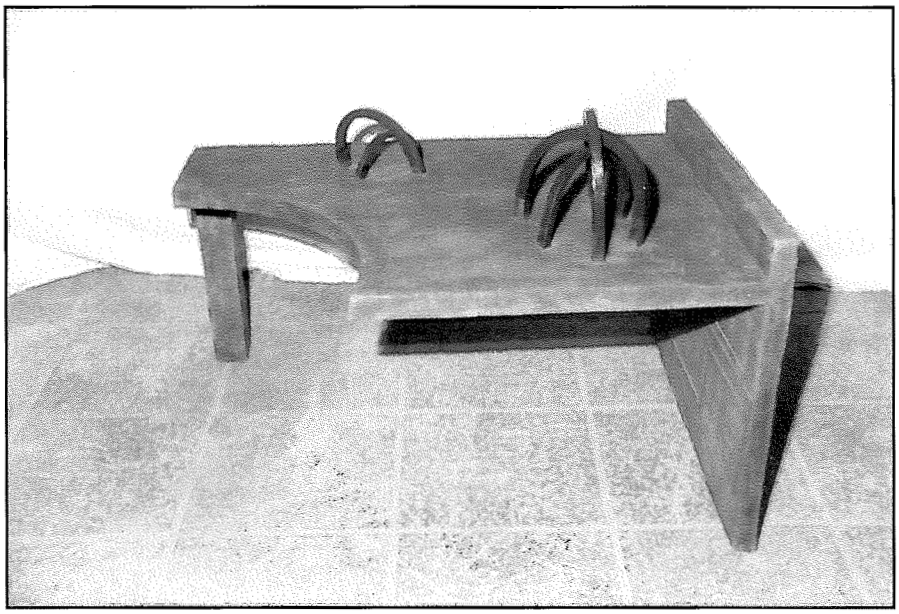


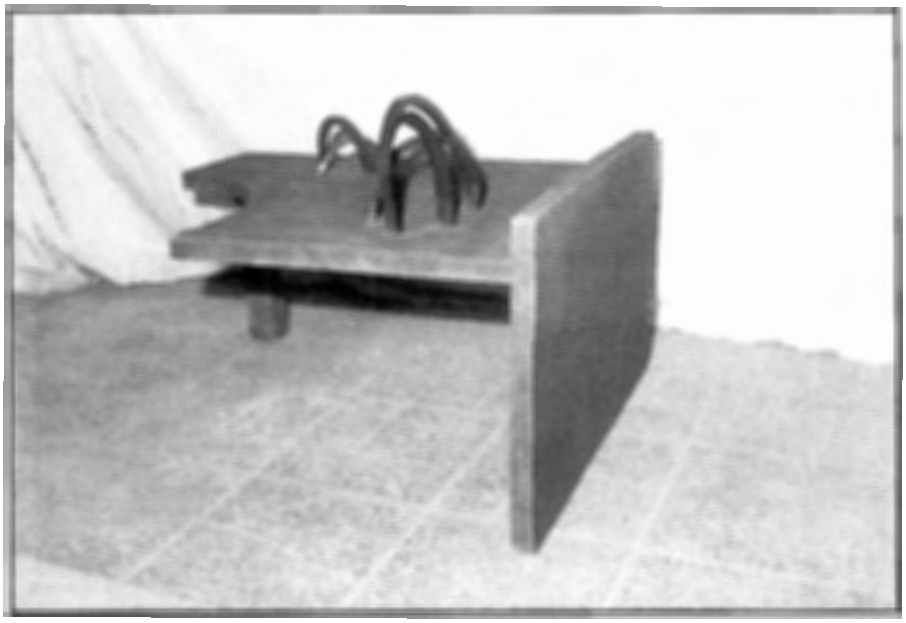
Curvas
Hormigón, hierro forjado y pintura
150 x 85 x 42
1989



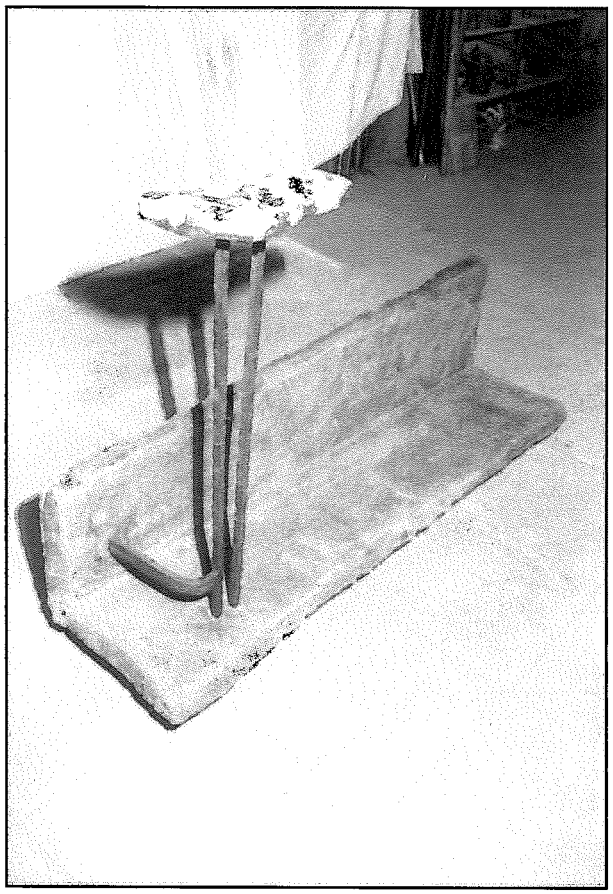


Mesa salón
Hormigón, hierro forjado y pintura
75 x 90 x 60
1989

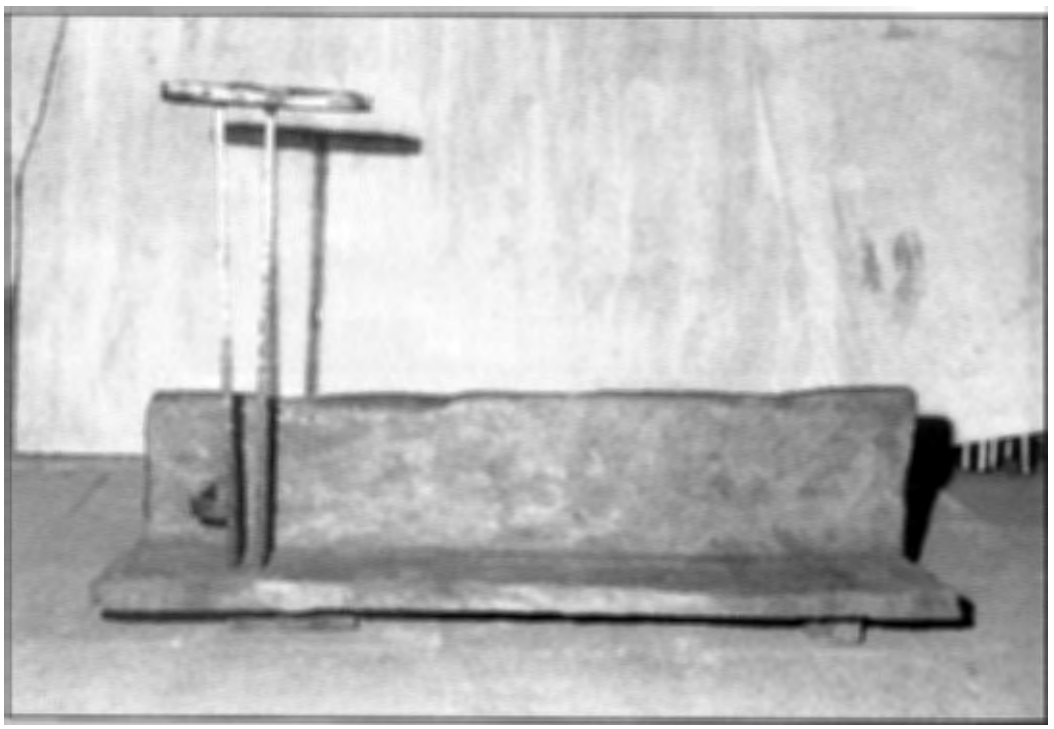


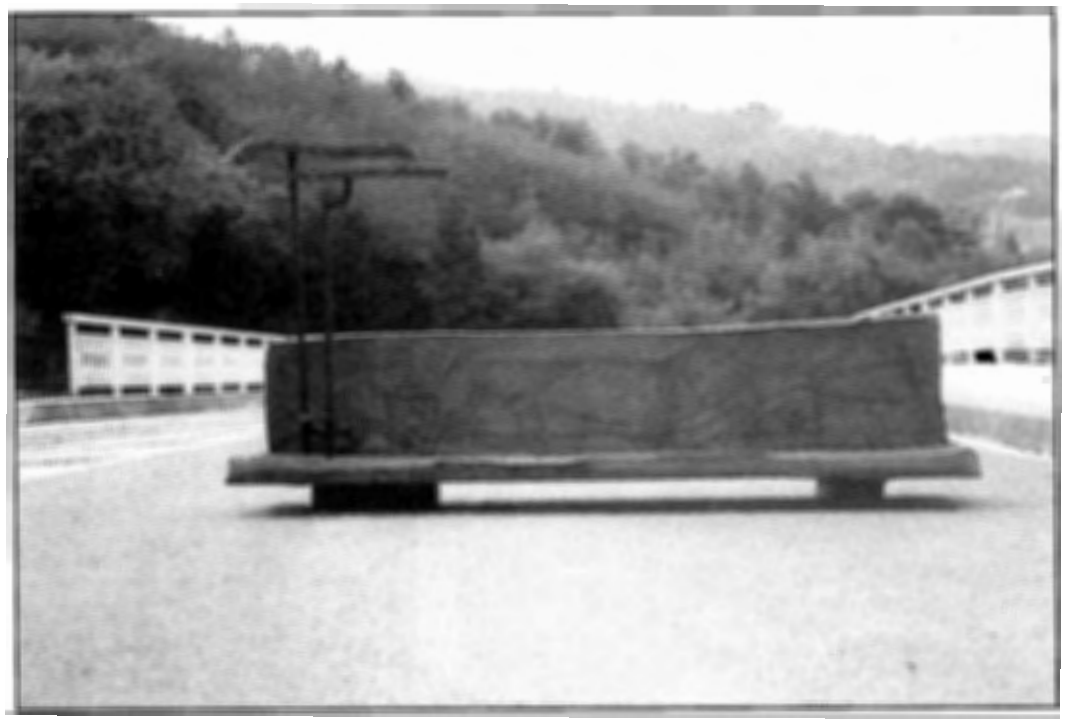


Sin título
Hormigón, hierro forjado y pintura
65 x 110 x 80
1989



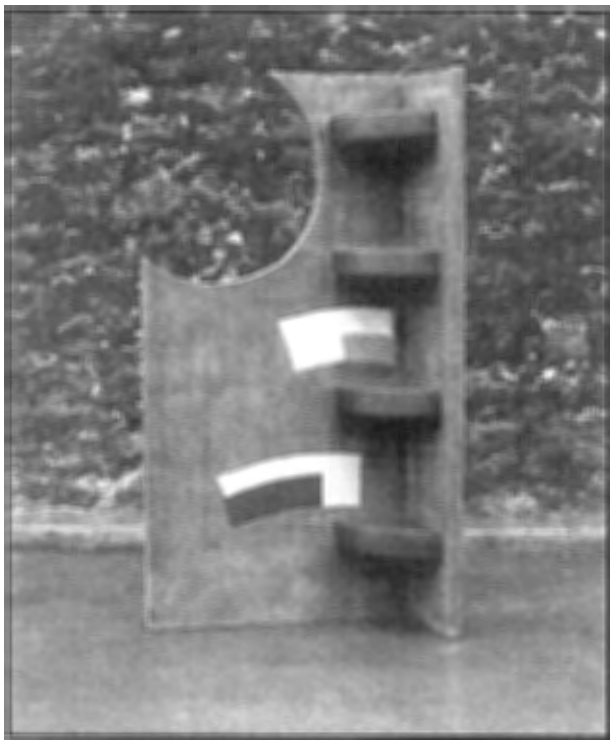
Nube
Hormigón, hierro forjado y pintura
100 x 150 x 38
1989





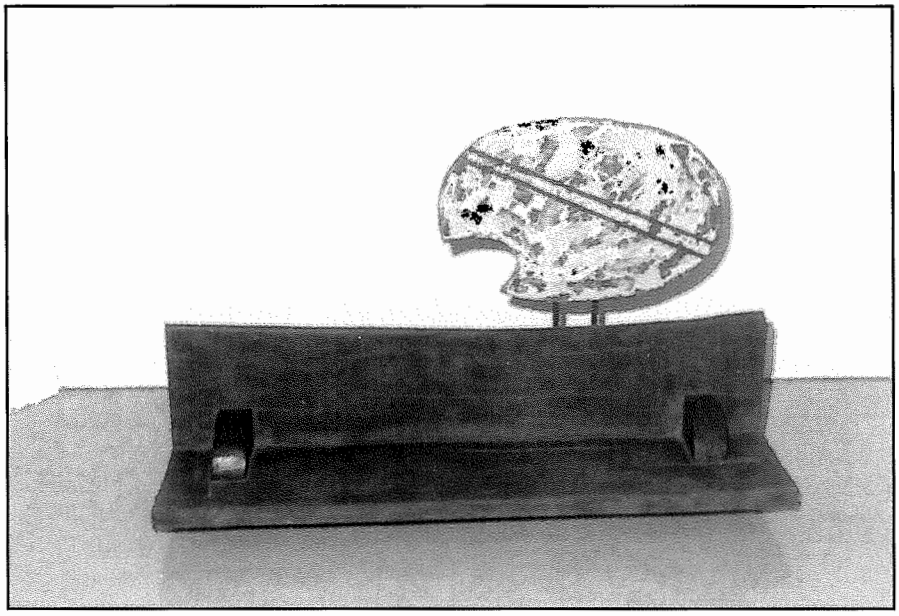


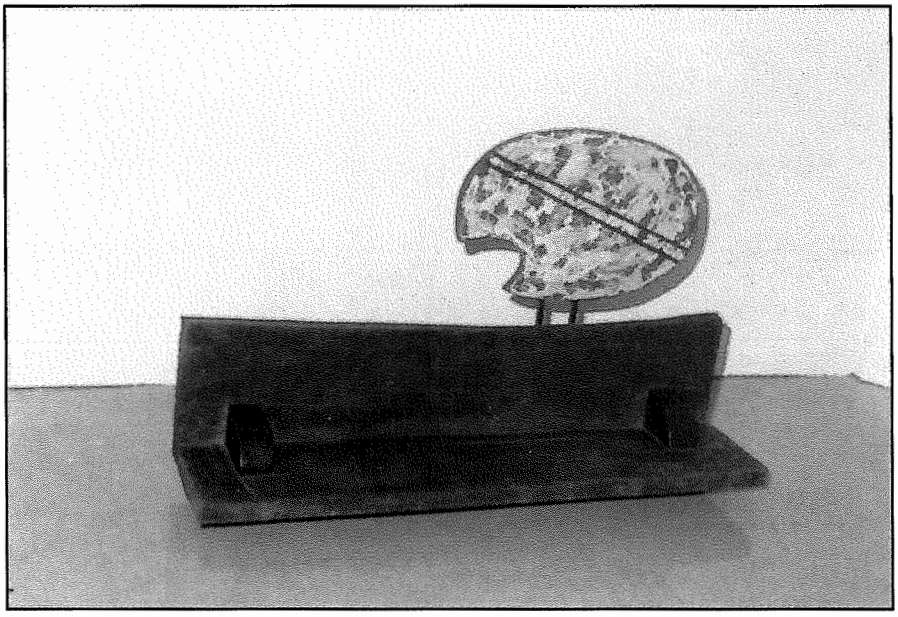
Nubes
Hormigón, hierro forjado y pintura
100 x 150 x 38
1989



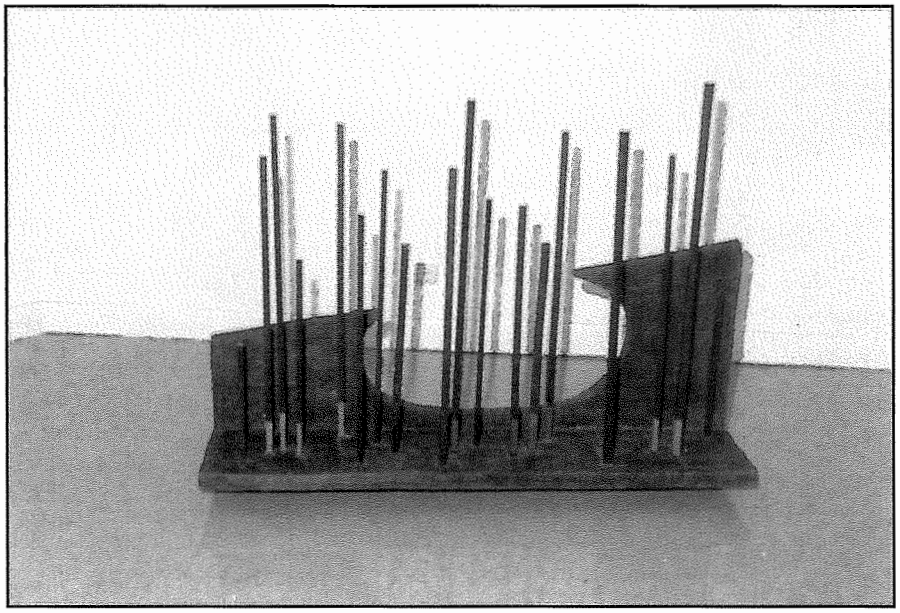


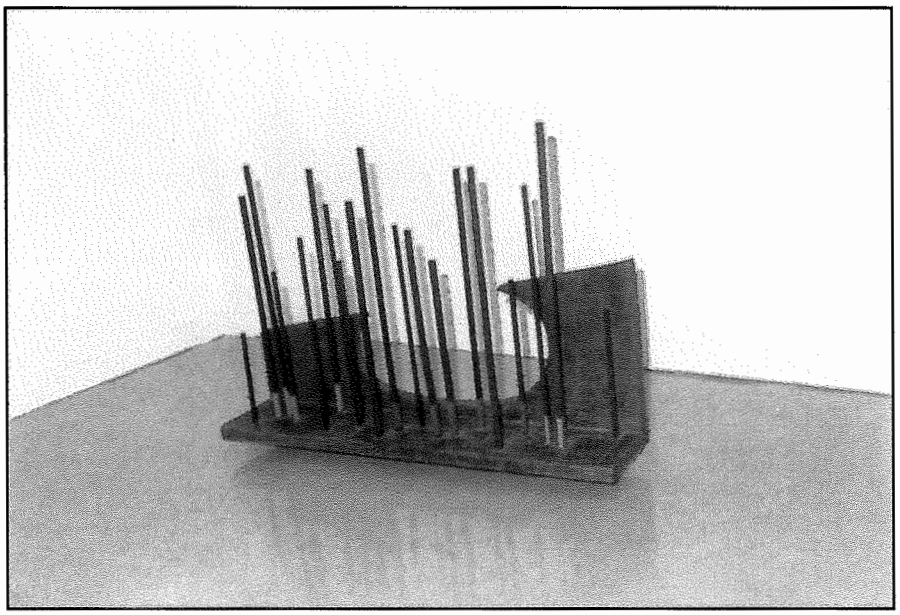
Ausencia de palabras
Hormigón, hierro forjado y pintura
150 x 77 x 41
1989



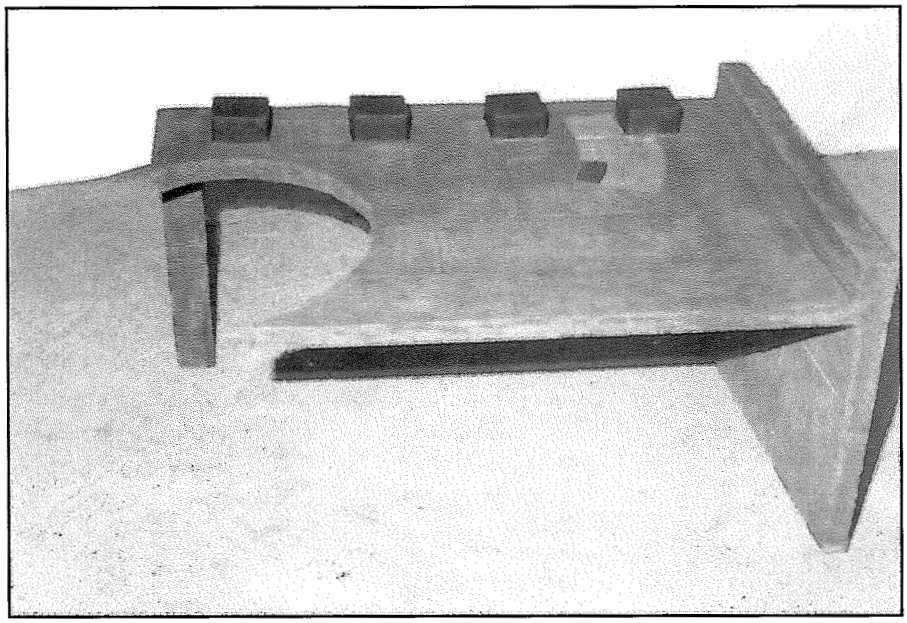


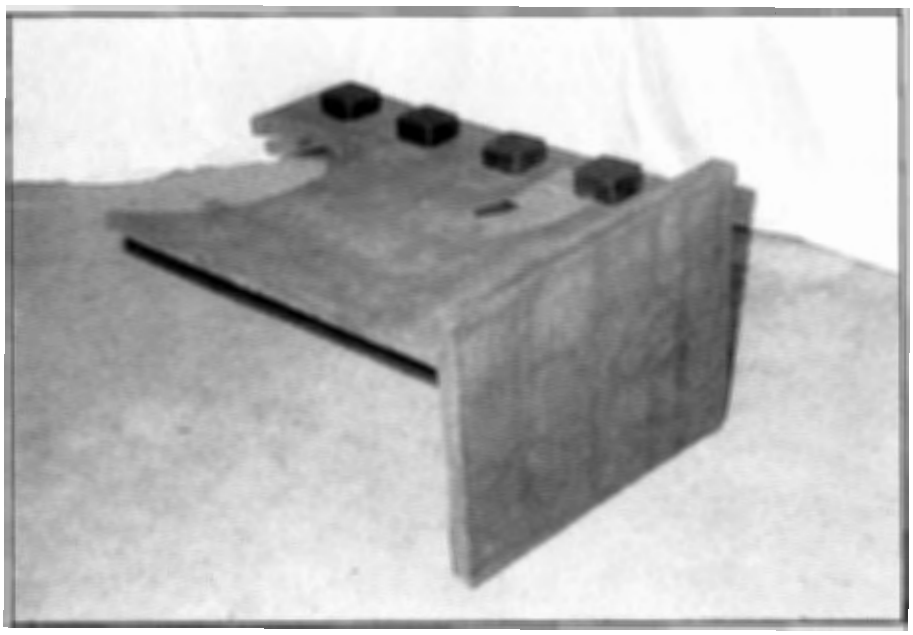
A todas luces
Hormigón, hierro forjado y pintura
80 x 130 x 45
1989





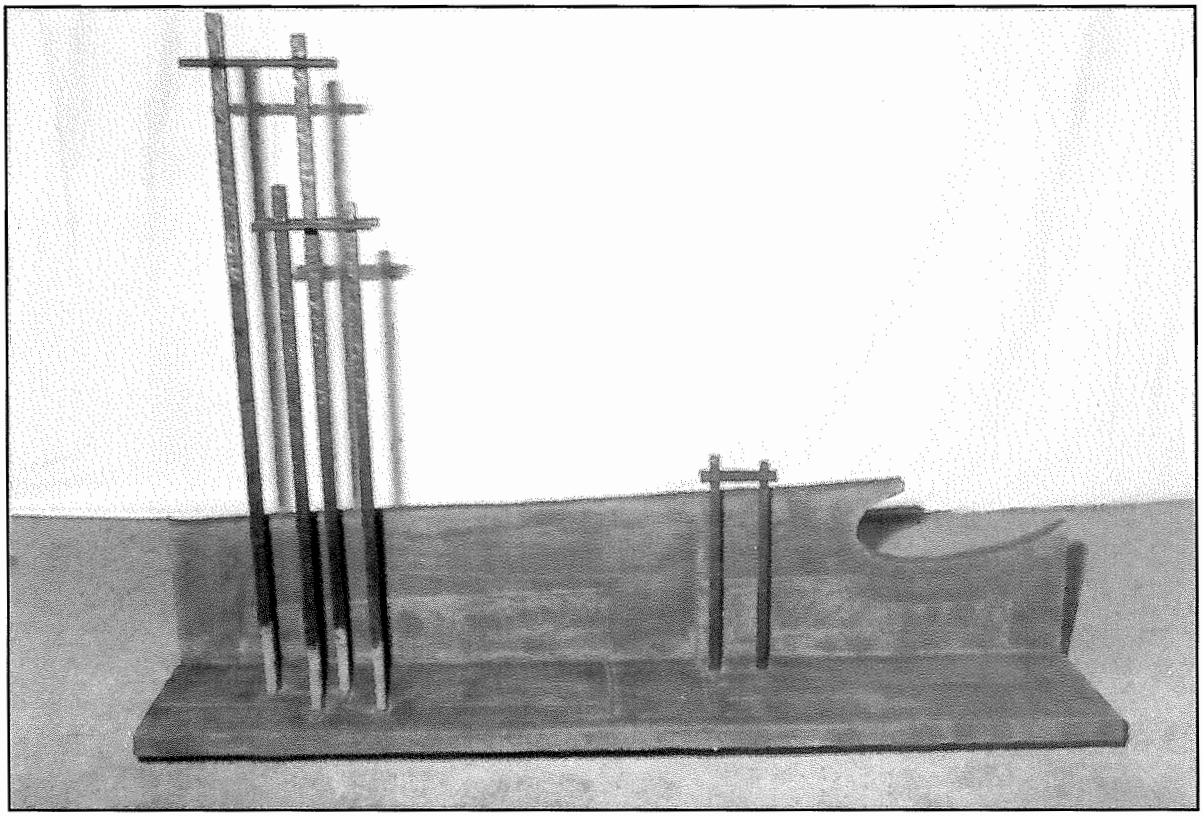
Claros de bosque
Hormigón y hierro forjado
120 x 150 x 38
1990





Conversaciones con Pedro
Hormigón, hierro forjado y pintura
45 x 100 x 80
1989

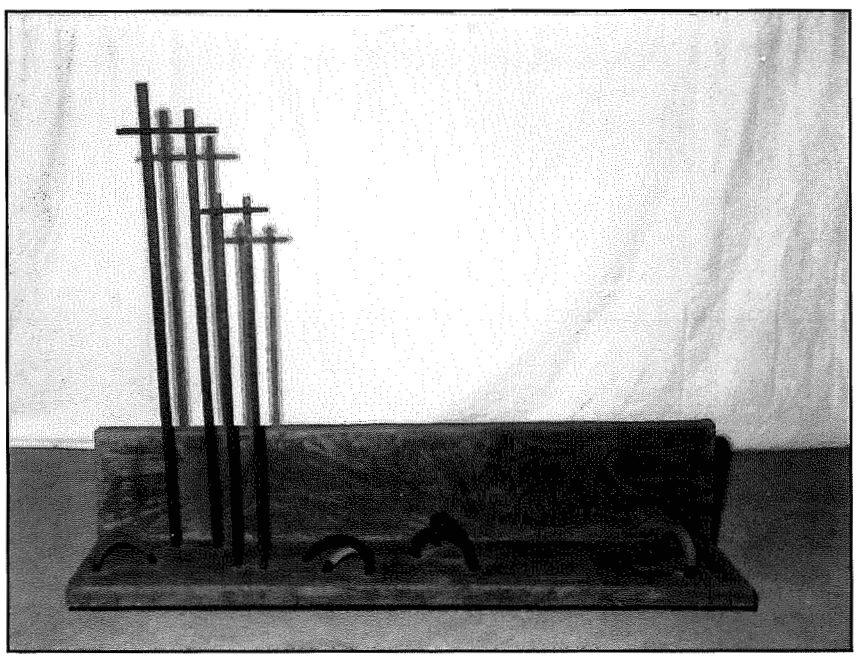
Colección particular, Zarauz



Entre los paisajes
Hormigón, hierro forjado y pintura
130 x 150 x 38
1990



Naturaleza muerta con flores
Hormigón, hierro forjado y pintura
130 x 150 x 38
1990

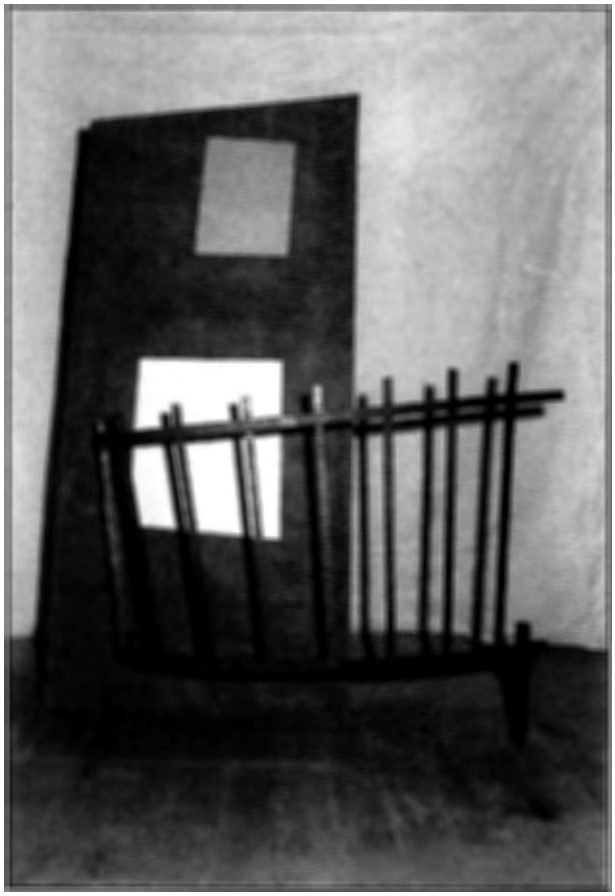




Enfrente estoy
Hormigón, hierro forjado y pintura
150 x 45 x 70
1990



Algunas veces el rojo
Hormigón, hierro forjado y pintura
150 x 85 x 42
1990





Apoya los recuerdos
Hormigón, hierro forjado y pintura
166 x 119 x 61
1990

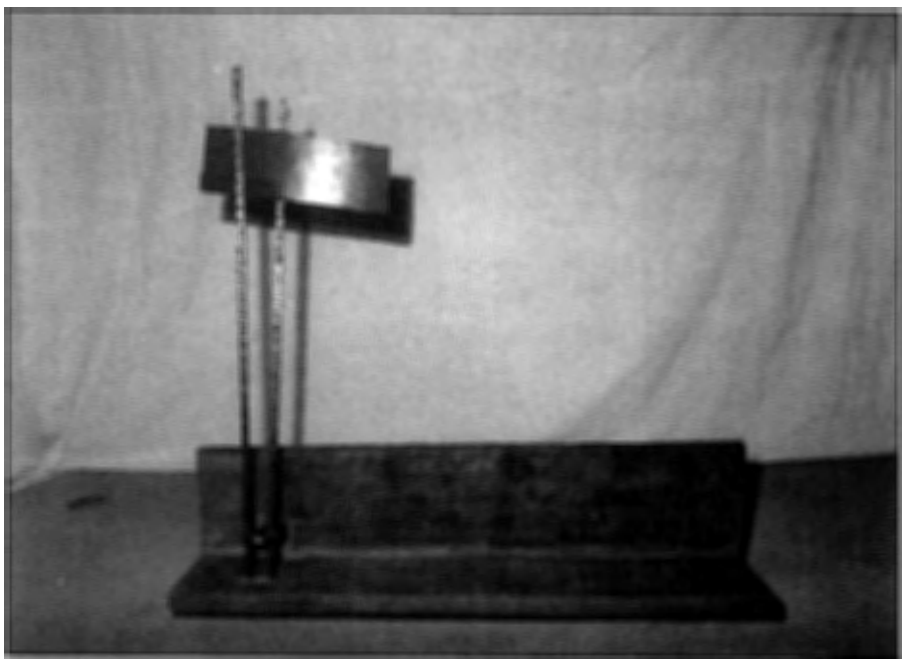


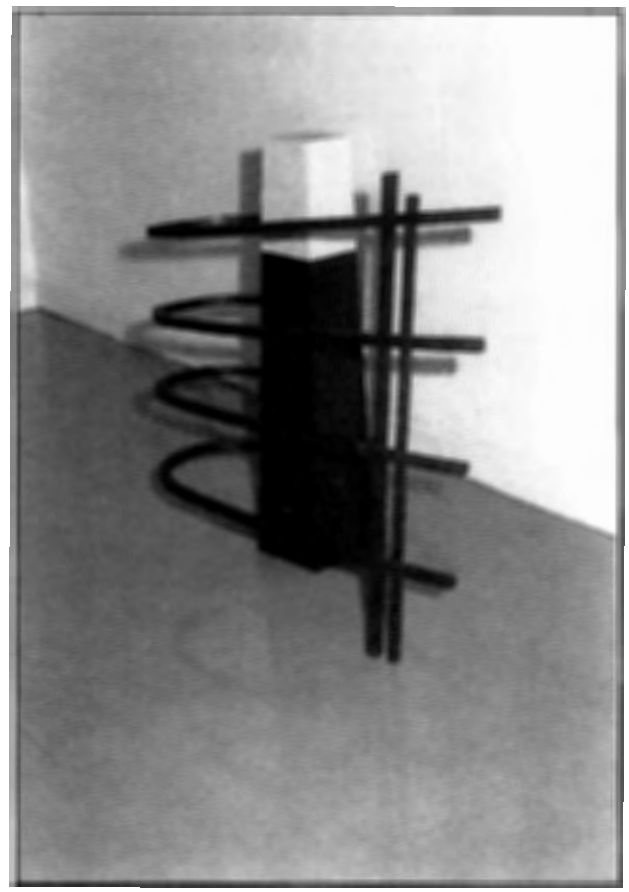


Punto cero
Hormigón pintado y hierro forjado
100 x 120 x 59
1990



La señal
Hormigón, hierro forjado y pintura
130 x 150 x 38
1990





Hasta el fin
Hormigón pintado y hierro forjado
110 x 120 x 59
1990





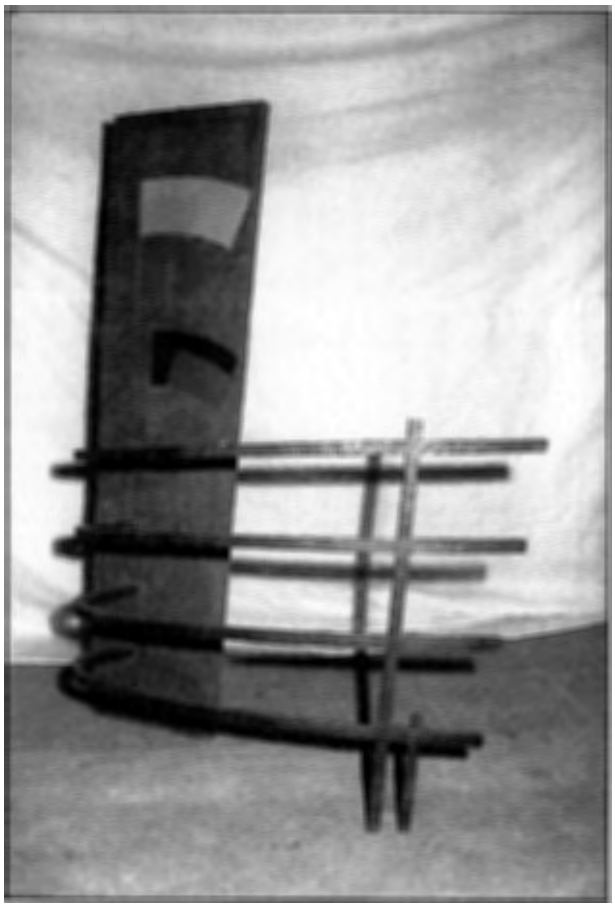
Más que el mar
Hierro forjado y pintura
93 x 90 x 95
1990





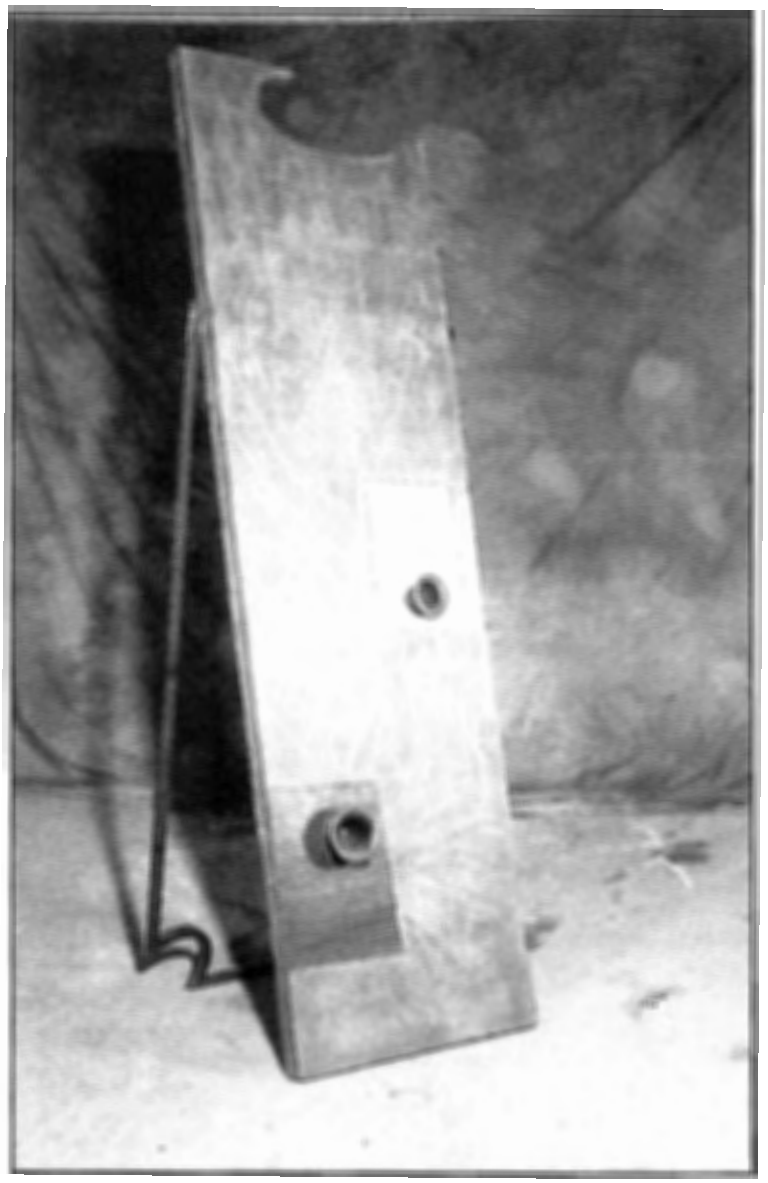


Marea roja
Hierro forjado y pintura
105 x 90 x 90
1990





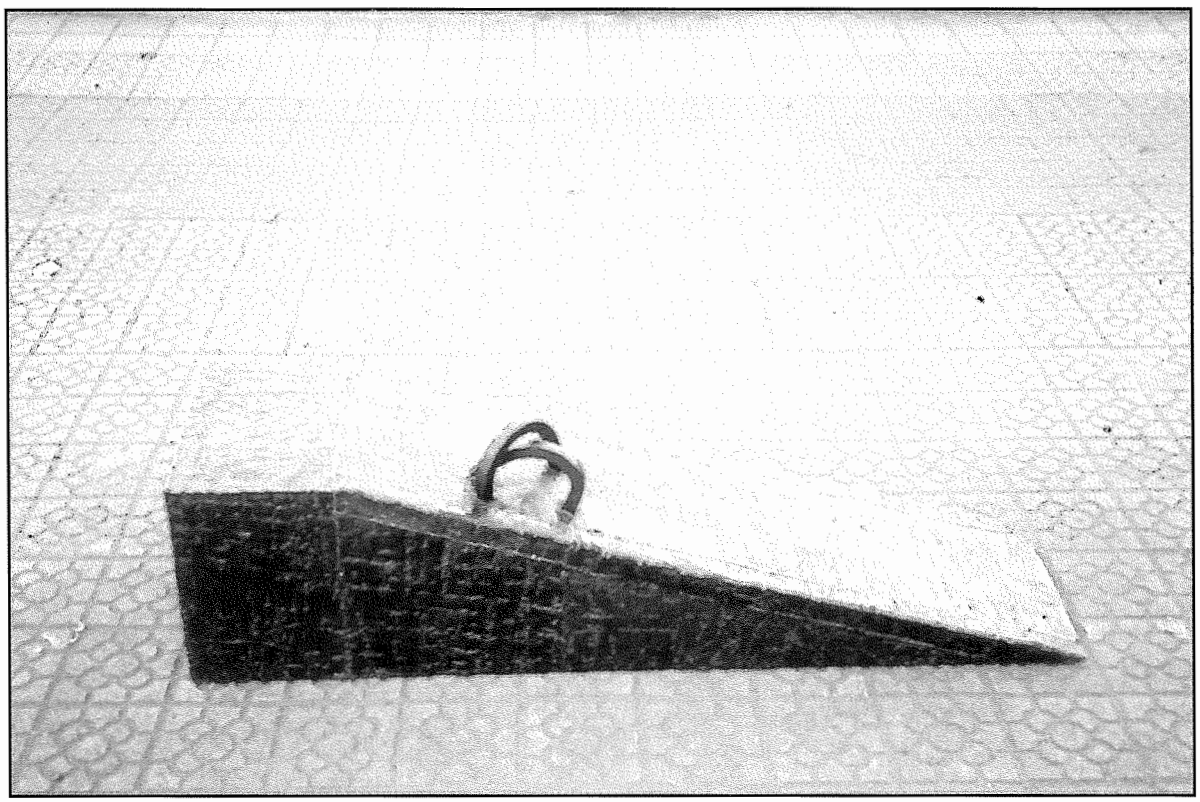
Sin título
Hormimgón, hierro forjado y pintura
150 x 135 x 65
1990



Fuentes clásicos
Hormigón, hierro forjado y pintura
150 x 45 x 55
1991

Rampa II
Hierro forjado y pintura
55 x 16 x 16
1989-91

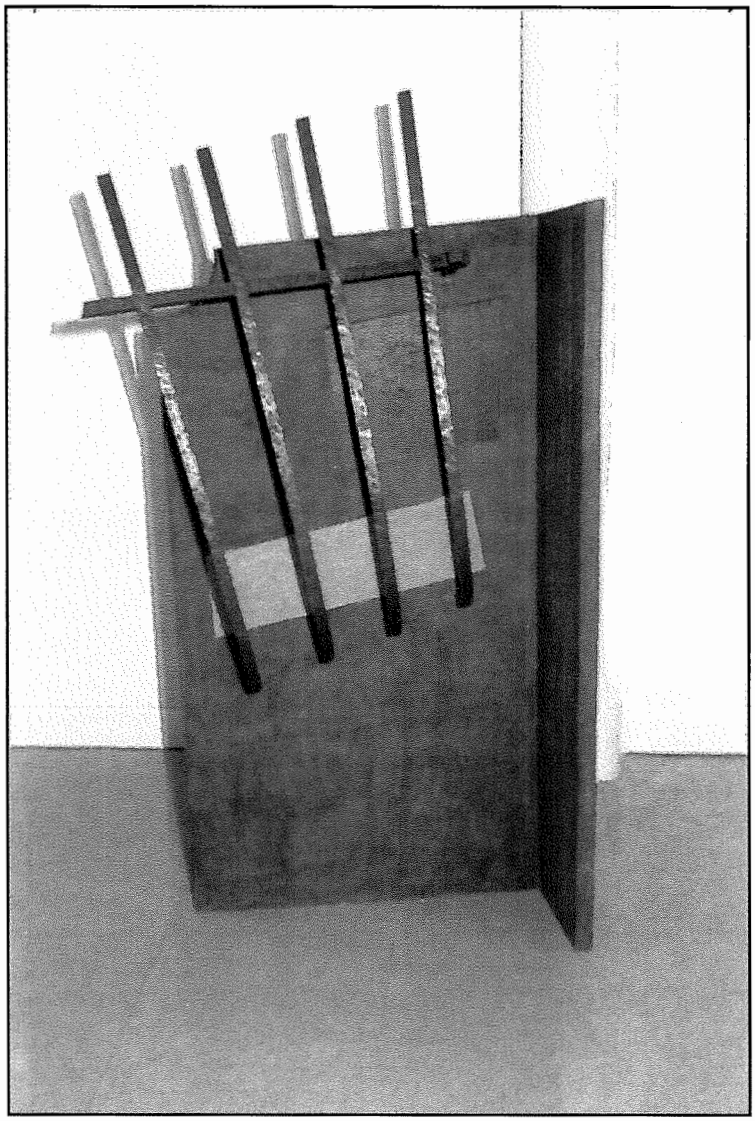
Colección particular, Bilbao



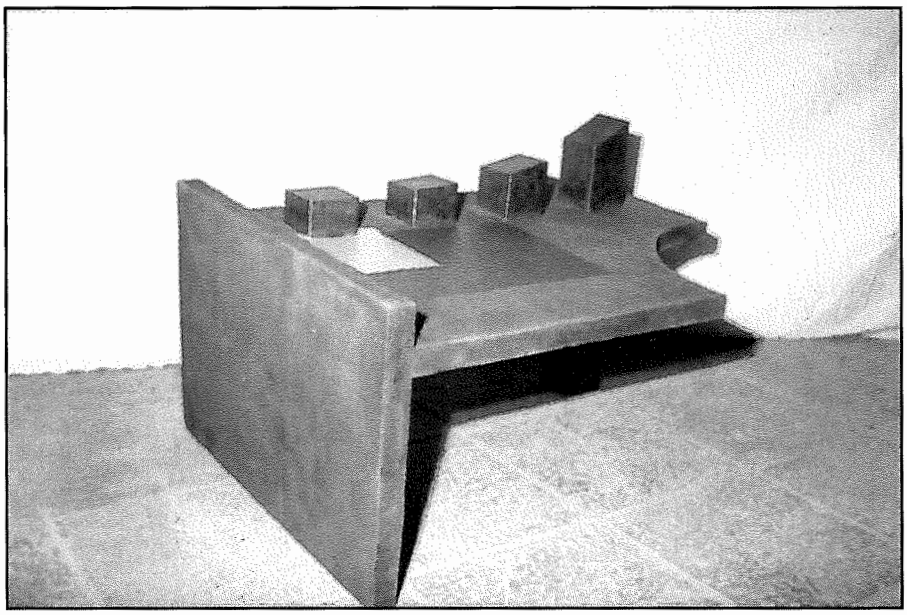
Rampa Txikia
Hierro forjado y pintura
118 x 31 x 31
1991

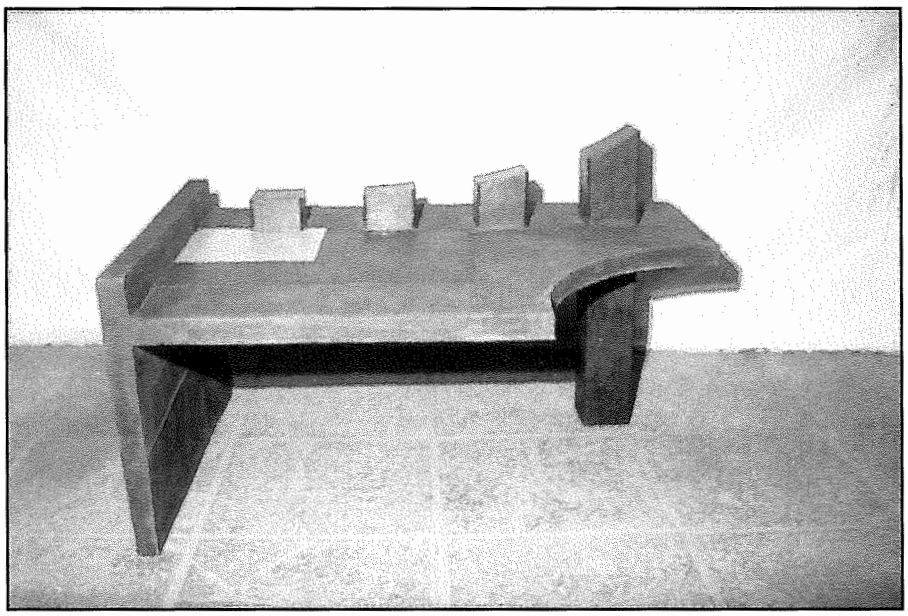
Colección particular, Bilbao





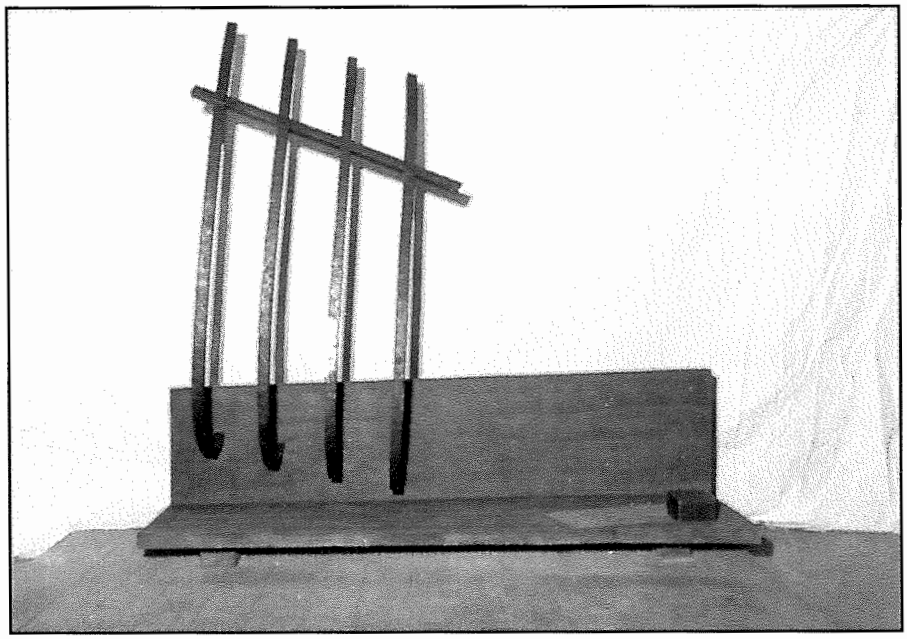
Sin título
Hormigón, hierro forjado y pintura
180 x 110 x 42
1991

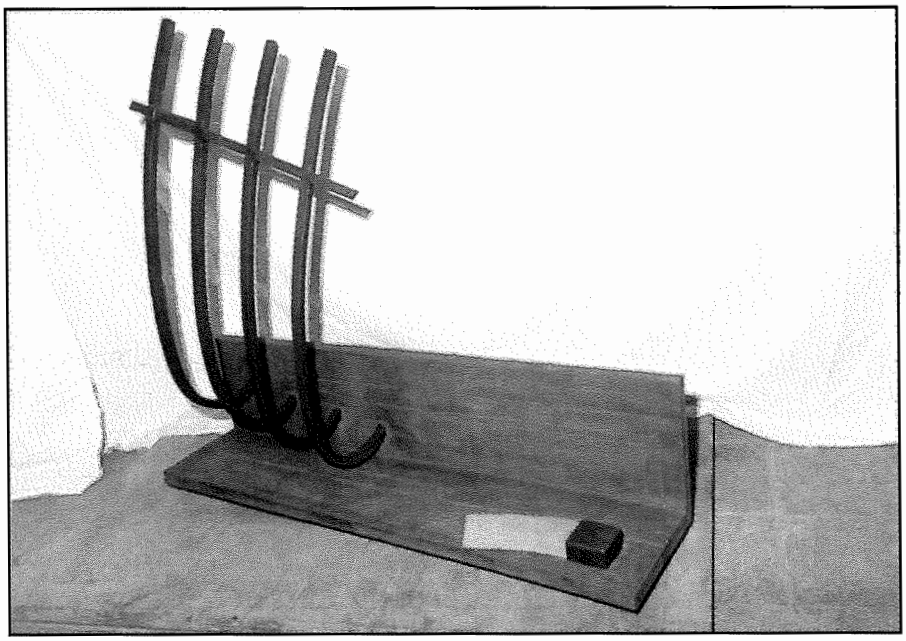




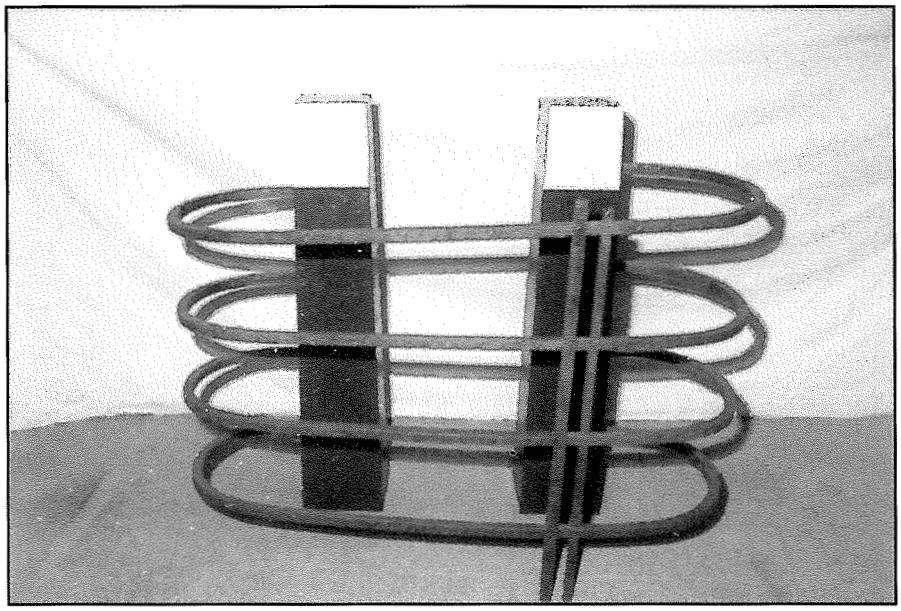
Del ritmo de los días y estaciones
Hormigón, hierro forjado y pintura
55 x 100 x 80
1991

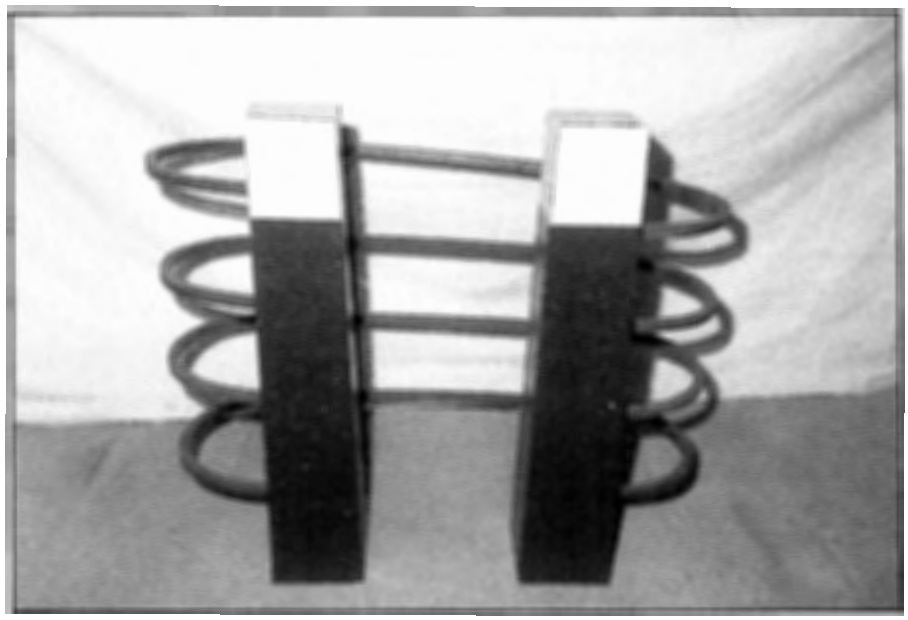
Colección Ajubita, Elgoibar



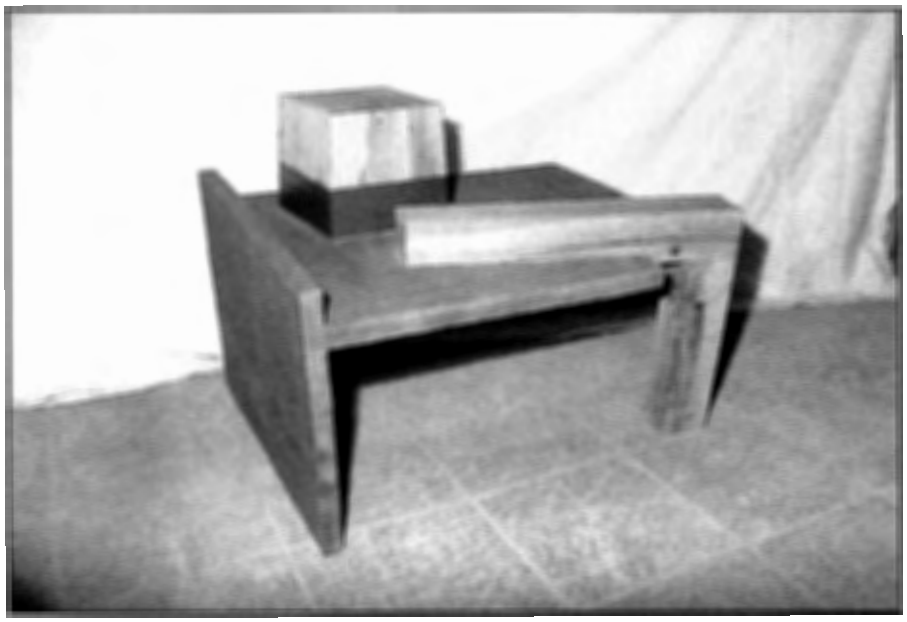


Traspasa el aire todo
Hormigón, hierro forjado y pintura
130 x 150 x 38
1991





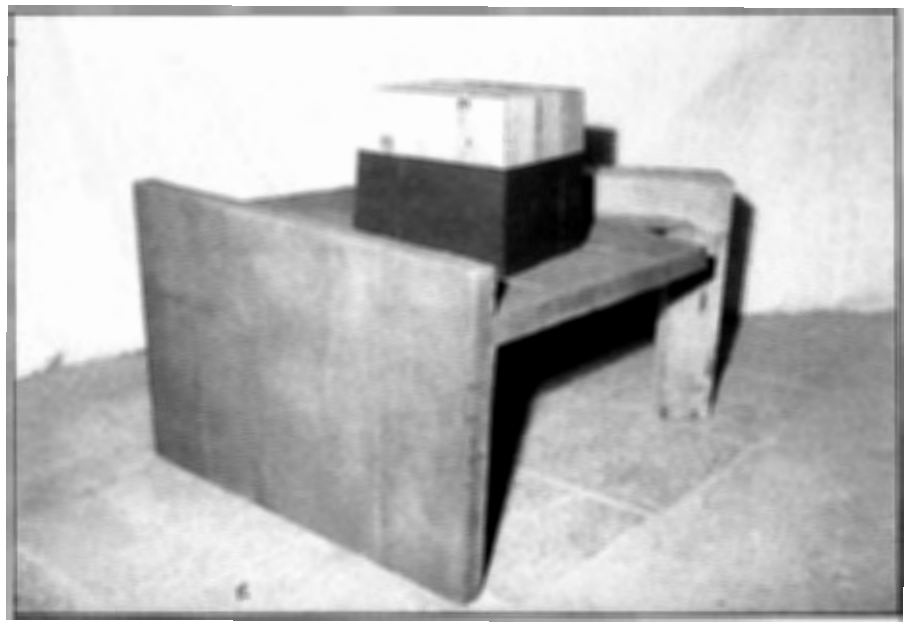
Oñate
Hormigón pintado y hierro forjado
113,5 x 135 x 59
1991



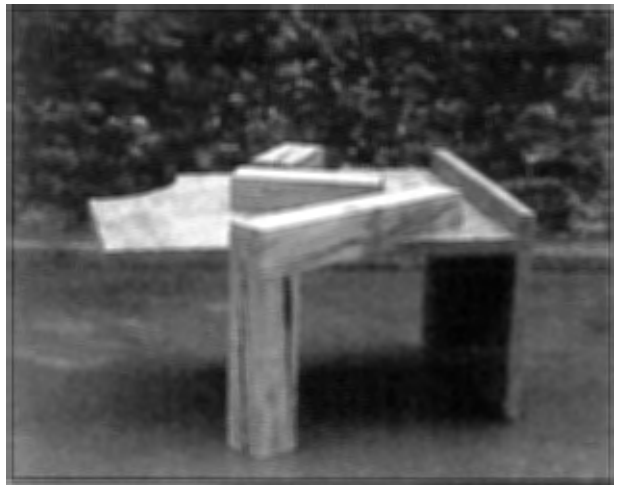


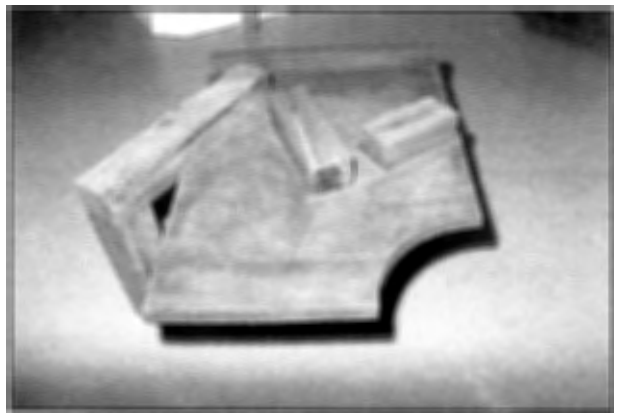
El verde sobre la mesa
Hormigón, madera y pintura
65 x 110 x 80
1991

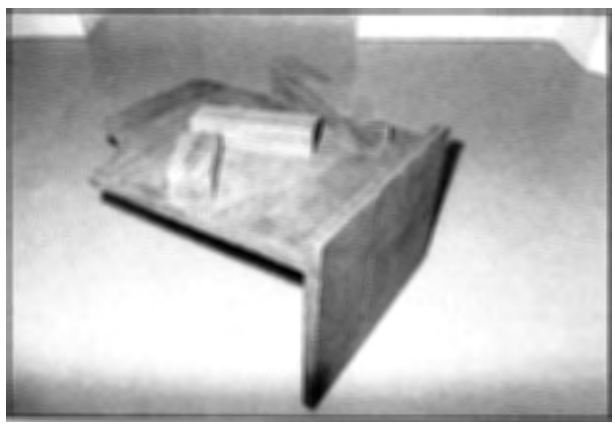




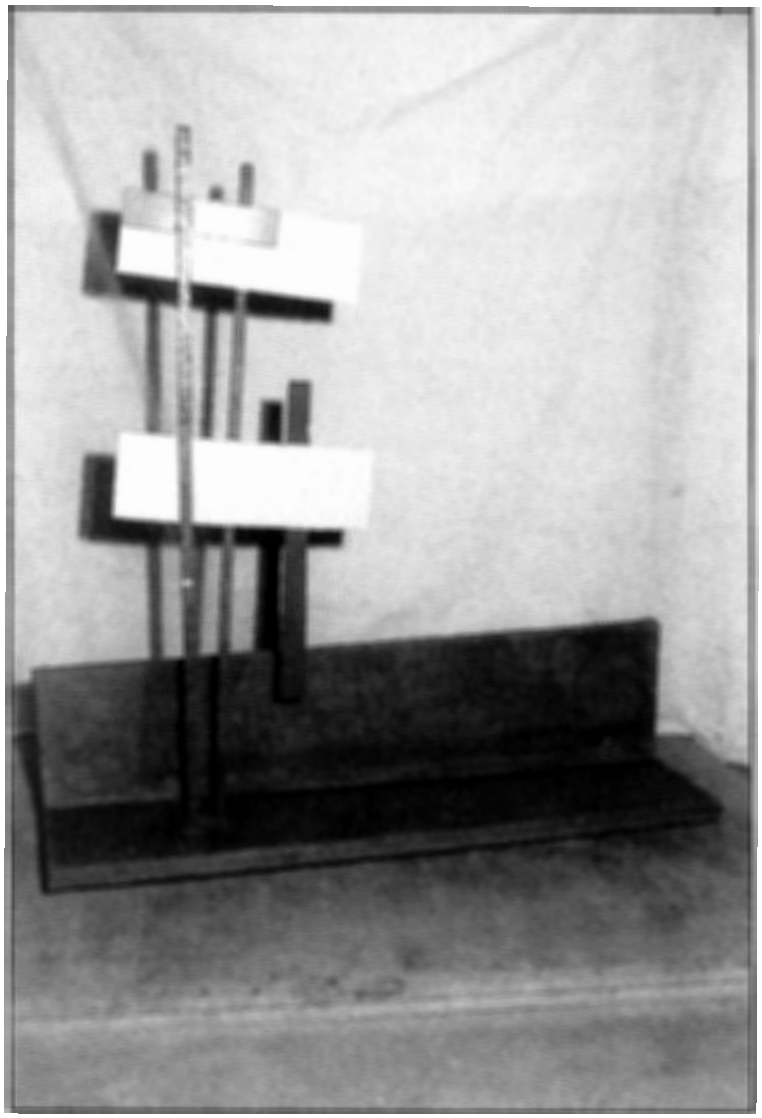
El azul sobre la mesa
Hormigón, madera y pintura
65 x 110 x 80
1991







Una mesa en apuros
Hormigón y madera
62,50 x 110 x 103
1991

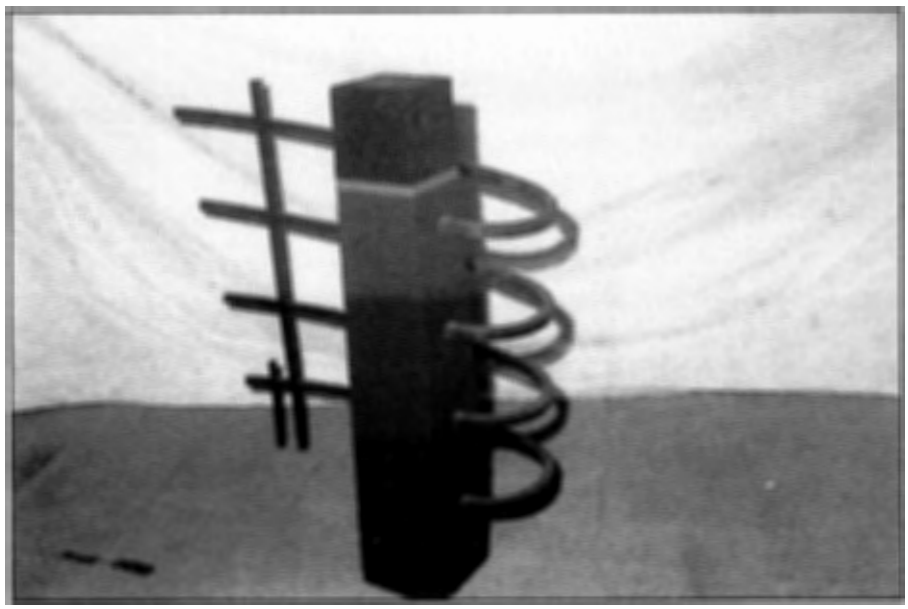


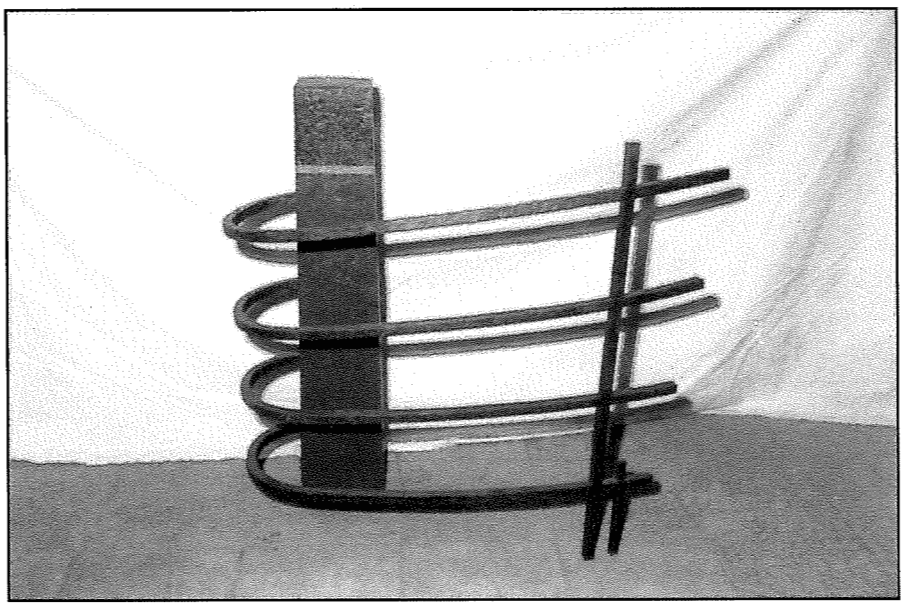
Sin título
Hormigón, hierro forjado y pintura
130 x 150 x 38
1991



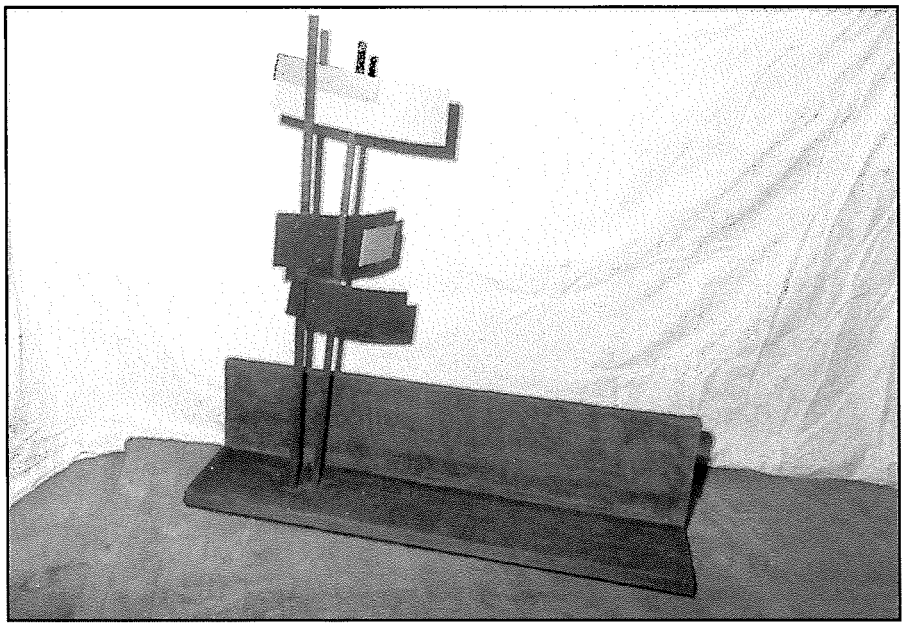


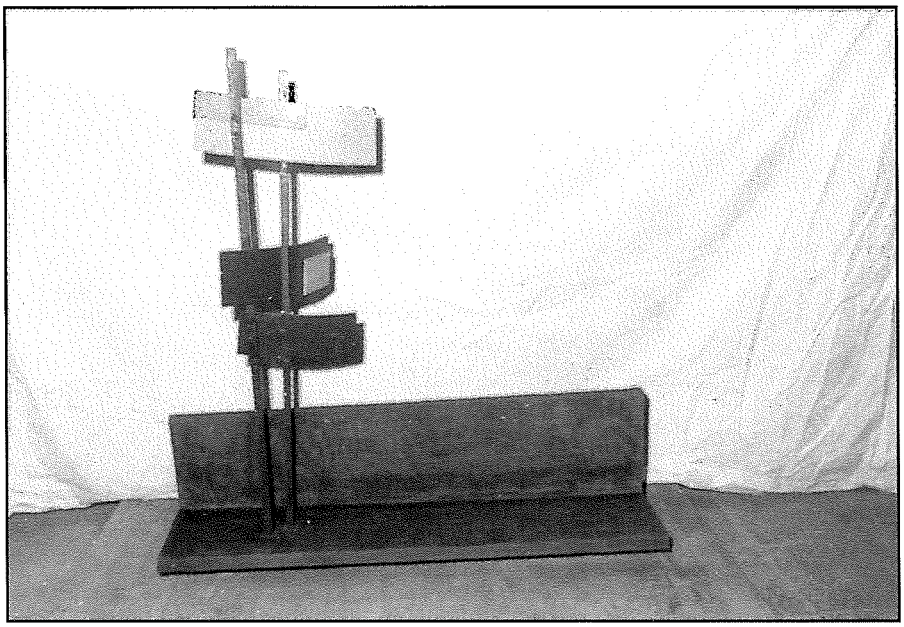
Inocencia en la mirada
Hormigón, hierro forjado y pintura
150 x 45 x 55
1991



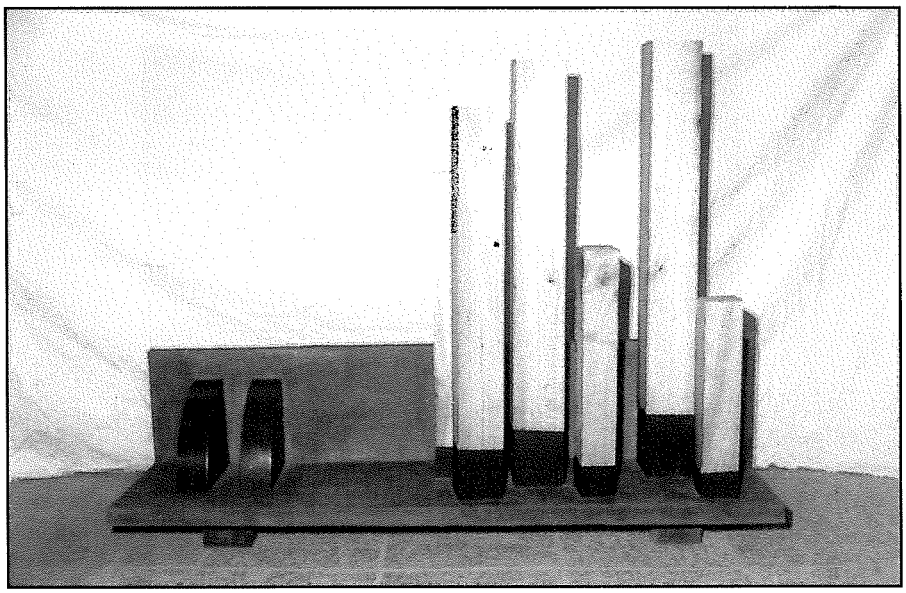


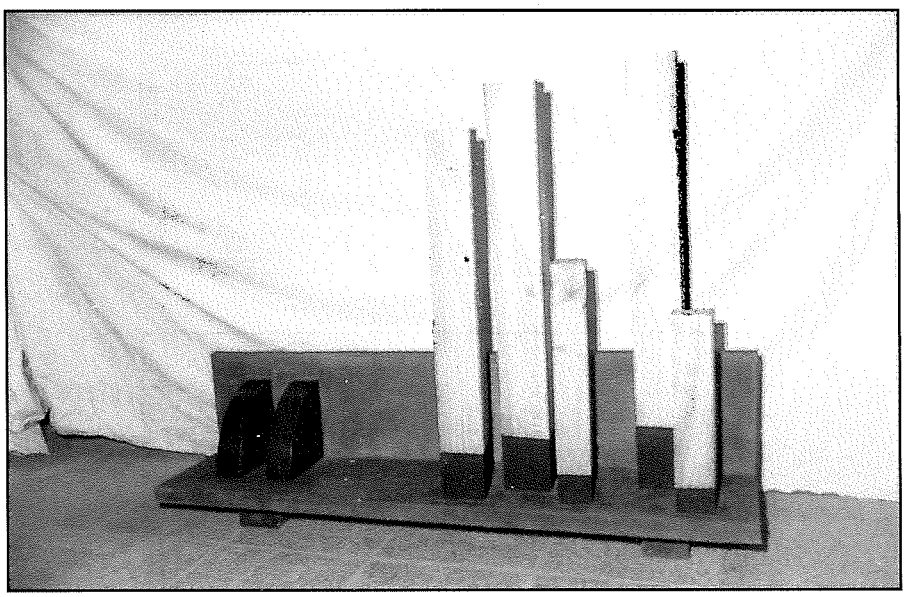
Apoyar la mirada
Hormigón pintado y hierro forjado
110 x 120 x 59
1991





A todas luces
Hormigón, hierro forjado y pintura
130 x 150 x 38
1991

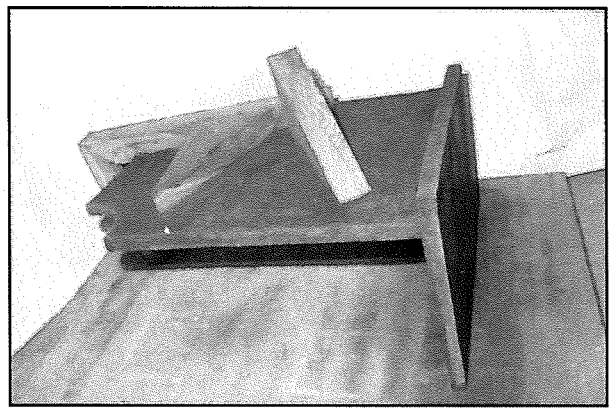




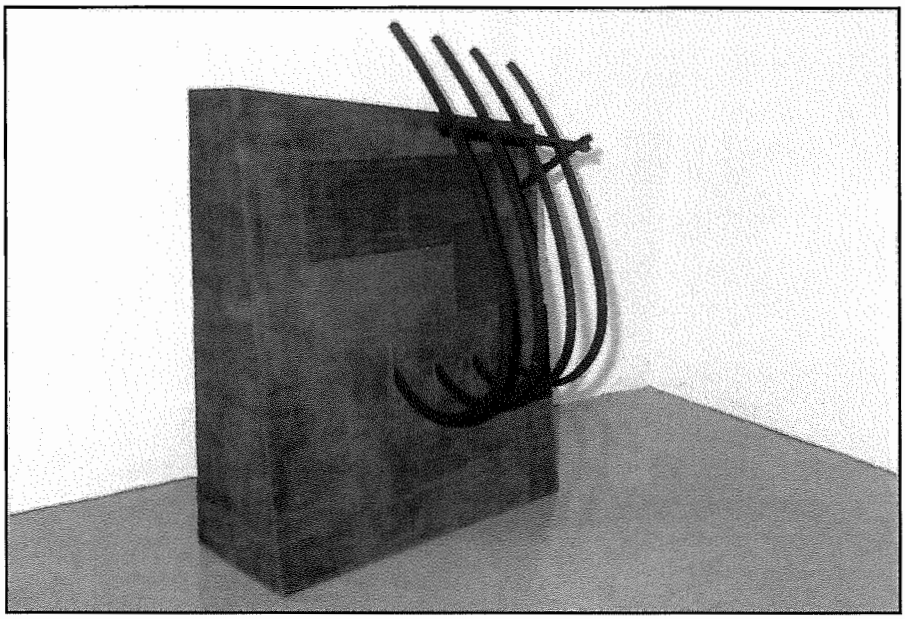
Bosque animado
Hormigón, hierro forjado, madera y pintura
130 x 150 x 38
1992

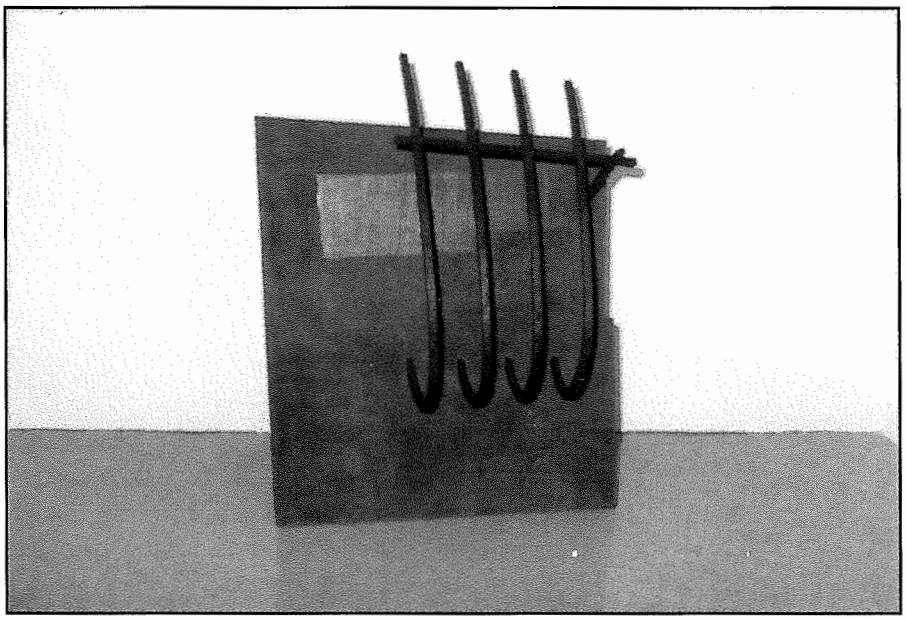




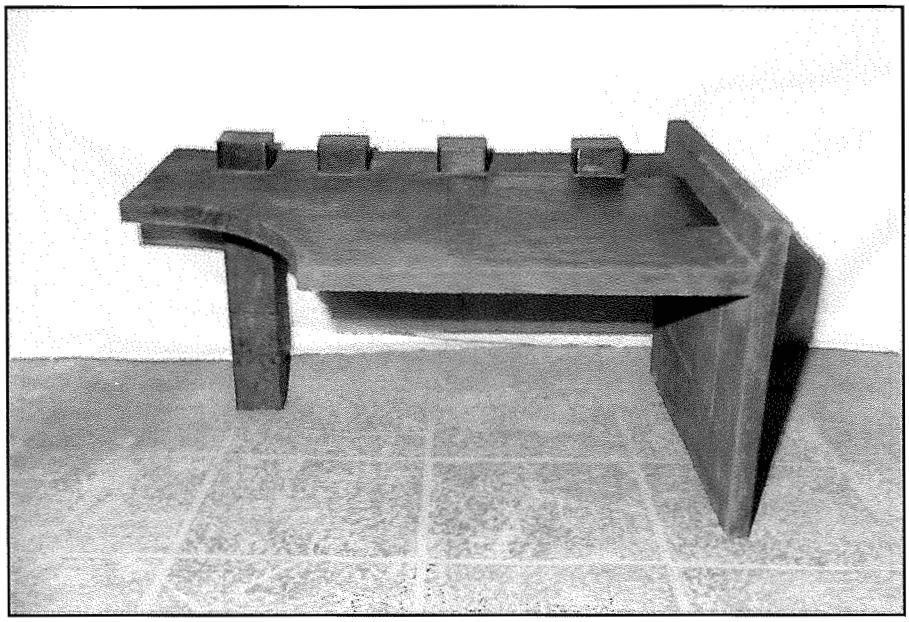


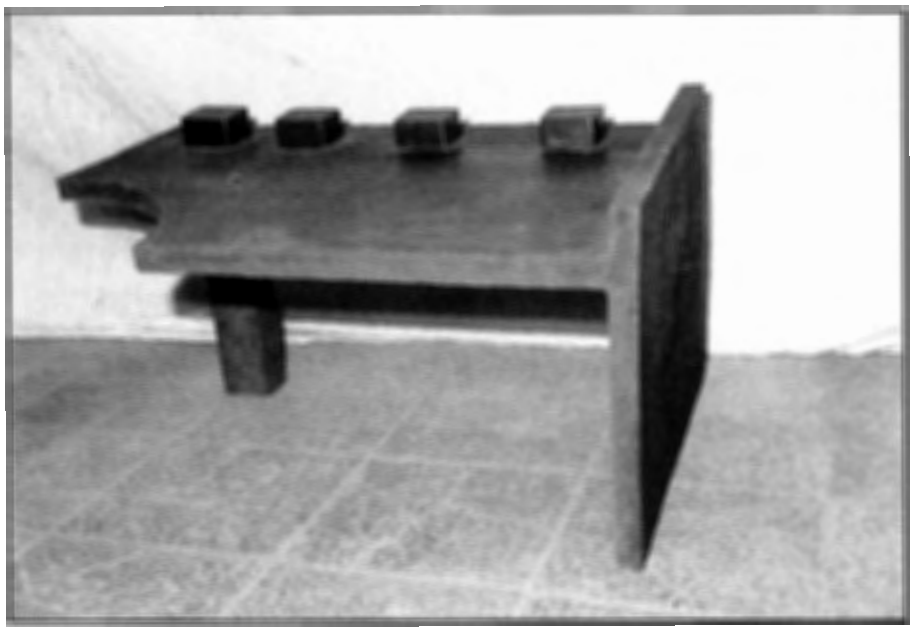
Regla, escuadra y cartabón
Hormigón y madera
61'5 x 130 x 80
1992





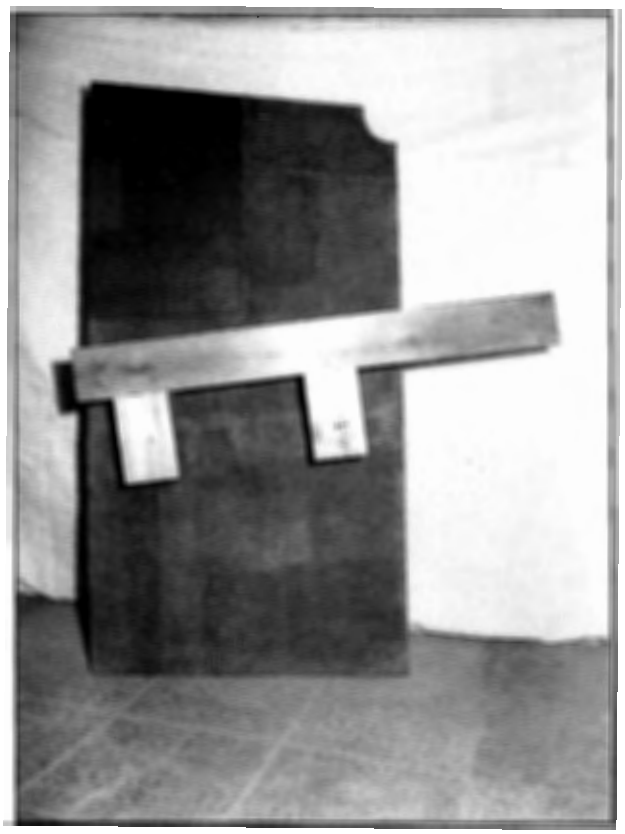
Ventana empañada
Hormigón, hierro forjado y pintura
180 x 150 x 80
1992



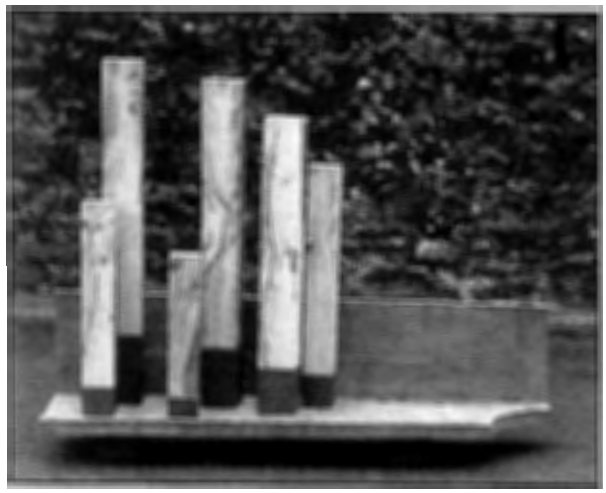


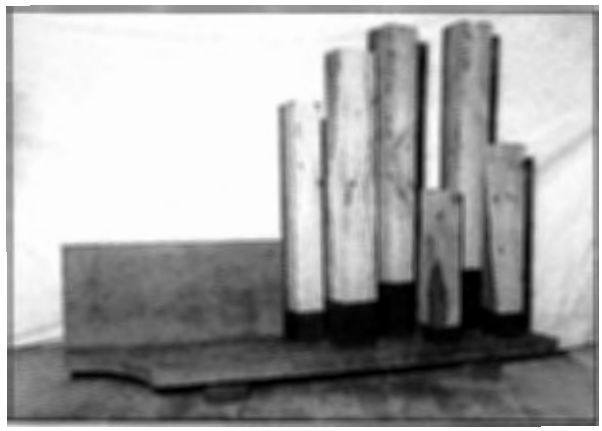
A ritmo de metales
Hormigón, hierro forjado y pintura
45 x 110 x 80
1992

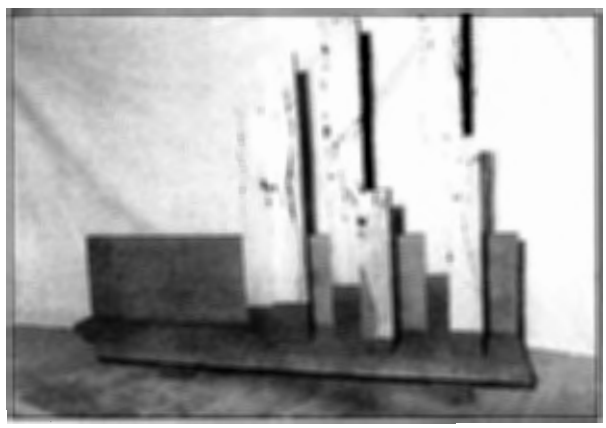




Los recuerdos son exactamente esto
Hormigón, madera y pintura
150 x 110 x 65
1992







Amontona silencios
Hormigón, hierro forjado, madera y pintura
130 x 150 x 38
1992

Currículum vitae

ENRIQUE RANERO

1952 – Nace en Vitoria.

1987 – Artistas Noveles de Guipúzcoa.
– II Certamen Arte Vasco. Amorebieta (Vizcaya).
– "VALLADOLID" de escultura.
– "GURE ARTEA" Vitoria, San Sebastián y Bilbao.

1988 – "OPERA PLASTICA" Sevilla, Valencia, Barcelona y Bilbao.
– Wesswling y Aachen en Alemania.

1989 – Centro Cultural, Bayona (Francia).

1991 – Galería Vanguardia, Bilbao.

1993 – Museo "SAN TELMO", San Sebastián.

1987 – Primer premio "GURE ARTEA" de escultura, Gobierno Vasco.

1988 – Beca del Gobierno Vasco a la Investigación Plástica.

1990 – Mención especial Bienal Artes Plásticas. Vitoria - Gasteiz.

KOBIE (Serie Bellas Artes), Bilbao
Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia
N.º IX, 1992/93

LA SUBASTA DE ARTE COMO ACONTECIMIENTO CULTURAL EN LA *PRENSA DE CALIDAD*

Emy Armañanzas (*)

RESUMEN

En 1987, la *prensa de calidad* –dirigida a las élites del poder político, económico y cultural– convirtió las Subastas de Arte en acontecimiento cultural, cuyo auge se prolongó hasta 1990, mientras duraron los más altos precios nunca conseguidos hasta entonces por la pintura, considerada como un Valor Financiero más. Lo que podía haber sido noticia de un día se convirtió en un acontecimiento cultural que pasó a primera página del periódico desde las crónicas de las secciones de Cultura. En los suplementos, tanto económicos como los dedicados al Arte y a los temas propios del magazine, los tres *diarios de calidad* editados en España –**ABC**, **El País** y **La Vanguardia**– han completado la información sobre Subastas de Arte a través de reportajes e informes centrados en el valor del arte como inversión. Este mismo sentido ha sido el que ha presidido los escasos textos argumentativos sobre Subastas de Arte publicados.

SUMMARY

In 1987, the *quality newspapers*, directed at the elite of the political, economic and cultural power, converted Art Auctions into cultural events, whose boom lasted until 1990, as long as the period in which the highest prices ever fetched by paintings continued; their being considered as just another Financial Value. What could have been very short-lived news became a cultural event which was moved from the chronicles of the Culture sections to the front page of the newspaper. In both the Financial supplements and those dedicated to Art and the magazine's own themes, the three *quality newspapers* edited in Spain –**ABC**, **El País** y **La Vanguardia**– have completed the information about Art Actions by means of reports concentrating on the value of art as an investment. The same sense has dominated the few argumentative texts published about Art Auctions.

LABURPENA

1987. urtean, kalitatezko prentsak –botere politiko, ekonomiko eta kulturalari zuzendua denak– Arte-Subastak kultur-ekintza bihurtu zituen, subasta horiek igotzen ihardun zutelarik 1990.urteraino, pinturak, beste Finantza-Balio balitz bezala harturik, inoiz baino prezio garestiagoak lortu bait zituen epe honetan. Egun bateko berri soila izango zena kultur-akontezimendua bihurtu zen, eta Kultur Saileko sekziotako kroniketatik egunkarien lehen orrialdera pasa zen. Espainian argitaratzen diren hiru kalitatezko egunkariek (**ABC**, **El País** eta **La Vanguardia**) bere gehigarrietan, bai ekonomikoetan eta baita Arteari eskainitakoetan zein magazine-gaietakotan ere, arteak inbertsio gisa duen balioari buruzko erreportaiak eta informeak bitartez osatu dute Arte-Subasten informazioa. Zentzu berbera izan da Arte-Subastei buruzko argudio-testu urritan jabetu dena.

(*) (Profesora de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Información de la UPV/EHU Apartado 644. Bilbao)

Las subastas de arte se convirtieron entre 1987 y 1990 en la modalidad del comercio de obras artísticas más importante frente al marchandismo y a las galerías al ofrecer las cifras de venta de pintura más altas de la historia. Durante estas fechas que nos hablan del inicio de las altas cotizaciones de la pintura y de su declive, las subastas de arte, a través de las dos principales casas de subastas, Sotheby´s y Christie´s (1), han sido las que han marcado el valor económico de la obra artística frente a las otras formas más clásicas de compra-venta de arte.

Los altísimos precios que se han llegado a pagar por algunos lienzos –por el cuadro más caro de la historia, ***El retrato del doctor Gachet*** (1890), de Vincent van Gogh, subastado el 15 de mayo de 1990 en la casa Christie´s de Nueva York se pagaron 82.500.000 dólares (8.537 millones de pesetas)– y las plusvalías obtenidas por este camino de la inversión, han captado la atención de los medios de comunicación de masas que convirtieron esta forma de compra-venta de obras artísticas en acontecimiento informativo que ha pasado a primera página de los periódicos.

La prensa, la radio y la televisión no pudieron obviar este hecho que primero sorprendió a expertos y a legos y que, posteriormente, se prolongó en el tiempo a lo largo de esos tres años. Desde 1987, las Subastas de Arte se convirtieron, así, en acontecimiento cultural en la *prensa de calidad* (2), tomada ésta como el periodismo dirigido a las élites del poder político, económico y cultural –en España, **ABC**, **El País** y **La Vanguardia**.

Se pretende hallar aquí cuáles han sido los criterios de noticiabilidad que estos diarios han aplicado a las Subastas de Arte hasta convertirlas en noticia. Qué valores encerraban, por su parte, estas ventas de arte multimillonarias como para que no hayan sido noticia de un día sino acontecimiento que, primero han acaparado la atención informativa de las secciones de Cultura para después saltar a primera página y luego extenderse a lo largo del ejemplar diario y de los suplementos especializados.

VALORES-NOTICIA

Los temas que incluyen los medios de comunicación de masas están, a la vez, cerca y lejos de nosotros: cerca porque, de alguna manera, forman parte de nuestra vida diaria cuyo ritmo se deja sentir con sus intervenciones, y lejanos porque no conocemos bien su naturaleza, los efectos que están produciendo a largo plazo ni las leyes que rigen su comportamiento y sus transformaciones.

En su mayor parte no hemos presenciado directamente su acontecer. En el caso concreto de las subastas de arte, la mayoría de los lectores nunca las ha vivido en directo ni, incluso, ha tenido contacto con otras modalidades del mercado del arte. En un país sin tradición en subastas de arte como España (3), éstas se han convertido en un acontecimiento periodístico que ha impregnado varias secciones de **ABC**, **El País** y **La Vanguardia**.

"Cuanto menor es la experiencia directa que tiene la gente sobre una determinada área temática, más depende de los media para obtener las informaciones y los marcos de interpretación correspondientes a ese área" (4), afirma H. Zucker. Tenemos noticia de lo que ocurre a través de los medios de comunicación, por eso, al elegir un periódico determinado, el lector ya elige un discurso "sobre" la actualidad. Se trata de la noticia como realidad construida: "Cada tipo de relato implica o afirma la presencia o ausencia del otro tipo (...) la noticia está definiendo y redefiniendo, constituyendo y reconstituyendo permanentemente fenómenos sociales" (5).

La noticia sobre las Subastas de Arte ha llegado al lector a través de las crónicas que la *prensa de calidad* ha incluído en sus secciones de Cultura. Unas crónicas enviadas por los corresponsales de **ABC**, **El País** y **La Vanguardia** desde los paises en los que se han celebrado las subastas más importantes y donde se han alcanzado los más altos precios dado que las casas de subastas Sotheby´s y Christie´s han concentrado, en esos años, su volumen de negocio en las tres grandes metrópolis del momento, Nueva York y Londres, como los grandes centros de venta de arte, y Tokyo, aglutinador de compradores.

Las crónicas han marcado los puntos álgidos de la noticiabilidad al dar a conocer, puntualmente, los nuevos récords de precios alcanzados por las obras de arte en sucesivas subastas, hechos que provocaban nuevos textos narrativos (6) y argumentativos con finalidad de ordenar el momento que las subastas de arte estaban viviendo. Es, además, el texto más común a los tres *diarios de calidad* en su periodicidad, elaboración, fuentes informativas, contenido y ubicación.

La definición de lo que supone la crónica la tomamos del Libro de Estilo de **El País**, uno de los diarios analizados: "La crónica es un estilo situado a medio camino entre la noticia, la opinión y el reportaje. Puede emplearse el estilo crónica cuando se trate de informaciones amplias transmitidas por corresponsales en el extranjero, el enviado especial a un aconte-

(1) Aunque son numerosas las casas de subastas repartidas por el mundo, Sotheby´s y Christie´s son las firmas que acaparan el mayor volumen de negocio de esta modalidad del comercio del arte a gran distancia del resto.

(2) Estos diarios son denominados también de *prensa élite* por los teóricos así como *prensa de referencia dominante* para referirse a los periódicos de más calidad.

(3) En este país, las subastas de arte apenas están vigentes desde hace veinte años. Actualmente conviven casas de subastas extranjeras, Sotheby´s y Christie´s, con otras de nacionalidad española: Fernando Durán, Ansorena y Durán, en Madrid, y Brok, en Barcelona.

(4) H. ZUCKER, "The variable Nature of Mass Media Influence" en: B. RUBEN (ed.), *Communication Yearbook*, 2, New Brunswick, 1978, p. 227

(5) Gaye TUCHMAN, *La producción de la noticia. Estudio sobre la construcción de la realidad*, Gustavo Gili, Barcelona 1983, p. 198.

(6) Se incluyen bajo la denominación de textos narrativos tanto los textos periodísticos informativos como los interpretativos. Ambos tienen como finalidad narrar hechos si bien los segundos, entre los que se incluye la crónica, también explican e interpretan los acontecimientos.

cimiento o comentaristas deportivos, taurinos o artísticos. La crónica debe contener elementos noticiosos –será titulada por regla general como una información– y puede incluir análisis (y, por tanto, cierta opinión o interpretación). El autor debe, no obstante, explicar y razonar las interpretaciones que exprese" (7).

La crónica es un texto periodístico que tiene como objetivo informar pero aportando algo más que los meros hechos ocurridos, es decir, pretende interpretar lo que acaba de suceder contextualizándolo a través de un antes y de un después. La novedad de lo ocurrido cobra su sentido si nos hacen recordar qué pasó anteriormente con respecto a ese tema y qué consecuencias pueden desprenderse de ello. Se nos ofrece, de esta manera, un análisis y una valoración del asunto tratado (8).

En opinión de Edgar Morin, "la definición de lo que constituye noticia y la importancia atribuida a los hechos de crónica son por tanto la consecuencia –en el sector de la información– de dos tendencias profundas que recorren la cultura de masas: por un lado la dinámica de estandarización e innovación, por otro el sincretismo y la contaminación entre lo real y lo imaginario" (9).

La noticia –que en este caso es narrada a través de la crónica– sobre los altos precios alcanzados por determinadas obras pictóricas vendidas en subastas de arte, se ha convertido en acontecimiento imprevisto. La mera noticia de un día se ha visto prolongada en el tiempo y se ha extendido a la primera página y a diversas secciones de cada diario convirtiéndose en acontecimiento, dado que ningún medio de comunicación, ni los audiovisuales ni los impresos, han podido obviarla.

El discurso diario de la información parece justificarse por su mera función anunciadora mientras que el discurso de los suplementos especializados de periodicidad semanal, lugar donde también se han publicado textos sobre Subastas de Arte, es explícitamente un discurso secundario dentro del universo informativo. El suplemento tenderá a suponer que su lector conoce en alguna medida los acontecimientos de la semana y, por ello, se le supone preparado para un lenguaje más especializado que profundice y contextualice diversos aspectos de la noticia (10).

La *prensa de calidad* en España, la voz de las élites del país, la representante de un saber decir en nombre de todos, ha construído el acontecimiento cultural de las Subastas de Arte como antes hiciera con los grandes premios de la cultura y con la muerte de sus personajes (11). Ha otorgado un marco a ese acontecer cultural, ha transformado la noticia, un mero suceso, en un acontecimiento público abierto a la discusión (12).

Los grandes premios –el Príncipe de Asturias de las Artes y las Letras, el Cervantes, etc.– y la muerte –sirva de ejemplo el fallecimiento de Salvador Dalí, en enero de 1989, ocurrido en pleno auge de las Subastas de Arte–, que han llevado a ciertos personajes a la primera página de la *prensa de calidad* en representación, antes en exclusiva, del acontecimiento cultural, se han visto acompañados, a partir de 1987, por las Subastas de Arte, convertidas en acontecimiento tras romper el techo de los precios alcanzados en pintura hasta entonces.

Cuáles han sido los criterios de noticiabilidad que se han aplicado a las Subastas de Arte en la *prensa de calidad* editada en España, es decir, qué elementos les han convertido en noticia, les han dado una configuración propia y les han hecho ser elegidas entre otros hechos de la cultura que han sido rechazados y, por lo tanto, no han sido publicados o, simplemente, han aparecido en las páginas de la prensa como fugaces noticias de un día, es el objetivo que se pretende alcanzar desde aquí (13).

Los valores-noticia (*news values*) se definen por la publicación, de manera preferente, de informaciones con un contenido bien caracterizado que determinan, en su acción constante, la propia imagen que el público tiene de la realidad. Los medios de comunicación de masas actúan ofreciendo opiniones concordantes en los diversos temas de actualidad tratados, dando coherencia a su visión de la realidad, estereotipándola y haciendo concordar esta visión del ambiente con sus propias opiniones (14).

Los valores-noticia, como un componente de la noticiabilidad, representan la respuesta a la pregunta sobre qué acontecimientos son considerados suficientemente interesantes, significativos, relevantes, para ser transformados en noticia (15). "Los valores-noticia son cualidades de los acontecimientos o de su construcción periodística, cuya relativa ausencia o presencia recomienda su inclusión en un producto informativo. Cuantas más cualidades exhibe un acontecimiento, mayores son sus posibilidades de ser incluido" (16).

Son, entonces, criterios para seleccionar los hechos que merecen ser publicados entre el material disponible en la redacción, funcionando asimismo como guías para la presentación de ese material al sugerir qué es lo que hay que enfatizar, omitir, dónde dar prioridad en la preparación de las noti-

(7) *Libro de estilo*, Ediciones El País, Madrid 1990, p. 36.

(8) Concha FAGOAGA, *Periodismo interpretativo*, Mitre, Madrid 1982.

(9) Edgar MORIN, *El espíritu del tiempo. Ensayo sobre cultura de masas*, Taurus, Madrid 1962, p. 47.

(10) Eliseo VERON, *Construir el acontecimiento*, Compañía Impresora Argentina S.A., Buenos Aires 1983, p. 179.

(11) Amparo TUÑON, "El espacio cultural del periódico. Perfiles del discurso cultural periodístico (Análisis de un acontecimiento en El País)" en: Gérard IMBERT y José VIDAL BENEYTO (coords.), *El País o la referencia dominante*, Editorial Mitre, Madrid 1986, pp. 118 y 119. Ver: Amparo TUÑON, "Indicios culturales de la prensa de élite" en: VV.AA., *Métodos de análisis de la prensa*, Annexes aux mélanges de la Casa de Velázquez, Madrid 1987.

(12) Gaye TUCHMAN, op. cit., p. 15.

(13) En los cuadros que reflejan los textos sobre Subastas de Arte publicados en **ABC**, **El País** y **La Vanguardia** en noviembre de 1988, incluidos aquí, se puede apreciar la importancia que la *prensa de calidad* dio a estas ventas sobre otros temas publicados en las secciones de Cultura y su reflejo en primera página.

(14) Jay G. BLUMLER, "Nouvelles orientations de la recherche dans le domaine des campaignes electorales" en: *Etudes de Radio-Télévision*, nº 27, 1977.

(15) Mauro WOLF, *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*, Paidós, Barcelona 1987, p. 222.

(16) P. GOLDING y P. ELLIOT, *Making the News*, Longman, London 1979, p. 114.

cias que se presentan al público. Por eso, los valores-noticia impregnan las fases sucesivas del proceso de su construcción al constituir parte de la noticiabilidad que "...es un fenómeno negociado, constituído por las actividades de una compleja burocracia diseñada para supervisar la red informativa" (17).

Dada la premura del tiempo en el trabajo periodístico, los profesionales no pueden decidir, en cada ocasión, los criterios de selección del material para su publicación; su repetición crea unas rutinas que marcan un camino que facilita la selección, adaptada a las circunstancias que rodean a cada material. Los mismos valores-noticia pueden ser modificados. Como ejemplo, antes de 1987 las Subastas de Arte no se habían constituido en acontecimiento cultural y, a partir de entonces, sí.

Cuando la pintura vendida en subasta comenzó a superar, con gran diferencia, los precios que otras obras de arte habían alcanzado con anterioridad, las Subastas de Arte se convirtieron en noticia. Los *diarios de calidad* echaron mano de sus corresponsales en el extranjero para que cubrieran esas ventas que se estaban desarrollando en su mayor parte en Londres y Nueva York, cuyos resultados calificaron con el término de "récord" (18).

Una especialización tópica como es cultura (19), en la cual se han incluido las Subastas de Arte, se han cubierto a través de los corresponsales que se dedican a los despachos territoriales, es decir, que no están especializados en ningún tema concreto sino en un país o en un área geográfica y, por lo tanto, tienen que atender periodísticamente todos los temas que se producen en esa nación.

"Las noticias tenderán a reflejar la estructura del staff: los especialistas no pueden quedar inactivos y como las noticias de las capitales extranjeras llegan regularmente porque hay alguien destacado allí que las produce, de la misma forma los temas cubiertos por un especialista tendrán una presencia garantizada en los informativos" (20). De esta manera, la *prensa de calidad* destinó un espacio en sus secciones de Cultura para las crónicas sobre Subastas de Arte, y los especialistas –los de **ABC** y **La Vanguardia** ya escribían sobre el mercado del arte; **El País** no ha contado con ninguno– valoraban las últimas noticias de esas ventas en sus secciones aprovechando los datos aportados en las crónicas.

Proximidad

La proximidad geográfica, como uno de los elementos clásicos de la noticia, "... se refiere simplemente a la regla práctica de la precedencia de las noticias internas y a la disposición de las noticias externas según su proximidad respecto al público. En este sentido, la distancia geográfica está en cualquier caso desvirtuada por los mecanismos de recogida de noticias" (21). Los medios de comunicación de masas están organizados para cubrir los acontecimientos que ocurran en cualquier parte del mundo; para ellos ya no existen fronteras.

En el caso de las más importantes subastas de arte, aunque se han celebrado, como ya he indicado, en Londres y Nueva York, centros de poder de decisión mundial junto con Tokyo, lejos de los lugares de edición de los *diarios de calidad* españoles y de su público, esa distancia desaparece por la propia organización de la prensa y porque esta modalidad del comercio del arte forma parte de un mercado intercontinental –también las empresas de comunicación– que van expandiéndose como grupos transnacionales (22).

La falta de proximidad, tanto temática como geográfica, se ha suplido con la omnipresencia de las casas de subastas, Sotheby´s y Christie´s. Ambas, organizadoras de las más importantes subastas del mundo en las que se han logrado los máximos precios (23), son el elemento intermediador de la compra-venta, siempre presente en el intercambio comercial aunque compradores y vendedores se renueven.

Son, asimismo, empresas multinacionales con sedes en una treintena de paises de todo el mundo, que subastan un objeto, la obra de arte, que tampoco tiene patria, a no ser en el caso de determinadas naciones, como Francia, que mantiene restricciones legales a la salida de obras de arte del país –este factor es uno de los que ha hecho que París pierda la capitalidad de esta modalidad del mercado del arte– o también España.

La obra de los artistas –vivos y muertos– se vende en distintos paises; las subastas tienen clientes en todo el mundo que, simplemente a través del teléfono, pueden comprar y vender simultáneamente a la celebración de las subastas; pagan en diversas divisas por lo que es fundamental la información sobre el mercado financiero internacional en cada momento (24). Es decir, todos los elementos que rodean las subastas de arte pertenecen al comercio transnacional.

"Los cronistas no tienen tiempo de desarrollar contactos con fuentes que no son conocidas ni de pasar a través de la rutina por la que los extraños se convierten en informadores (...) Además estas fuentes extrañas a lo mejor suministran in-

(17) Gaye TUCHMAN, op. cit., p. 51.

(18) "Palabra tomada del inglés, muy usada en los deportes con el significado de "marca" o resultado más alto alcanzado hasta el momento de que se trata", en María MOLINER, *Diccionario de uso del español*, 2 vols., Gredos, Madrid 1987, p. 957.

(19) Las especializaciones tópicas incluyen cultura, finanzas y deportes, entre otras.

(20) P. GOLDING y P. ELLIOT, op. cit., p. 99.

(21) P. GOLDING y P. ELLIOT, op. cit., p. 119.

(22) La actual organización social en su vertiente económica gira en torno a un mercado, no ya de ámbito local ni tan siquiera nacional, sino mundial, en el que los continentes están cada vez más en contacto y por ello, cada vez más próximos. Las barreras de la distancia y del tiempo se han acortado a través de los avances tecnológicos que sirven para suministrar datos cada vez más rápidamente, facilitando con ello la compra-venta de información al igual que de mercancías. Es decir, se comparte soportes tecnológicos y datos informativos, tanto para los procesos de la comunicación como para las actuaciones económicas. Ver, Cees J. HAMELINK, *La aldea transnacional*, Gustavo Gili, Barcelona 1981.

(23) Los cuarenta cuadros más caros de la historia vendidos entre 1987 y 1990, se han subastado a través de Christie´s y Sotheby´s, excepto uno de ellos que se vendió en la sala Drouot-Montaigne, de París.

(24) Como en la Bolsa, el arte se paga en la moneda del comprador y el vendedor cobra en la moneda del país donde sea residente por lo que en las subastas de arte, el cambio de divisas entra en juego constantemente.

formaciones que no pueden ser comprobadas, creando por tanto incertidumbres" (25). Los corresponsales, además de la utilización de los medios de comunicación –prensa, radio y televisión– del país donde trabajan como fuentes previstas, acuden a las fuentes informativas centralizadas que resultan más seguras, en este caso, Sotheby´s y Christie´s (26), al igual que los informadores de subastas de arte en España. Ambas casas de subastas se convierten, entonces, en la principal fuente de información, antes, durante y después de las ventas.

Las casas de subastas son una jerarquía no institucional perfectamente visible por su dimensión económica y empresarial, que se han constituido en fuentes informativas organizadas. Son estas empresas las que se ponen en contacto con los informadores, estén donde estén, bien en la redacción central, en las corresponsalías o en su domicilio –los especialistas que no acuden al periódico–, en cualquier país del mundo.

Las casas de subastas cuentan con gabinetes de prensa y con publicaciones propias que informan, tanto a clientes como a informadores, sobre el calendario de subastas de cada temporada, ofreciendo datos técnicos y sobre la procedencia de las principales obras puestas a la venta, así como acerca de los artistas, etc. Aportan, con frecuencia, un alto grado de noticiabilidad en los datos que facilitan puesto que proporcionan al periodista el lugar alcanzado por las obras de arte que acaban de subastar, respecto a la clasificación de los precios logrados entre otros cuadros vendidos con anterioridad. La información que las agencias informativas hacen llegar puntualmente a las redacciones de los diarios refuerza la información generada por las casas de subastas.

Son las casas de subastas las primeras interesadas en ofrecer su propia información, tanto a través de datos como de valoraciones sobre la marcha de esta modalidad del comercio del arte. Por ello, la prensa no ha necesitado acercarse a éstas una vez que se ha abierto la vía informativa entre el profesional del periodismo y las casas de subastas. Es decir, las casas de subastas no sólo actúan como fuentes informativas ofreciendo datos sino que también se les requiere u ofrecen, por *motu propio*, su opinión sobre el mercado del arte y, más en concreto, sobre las subastas de obras artísticas.

Los testimonios directos incluídos en las crónicas que la *prensa de calidad* publica –también en los reportajes esporádicos– a través de citas de los personajes implicados o afectados por el acontecimiento, son los intérpretes del sentido que estaban tomando, entonces, las subastas de arte. El periodista deja a las fuentes, a Sotheby´s y a Christie´s, a los galeristas, marchantes, artistas, museos, consultados que se hagan cargo de la valoración de los hechos.

Es decir, "...los medios con los que las fuentes obtienen acceso a los periodistas, las consideraciones relativas a las fuentes, son elementos que se refuerzan recíprocamente al crear un modelo acumulativo a través del cual los periodistas son repetidamente puestos en contacto con un número limitado de fuentes siempre del mismo tipo" (27), afirma Herbert J. Gans.

En opinión de Gaye Tuchman, "...el uso de fuentes graduadas que puedan ser citadas como pretensiones de verdad que se ofrecen pasa a convertirse en un recurso técnico diseñado para distanciar al reportero de los fenómenos identificados como hechos. Las citas de opiniones de otras personas son presentadas para crear una trama de hechos que mutuamente se validan a sí mismos".

Prosigue el autor: "La noticia ciega la realidad social en lugar de revelarla (...) se apoya en las estructuras institucionales y, a la vez, las reproduce (...) Al identificar a las fuentes centralizadas de información como instituciones sociales legitimadas, las organizaciones informativas y los informadores se unen a los centros que les anticipan las noticias (...) Estos sitios pasan a ser objetivados, entonces, como los sitios apropiados donde ha de recogerse la información (...) como las fuentes legitimadas y legitimadoras de la información y del ejercicio del poder. Mediante un empirismo ingenuo, esa información es transformada en hechos objetivos, hechos entendidos como descripción y constitución normal, natural, que hay que dar por evidente, del estado de las cuestiones. Y por medio de las fuentes identificadas con los hechos, los informadores crean y controlan la controversia; contienen el disenso" (28).

Una actitud muy frecuentemente estudiada en la información política y que en la comercial, como es este caso, muestra la misma manera de trabajar: un acudir constantemente a los centros donde se anticipan las noticias que, en muchas ocasiones, se convierten en únicos puntos consultados –tanto por los periodistas de los diarios como por las agencias informativas– las casas de subastas, reducidas, en este caso, a las que generan el mayor volumen de negocio: Christie´s y Sotheby´s, por ello, parte interesada en la transacción comercial.

La falta de proximidad, tanto temática porque, como ya he dicho, España no es un país con tradición en subastas de arte (29), como geográfica –las principales subastas se han cele-

(25) Herbert J. GANS, *Deciding What´s News. A Study of CBS Evening News. NBC Nigthly News and Time*, Pantheon Books, New York 1979, p. 139.

(26) La asistencia personal de los corresponsales a las subastas de arte se hace difícil cuando tienen que atender todo tipo de cuestiones de orden político, económico, etc., ocurridas en el país donde trabajan, cuando, además, en los diarios prima este tipo de información sobre la que se incluye en la sección de Cultura. Dificultad agravada si residen en Washington como ha sido el caso del corresponsal de **El País**, Albert Montagut, que firmaba desde allí las crónicas de Subastas de Arte que siempre se celebran en Nueva York en las fechas a las que me estoy refiriendo, al igual que Rafael Ramos, corresponsal de **La Vanguardia**.

(27) Herbert J. GANS, op. cit., p. 144.

(28) Gaye TUCHMAN, op. cit., pp. 108 y ss.

(29) "Las noticias se hallan culturalmente próximas si se refieren a acontecimientos que pueden englobarse en la normal esfera de experiencia de los periodistas y de su público. Son tipos de acontecimientos que implican una esfera compartida de lenguaje y postulados culturales comunes...", en P. GOLDING y P. ELLIOT, op. cit., p. 119.

brado en Londres y Nueva York; alguna también en París– se ha sabido suplir a través de la omnipresencia de las principales casas de subastas que cuentan con una organización que llega a todas partes (30) y con la propia estructura de la prensa que recibe una información que ya no encuentra fronteras.

Expectación

La expectación como valor-noticia se ha introducido en los textos narrativos sobre Subastas de Arte en la *prensa de calidad*, principalmente a través de la creación de una espera de nuevos resultados en los precios de las obras artísticas subastadas que desbancaran los ya obtenidos. Es lo que Carl N. Warren denomina suspense, "la acumulación de los sucesos hacia un clímax imprevisible" (31).

La expectación hacia ese clímax se ha prolongado de subasta en subasta y ha sido gestada directamente a través de las fuentes informativas principales, Sotheby´s y Christie´s. Convertidas en centros informativos interesados, tenían fácil el camino para crear esa expectación meses antes de la celebración de las subastas. Los cuadros sobre los cuales se esperaba alcanzar los precios más altos, eran los que las casas de subastas resaltaban en las informaciones ofrecidas a los periodistas (32).

Se cumplieran o no las expectativas –según los casos– de alcanzar los precios de estimación (33) que las casas de subastas otorgaban a los lienzos de próxima venta, éstas ya habían logrado el efecto de *marketing* (34) que perseguían, es decir, ya se había realizado la campaña publicitaria indirecta a través de unos textos periodísticos en las secciones de Cultura de los tres *diarios de calidad* que aquí se analizan.

Esa campaña de efectos comerciales a través de la información periodística se alargó durante años; entre 1987 y 1990 no dejó de funcionar la creación de expectativas desde los mismos titulares de las crónicas. Títulos que como "constituyen el principal elemento de una información. Sirven para centrar la atención del lector (...) responden fielmente a la información (...) jamás establecen conclusiones que no figuren en el texto" (35), serán incluidos al final de este apartado, al considerar que reflejan el sentido del texto.

Si comparamos el efecto *marketing* de los textos periodísticos sobre Subastas de Arte de los tres *diarios de calidad* con los anuncios publicitarios insertados por las casas de subastas en esas mismas publicaciones, resultan estos últimos menos frecuentes en pleno auge de las subastas de arte que las informaciones sobre las mismas aunque perfectamente contextualizados.

Tomamos como ejemplo el anuncio de Sotheby´s –el mismo sistema ha utilizado Christie´s– de **El País** el 31 de marzo de 1989, con motivo de la exposición en Madrid del autorretrato ***Yo, Picasso.*** Ocupando media página, en el centro del anunció se ha insertado la fotografía de la obra; a su izquierda, los datos sobre su próxima subasta: lugar, fecha –el 9 de mayo–, y los nombres de los responsables de Sotheby´s con direcciones y teléfonos de Nueva York y Madrid. A su derecha, los datos sobre la exposición del lienzo en Madrid –días, horario, lugar– así como la ficha técnica del cuadro –autor, nombre, año de realización, técnica y medidas– y el precio de estimación en dólares y en pesetas (36).

Los datos de la ficha técnica de los lienzos y de la futura subasta incluidos en la publicidad –a veces ausentes en los textos periodísticos– son correctos, cosa que no siempre ocurre en los textos escritos por los redactores o los especialistas. Pero a la publicidad le faltan los recursos retóricos empleados en los textos narrativos –redundancia, descripción, testimonios directos, etc.– y la firma del especialista, en los textos valorativos, que los hace persuasivos. La presencia de publicidad sobre subastas de arte ha sido cada vez más fuerte en los *diarios de calidad.* Publicidad comercial que tras el llamado maratón de subastas celebrado en Nueva York en noviembre de 1988 se multiplicó por ocho, en el caso de Sotheby´s, y en el de Christie´s se hizo presente, en 1989, puesto que anterioemente no se anunciaba. Asimismo, la publicidad bajó en ambos casos tras el declive de las subastas de 1990 (37).

El elemento expectación como parte de un único texto narrativo, muy habitual en la narración de torneos deportivos, por ejemplo, apenas aparece en algún pasaje de alguna crónica, cuando el corresponsal ha utilizado la fórmula dramática del suspense como componente de la forma estructural del texto. Es decir, ha narrado cronológicamente cómo las cantidades ofrecidas por cada aspirante a comprador se sobrepasan unas a otras.

(30) Algunos de los lienzos que más altos precios alcanzaron entre 1987 y 1990 en las subastas de Londres y de Nueva York, viajaron a diversos países –incluida España– para ser acercados a posibles compradores a través de breves exposiciones en las sedes de las casas de subastas, como es el caso del óleo *Yo, Picasso*, autorretrato del pintor malagueño, que fue expuesto del 1 al 3 de abril de 1989 en la sala de Edmund Peel & Asociados –representante de Sotheby´s en España–, en Madrid, y que el 9 de mayo fue subastado en la sala Sotheby´s de Nueva York.

(31) Carl N. WARREN, *Géneros periodísticos informativos*, A.T.E., Barcelona 1975, p. 34.

(32) Las casas de subastas siguen focalizando la atención sobre ciertas obras a través de catálogos editados por ellas e, incluso, dedicándoles revistas monográficas que son enviadas a los periodistas.

(33) El precio de estimación es el que los expertos creen que alcanzará la obra.

(34) Según el *Longman Dictionary of Contemporary English*, The Pitman Press, Bath 1982, p. 666, *marketing* significa "las diversas actividades a través de las cuales los bienes son suministrados, anunciados y vendidos".

(35) *Libro de estilo*, op. cit., p. 43.

(36) No todos los anuncios de ambas casas de subastas presentaban las mismas características; otros eran más sencillos y en ellos, simplemente se anunciaba la casa de subastas sin introducir ninguna obra de arte en concreto aunque sí, frecuentemente, el tipo de subasta que se celebraría próximamente.

(37) Los datos me han sido facilitados por la empresa Duplo –perteneciente a AGB del grupo Maxwell–, dedicada al control de la inversión publicitaria y de sus contenidos en los medios de comunicación, tanto orales como escritos.

Emoción

La competitividad siempre introduce el elemento emoción pues corresponde a los sentimientos humanos. "Sólo aplicamos el término emociones, en tanto que es elemento específico de la noticia (...) para incluir (...) la gama de reacciones humanas, frente a los estímulos exteriores, que va desde los apetitos puramente animales hasta las satisfacciones del orden espiritual más elevado. Los elementos emocionales reunidos, configuran aquella potente calidad de la noticia que se denomina *interés humano*" (38) afirma Carl N. Warren.

La intensidad en la dramatización a la hora de narrar periodísticamente los hechos desarrollados en las subastas de arte por parte de los corresponsales se ha plasmado en el lenguaje empleado, bien a través de las metáforas energéticas, representativas de las fuerzas que quieren emerger, como de unos términos procedentes de lo militar, luego integrados en lo deportivo y, finalmente, en lo económico que conducen a un lenguaje competitivo. Asimismo, se le ha insuflado al texto cierta emoción a través de la narración de las reacciones del público a lo largo de la celebración de la subasta; del aplauso con el que los asistentes, contagiados por la competitividad vivida en la sala, han irrumpido tras las pujas de la subasta de arte.

Actualidad

Si nos atenemos al material disponible para dar a conocer a través de un diario, uno de los elementos imprescindibles para que sea publicado es su sentido de actualidad, es decir, que se refiera a un hecho reciente, bien en su acontecer –lo que acaba de ocurrir– o respecto al momento del conocimiento que los periodistas tienen de él. En este caso, los diarios incluyen las crónicas de Subastas de Arte en su última edición que es la de Madrid o la de Barcelona –en el caso de **La Vanguardia**– a veces dos días después de su celebración cuando tienen lugar en Nueva York debido al desfase horario.

En los textos sobre Subastas de Arte, la actualidad viene marcada, en la mayor parte de los casos, por las fechas en las que han tenido lugar. La celebración de una subasta de arte es un acontecimiento anunciado (39) sobre el que la prensa está atenta puesto que se espera que ofrezca un dato novedoso que lo haga noticiable: un nuevo récord de precio.

Aunque la obra subastada es nueva respecto a anteriores sesiones, los compradores y vendedores que raramente se repiten, acaban convirtiéndose en "clónicos" porque la *prensa de calidad* hace residir el elemento actualidad en ese precio alcanzado y lo alarga hasta próximas subastas a través de ese efecto de expectación al cual ya me he referido. Lo que va a ocurrir después es fundamental porque cambiará el sentido de la última subasta: un nuevo récord hará viejo al anterior renovándose, entre ellos, durante tres años. La expectativa del futuro no llega a desaparecer: qué próxima obra superará el precio que otra acaba de alcanzar; es una puja entre resultados de subastas.

La *prensa de calidad* focaliza la noticiabilidad en el nuevo récord alcanzado, nunca en la variación que sufren las colecciones de arte ante las ventas y las compras de obra. Los *diarios de calidad* no hacen un seguimiento riguroso de las modificaciones que están viviendo algunas de las más importantes colecciones del mundo (40), elemento esencial del mercado del arte, prácticamente ausente de los textos narrativos.

"La misma organización del trabajo periodístico está estructuralmente orientada a recoger los acontecimientos puntuales, más que las tendencias constantes o los procesos sociales emergentes" (41). El seguimiento de un acontecimiento que tiene prolongación en el tiempo requiere una organización determinada que no siempre se tiene en un periódico, sobre todo cuando los temas requieren una especialización. Si no se cuenta con esa organización se cubren los acontecimientos al ritmo de aparición.

Lo extraordinario

Para F. Böckelmann, uno de los valores-noticia del material informativo reside en "la observación de lo extraordinario, de lo singular y de lo exótico en el sentido de desmarcar y confirmar lo propio, en el sentido de disponer de alternativas ficticias a la vida cotidiana, en el sentido de la proyección cultural y de la asimilación consumista" (42). Es lo que Carl N. Warren, dentro de los elementos de la noticia, llama curiosidad, rareza: "Por el criterio de rareza, lo superlativo es noticia. Las medianías no cuentan. Sólo los plusmarquistas aparecen en letras de molde (...) los exponentes superlativos de cualquier condición tienen valor periodístico" (43). El público quiere verse sorprendido, que le ofrezcan algo contra la monotonía de la vida.

Las crónicas resaltan en sus titulares las grandes cifras logradas por la pintura en las subastas de arte entre 1987 y 1990 que corresponden a ese concepto de lo extraordinario. Los primeros récords eran precios nunca pagados por un cuadro que, más adelante, se veían superados por otros como en una carrera sin fin hacia lo superlativo, hacia el "más que". El valor económico (44) alcanzado por la obra de arte es lo que se

(38) Carl N. WARREN, op. cit., p. 35.

(39) Las casas de subastas programan el calendario de subastas para toda la temporada, de septiembre a julio del año siguiente, que hacen llegar a la prensa con suficiente antelación.

(40) Cuando más atención informativa captaron las colecciones de arte fue en el maratón de subastas celebrado entre el 9 y el 16 de noviembre de 1988 en Nueva York al salir a la venta colecciones enteras, pero siempre desde el punto de vista de los récords alcanzados en su venta. Asimismo se les ha prestado atención cuando su propiedad recaía en alguna figura del espectáculo, por ejemplo.

(41) Mauro WOLF, op. cit., p. 236.

(42) F. BÖCKELMANN, *Formación y funciones sociales de la opinión pública*, Gustavo Gili, Barcelona 1983, pp. 65-71. Este autor ha propuesto unas reglas dominantes de la atención que determinan los criterios de selección temática en los medios de comunicación de masas, basándose en las propuestas realizadas por otro autor, Niklas Luhmann.

(43) Carl N. WARREN, op. cit., p. 32.

(44) El valor económico de la obra artística es el precio que adquiere al entrar en el mercado.

potencia a través de las cifras que abundan en los textos de las crónicas.

Conflicto

La primacía dada por la *prensa de calidad* al valor económico que la pintura alcanza en las subastas de arte ha desembocado en lo que F. Böckelmann explica como "la consideración de las formas de competición bajo el aspecto de lucha con connotaciones afectivas de competencia de *status* y de rivalidad personal" (45). Este valor-noticia resulta, en buena medida, de los criterios expuestos con anterioridad así como, en parte, de la interiorización de la competitividad presente en el sistema social.

Es la lucha por la superioridad, no tomada como bélica sino como triunfo del prestigio, social y económico. Al referirse al conflicto como elemento de la noticia, Carl N. Warren afirma que "en cierto sentido, la vida es competición, se constituye de una interminable serie de contiendas mentales, morales y físicas, desde la cuna hasta la tumba (...) Todos los periodistas, desde el cronista rural hasta el corresponsal en el extranjero, saben que cualquier lucha por la supremacía constituye un elemento de interés periodístico" (46).

La propia subasta de arte es el intento de comprar algo compitiendo, porque pujar significa "licitar. Ofrecer en una subasta más de lo que ha ofrecido el licitador anterior. Aventajar a alguien" (47). Luego ese sentido de competencia le es consubstancial. En las crónicas sobre Subastas de Arte se prima la competencia entre precios alcanzados, el récord que supera al récord anterior; la competición entre personas que pujan, que luchan entre sí por conseguir un cuadro único -en la condición de único se basa de manera importante el interés de la lucha, así como en lo excepcional de los precios.

La valoración económica de las obras de arte, en un principio plasmada informativamente en los titulares de las crónicas incluidas en las secciones de Cultura, se realiza después en términos comparativos a través de una titulación valorativa. Los meros números de los precios pasan a adquirir significado cuando representan la victoria de una contienda, de una lucha por situarse por delante del resto de las obras artísticas subastadas.

Status

El éxito y sus modelos de identificación y de proyección social constituyen un criterio de primera magnitud para la selección de las noticias que F. Bökelmann menciona como "los síntomas del éxito en el aspecto de la cuantificación y de la atribución personal (de la consecución del prestigio)" (48). Incluye lo que Niklas Luhmann llama "*status* del emisor", definido como regla de atención que determina la selección temática. Las personas que ejemplifican el ideal del éxito, la fortuna, el triunfo o el bienestar actúan, por sí mismas, como tema.

Se trata de la mostración de la capacidad de gasto, de la manifestación de una riqueza, fundamental en el orden de los signos, como es el caso de las obras de arte que se subastan. En el control de los valores-signo es donde reside la diferencia de ese grupo social –denominado por Jean Baudrillard, "casta" (49)– que compra y vende obra de arte.

El elemento de la noticia que en Carl N. Warren podría ser el equivalente al *status* es la "notoriedad" que este autor la extiende no sólo a las personas sino a los "...lugares, cosas y situaciones conocidos por el público en razón de su posición, su riqueza, su publicidad o sus realizaciones conceden un fuerte y persistente interés periodístico que basta para atraer a una ansiosa audiencia cada vez que aparecen en la prensa" (50). "...cuando un acontecimiento atañe a personas de élite, tiene mayores posibilidades de convertirse en noticia" (51), afirma J. Galtung y M. Ruge; cuando gente famosa, adinerada, acude a las subastas, se intensifica la noticiabilidad (52) porque se hace visible desde fuera del grupo de poder por su propia condición.

Aunque es frecuente que los grados más altos de la riqueza o del prestigio constituyan noticia, presentan habitualmente la desventaja, con respecto a las jerarquías institucionales, de no estar formalmente articulados. Pero, en este caso, esa falta de articulación propia del grupo social que gira alrededor de las subastas de arte se suple a través de las casas de subastas, Sotheby´s y Christie´s, que, como ya he explicado, canalizan la información hacia la prensa en representación del grupo.

Los valores-noticia en los tres *diarios de calidad*

La expectación, lo extraordinario, el conflicto y el *status* han sido los valores-noticia que han primado en las crónicas de las Subastas de Arte en la *prensa de calidad.* La expectación ha estado presente en la preparación de la construcción del acontecimiento e, incluso, formando parte de él puesto que ha servido de encadenamiento de la noticia de una nueva Subasta con la siguiente a lo largo de los tres años que ha durado el auge de las subastas de arte. Los tres periódicos han primado la expectación desde sus crónicas, a través de las cuales, los corresponsales en el extranjero han narrado el acontecimiento de las Subastas de Arte, si bien **El País** ha sido algo más cauto en la insistencia en este valor-noticia.

Considero que lo extraordinario y el conflicto han sido los valores propios de la construcción del acontecimiento de las Subastas de Arte, tanto en **ABC**, como en **El País** y en **La Vanguardia**: los altos precios alcanzados en las subastas de arte, es decir, los altos precios, han tenido que ser valorados a través del elemento conflicto para conocer su verdadera di-

(45) F. BÖCKELMANN, op, cit.
(46) Carl N. WARREN, op. cit., pp. 33 y 34.
(47) María MOLINER, op. cit., 882.
(48) F. BÖCKELMANN, op, cit.
(49) Jean BAUDRILLARD, *Crítica de la economía política del signo*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid 1989, p. 129.
(50) Carl N. WARREN, op. cit., p. 30.
(51) J. GALTUNG y M. RUGE, "The Structure of Foreing News" en: *Journal of Peace Research*, vol. 1, 1965, p. 119.
(52) Como ejemplo, la publicación por **El País**, el 1 de diciembre de 1989 en primera página, de la foto de Paloma Picasso posando ante la obra de su padre, *Las bodas de Pierrette*, tras su subasta en la sala Drouot-Montaigne de París.

mensión y para retomar el impacto de la nueva noticia, consecuencia de su prolongación en el tiempo.

La *prensa de calidad* ha considerado que para construir la nueva noticia no era suficiente incluir solamente lo extraordinario, las grandes cifras que se acababan de alcanzar en la última subasta –primadas a través de los titulares informativos–, sino que había que referenciarlas con los anteriores precios alcanzados por otras obras de arte, a través de unos titulares valorativos que incluian un sentido de competencia por medio de la comparación. **El País** tardó más que **ABC** y que **La Vanguardia** en introducir el conflicto desde los titulares. "Un cuadro de Jasper Johns alcanza la máxima cotización para la obra de un artista vivo", fue el primero, publicado el 11 de noviembre 1988. Hasta entonces, sus titulares eran informativos, basados en lo extraordinario.

ABC, por su parte, tras la subasta de ***Los girasoles***, de Vincent van Gogh, el primer cuadro cuyo récord alcanzado se distanció de manera muy importante de los anteriores, ya tituló primando el elemento conflicto: ""Los girasoles" de van Gogh hace saltar en añicos los precios del mercado del arte", publicado el 31 de marzo de 1987. **La Vanguardia** también introdujo, en la misma fecha, el valor-noticia conflicto en la crónica que narraba esta misma subasta: "Los 4.500 millones pagados por "Girasoles" barren todas las marcas anteriores de subastas".

El conflicto, va más allá de lo textual puesto que se ha plasmado gráficamente en los cuadros clasificatorios que marcan el avance y el retroceso de los precios que las obras artísticas han ido alcanzando a lo largo de estos tres años que ha durado el auge de las subastas de arte. **ABC**, junto a la crónica de la venta de ***Los girasoles***, de Vincent van Gogh, ya incluia un cuadro clasificatorio que ordenaba algunas de las más altas cifras logradas en subastas de arte.

La Vanguardia también introducía ese día un cuadro clasificatorio de altos precios conseguidos en las subastas de arte pero en la sección de Economía, mientras que **El País** incluyó cuadros clasificatorios más tarde que esos dos periódicos; el primero tiene fecha del 29 de noviembre de 1988, publicado en la sección de 'La Cultura', junto a la crónica de su corresponsal que narraba el resultado y desarrollo de la subasta que se había celebrado el día anterior.

Titulares

La noticia sobre las Subastas de Arte ha llegado al lector a través de las crónicas enviadas por los corresponsales que los periódicos **ABC**, **El País** y **La Vanguardia** han incluido en las secciones de Cultura del ejemplar diario. Son estos textos interpretativos los que han marcado los puntos álgidos de la noticiabilidad, al dar a conocer, puntualmente, los nuevos récords de precios alcanzados por las obras de arte.

Por esta razón incluyo, a continuación, los títulos –que constituyen el principal elemento de una información– correspondientes a las crónicas –también los que aparecieron en primera página–, publicados por estos diarios antes de la celebración de la subasta a la que se refiere cada texto, con el fin de mostrar la primacía de la "expectación" como elemento de la noticia previa y anunciadora de una subasta. Asimismo, incluyo los titulares que se publicaron después de las subastas de los cuadros que alcanzaron los más altos precios para mostrar la elección de "lo extraordinario" y del "conflicto", como los valores propios en la construcción de la noticia.

ABC

Expectación (antes de cada subasta):

"La subasta de "Los girasoles" de van Gogh hace subir al máximo los termómetros de la expectación" (30-3-1987).

"Otro van Gogh siembra la expectación en el mercado del arte" (24-6-1987).

"Van Gogh, Modigliani, Monet, un duelo a golpe de millones" (27-6-1988).

"Christie´s espera obtener un remate superior a los dos mil millones de pesetas" (subtítulo) (6-9-1988).

"Un cuadro de Picasso pondrá hoy el mundo del arte al rojo vivo" (28-11-1988).

"Expectación ante la subasta de obras de Picasso y Dalí" (3-4-1989).

"Nueva York prepara un millonario maratón de subastas de pintura" (2-5-1989).

"Jasper Johns y Picasso abren esta semana una temporada de subastas no apta para cardíacos" (José María Carrascal) (6-11-1989).

"Alta tensión en el mercado del arte ante la subasta, hoy, del Picasso "Au lapin agile"" (15-11-1989).

"Expectación en el mundo de las subastas ante el duelo entre Renoir y van Gogh" (14-5-1990) (53).

"Nueva York: gran expectación ante unas subastas que podrían marcar el declive del mercado del arte" (15-5-1990).

Lo extraordinario (después de la celebración de las subastas):

"Más de cinco mil millones de pesetas por este cuadro" (portada) (31-3-1987).

"Una "mata de lirios" de van Gogh, vendido por seis mil millones de pesetas" (J.M.C.) (12-11-1987).

"Un editor paga más de dos mil millones de pesetas por otro cuadro de Jasper Johns" (José María Carrascal) (12-11-1988).

"Más de dos mil millones por un Jasper Johns y mil ochocientos por un Picasso" (sección Actualidad Gráfica) (12-11-1988).

"Un japonés compra por 4.400 millones de pesetas el "Acróbata y joven arlequín"" (Alfonso Barra) (29-11-1988).

"El hombre pagó cuatro mil millones" (30-11-1988).

"27.000 millones por la colección Mellon, con Manet como estrella" (Jose María Carrascal) (16-11-1989).

"El cuadro de Renoir "Au Moulin de la Galette", rematado esta madrugada en casi 8.000 millones" (17-5-1990).

El conflicto (después de la celebración de las subastas):

""Los girasoles" de van Gogh hace saltar en añicos los precios del mercado del arte" (Alfonso Barra) (31-3-1987).

"El puente de Trinquetaille" alcanzó 'sólo' la mitad del precio del jarrón de girasoles" (30-6-1987).

"Nueva marca de vértigo en el mercado del arte: "Los lirios" crecieron más que "Los girasoles" (José María Carrascal) (13-11-1987).

"'La bandera blanca' de Jasper Johns ondea en la cima de la cotización del arte actual" (José María Carrascal) (11-11-1988).

(53) En este titular queda muy claro también el elemento conflicto.

"El segundo cuadro más caro de la historia" (José María Carrascal) (11-5-1989).

"De Kooning destrona a Jasper Johns como el pintor vivo más cotizado de la historia" (José María Carrascal) (10-11-1989).

"Picasso no pudo con van Gogh en Nueva York" (José María Carrsacal) (17-11-1989).

"La subasta de Les noces de Pierrette, de Pablo Picasso, desentierra la batalla de las especulaciones" (Juan Pedro Quiñonero) (30-11-1989).

"El retrato del doctor Gachet", de Vincent van Gogh, es desde esta madrugada el cuadro más caro del mundo" (Juan Vicente Boo) (16-5-1990).

El País

Expectación (antes de cada subasta):

"'Los girasoles", de van Gogh, puede venderse en 2.080 millones" (26-3-1987).

"Se espera la venta millonaria de otra obra de van Gogh" (27-6-1987).

"Christie´s vaticina un precio récord para un Picasso de la época rosa" (3-9-1988).

"Picasso, pintor estrella en las próximas subastas internacionales de arte" (5-10-1989).

Lo extraordinario (después de la celebración de las subastas):

"5.000 millones de pesetas por un cuadro de Vincent van Gogh" (Carlos Mendo) (31-3-1987).

"Vendido un cuadro de van Gogh por 2.500 milllones de pesetas" (30-6-1987).

"Los lirios, de van Gogh, vendido en más de 6.000 millones de pesetas" (13-11-1987).

"Una obra de Monet alcanza los 2.950 millones en una subasta en Londres" (30-6-1988).

"El cuadro de Picasso, Acróbata y joven arlequín, subastasdo en Londres por más de 4.000 millones" (Ricardo M. de Rituerto) (29-11-1988).

"Un autorretrato de Picasso pintado a los 20 años, vendido por más de 5.600 millones de pesetas" (Albert Montagut) (11-5-1989).

"Una pintura de Willem de Kooning, vendida por 2.400 millones de pesetas" (F.J.) (10-11-1989).

"El cuadro de Picasso 'Au lapin agile' fue vendido en 4.762 millones de pesetas" (Fernando Schwartz) (enviado especial) (16-11-1989).

"El 'doctor Gachet', de van Gogh, vendido en 8.500 millones de pesetas" (16-5-1990).

El conflicto (después de la celebración de las subastas):

"Un cuadro de Jasper Johns alcanza la máxima cotización para la obra de un artista vivo" (11-11-1988).

"Jasper Johns dobla en 24 horas el precio por un cuadro suyo y supera a Picasso" (Angel Gil Orrios) (12-11-1988).

"Maternidad, de Picasso, bate el récord del siglo XX" (Angel Gil Orrios) (16-11-1988).

"El cuadro de Picasso, Acróbata y joven arlequín, subastado en Londres por más de 4.000 millones" (Ricardo M. de Rituerto) (29-11-1988).

"El Picasso más caro" (primera página) (1-12-1989).

"'Les noces de Pierrette' no pudo batir el récord mundial en el mercado del arte" (José Antonio Sorolla) (1-12-1989).

La Vanguardia

Expectación (antes de cada subasta):

"Christie´s espera batir el récord de precios con la venta de un van Gogh" (24-1-1987).

"Expectación ante la subasta de un van Gogh" (primera página) (25-6-1987).

"Fuerte expectación ante la subasta en Sotheby´s de "Los iris" o "Mata de lirios" de van Gogh" (12-11-1987).

""Les noces de Pierrette", otro Picasso tras el récord" (Pedro S. Queirolo) (13-10-1989).

"Un Picasso puede convertirse hoy en la obra más cara del siglo XX" (28-11-1988).

Lo extraordinario (después de la celebración de las subastas):

"Un cuadro de van Gogh, subastado por 2.500 millones de pesetas en Londres" (Xavier Batalla) (30-3-1987).

"Un Picasso, vendido por 5.694 millones" (11-5-1989).

"El "Retrato del doctor Gachet", vendido por 8.500 millones" (Rafael Ramos) (17-5-1990).

El conflicto (después de la celebración de las subastas):

"Los 4.500 millones pagados por "Girasoles" barren todas las marcas anteriores de subastas" (Xavier Batalla) (31-3-1987).

"En la pradera, de Claude Monet, pasa a ser el tercer cuadro más caro del mundo" (Xavier Batalla) (29-6-1988).

"Jasper Johns doble récord para un pintor vivo en las subastas neoyorquinas de esta semana" (Josep Iglésias del Marquet) (12-11-1988).

"La "Maternidad", de Picasso, pasa a ser, tras dos van Gogh, el tercer cuadro más caro del mundo" (16-11-1988).

"Picasso sube a 4.200 millones de pesetas el precio récord por una obra del siglo XX" (Xavier Batalla) (29-11-1988).

""Yo, Picasso", se sitúa tras "Los iris", de van Gogh, en la lista de telas más caras" (11-5-1989).

"27.144 millones en una noche, venta récord de Christie´s" (16-11-1989).

""Au lapin agile", tercer cuadro más caro de la historia defraudó las expectativas" (17-11-1989).

"Renoir disputa el récord de van Gogh" (17-5-1990).

CONSTRUCCION DEL ACONTECIMIENTO

Los textos sobre Subastas de Arte no se han limitado a las secciones de Cultura de los *diarios de calidad*, **ABC**, **El País** y **La Vanguardia**, donde se ha dado la noticia, sino que se han prolongado a través de diversas secciones diarias y de los suplementos especiales que han incluido tanto textos informativos e interpretativos como argumentativos lo que las ha convertido en un acontecimiento cultural.

En el seguimiento que voy ha realizar de los textos periodísticos que han tratado sobre Subastas en cada uno de esos diarios a lo largo de los años 1987 a 1990 (54) con el fin de

(54) La máxima atención informativa durante esos tres años coincide con las subastas de las obras artísticas que más altos precios alcanzaron cuya clasificación incluimos al final del texto.

mostrar cómo se ha ido entretejiendo el acontecimiento de las Subastas de Arte, veremos que la inclusión de textos sobre Subastas de Arte en **ABC** se ha realizado en las siguientes secciones: 'Cultura' –desde ella, algunos récords han pasado a portada–, 'Actualidad Gráfica', otras páginas –sin epígrafe–, 'ABC, diario de Economía' y 'Opinión'. Asimismo, en los suplementos 'ABC de las Artes' –sección especializada 'Mercado del Arte'– y el dominical, 'Blanco y Negro'.

Por su parte, **El País** ha incluido en el ejemplar diario temas sobre Subastas de Arte en la primera página, en las secciones de 'La Cultura' y de 'Opinión' y en la última página. Asimismo, en los suplementos, 'Negocios', 'Artes' y 'Domingo'. Finalmente, **La Vanguardia** ha tratado las Subastas de Arte en el ejemplar diario en la primera página, en las secciones de 'Cultura', 'Economía' –sección 'Arte & Finanzas'–, 'Opinión' y última página. Además, en los suplementos de 'Economía y Negocios' y en el dominical 'Revista'..

Aunque cada uno de estos diarios ha ido dando forma al acontecimiento cultural de manera propia, se han producido una serie de características comunes que voy a señalar. En los procesos productivos de la información, a los que me he referido anteriormente, los rasgos comunes y los semejantes tienden a ser más significativos y numerosos que las diferencias, lo que lleva a mensajes más parecidos que diferentes (55).

Las secciones de Cultura, además de las crónicas que son los textos que han dado la noticia, han acogido breves noticias así como reportajes, en el caso de **El País**, en los que se ha tratado el tema de las Subastas de Arte, bien centrándose en alguna subasta concreta o en aspectos más generales. El diario **ABC** ha incluido también el tema de las Subastas de Arte en otras secciones diarias que **El País** y **La Vanguardia** no tienen como, por ejemplo, 'Actualidad Gráfica' –exclusivamente basada en fotos– y las páginas situadas al comienzo del ejemplar diario –sin epígrafe– donde se han publicado reportajes sobre subastas ya celebradas o a punto de celebrarse, escritos desde Madrid, y nunca sustituyendo a las crónicas.

Los textos argumentativos se han publicado en el ejemplar diario de los tres periódicos a través de editoriales y de algún artículo de opinión poco frecuentes. **El País** es el que más ha abundado en estos últimos a través de columnas firmadas, de viñetas y de la 'Revista de Prensa' con la inclusión de fragmentos de algún texto argumentativo tomado de la prensa extranjera.

Estas son las secciones diarias en las que estos periódicos han publicado textos sobre Subastas de Arte, si bien **La Vanguardia** también ha incluido en la de 'Economía' la sección de firma fija 'Arte & Finanzas', así como reportajes e informes, mientras que **ABC** ha elegido para su sección especializada, 'Mercado del Arte', el suplemento semanal dedicado a cultura, 'ABC de las Artes'.

Tanto **ABC** como **El País** y **La Vanguardia** han tratado las subastas de arte como inversión, como una alternativa más a otros valores financieros del mercado. Desde los suplementos semanales de 'Economía y Negocios', en el caso de **La Vanguardia**; 'ABC, diario de Economía', de **ABC**, y 'Negocios', de **El País**, estos tres diarios han incluido reportajes e informes sobre esta modalidad de inversión.

Pero no sólo los suplementos dedicados a la Economía han publicado este tipo de reportajes e informes económico-financieros, sino que también han sido insertados en otros cuadernillos como en el dominical de **La Vanguardia** llamado 'Revista', –también en la última página del diario–; en el suplemento 'ABC de las Artes' y en los de **El País**, 'Domingo' y 'Artes'.

Es decir, si la noticiabilidad se ha creado desde las crónicas a través de los últimos récords alcanzados por la pintura subastada, en los suplementos, tanto económicos como dedicados al Arte y a los temas propios del magazine, los tres *diarios de calidad* han abierto una segunda línea de tratamiento de las Subastas de Arte, enclavadas dentro del marco más general que es el mercado del arte: su consideración como un valor de inversión y, en consecuencia, su tratamiento periodístico como tal.

Dada la gran cantidad de textos que estos tres periódicos han incluido entre 1987 y 1990, voy a referirme a un reportaje publicado por **El País** el 6 de noviembre de 1988 –tres días antes de que comenzara el llamado "maratón" (56) de las subastas de arte– en el suplemento 'Negocios', editado los domingos, dedicado a la economía y a las finanzas, por considerarlo representativo de ese tratamiento financiero que también **ABC** y **La Vanguardia** han dado a los textos sobre Subastas de Arte en las ocasiones ya señaladas.

El diario estructuró el espacio discursivo dándole un carácter financiero, tanto en su organización topográfica, que atañe a la presentación, a la fragmentación y a la relación de los espacios, como taxonómica, es decir, respecto a los sistemas clasificatorios utilizados por cada diario a modo de tablero semántico (57)

En portada de este cuadernillo, el diario anunciaba el reportaje que incluía en el interior a toda página: "Con buenas artes", decía su título, e "Invertir en bienes de interés cultural, un mercado para especialistas", afirmaba el subtítulo de primera página del suplemento. Al lado de los habituales gráficos de los índices de las cuatro Bolsas españolas, **El País** incluía, al comienzo del texto, un gráfico que, a la manera de esos índices bolsísticos, representaba el precio del arte en sus diversas épocas artísticas entre 1986 y 1988. El diario empleaba así el mismo lenguaje gráfico que las informaciones financieras que pueblan las páginas de ese suplemento.

Sobre los gráficos de las Bolsas españolas se incluía el epígrafe 'Bolsas', al mismo nivel que el título del texto que hacía referencia a las Subastas de Arte. Al no existir una separación entre ambos espacios, produce la impresión visual de que los dos pertenecen a un único conjunto cuando en realidad

(55) Elisabeth NOELLE-NEUMANN, "Retun to the Concept of Powerful Mass Media" en: *Studies of Broadcasting*, vol. 9, 1973, pp. 67-112.

(56) Las sedes neoyorquinas de Sotheby´s y Christie´s convocaron la atención mundial alrededor del llamado maratón de subastas –las más importantes de la historia hasta ese momento– que se prolongó del 9 al 16 de noviembre de 1988, a lo largo del cual se batieron récords de sesiones, de artistas y de precios alcanzados por colecciones subastadas.

(57) Eliseo VERON, op. cit., pp. 94 y 95.

no es así. **El País** establece unos vínculos semánticos entre el gráfico del reportaje y los que de manera fija incluye en primera página de ese suplemento y que corresponden a la Bolsa. Los contenidos se han amoldado al contexto formal y textual, al marco donde opera el mecanismo de sentido añadido, vinculado a la proximidad de unos textos y otros, hasta producirse contaminaciones que atraviesan el espacio discursivo (58).

De la misma manera, en la página interior de dicho suplemento, tanto el titular como el cintillo de los textos sobre Subastas de Arte pertenecen al mundo de las finanzas: "El arte paga dividendos", dice el título, y "La fuerte revalorización de los bienes de interés cultural atrae capitales", el subtítulo, así como "Inversiones", el cintillo. Dos textos –"Con pies de plomo" y "Movimiento uniforme"– completan la página.

Como cualquier texto de este suplemento semanal, el referido al mercado del arte presenta un balance de una situación general, una interpretación de índole económica-financiera en la que se enclavan las subastas de arte que ya habían ofrecido las máximas cotizaciones de la pintura. Se trata de un discurso complementario al discurso diario de la información y, por ello, sus titulares enuncian situaciones: "El arte paga dividendos", mientras que el titular de primera página del suplemento, "Con buenas artes", y el del texto complementario, "Con pies de plomo", se fundan en la utilización de expresiones del campo cultural del lector y, por ello, el autor presupone un efecto de reconocimiento por parte de aquel.

Otra característica común a los diarios **ABC**, **El País** y **La Vanguardia** es que presentan un incremento en su atención informativa entre 1987 y 1990 en los mismos momentos. La primera ocasión fue con motivo del mencionado maratón de subastas celebrado en noviembre de 1988. En noviembre de 1989 vuelve a incrementarse la atención informativa entre los días 8 y 15, cuando se alcanzaron seis grandes récords, también en Nueva York. El tercer incremento del número de textos periodísticos dedicados a las Subastas de Arte se produjo en mayo de 1990, después de que se lograsen los dos récords, aún no superados, obtenidos por las obras de Vincent van Gogh, *El retrato del doctor Gachet,* y de Pierre-Auguste Renoir, *En el Molino de la Galette.*

Asimismo, estos tres diarios presentan como característica común la publicación de cuadros clasificatorios que plasman la situación de las obras de arte subastadas en cuanto a su precio y respecto al que han alcanzado otros lienzos anteriormente. Estas clasificaciones se han incluido acompañando a las crónicas publicadas en las secciones de Cultura así como a los textos que acabamos de describir de carácter económico-financiero, incluidos en los suplementos de Economía y también complementando los reportajes de los suplementos de Artes y las secciones 'Mercado del Arte' y 'Arte & Finanzas'.

Subastas de Arte en ABC

Cuando en 1987 comenzó el auge de las subastas de arte que se prolongó hasta 1990, el diario **ABC** contaba con una sección especializada creada por Santiago Arbós Ballesté en 1981 que él denominó, desde su inicio, 'Mercado del Arte', dedicada al seguimiento de los precios alcanzados por las obras artísticas en las subastas que sirven al autor de base informativa para su posterior comentario. En esta sección que en 1987 era fija y se incluía en el suplemento 'ABC de las Artes', publicado los jueves, su autor valora las subastas además de completar, a través de sus propias fuentes, los datos informativos que los corresponsales en Londres, Nueva York y París aportan en sus crónicas en las que narran o anticipan las subastas.

Este experto realiza un seguimiento metódico de las subastas de arte más o menos importantes, no solamente de las más espectaculares o extraordinarias por sus resultados económicos. De hecho, esa sección especializada continúa a pesar de que el mercado de las subastas de arte no está viviendo su mejor momento desde 1990 y de que esos altísimos precios ya no se han visto superados. Santiago Arbós Ballesté introduce también en su sección el seguimiento de las subastas celebradas en Madrid –organizadas por Edmund Peel & Asociados, Fernando Durán, Ansorena– a las que asiste personalmente, así como a las exposiciones que Christie´s y Sotheby´s organizan en España de obras artísticas que posteriormente subastarán en otros países.

En esta sección se echa en falta un seguimiento también de la venta de obra artística a través de ferias y galerias que tendría cabida asimismo en esta denominación, 'Mercado del Arte', puesto que las subastas son sólo una modalidad del mismo, aunque se conoce la dificultad que ello encierra puesto que, al no ser ventas públicas como las subastas, es muy difícil conocer los precios alcanzados por las obras de arte en esas transacciones.

Con la sección especializada 'Mercado del Arte', **ABC** se distingue de **El País** por carecer, éste último, de una sección dedicada a él o, al menos, a las subastas, y de **La Vanguardia** porque la sección con la que, temporalmente, ha contado el diario catalán denominada 'Arte & Finanzas', no ha ofrecido el método y la profundidad en el seguimiento de esta modalidad de venta de obra artística de la de **ABC**.

Decir que el diario **ABC** se distingue por contar con una sección especializada es tanto como afirmar que se encuentra en una situación de privilegio por tener en sus páginas la firma de un especialista: una persona dedicada exclusivamente al seguimiento de las subastas de arte desde 1981, apoyándose en datos de primera mano manejados en los centros de celebración de las subastas (59), aunque no exento de cometer fallos como señalaré más adelante.

(58) Eliseo VERON, op. cit., p. 117.

(59) Según Santiago Arbós Ballesté, las sedes de Sotheby´s y Christie´s en España le facilitan los resultados de las subastas que tienen lugar en el extranjero, y que ellas mismas han recibido por fax desde las centrales de Londres y Nueva York. A veces son fotocopias que ha manejado el subastador con sólo los precios de remate –a él le añade la comisión que se lleva la casa subastadora. Otras veces los precios alcanzados aparecen por orden de importancia así como otros aspectos –si son récords, etc. Son datos muy desiguales: son unos resultados que han de ser interpretados, en Emy ARMAÑANZAS, *La Subasta de Arte como acontecimiento agonístico en la prensa de calidad (1987-1990)*, Tesis Doctoral, Universidad del País Vasco 1992.

ABC, **El País** y **La Vanguardia** coinciden en convertir las subastas de arte en acontecimiento cultural a partir de los grandes récords de precios alcanzados por la pintura desde 1987, narrado en las crónicas de sus corresponsales en el extranjero o firmadas por agencias informativas que los tres diarios incluyen en sus secciones de Cultura, lugar donde se ha creado la noticia.

Desde las secciones de Cultura, las subastas de arte han pasado a las primera páginas de los mencionados *diarios de calidad*, si bien en diferentes fechas, según criterio particular de cada uno de ellos. La subastas de arte es el tema que más secciones de un diario ha atravesado, incluso en una única fecha. Por ejemplo, **ABC**, además de incluir crónicas que crearon expectación informativa antes de la subasta de *Los girasoles*, de Vincent van Gogh, una vez que se convirtió en el cuadro en el más caro al lograr el primer récord de precio alcanzado entre 1987 y 1990, el diario destinó la portada al tema así como uno de sus editoriales y una crónica del corresponsal en Londres, incluída en la sección de 'Cultura', acompañada de un cuadro clasificatorio que ordena algunas de las grandes cifras logradas en subastas de arte.

Fechas más tarde, la sección especializada, 'Mercado del Arte', también se centró en dicha subasta, y a mediados de abril, el diario volvió a tratar el récord obtenido por *Los girasoles*, esta vez en un artículo de opinión en la sección 'Tribuna Abierta', del miembro de la Academia Venezolana de la Lengua, Arturo Uslar Pietri, que recreaba el ambiente de la subasta y criticaba el alto precio alcanzado por la obra.

Tres años más tarde, el 15 de mayo de 1990, el lienzo de Vincent van Gogh, *El retrato del doctor Gachet*, se convirtió en el más caro de la historia, título que aún mantiene y que cierra el ciclo de las veinte obras que mayor valor económico han alcanzado, subastadas entre 1987 y 1990. **ABC** dedicó al resultado de la subasta de *El retrato del doctor Gachet* la portada del diario, un editorial y cuatro textos del suplemento 'ABC de las Artes' –uno de ellos–, el de Santiago Arbós Ballesté. El mismo día, el diario incluyó en la sección 'ABC, diario de Economía', otros tres textos, cada uno acompañado de un cuadro clasificatorio, bien de los precios más altos alcanzados por obra artística como de la rentabilidad en las inversiones de diversos valores, entre ellos, la Pintura.

ABC ha dedicado cinco portadas enteras a las subastas de arte entre 1987 y 1990: *Los girasoles*, de Vincent van Gogh; los lienzos de Pablo Picasso, *Maternidad, Acróbata y joven arlequín* y *Yo, Picasso*, y *El retrato del doctor Gachet*, de Vincent van Gogh, todos ellos récords de precios.

Dentro de las páginas diarias de **ABC**, las crónicas se han visto completadas con los textos y las fotos incluídas en las primeras páginas del diario –que no llevan epígrafe–, que muestran algunas obras subastadas o que iban a serlo, espacio firmado siempre por José Manuel Costa. De la misma manera, la sección 'Actualidad Gráfica' se ha ocupado de las Subastas de Arte en ocasiones, paliando, también, la ausencia de fotografías en la mayor parte de las secciones del diario. El ejemplar diario también ha tratado desde la opinión las subastas de arte. **ABC** ha escrito cinco editoriales los mismos días que dedicó las portadas a los cuadros ya mencionados, así como a través de la publicación de algún artículo de opinión.

Además del ejemplar diario que ha incluído tanto textos informativos e interpretativos como de opinión sobre Subastas de Arte, **ABC** ha dedicado espacio a este tema en el suplemento semanal 'ABC de las Artes', que incluye la sección especializada 'Mercado del Arte', además de reportajes que han tratado sobre diversos aspectos de las subastas o, de manera más genérica, del mercado del arte.

El suplemento 'ABC, diario de Economía' trató las subastas de arte como valor financiero, con motivo de los récords obtenidos por la pintura en mayo de 1990, cuando *El retrato del doctor Gachet*, de Vincent van Gogh, se convirtió en el óleo más caro del mundo, y *En el Molino de la Galette*, de Pierre-Auguste Renior, en el segundo. Incluyó, entonces, un cuadro sobre la revalorización de las inversiones, tanto en Pintura como en otros Valores -Oro, Acciones, etc. Finalmente, en la revista dominical **Blanco y Negro** se publicó un reportaje de varias páginas –"Las ventas del año"– sobre las subastas de arte en marzo de 1988.

La autoría de los textos sobre Subastas de Arte a lo largo de estos tres años ha recaído en Santiago Arbós Ballesté, responsable de la sección especializada "Mercado del Arte'; en los corresponsales en el extranjero –en Londres, Alfonso Barra, y en Nueva York, José María Carrascal y Juan V. Boo–; en José Manuel Costa; en firmas eventuales: C.I. de Bustos, P. Ruiz Montero, Leo Castelli y Arturo Uslar Pietri. Asimismo, algunos textos procedían de agencias informativas: Efe -Nueva York y París- y Associated France Press -París. En alguna ocasión **ABC** ha firmado sus informaciones sobre las últimas subastas como "ABC. Madrid" y "S.C." -que corresponden a la sección de 'Cultura'.

1987

La venta de *Los girasoles* (1889), de Vincent van Gogh, en la sala Christie´s de Londres el 30 de marzo de 1987, marcó el inicio de los grandes récords de precios alcanzados en las subastas de arte hasta 1990. En 1987, otras dos obras se sumaron a la ya mencionada en la clasificación de las más caras del mundo: *Los lirios* (1889) y *El puente de Trinquetaille* (1888), las tres del pintor holandés.

Anteriormente a esta subasta, **ABC** ya plasmaba cierta expectación ante esta modalidad del comercio del arte en el que se estaban alcanzando altos precios que iban a servir de referencia y después a quedar muy lejos de las nuevas cifras multimillonarias de finales de la década de los 80.

La expectación creada desde Christie´s, que era la firma que iba a celebrar la subasta de *Los girasoles*, de Vincent van Gogh, descansó sobre esta obra en concreto y comenzó meses antes de su venta. Para entonces, la prensa de este país informaba del alza del mercado del arte aunque tuvieron que pasar dos años, de 1985 a 1987, para que esta obra del pintor holandés superara en precio a la que era la más cotizada entonces, *La adoración de los Magos* (hacia 1462), de Andrea Mantegna.

ABC incluía, el 25 de marzo, una foto de *Los girasoles*, de Vincent van Gogh, y al día siguiente, el especialista, Santiago Arbós Ballesté, se refería a su próxima subasta desde la sec-

ción, 'Mercado del Arte' –"Christie´s saca a subasta "Girasoles" de van Gogh"–, en la que le explicaba al lector la serie de cuadros del pintor holandés dedicados a los girasoles. Se sobrevaloraba así la puesta en venta de una obra en concreto, *Los girasoles*, de Vincent van Gogh, y no la celebración de una subasta de arte en la que se pretendía vender este lienzo entre otros. Christie´s provocó que la prensa apostara informativamente por un cuadro en concreto a través de la profusión de datos informativos que esta casa de subastas ofreció a los medios de comunicación internacionales tiempo antes de su subasta.

El 26 de marzo, **ABC** dedicó su portada a la subasta de un lienzo de Murillo que iba a tener lugar en Londres. La nacionalidad del pintor sevillano y el ambiente que se estaba creando ante la próxima subasta de *Los girasoles*, de Vincent van Gogh, que hizo, como ya he señalado, que la *prensa de calidad* informara profusamente de esta modalidad de mercado del arte, animó al diario a dedicar esa portada al cuadro de Murillo.

Hay que tener en cuenta que **ABC** optó por incluir en portada esa obra de Murillo antes de su subasta –"Sale a subasta en Londres este Murillo", titulaba el diario–, mientras que en el caso de *Los girasoles*, de Vincent van Gogh, el periódico esperó a que el cuadro se vendiera y alcanzara un precio multimillonario, para incluirlo en primera página el día 31 de marzo. Las obras de los Viejos Maestros (60) eran las que más se venían cotizando hasta entonces, luego se esperaba de antemano un buen precio para la obra de Murillo (61). En el caso de *Los girasoles*, la cifra alcanzada por la obra del pintor holandés postimpresionista superó lo esperado.

La portada dedicada al lienzo de Murillo se encuadra también dentro de la importancia que **ABC** daba ya al mercado del arte en su modalidad de subastas, antes de que éstas se convierten en acontecimiento informativo debido a los altos precios alcanzados, como ocurrió a partir de la venta de *Los girasoles*, de Vincent van Gogh. Prueba de ello es el reflejo de las mismas en las páginas del periódico: **ABC** contaba para entonces, con la sección especializada 'Mercado del Arte', y ya dedicaba portadas del diario a las subastas.

El mismo día de la subasta de *Los girasoles*, de Vincent van Gogh, el corresponsal de **ABC** en Londres, Alfonso Barra, titulaba su crónica: "La subasta de "Los girasoles" de van Gogh hace subir al máximo los termómetros de la expectación", explicando que se especulaba con que el cuadro pudiera romper la marca del precio más alto alcanzado por un van Gogh, *Paisaje con sol naciente* (1889), o el récord económico absoluto que ostentaba el cuadro de Andrea Mantegna, *La adoración de los Magos*, desde abril de 1985.

(60) El término inglés *Old Masters* puede traducirse literalmente al castellano como "Viejos Maestros", al igual que ocurre con el término alemán *Alte Meister*. La Editorial Rizzoli, que publica en España bajo Ediciones Noguer, traduce esa expresión como "Clásicos de la Pintura" para referirse a la obra pictórica realizada con anterioridad al Impresionismo.

(61) Como acabo de mencionar, la obra más cara hasta ese momento era un lienzo de un Viejo Maestro, de Andrea Mantegna, *La adoración de los Magos*.

Esta crónica vuelve a incidir en esa expectación creada meses antes de la subasta a través del precio que se esperaba que obtuviera la obra de Vincent van Gogh y que no decepcionó dado que *Los girasoles* se convirtió en la pintura más cara y triplicó el precio de *La adoración de los Magos*, de Andrea Mantegna. Al día siguiente de la subasta, el 31 de marzo, **ABC** publicó en su portada la foto del lienzo *Los girasoles*, de Vincent van Gogh, con este título: "Más de cinco mil millones de pesetas por este cuadro". La crónica del corresponsal del diario en Londres, Alfonso Barra, se incluyó en la página de 'Cultura' con este título: ""Los girasoles" de van Gogh hace saltar en añicos los precios del mercado del arte".

En ella, su autor volvía a hacer hincapié en el precio alcanzado por el lienzo que trastocaba la marcha que, hasta entonces, había llevado el mercado del arte y centraba en él la noticiabilidad de su crónica valorando lo extraordinario de la cifra alcanzada y la competencia entre valores económicos de distintas obras. El autor se refería también al ambiente de la subasta y a las exposiciones que Christie´s organizó en Tokyo, Nueva York y Zurich para mostrar la obra antes de su venta.

Informaba también acerca del comprador y se refirió a una segunda oleada de incremento de precios en el comercio del arte así como a Vincent van Gogh. **ABC** introdujo un cuadro clasificatorio con los precios más altos alcanzados para entonces en subastas de pintura y escultura –otro elemento competitivo–, ordenados por fechas de venta en vez de por precios como luego se hará en otras clasificaciones.

ABC fue el único de los tres *diarios de calidad* de España que opinó sobre ese récord de precio alcanzado con un editorial publicado también el día 31: "La subasta del van Gogh" lo tituló. En él se refería a la identidad del comprador de *Los girasoles*, de Vincent van Gogh, desconocida en ese momento, y se hacía eco de la posibilidad de que el mecenazgo norteamericano estuviera detrás de la adquisición, rechazando, con ello, la especulación en la compra. En una noticia del mismo diario también se introdujo la posibilidad de que fuera el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, presente en la subasta, el comprador de la obra. Como otra posible alternativa se sugirió genéricamente que fuera algún japonés.

El 16 de abril, Alfonso Barra desde Londres ofrecía la identidad del comprador de la obra, Yasub Goto, presidente de la compañía de seguros Yasuda Fire and Marine Insurance, bien distinta a la que presuponía **ABC** en su editorial quince días antes, y bien alejada también de un posible mecenazgo sugerido por el diario que resultó impensable en cuanto se vio que la especulación marcaba el ritmo de las subastas de arte. Dos días antes, el miembro de la Academia Venezolana de la Lengua, Arturo Uslar Pietri, había recreado en su artículo de opinión publicado en la sección 'Tribuna Abierta', el ambiente de la subasta de *Los girasoles*, de Vincent van Gogh, criticando el alto precio alcanzado por la obra.

Ese mismo mes de abril, la *prensa de calidad* española contribuía a crear una expectación positiva ante la próxima subasta que iba a celebrarse en la sala Christie´s de Londres el 29 de junio. En una crónica firmada por la agencia Efe el 30 de abril en Nueva York –"Expectación ante la próxima su-

basta de "El puente de Trinquetaille"", de van Gogh"– el presidente ejecutivo de la sala neoyorquina que Christie´s tiene en Park Avenue, Christopher J. Burge (62), mostraba su confianza en que este cuadro de Vincent van Gogh, fuera vendido en 2.000 millones de pesetas. Se volvía a repetir la actuación de Christie´s, que también desarrolló Sotheby´s en otras ocasiones, de crear una expectación desde las casas de subastas, que fue recogida puntualmente por la prensa fechas antes de la celebración de dicha subasta.

Cinco días antes de la subasta de *El puente de Trinquetaille*, de Vincent van Gogh, **ABC** va más allá y da por hecho que el lienzo superaría anteriores precios al publicar una fotografía con pie que llevaba este título: "Medidas de seguridad sin precedentes en torno al van Gogh que batirá todas las marcas de subastas". La breve crónica de su corresponsal en Londres, Alfonso Barra, afirmaba: "Otro van Gogh siembra la expectación en el mercado del arte" (63).

El acontecimiento periodístico en las páginas de **ABC** comienza a formarse, como podemos apreciar, antes de la celebración de la subasta y de la obtención de un nuevo récord; se crea una gran expectación ante las próximas ventas que ya se presuponen de importantes resultados por parte de las casas de subastas. Esa antelación ya se había vivido antes de la subasta de *Los girasoles*, de Vincent van Gogh, e iba a repetirse más adelante con ocasión de otras subastas.

En el mes de mayo, en coherencia con el interés que se había creado ante los altos precios alcanzados en las subastas de obras pictóricas, **ABC** incluía el precio récord de pintura iberoamericana logrado con *Muchacha con girasoles* (1931), del pintor mexicano Diego Rivera, aunque se situara muy alejado de las cifras de los grandes récords: 945.000 dólares, mientras que por *Los girasoles*, de Vincent van Gogh, se había pagado 39.921.000 dólares.

El 30 de junio, al día siguiente de la subasta de *El puente de Trinquetaille*, **ABC**, en el título que daba la noticia, se refería al precio que había alcanzado la obra al igual que hizo con ocasión de la subasta de *Los girasoles*, de Vincent van Gogh. En esta ocasión comparó el precio de ambos lienzos: "El puente de Trinquetaille" alcanzó 'sólo' la mitad del precio del jarrón de girasoles". En este texto, se redondeó la cifra alcanzada por el cuadro, "12,6 millones de libras", cuando el precio real fue de 12.650.000 libras esterlinas -20.240.000 dólares, que suponen 2.563 millones de pesetas.

El diario, que había estado publicando días antes de la subasta crónicas de su corresponsal en Londres, al día siguiente de la subasta informó desde Madrid a través de la reelaboración de los servicios de teletipo que había recibido de las agencias. En caso contrario, el texto se hubiera incluido en el periódico firmado por su autor.

La información incidía en la comparación de *El puente de Trinquetaille*, con *Los girasoles*, también de Vincent van Gogh, y se refería al cuándo y al cómo lo pintó el artista. Santiago Arbós Ballesté desde su sección 'Mercado del Arte' introdujo el tema el 2 de julio bajo este título: "Van Gogh, dos veces el pintor más caro del mundo". Este título valoraba la cotización dineraria de Vincent van Gogh teniendo en cuenta los precios alcanzados por las dos obras del artista.

La publicación de la sección 'Mercado del Arte' prosiguió a lo largo de julio si bien en agosto, mes en el que cesan las subastas de arte por vacaciones, también se interrumpió. Hasta septiembre, fecha que marca el comienzo de cada nueva temporada de subastas, *la prensa de calidad* se hizo eco de las escasas informaciones enviadas desde el extranjero que giraban alrededor del mercado del arte.

Septiembre de 1987 también fue un mes muy pobre en informaciones sobre subastas de arte que tienen su punto cumbre en noviembre. Hasta finales de octubre resulta difícil predecir la marcha del negocio en las subastas de arte ya que la mayoría de los lotes subastados ese mes incluyen obras poco significativas y, por lo tanto, poco orientativas de lo que ocurrirá en próximas sesiones. Si bien la sesión 'Mercado del Arte' retomó su publicación semanal, la sección de 'Cultura' apenas incluyó algo sobre subastas de arte ya que la noticiabilidad de sus textos se basa en los récords de precios y estos no se produjeron hasta noviembre.

En octubre toman fuerza las informaciones acerca de esta modalidad del comercio del arte que levantan la expectación levantada alrededor de las subastas de noviembre. Así, el 22 de octubre, la sección de **ABC**, 'Mercado del Arte', se refería al lienzo *Los lirios*, de Vincent van Gogh, que iba a ser subastado a mediados de noviembre en la sala Sotheby´s de Nueva York: "El tercer gran van Gogh del año, "Lirios", a subasta", decía su título.

Unos días antes, este diario informaba de la exposición, en Tokyo, de *Los girasoles*, de Vincent van Gogh, por sus nuevos propietarios. Asimismo, el 27 de octubre publicó dos informaciones sobre la subasta, en Nueva York, de una Biblia de Gutenberg y acerca de una subasta que se había celebrado en Madrid, refiriéndola también al próximo gran acontecimiento: "Picasso y Gris, preludio madrileño a la subasta de "Los lirios" de Vincent van Gogh".

Al día siguiente de la subasta de *Los lirios*, de Vincent van Gogh, celebrada el 11 de noviembre, **ABC** publicó la crónica de su corresponsal en Nueva York, José María Carrasc "Una "mata de lirios" de van Gogh, vendido por seis mil millones de pesetas", decía su título. Ni en su título ni en el antetítulo –"Constituye una nueva marca en la historia del mercado del arte"– el autor afirmaba que era la obra más cara hasta ese momento. El diario incluía también un cuadro clasificatorio: "Ultimos precios significativos en pintura y escultura", que ordena las subastas cronológicamente, con la fecha de la venta de *Los girasoles*, de Vincent van Gogh, equivocada y sin especificar la divisa en el caso de las ventas celebradas en Londres.

En día 13, el mismo corresponsal se extiende más en su crónica: "Nueva marca de vértigo en el mercado del arte: "Los lirios" crecieron más que "Los girasoles". En la misma página dedica un breve texto a una obra de Salvador Dalí:

(62) La *prensa de calidad* deja las valoraciones del discurso narrativo en boca de los expertos de las casas de subastas, parte interesada de estos intercambios comerciales.

(63) Aquí, la competición se ha planteado no entre artistas sino entre dos obras de un mismo artista.

"También precio millonario para "La batalla de Tetuán", de Dalí".

A lo largo del mes de noviembre, **ABC** dio cuenta de las subastas de Arte Contemporáneo celebradas en Nueva York así como de las subastas de los más variados objetos: las botas de Charles Chaplin, "Charlot"; vinos; joyas, etc. El 8 de diciembre, el diario informó sobre la fuerza compradora de los japoneses –"El ansia de compra de los japoneses preocupa en el mercado internacional"–, así como del incremento de la cotización de dos artistas españoles, Pablo Picasso y Salvador Dalí.

El 31 de diciembre, **ABC** publicó un cuadro clasificatorio de la pintura más cara vendida ese año, a modo de resumen de las subastas de arte, en el que se incluían las quince obras que habían alcanzado precios más altos a lo largo de esos doce meses. "Cuadro de honor internacional 1987" titulaba la clasificación que seguía, en esta ocasión, un orden decreciente de precios alcanzados, a diferencia de la publicada en marzo.

Estos años en los que las subastas han tenido un claro protagonismo dentro del mercado del arte y de la prensa, diciembre es el mes en el que se hace recuento de lo que ha ocurrido en esta modalidad de ventas a lo largo del año natural. Hay que tener en cuenta que las casas de subastas hablan de temporada para referirse al período de tiempo que incluye de septiembre –mes en el que comienzan las subastas– a julio, que es cuando finalizan.

Así, una temporada comenzará un año y acabará a mediados del siguiente, mientras que la prensa, nuestro terreno de análisis, se refiere al año natural a la hora de hacer resúmenes anuales de lo que ha ocurrido en las subastas de arte. Eso no quiere decir que los diarios no incluyan datos generales sobre temporadas de subastas –tomadas de septiembre a julio del año siguiente– dado que son las casas de subastas las que proporcionan a los periódicos la mayor parte de los datos informativos y ellas los contabilizan así. Hacen referencia, fundamentalmente, al volumen de ventas en subastas de arte que Sotheby´s y Christie´s contabilizan por temporadas y que así sale publicado.

Los lirios, *Los girasoles*, y *El puente de Trinquetaille*, lienzos de Vincent van Gogh, son las obras que ocuparon en 1987 los tres primeros lugares, atendiendo a su valor económico, dándose la circunstancia de que han seguido formando parte de la clasificación de los veinte cuadros más caros de la historia que ha tenido en cuenta las subastas celebradas hasta mayo de 1990, cuando comienza el declive de los más altos precios. En esa fecha, *Los lirios* se hallaban en tercer lugar, *Los girasoles*, en el séptimo y *El puente de Trinquetaille*, en el número dieciocho.

1988

Los récords de precios alcanzados por obras pictóricas en 1987 prosiguieron al año siguiente. Las subastas, como modalidad del mercado del arte, afianzaron su protagonismo indiscutiblemente en el maratón de subastas celebrado entre los días 9 y 16 de noviembre en las salas de Christiés y Sotheby´s de Nueva York.

Los *periódicos de calidad* informaron sobre las subastas celebradas en los primeros meses del año: la de Pintura Impresionista, en Nueva York, en febrero; la de Arte Contemporáneo, en marzo en la misma ciudad; la de joyas del Aga Khan, en mayo, etc. **ABC** informó brevemente de las subastas que se estaban celebrando antes del verano en diversos paises, resaltando los precios alcanzados por obras de Edgar Degas, Amedeo Modigliani y de Arte Contemporáneo y continuó comentándolas desde su sección especializada, 'Mercado del Arte', a través de Santiago Arbós Ballesté. La revista dominical **Blanco y Negro** publicó un reportaje de varias páginas titulado "Las ventas del año" el 27 de marzo.

Antes de la subasta de la obra de Claude Monet, *En la pradera* (1876), celebrada el 28 de junio en la sala Sotheby´s de Londres, **ABC** informó sobre aspectos concernientes a artistas y a obras que si bien por sí solos ya hubieran sido noticia, tras el auge vivido por las subastas, alcanzaron aún más relieve. El 1 de junio este diario informó sobre la recuperación de unos cuadros de Vincent van Gogh que habían sido robados -tras el alza de los precios, los robos de obras del Impresionismo fueron más frecuentes-, y el día 5, sobre la publicación de una biografía de Pablo Picasso, en la que el artista no quedaba bien parado, la que amenazaba la cotización de su obra, según **ABC**.

En informaciones breves, este diario anunció, a lo largo del mes de junio, las próximas subastas organizadas por Christie´s en Londres en la que se subastaría la obra de Claude Monet, *En la pradera*, pero sin levantar ninguna expectativa ante la obra. El día 10, **ABC** incluyó un perfil de Lord Carrington que sería nombrado presidente de Christie´s International PLC. Asimismo informó de la subasta de los tesoros encontrados en los galeones españoles hundidos frente a las costas de La Florida que iba a celebrarse en Nueva York y más adelante, de los resultados de misma.

ABC anunció, con un día de antelación, la subasta que Christie´s iba a celebrar en Londres el día 28: "Van Gogh, Modigliani, Monet, un duelo a golpe de millones". Para este diario no estaba claro qué artista iba a ser el más cotizado en esa próxima subasta y menciona en el título, en primer lugar, a Vincent van Gogh por ser, entonces, el artista más caro. En el texto, no se refiere a la obra de Claude Monet, *En la pradera*, que luego sería la que alcanzara más alto precio. Los días 28 y 29 también se refiere a la misma subasta desde las secciones de 'Cultura' y de 'Actualidad Gráfica', en esta última con tres fotos.

Santiago Arbós Ballesté tituló su sección 'Mercado del Arte' del 7 de julio: "Monet, el pintor más caro después de van Gogh", una cotización que hasta el mes de noviembre no le arrebataría Pablo Picasso con *Acróbata y joven arlequín* (1905). **ABC** terminó el mes con la atención puesta en las subastas de Arte Contemporáneo e iberoamericano.

En septiembre, **ABC** informa sobre la polémica subasta, anunciada por Christie´s, de una cabeza de maorí que no se llegó a realizar así como otra subasta de cotizadas botellas de vino. En octubre vuelve a producirse una profusión de informaciones sobre las próximas subastas que se iban a celebrar en noviembre, tanto en Londres como en Nueva York, organizadas por Sotheby´s y Christie´s.

Tras el triunfo de Vincent van Gogh, protagonista de las grandes subastas de arte de 1987, fue Pablo Picasso quién alcanzó los mayores récords convirtiéndose, en 1988, en el centro de la atención de la prensa. Sus obras, vendidas en la temporada 1988-89, ocuparán los primeros puestos de la clasificación de los cuadros más caros de la historia después de las del artista holandés.

Las obras de Pablo Picasso empezaron a levantar expectativas de lograr posibles récords entre todas las que iban a subastarse meses después. **ABC**, en su sección 'Mercado del Arte' del día 6 de septiembre, convirtió al pintor malagueño y a su creación en protagonistas de una futura venta. "Próxima subasta de un Picasso rosa en Londres", decía el título refiriéndose al *gouache*, *Acróbata y joven arlequín*, que sería subastado el 28 de noviembre. El subtítulo reproduce las expectativas que la casa Christie´s, subastadora del cuadro, había puesto en la obra: "Christie´s espera obtener un remate superior a los dos mil millones de pesetas", y que el autor del artículo, Santiago Arbós Ballesté, califica en el texto de "augurio".

Recordemos que las casas de subastas Christie´s y Sotheby´s son las principales fuentes informativas de la *prensa de calidad* en España. Ellas, además de datos técnicos, manifestaban los deseos, augurios, expectativas, esperanzas, que pretendían ver realizados de cara al auge del mercado del arte del que ellas son una de las partes principales junto a compradores y vendedores, con la característica de que son elementos permanentes de las transacciones, mientras que aquellos van cambiando con cada obra.

A lo largo del mes de octubre, este diario comentó las subastas celebradas en Nueva York desde su sección especializada e informó en las páginas de 'Cultura' de una subasta de cerámica que tuvo lugar en Londres: "Pocos millones en la subasta de arte decorativo de Pablo Picasso". Volvía a ser el precio alcanzado por la obra artística el punto noticiable de la subasta, aunque en este caso no fuera tan alto como el esperado.

En el mes de noviembre de 1988, en concreto en el llamado maratón de subastas celebrado entre los días 9 y 16 en las salas neoyorquinas de Sotheby´s y Christie´s, se establecieron los primeros grandes récords de precios de Pintura Moderna y Contemporánea. Hasta entonces, había sido la Pintura Postimpresionista e Impresionista –Vincent van Gogh y Claude Monet– las más cotizadas. Las obras de Pablo Picasso y de Jasper Johns ascendieron, entonces, vertiginosamente en su cotización situándose entre las veinte mejor pagadas, aunque después fuera Willem de Kooning el único pintor contemporáneo que se instaló en la clasificación de los artistas más cotizados, en vez del artista pop norteamericano.

Noviembre de 1988, además, marcó una inflexión hacia arriba en la atención prestada a las subastas de arte por los *periódicos de calidad* en España. El mencionado maratón del arte incrementó de manera notable el espacio dedicado a textos informativos, interpretativos y de opinión sobre las Subastas en las páginas de **ABC**, **El País** y **La Vanguardia**.

ABC fue el diario que ese mes de noviembre dedicó más textos a las Subastas de obras artísticas. Fueron diecisiete los días que destinó algún espacio a este tema, de ellos fueron cinco los números en los que insertó más de un texto sobre las subastas de noviembre. **El País** publicó a lo largo de trece días de ese mes informaciones sobre las subastas de arte, dos de ellos con más de un texto, y **La Vanguardia** les dedicó algún espacio durante once días.

El diario **ABC** escogió las dos obras de Pablo Picasso, *Maternidad* (1901) y *Acróbata y joven arlequín*, de todas las subastadas en noviembre que obtuvieron importantes récords, para dedicarles dos portadas –los días 16 y 29– de las cinco que ese mes destinó a los temas de cultura. Esas mismas fechas dedicó uno de sus editoriales al mercado de arte: "Invertir en arte", titulaba el del día 16, y "La gloria de Picasso", el del 29.

El 14 de noviembre fue el día en el que una obra de Pablo Picasso, *Maternidad*, obtuvo la cotización más alta, convirtiéndose en el cuadro del siglo XX mejor pagado. Se situó en cuarto lugar tras *Los lirios*, *Los girasoles* –ambas de Vincent van Gogh– y *En la pradera*, de Claude Monet, por delante de la Pintura Contemporánea.

Una semana antes, **ABC** ya centraba su atención en el pintor malagueño: "Picasso: la trayectoria de un genio en cuatro subastas", era el título que José Manuel Costa le dedicaba en una doble página bajo el epígrafe de 'Arte, el baile de los millones'. Al día siguiente, el mismo autor volvía a dedicar dos páginas a las subastas de arte: "Todo un museo, a subasta". Como un pronóstico, la mayor foto reproducía la obra de Jasper Johns, *Falsa salida* (1959), que luego se convertiría en récord.

El artista norteamericano Jasper Johns captó la atención de **ABC**, que estaba centrada en Pablo Picasso, cuando obtuvo su primer récord el día 9 con *Bandera blanca* (1955) que le convertía en el artista vivo más cotizado y a su obra en la mejor pagada del Arte Contemporáneo. El corresponsal de este diario en Nueva York, José María Carrascal, tituló su crónica de esta manera: ""La bandera blanca" de Jasper Johns ondea en la cima de la cotización del arte actual". Un comentario del galerista neoyorquino Leo Castelli, descubridor de Jasper Johns, completaba la información: "El placer de pagar".

En veinticuatro horas, Jasper Johns rivalidó su propio récord con la obra *Falsa salida* también dentro de esas jornadas maratón celebradas en Nueva York en las que las dos casas de subastas, Sotheby´s y Christie´s, se disputaban los récords. Por ello, **ABC** siguió con su atención puesta en el artista norteamericano: "Un editor paga más de dos mil millones de pesetas por otro cuadro de Jasper Johns", era el título de la nueva crónica desde la ciudad neoyorquina de José María Carrascal. A su lado, la sección de 'Cultura' del diario introduce un texto complementario acerca de la biografía del pintor.

El mismo día 12, la sección 'Actualidad Gráfica' del diario incluyó dos fotos, una del óleo *Falsa salida*, de Jasper Johns, y otra de *Jaula de pájaros* (1923), de Pablo Picasso, con un pie común: "Más de dos mil millones por un Jasper Johns y mil ochocientos por un Picasso". **ABC** retomaba así la atención sobre la obra de Pablo Picasso. Poniendo de relieve el precio obtenido en esa subasta convertía la obra en la más cotizada del pintor malagueño aunque su precio estuviera por debajo de la del artista norteamericano.

El día 13, por tercera vez en el mes de noviembre, José

Manuel Costa dedicaba dos páginas del diario a las subastas de arte en la primera parte del ejemplar –páginas 10 y 11, en este caso–, un breve texto titulado "Impresionistas, una subasta de impresión" acompañado de seis fotos, tres de ellas de mayor tamaño: la del lienzo de Paul Cézanne, *En el valle de Oise*; la de *Maternidad*, de Pablo Picasso, y la de la escultura de Edgar Degas, *Pequeña bailarina de catorce años*.

El autor del texto, si bien afirmaba que las tres obras tendrían un mismo precio de salida, 1.500 millones de pesetas, establecía las expectativas de estas obras en este orden: la obra de Edgar Degas, después de la Paul Cézanne y, finalmente la de Pablo Picasso. Un planteamiento que coincide con el título del texto pero que los resultados desmentirán al lograr el lienzo *Maternidad*, de Pablo Picasso, la máxima cotización.

El día 13, el corresponsal de **ABC** en Nueva York, José María Carrascal, reflejaba en su crónica el fracaso que había supuesto la subasta celebrada en esa ciudad norteamericana dos días antes –"Pánico en las grandes subastas neoyorquinas tras la euforia millonaria de Jasper Johns"– y establecía una comparación entre ese *crack* de las subastas de arte, como él lo denominaba, y el de la Bolsa de Valores.

Como información complementaria se incluía un cuadro clasificatorio de los "Ultimos precios significativos en pintura y escultura". Su autor no especificaba a qué se refería con la palabra "últimos" porque, si bien incluía *Los lirios* y *Los girasoles* de Vincent van Gogh, se olvidaba del lienzo *En la pradera*, de Edouard Monet, y de *El puente de Trinquetaille*, de Vincent van Gogh, subastadas también en Londres, que habían alcanzado precios más altos que otras obras incluidas en esa clasificación.

No todos los títulos de los cuadros habían sido traducidos, es decir, no se había actuado de la misma manera con todas las obras ya que algunas mantenían los nombres en otros idiomas. En cambio, es importante que en una nota se especificara que los precios señalados no incluían, en ese caso, la comisión que cobra la casa de subastas por sus gestiones comerciales.

ABC se mostraba interesado desde tiempo atrás en la cotización de la obras de Pablo Picasso a través de las informaciones que había ido incluyendo en sus páginas. Cuando el día 16, el óleo *Maternidad* se convirtió en el cuadro del siglo XX más cotizado, situándose en cuarto lugar entre las obras más caras tras *Los lirios* y *Los girasoles* –ambas de Vincent van Gogh– y *En la pradera*, de Claude Monet, por delante de la Pintura Contemporánea, este diario fue el único de los tres que le dedicó la portada al acontecimiento.

La noticiabilidad descansaba, como en otros casos, en esos récords que acabamos de señalar a los que se sumó *Maternidad*, de Pablo Picasso, que se convirtió en la obra de Arte Moderno más cotizada. Asimismo, en la nacionalidad del pintor, el único artista de este país que ha alcanzado tan altos récords de precios, porque para el diario **ABC**, lo español forma parte de su planteamiento ideológico.

ABC incluyó la crónica de su corresponsal en Nueva York, José María Carrascal, con el título: "Un Picasso a tres mil millones, otra descarga de alta tensión en las subastas neoyorquinas", y en portada, "Picasso dispara el mercado del arte". Asimismo, el diario incluyó un texto complementario de Javier Rubio –"Un cuadro religioso"–, centrado en las características de la obra, y un editorial –"Invertir en arte"– en el que se intenta explicar las razones de tan altas cifras.

Este diario fue el único que insertó un editorial con motivo del récord que se acababa de obtener. En él se argumentaban las razones que llevaban al mercado del arte a tan altos precios: "...en las cotizaciones que rompen todos los techos, hay algo más que *snobismo*, efectos de imagen o de prestigio, afán de coleccionismo para exposición pública o disfrute privado. Hay una profunda razón económica ante la inmaterialidad de los activos financieros, ante la necesidad de diversificación de las inversiones (...) ante el riesgo de *cracks* bursátiles y ante la expectativa de plusvalía de obras magistrales e irrepetibles (...) las grandes salas de subastas mundiales saben que detrás de los compradores que pulverizan todas las cifras están las decisiones reflexivas de quienes saben valorar lo perdurable" (64).

Debido a la diferencia horaria entre Madrid y Nueva York donde se celebró la subasta de *Maternidad*, de Pablo Picasso, la *prensa de calidad* en España no pudo dar al día siguiente de la subasta, celebrada el día 14, la información del récord logrado por este cuadro que le convertía en el más caro del mundo, al no poder recibir las crónicas a tiempo para su inclusión (65). **ABC**, al igual que **El País** y **La Vanguardia**, tuvo que esperar al día 16 para publicarla.

La sección 'Mercado del Arte', al ser semanal, presenta cierto desfase de fechas con la celebración de las subastas que comenta. El día 17, en vez de centrarse en la venta de *Maternidad*, de Pablo Picasso, comentó los récords obtenidos por Jasper Johns los días 9 y 10 de ese mismo mes de noviembre –"Jasper Johns, el pintor contemporáneo más caro del mundo"–. Al tener esta sección especializada periodicidad semanal, será a la semana siguiente cuando Santiago Arbós Ballesté comentaba el citado récord del artista malagueño.

Una vez finalizado el maratón de subastas celebrado en Nueva York, **ABC** informó acerca de otras subastas de obras de Pablo Picasso celebradas en París, y de arte español, en Londres. Asimismo, incluyó una noticia sobre la denuncia presentada por el conservador de arte del sudeste asiático en el Museo Guimet, de París, Albert Le Bonheur, contra la subasta de dos estatuas por parte de Sotheby´s, según su apreciación robadas de las colecciones nacionales de Camboya (66).

Noviembre ofreció un nuevo récord con otra obra de Pablo

(64) "El arte de invertir" en: *ABC*, editorial, 16-11-1988, p. 31.

(65) Las crónicas de las subastas de arte celebradas en Nueva York se publican habitualmente dos días después de haber tenido lugar ya que no llegan a tiempo a los diarios españoles por la diferencia horaria. Es el motivo por el cual he optado por elegir la edición de Madrid, en el caso de **ABC** y de **El País**, puesto que al imprimirse más tarde que la edición nacional que tiene que distribuirse por todo el país, en alguna ocasión, como en la venta de *Los lirios*, de Vincent van Gogh, **ABC** sí incluyó informaciones sobre subastas al día siguiente de su celebración.

(66) "Acusan a Sotheby´s de haber vendido dos estatuas robadas" en: *ABC*, 23-11-1988, p. 50.

Picasso, *Acróbata y joven arlequín*, subastada el día 28 por Christie´s en Londres, que contribuyó a que ese mes fuera informativamente el más importante en la *prensa de calidad* desde que se iniciaran las grandes cifras en las subastas de arte en 1987. Al igual que hiciera tras la subasta de *Maternidad*, de Pablo Picasso, **ABC** reprodujo en portada el lienzo *Acróbata y joven arlequín* que se había convertido, el día anterior, en el tercer cuadro más caro, con este título: "Sin límites en el mercado del arte", y le dedicó un editorial breve, "La gloria de Picasso".

En el texto de portada queda ambigua la expresión "Este cuadro desbanca en el tercer lugar al del mismo autor, *Maternidad...*", refiriéndose a *Acróbata y joven arlequín* porque, si bien *Acróbata y joven arlequín* se situó en el tercer puesto tras los lienzos de Vincent van Gogh, *Los lirios* y *Los girasoles*, *Maternidad*, de Pablo Picasso, ocupaba el cuarto puesto entre las obras más caras, detrás también de *En la pradera*, de Claude Monet.

La *prensa de calidad* construye el acontecimiento cultural a través del valor económico que la pintura ha alcanzado en las subastas de arte. Son los récords de precios los que han marcado la noticiabilidad de las subastas de arte entre 1987 y 1990. Por ello, Vincent van Gogh, en primer lugar, y Pablo Picasso tras las subastas de 1988, se convirtieron en los máximos protagonistas por sus cotizaciones en el mercado del arte, no por el valor estético de sus obras.

Si bien es cierto que después de tres años de importantes récords han sido Vincent van Gogh, Pierre-Auguste Renoir y Pablo Picasso los artistas más cotizados –por este orden– desde un punto de vista cronológico, que es como estoy examinando los textos periodísticos publicados por la *prensa de calidad*, se construye el acontecimiento cultural de las Subastas de Arte con lagunas que obvian, en cierto sentido, a artistas que menos reiteradamente han alcanzado grandes cotizaciones y sobre los cuales, las casas de subastas menos expectativas han creado antes de las ventas como posibles receptores de récords. A estos artistas se les otorga una menor atención informativa o se prescinde de ellos erróneamente en los cuadros clasificatorios.

Tampoco se puede argumentar una razón de precio para olvidarse de la obra de Claude Monet *En la pradera. Los lirios*, la obra más cara entonces, alcanzó el precio de 53.900.000 dólares; *Los girasoles*, la segunda, 39.921.000 dólares y *En la pradera*, 24.882.000 dólares. La diferencia de precio es parecida entre la primera y la segunda obra, 13.979.000 dólares, y entre la segunda y la tercera obra, 15.039.000 dólares.

El mismo día de la celebración de la subasta de *Acróbata y joven arlequín*, **ABC** ya anunciaba en la sección de 'Cultura' que "Un cuadro de Picasso pondrá hoy el mundo del arte al rojo vivo" a través de un texto sin firma. El anterior precio pagado por la obra *Maternidad*, del artista, avala, según el autor anónimo, "La seguridad de poder conseguirse un nuevo récord..". Este pronóstico se basa, principalmente, en razones de precios del mercado del arte, dejando en segundo lugar otros argumentos, estéticos o de historia del arte, como el de que la obra encierra "...la belleza melancólica de los personajes picassianos..." y que "...como los *Girasoles* de van Gogh, el cuadro del pintor malagueño es una obra de obligada referencia para enjuiciar la historia del arte".

El corresponsal de **ABC** en Londres fue quién informó, el 29, de la subasta celebrada el día anterior: "Un japonés compra por 4.400 millones de pesetas el "Acróbata y joven arlequín"". El diario incluye un cuadro clasificatorio titulado "Los diez cuadros mejor pagados de la Historia", esta vez ordenados de más alto a más bajo precio. Al igual que en el caso del publicado el día 13, desconocemos su autoría. En cuanto al cambio de moneda del precio de las obras, no guardan ambos una coherencia: en el publicado el día 29 se hace en base a la cotización del dólar en ese momento, según indica la nota al pie, mientras que en la anterior clasificación, el cambio se hizo teniendo en cuenta la cotización del dólar en la fecha de cada subasta, una medida más correcta al tener en cuenta las variaciones de las divisas en una época de inestabilidad del Mercado de Valores como la de entonces.

El cuadro clasificatorio publicado el día 29 no especificaba si al precio se le había sumado la comisión que cobrarón las casas de subastas –un 10% en la clasificación del día 13– según la nota que incluye. Aún con todo, hay precios de ciertas obras que coinciden en ambos cuadros como el de *Los lirios*, que **ABC** denomina *Mata de lirios*, 53.900.000 dólares. En cambio, los precios en otras obras no coinciden. Por ejemplo, lo pagado por *Los girasoles*, en el cuadro clasificatorio del día 13 asciende a 24.750.000 dólares, y en el del día 29, a 39.900.000 dólares. También son diferentes los precios de la obra de Jasper Johns, *Falsa salida*: 15.500.000 dólares, en el del día 13, y 17.050.000, en el cuadro del día 29.

Tampoco coinciden en ambas clasificaciones los nombres de las obras si bien en el cuadro publicado el día 29 están todos traducidos, cosa que no ocurría en el del día 13 en el que aparecen títulos de obras en español, en francés o en inglés. En el caso de la obra de Jasper Johns, en el cuadro del día 13 **ABC** la denomina *Salida falsa* y en el del 29, *Salida en falso*. Lo mismo ocurre con la obra de Pablo Picasso denominada *Jaula de pájaros*, el día 13, y *La jaula del pájaro*, el 29. Todos estos fallos impiden la posterior comparación entre récords y la futura continuación de las clasificaciones de una manera coherente.

La identidad del comprador de *Acróbata y joven arlequín* que no se llegó a conocer el día de la subasta de la obra, la da a conocer **ABC** el día 30 en la sección 'Actualidad Gráfica', con una foto y pie: "El hombre pagó cuatro mil millones". La sección de 'Opinión' de ese mismo día incluye bajo el epígrafe 'Zigzag' un breve comentario negativo sobre la adquisición de *Acróbata y joven arlequín*, de Pablo Picasso, por parte de un ciudadano de Japón que el diario identifica con el "imperio japonés".

El diario **ABC** centró las informaciones sobre subastas de arte del mes de diciembre en Pablo Picasso. El suplemento semanal de los jueves, 'ABC de las Artes', del 1 de diciembre, incluyó cuatro páginas dedicadas al artista español –"Picasso por las nubes"– con un texto de José Manuel Costa –"Arte y dinero, más allá del límite"– y fotos, así como la sección fija 'Mercado del Arte'. El día 8, Santiago Arbós Ballesté también se centraba, en su sección, en el pintor malagueño: "La cotización de Picasso depende sólo de la oferta".

Este especialista cerraba ese año de subastas volviéndole a dedicar, el día 31 de diciembre, un artículo de página entera con cuadro clasificatorio a Pablo Picasso: "Picasso ha dado tres saltos gigantescos en 1988", era el título de su comentario.

1989

El inicio del auge de las subastas de arte se había vivido en 1987 y la consolidación de las mismas, en 1988. En 1989 fue cuando la *prensa de calidad* dio por hecho que las subastas de arte tenían que alcanzar nuevos récords de precios. Desde principios de año ofreció una más profusa información sobre el mercado del arte que en temporadas anteriores, a lo largo de unos meses que no habían sido antes los más prolíficos en récords (67).

Es decir, las Subastas de Arte, al haberse convertido en acontecimiento cultural en los *diarios de prestigio*, ya tenían asegurada la atención informativa que éstos estaban dispuestos a darles a través del seguimiento de los récords que hacían sus corresponsales desde Londres y Nueva York. Asimismo, a través de reportajes e informes publicados esporádicamente en suplementos desde los que se pretendía valorar la subida de los precios del arte.

El suplemento de Cultura, 'ABC de las Artes', introdujo el 5 de enero un reportaje de cinco páginas, "¿Hacia un mercado común del arte?", a cargo de José Manuel Costa, mientras que en la sección fija, 'Mercado del Arte', que mantenía su espacio en el citado suplemento, tenían cabida tanto las subastas internacionales como las celebradas en Madrid.

La enfermedad de Salvador Dalí y después su muerte en enero, fue acontecimiento cultural en los *diarios de calidad*, aunque no la cotización de su obra artística en el mercado. **ABC** reprodujo pronósticos sobre un alza en la cotización de sus cuadros que luego no se cumplieron, e informó de la primera subasta de obra de Salvador Dalí tras su muerte. El 9 de febrero, **ABC** dedicó la portada a la Feria de Arte Contemporáneo –Arco– que se estaba celebrando en Madrid con el título "El negocio del arte". Un planteamiento que seguía el punto de vista financiero de algunos textos sobre Subastas y que tomaba parte de la focalización periodística hacia la obra de arte como mercancía.

ABC anunció en marzo desde su sección 'Mercado del Arte' las próximas subastas que iban a celebrarse en abril en Londres, si bien no centró su atención informativa en la obra *El paseo* (1870), de Pierre-Auguste Renoir, que fue la que más alto precio alcanzó en ellas. El 3 de abril, víspera de su subasta, el diario incluyó en la sección 'Actualidad Gráfica' tres fotografías de lienzos que iban a venderse en futuras subastas de Sotheby´s y Christie´s –uno de ellos del autorretrato–, *Yo, Picasso*. Si bien el título decía "Expectación ante la subasta de obras de Picasso y Dalí", el texto simplemente mencionaba que se iba a subastar Pintura Impresionista de Pierre-Auguste Renoir, entre la de otros artistas.

Tras la celebración de ambas subastas, este diario incluyó el día 5 una breve nota de su corresponsal en Londres, Alfonso Barra, sobre el récord de *El paseo*, de Pierre-Auguste Renoir –"Sotheby´s vende un Renoir en dos mil millones de pesetas"–, además de los exhaustivos datos que aportaba Santiago Arbós Ballesté en su sección semanal, 'Mercado del Arte', sobre sendas subastas celebradas en Londres.

Las subastas de arte celebradas en Madrid también centraron la atención de **ABC** en el mes de abril, habitualmente a través de la sección 'Mercado del Arte', al igual que los cambios operados en Sotheby´s España S.A., tras la compra de la sociedad por Edmund Peel, consejero delegado de la firma británica, quien creó una nueva sociedad, Edmund Peel & Asociados, que ha mantenido la representación exclusiva en España de la casa de subastas británica Sotheby´s. En abril, **ABC** informó también acerca de la polémica suscitada ante la subasta de siete cuadros de Utrillo, considerados falsos, en la sala Sotheby´s de Londres.

Mayo y, sobre todo, noviembre fueron los meses en los que se alcanzaron diez récords, prácticamente todos los de 1989, un año en el que se obtuvo el mayor número de récords de precios en obra pictórica entre los veinte cuadros más caros. Pablo Picasso volvió a ser protagonista de las subastas de 1989: cinco cuadros de este artista se vendieron a unos precios que le convirtieron en el pintor más cotizado tras Vincent van Gogh.

Nueva York, que el año anterior había captado la atención del mercado de arte con el maratón de subastas que allí se celebró en el mes de noviembre, en 1989 volvía a ser sede de las grandes subastas de mayo y noviembre, organizadas por las casas Christie´s y Sotheby´s. Fueron nueve los récords de pintura que se obtuvieron en la ciudad norteamericana de los once que se lograron en las subastas de 1989. Los alcanzados en Londres por el lienzo *El paseo*, de Pierre-Auguste Renoir, y en París por *Las bodas de Pierrette*, de Pablo Picasso, fueron la excepción. "Nueva York prepara un millonario maratón de subastas de pintura", era el título de una breve información del corresponsal de **ABC** en esa ciudad, José María Carrascal, publicada el día 2.

Entre esa fecha y la de la subasta de los óleos *Yo, Picasso* (1901), del pintor malagueño, y *Mata Mua* (1892), de Paul Gauguin, el 9 de mayo en la sala Sotheby´s de Nueva York, el diario **ABC** informó acerca de las subastas de Arte Contemporáneo celebradas en esa misma ciudad que no rompieron ningún récord obtenido hasta el momento.

A los dos días de la subasta de sendas obras, el diario **ABC**, al igual que **El País** y **La Vanguardia**, incluyó en portada la fotografía del lienzo *Yo, Picasso*, con el título: "Una mirada de cinco mil seiscientos millones". El corresponsal del periódico en Nueva York, José María Carrascal, afirmaba en el título de su crónica, incluida en el suplemento 'ABC de las Artes': "El segundo cuadro más caro de la historia". Ese mismo día, **ABC** dedicó su habitual editorial breve de la página de 'Opinión', "Yo, Picasso", a este récord.

El precio alcanzado por el autorretrato de Pablo Picasso le hizo adquirir a la obra todo el protagonismo informativo, re-

(67) Noviembre ha sido el mes que más récords de precios de pintura ha ofrecido entre 1987 y 1990 –diez–, seguido de mayo –seis–, entre los veinte cuadros más caros de la historia.

legando la subasta de *Mata Mua*, de Paul Gauguin, aunque una de las fotografías de gran formato incluida por **ABC** reproducía esta última obra, y uno de los sumarios de la crónica se refería a su comprador, el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza.

La escasa atención informativa prestada por este diario a *Mata Mua*, de Paul Gauguin, se debe a que el récord alcanzado en su subasta la situaba solamente en el puesto noveno, pero si tenemos en cuenta las declaraciones que el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza había hecho a la revista **Hola** (68) momentos antes de que pujara por teléfono desde Madrid para la adquisición de la obra, creemos que la *prensa de calidad* española tenía que haberle dado mayor valoración informativa a su adquisición. Es decir, se volvía a tener en cuenta aquí el valor económico como elemento de la noticia, olvidándose de la proximidad del personaje y de su obra.

El periodista de la mencionada revista le preguntaba al barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza si el óleo *Mata Mua*, de Paul Gauguin, significaba mucho para él. El interlocutor le respondió afirmativamente y puntualizó: "...Y si a eso añadimos que nuestro amigo Jorge Semprún, el ministro de Cultura, tiene enorme interés en que nos lo quedemos...". Es decir, dejaba ver la posibilidad, que posteriormente lo ha corroborado, de que el cuadro de Paul Gauguin se sume a las obras de su colección que serían exhibidas en el Palacio de Villahermosa de Madrid convertido desde el 8 de octubre de 1992 en Museo Thyssen-Bornemisza.

El día 31 de mayo se subastó el lienzo *Cosimo I, Gran Duque de Toscana* (hacia 1537), de Jacopo Carucci, el Pontormo, en la sala Christie´s de Nueva York. Pero la subasta de esta obra, la única de un Viejo Maestro que ha alcanzado un lugar entre los veinte cuadros más caros, fue prácticamente ignorada por la *prensa de calidad* en España sin que haya una razón lógica para explicar esta ausencia ya que en el momento de su venta se situó en el quinto lugar entre la pintura que había alcanzado más altos precios.

El criterio de la competencia en un foro como el mercado del arte que había convertido las subastas de obras artísticas en acontecimiento cultural se estaba basando en los altos precios alcanzados por la pintura, requisito que cumplía la obra de Jacopo Carucci, el Pontormo, *Cosimo I, Gran Duque de Toscana*, pero que no le sirvió para verse tratada informativamente en coherencia con el resto de las obras subastadas que había logrado precios importantes lo que denota fallos en el seguimiento informativo de las subastas de arte.

En cambio, la atención informativa sobre la subasta de *Intercambio* (1955), de Willem de Kooning, celebrada en noviembre de 1989, que le convirtió en la Pintura Contemporánea más cotizada y que le situó en el noveno puesto, fue mayor que la que consiguió la venta de la obra de Jacopo Carucci, el Pontormo, a pesar de que ésta última alcanzó más alto precio, situándose en quinto lugar entre las obras más caras.

En el caso de la subasta de *Intercambio*, de Willem de Kooning, la noticiabilidad se vio reforzada por la novedad ya que fue una gran sorpresa para el mercado del arte que la Pintura Contemporánea alcanzara tan altas cifras de venta. El mismo criterio informativo podía habérsele aplicado a la subasta de *Cosimo I, Gran Duque de Toscana*, de Jacopo Carucci, el Pontormo, ya que también supuso una novedad que una obra de un Viejo Maestro lograra un precio récord entre la Pintura Impresionista y Postimpresionista y la Moderna que se habían convertido en protagonistas de las subastas de arte desde 1987. El mercado del arte estaba acostumbrado a que las obras de los Viejos Maestros fueran las más cotizadas antes del auge de las subastas vivido entre 1987 a 1990, y por ello no se advirtió la novedad informativa que suponía ese récord en 1989.

En agosto, **ABC** adelantó información sobre la subasta de la colección del norteamericano Paul Mellon que iba a tener lugar en noviembre en la sala Christie´s de Nueva York. En octubre, el diario siguió creando expectación acerca de las próximas doce jornadas de subastas de noviembre que iban a celebrarse, como en años anteriores, en la ciudad neoyorquina en las salas Sotheby´s y Christie´s. En ellas se alcanzaron seis récords de los veinte a los que nos estamos refiriendo.

Como había ocurrido un año antes, las subastas de arte de Sotheby´s y Christie´s celebradas en Nueva York en noviembre, volvieron a ser protagonistas de las páginas de Cultura. "Jasper Johns y Picasso abren esta semana una temporada de subastas no apta para cardíacos", titulaba el corresponsal de **ABC** en Nueva York, José María Carrascal, el día 6, incluyendo un cuadro clasificatorio de los récords en pintura.

Jasper Johns era el pintor contemporáneo más cotizado tras los récords que su obra había obtenido un año antes también en Nueva York. Por ello, las expectativas de **ABC** se centraron en él aunque iba a ser Willem de Kooning quién le arrebatara la primacía. "De Kooning destrona a Jasper Johns como el pintor vivo más cotizado de la historia", era el título de la crónica de José María Carrascal a los dos días de la subasta de la obra *Intercambio*, en la sala Sotheby´s, un claro ejemplo del sentido competitivo entre pintores creado por la *prensa de calidad*. La semana siguiente, Santiago Arbós Ballesté dedicaba su sección, 'Mercado del Arte', a dicho récord.

La *prensa de calidad* española ignoró prácticamente las ventas de algunas de las obras que alcanzaron récords los días 14 y 15 de noviembre en las subastas de Nueva York, que se han situado a partir del puesto décimo entre las veinte obras mejor pagadas: *El espejo* (1932) –en el undécimo– y *Madre y niño* (1921) –en el vigésimo–, ambas de Pablo Picasso, y *El viejo tejo* (1888), de Vincent van Gogh –en el número diecisiete.

La subasta de la obra del pintor malagueño, *Au lapin agile* (1905), que entonces ocupó el tercer lugar entre las más cotizadas, captó la atención informativa de los *periódicos de élite* del país ese mes de noviembre, al igual que *Las bodas de Pierrette* (1905), del mismo autor. **ABC**, **El País** y **La Vanguardia**, si bien no llevaron a primera página *Au lapin agile*, centraron en este cuadro sus crónicas desde Nueva York.

El mismo día de la subasta de *Au lapin agile*, de Pablo Picasso, el 15 de noviembre, el corresponsal de **ABC** en Nueva

(68) Para poder conocer la opinión de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza en el momento de la subasta de *Mata Mua*, de Paul Gauguin, hay que acudir a la llamada *prensa del corazón*: José Antonio OLIVAR, "El barón Thyssen compró "Matamúa", de Gauguin, por 2.831 millones de pesetas" en: *Hola*, 11-5-1989.

York titulaba su crónica "Alta tensión en el mercado del arte ante la subasta, hoy, del Picasso "Au lapin agile"". Asimismo, se refirió a la subasta de la colección de Arte Impresionista y Moderno del director de cine Billy Wilder que días antes se había celebrado Christie´s en Nueva York.

Se dijo, entonces, que Billy Wilder sabía aprovechar el auge de las subastas y su carisma como reputado cineasta al elegir ese momento para vender. No era la primera vez que la personalidad del propietario de una colección de arte aportaba un atractivo añadido a las obras que salían a subasta (69). Colección que, en este caso, presentaba cuadros de Pablo Picasso, Joan Miró, Ernest Ludwig Kirchner, etc.

El día 16, José María Carrascal, informaba acerca de la subasta de la colección Mellon que incluía la obra de Edouard Monet, *Calle Mosnier engalanada* (1878): "27.000 millones por la colección Mellon, con Manet como estrella", era el título de su crónica. El mismo periodista titulaba su crónica del día 17: "Picasso no pudo con van Gogh en Nueva York", refiriéndose a que la obra del pintor español no superó la cotización que ostentaba Vincent van Gogh. Aun con todo, fueron dos lienzos de Pablo Picasso, *Yo, Picasso* y *Au lapin agile*, los más cotizados en las sesiones celebradas en Sotheby´s y Christie´s en Nueva York ese mes de noviembre, en unas subastas calificadas por el autor como de "nuevo espectáculo de masas".

Ese mes de noviembre, la *prensa de calidad* volvió a ofrecer un nuevo pico informativo –en noviembre de 1988 se detectó el anterior– como consecuencia del último récord de Pablo Picasso que superaría los obtenidos por dos obras suyas anteriormente. Se trataba de *Las bodas de Pierrette* (1905), lienzo subastado en París, en la sala Drouot-Montaigne, el día 30, que alcanzó un precio que le situó tras *Los lirios*, de Vincent van Gogh.

El corresponsal de **ABC** en la capital francesa, Juan Pedro Quiñonero, tituló su crónica del día 30: "La subasta de "Les noces de Pierrette", de Pablo Picasso, desentierra la batalla de las especulaciones". Este artista fue el más subastado entre 1989 y 1990 al salir a la puja seiscientas obras suyas. Santiago Arbós Ballesté también dio cuenta de esta subasta desde la sección 'Mercado del Arte' el 7 de diciembre.

El 31 de diciembre, Santiago Arbós Ballesté afirmaba que 1989 había sido el año de Picasso. El especialista de **ABC** entronizaba al pintor malagueño como estrella del año en el mundo de las subastas de arte. Como ya era habitual, el diario introdujo un cuadro clasificatorio con los quince mayores récords de ese año. En esa clasificación falta la obra de Pablo Picasso, *Au lapin agile*, que se había subastado un mes antes y que se había cotizado después del óleo del mismo artista, *Yo, Picasso*. Asimismo faltan otros lienzos que habían alcanzado más altos precios que los de obras que aparecen en este cuadro como *El espejo* y *Madre y niño*, de Pablo Picasso, o *El viejo tejo*, de Vincent van Gogh.

(69) Obras de arte que han sido propiedad de personajes públicos como Greta Garbo, Elisabeth Taylor, Alain Delon, etc., han sido vendidas en subasta en distintas ocasiones.

1990

En la *prensa de calidad* en España, Vincent van Gogh se convirtió, en 1990, en una verdadera estrella, centro de numerosas noticias, reportajes, crónicas y artículos de opinión debido al récord alcanzado por su obra *El retrato del doctor Gachet*, que se convirtió en el cuadro más caro, superando a *Los lirios*, del mismo artista, así como por la celebración del centenario del nacimiento del artista, ocurrida el 29 de julio de 1890.

El anuncio de la casa Sotheby´s de que el cuadro más caro de la historia hasta ese momento, *Los lirios*, de Vincent van Gogh, volvía a ponerse a la venta por quiebra de su propietario, el magnate australiano, Alan Bond, provocó que, desde enero, el artista holandés fuera el centro informativo de la prensa. En octubre de 1989, se había conocido la fórmula de préstamo que había regido, dos años antes, la compra de esta obra en la subasta organizada por Sotheby´s el 11 de noviembre de 1987 en Nueva York. Un préstamo otorgado por la citada casa de subastas a Alan Bond por la mitad del precio que alcanzó la obra.

La mala situación económica de Alan Bond que no pudo hacer frente al pago del préstamo a pesar de que vendió catorce obras de Pintura Impresionista, fue el centro de la crónica del corresponsal de **ABC** en Londres, Alfonso Barra, publicada el 12 de enero, en la que daba la noticia de la puesta en venta de *Los lirios*: "Los lirios, de van Gogh, se pone de nuevo a la venta por quiebra de su propietario".

En febrero, **ABC** informó del viaje a España del nuevo presidente de Christie´s para Europa continental reproduciendo sus declaraciones no favorables a los préstamos otorgados sistemáticamente por las casas de subastas a los clientes, en clara referencia al dado por Sotheby´s a Alan Bond para el pago de *Los lirios*, de Vincent van Gogh, en 1987. Esta no era la primera vez que la *prensa de calidad* mostraba la competición existente en las relaciones entre Sotheby´s y Christie´s por hacerse con la primacía del mercado del arte.

Sotheby´s puso de nuevo el cuadro a la venta pero no a través de subasta pública con el fin de mantener la discreción sobre el precio que estaba dispuesto a pagar por él el nuevo comprador. El lienzo fue adquirido por el Museo J. Paul Getty, de Malibou (California), hecho que se dio a conocer en el mes de marzo, en un precio que ni el Museo ni la casa de subastas ni tampoco Alan Bond han querido desvelar. El 23 de marzo, Juan Vicente Boo titulaba su crónica desde Nueva York: "El museo Getty mantiene en secreto lo que pagó por "Los lirios"".

El diario **ABC** siguió ofreciendo informaciones que incluían datos favorables al estado del comercio del arte a lo largo de esos primeros meses de 1990: "En Londres y Nueva York hay más demanda que oferta", afirmaba Santiago Arbós Ballesté desde su sección 'Mercado del Arte' el 8 de marzo. En su opinión, en el mercado había entonces más dinero que oferta de obra interesante: "Está claro que la creciente escalada de récords hace que los tenedores de obras de arte se resistan a soltarlas, en espera de mayor ganancia, y que los inversores –ya no se puede hablar de coleccionistas– pugnan por llevarse cualquier cosa a cualquier precio".

Este mismo autor centraba su comentario del 29 de marzo en Vincent van Gogh: "En la cresta del mercado desde 1985", afirmaba en el título refiriéndose a los récords alcanzados por la obra del pintor holandés que se mantenía como el artista más cotizado y que dos meses más tarde volvería a superarse a sí mismo con *El retrato del doctor Gachet*. El 29 de abril, **ABC** incluyó un texto del crítico de arte, Juan Manuel Bonet, que informaba sobre la compra, por parte de Sotheby´s, de los fondos de la galería Pierre Matisse de Nueva York, fundada por uno de los tres hijos del pintor Henri Matisse.

Los récords obtenidos en mayo por dos lienzos de Vincent van Gogh, *El retrato del doctor Gachet* (1890) y *Autorretrato* (1888), y por uno de Pierre-Auguste Renoir, *En el Molino de la Galette* (1876), provocó el tercer pico de un gráfico que reflejara la importancia que la *prensa de calidad* estaba dando a las subastas desde 1987. Si bien los dos primeros tuvieron lugar en noviembre de 1988 y 1989, en 1990 es el mes de mayo –otra fecha muy importante en las subastas de arte– el que ofrece una nueva inflexión hacia arriba en la información sobre esta modalidad del mercado del arte.

Nueva York volvió a ser el centro más importante del mercado del arte a través de las subastas celebradas en mayo que rompieron todos los máximos récords de precios alcanzados hasta ese momento. Allí tuvo lugar la subasta organizada por Christie´s que iba a situar el lienzo *El retrato del doctor Gachet*, de Vincent van Gogh, en el primer puesto de la clasificación de precios, superando *Los lirios*, del pintor holandés.

ABC informó de los récords obtenidos por la pintura iberoamericana: "Frida Kahlo destrona a Remedios Varo como la pintora más cotizada de Iberoamérica", decía el título de la crónica de Associated France Press que el diario publicó el 4 de mayo. Los récords de precios obtenidos en subastas se habían hecho extensibles a cualquier modalidad de arte, si bien las más altas cifras que son las que nos ocupan, fueron las que captaron la máxima atención informativa de la *prensa de calidad*.

Días antes de las subastas celebradas el 15 y el 17 de mayo en las que se alcanzaron los dos grandes récords mencionados que aún se mantienen, la *prensa de calidad* reflejó la espera curiosa ante los próximos acontecimientos. "Expectación en el mundo de las subastas ante el duelo entre Renoir y van Gogh", era el título del texto firmado por la sección de 'Cultura' -S.C.- de **ABC**, publicado por el diario el 14 de mayo, un día antes de la subasta de *El retrato del doctor Gachet* y de *Autorretrato*, ambos lienzos del pintor holandés.

El mismo día de la subasta este periódico publicó una crónica enviada por la agencia Efe desde Nueva York, en la que se reflejaba el temor ante la posibilidad de que el mercado del arte estuviera viviendo una baja en sus resultados. "Nueva York: gran expectación ante unas subastas que podrían marcar el declive del mercado del arte", decía su título. Una situación sobre cuyos pronósticos la prensa ya había informado a finales del año anterior. Asimismo, incluyó una crónica de su corresponsal en Bruselas, Jesús Fonseca, acerca de la exposición organizada en Amsterdam con motivo del centenario del nacimiento del artista: "Más de cien mil españoles han visitado la exposición de van Gogh en Holanda".

Al día siguiente de la subasta, un día antes de la fecha en la que habitualmente la *prensa de calidad* en España publica las crónicas enviadas desde Nueva York, **ABC** incluyó en la sección de 'Cultura' de su última edición, una crónica de su corresponsal en esa ciudad norteamericana, Juan Vicente Boo: "El retrato del doctor Gachet", de Vincent van Gogh, es desde esta madrugada el cuadro más caro del mundo".

Junto a la crónica se incluía una clasificación de "Los once cuadros mejor pagados de la historia" que olvidaba otro lienzo de Vincent van Gogh, *Autorretrato*, que se había subastado el día anterior y que se situaba en el puesto undécimo. El récord obtenido por *El retrato del doctor Gachet* captó todo el protagonismo informativo en la *prensa de calidad*. Por ello, la venta del lienzo *Autorretrato*, de Vincent van Gogh, celebrada el mismo día y en el mismo lugar que la obra mencionada, quedó eclipsada y no se hizo referencia ella. Faltaba también en el cuadro clasificatorio otra obra, en este caso de Pablo Picasso, *El espejo*, situada en el décimo lugar. Por otra lado, esta lista de obras incluía una fecha errónea, la de la subasta de *Los girasoles*, de Vincent van Gogh. En las páginas de 'Actualidad Gráfica' incluía una gran foto con pie del lienzo.

Fue el día 17 cuando **ABC** convirtió en un verdadero acontecimiento informativo el récord alcanzado por la obra de Vincent van Gogh, *El retrato del doctor Gachet*, en la subasta celebrada dos días antes en la sala de Christie´s en Nueva York. Un acontecimiento cultural que se prolongó a través de varios espacios del mismo ejemplar: la portada; las secciones de 'Opinión' y de 'ABC, diario de Economía' y el suplemento semanal de Cultura 'ABC de las Artes'.

Un mismo acontecimiento presentado por ABC desde diversos ángulos, tanto desde el punto de vista informativo e interpretativo como argumentativo. La portada del diario incluyó una foto del lienzo *El retrato del doctor Gachet*, convertido en el cuadro más caro de la historia, con este título: "El arte de invertir". Uno de los editoriales del día opinaba acerca de las últimas subastas –"La locura del arte"– y la página 3 incluía un artículo de opinión –"Van Gogh en Amsterdam"– de Juan Perucho, sobre los actos conmemorativos del centenario del nacimiento de este artista.

El suplemento semanal, 'ABC de las Artes', publicaba varios textos sobre la subasta así como sobre el artista y su obra: "El médico y el pintor", que incluía fragmentos de la correspondencia entre Vincent van Gogh y su hermano Theo donde el pintor habla del doctor Gachet, y "Van Gogh, de asombro en asombro", comentario del especialista Santiago Arbós Ballesté, sin epígrafe de 'Mercado del Arte'. Juan Vicente Boo firmaba el texto, "Los japoneses, en la consulta del doctor Gachet", y C.I. de Bustos otro con título, "La fiebre amarilla".

La sección de Economía, 'ABC, diario de Economía', trataba el acontecimiento desde el punto de vista económico-financiero. "El arte, una de las inversiones más rentables", era el informe de P. Ruiz Montero, que se acompañaba de un cuadro, "Revalorización de las inversiones", firmado por la Banca Salomon Brother´s, que comparaba la rentabilidad de la Pintura con otros valores como el Oro, Acciones, Diamantes, Obligaciones, etc.

El estado del mercado del arte en España también fue tratado por el diario **ABC** a través de una entrevista, sin firma,

realizada a Edmund Peel, "Edmund Peel: las obras de arte españolas tienden a una importante revalorización", acompañada de otro cuadro que clasificaba los doce lienzos de pintores españoles más pagados -"Los más cotizados en España". Finalmente, otro texto, también sin firma, informaba de "Las dificultades fiscales" de la adquisición de obras de arte, incluyendo un tercer cuadro clasificatorio –"Los impresionistas, a la cabeza"– en el que ordenaba los doce lienzos que habían alcanzado más alto valor económico.

Al día siguiente de la subasta de la obra de Pierre-Auguste Renoir, *En el Molino de la Galette* (1876), **ABC** publicó una crónica de Juan Vicente Boo, "El cuadro se Renoir "Au Moulin de la Galette", rematado esta madrugada en casi 8.000 millones". El subtítulo afirmaba que la obra se había convertido en la segunda más cara, tras Vincent van Gogh. Este récord cogió por sorpresa al diario **ABC** puesto que no dio cuenta de la obra antes de su subasta ya que su atención informativa estaba centrada en la obra de Vincent van Gogh, un artista que ya era el más cotizado económicamente antes de la subasta de su obra *El retrato del doctor Gachet*.

ABC

Textos sobre Subastas de Arte en el diario y suplementos

Diario:

- Portada
- Sección 'Cultura' (crónicas, breves noticias, cuadros clasificatorios)
- Otras páginas (sin epígrafe, con fotos)
- 'Actualidad Gráfica' (fotos)
- 'ABC, diario de Economía' (reportajes, informes, entrevistas y cuadros clasificatorios)
- Sección 'Opinión' (editoriales y página 3)

Suplementos:

- 'ABC de las Artes' (sección especializada 'Mercado del Arte', cuadros clasificatorios, reportajes e informes)
- 'Blanco y Negro' (dominical: reportajes)

Textos de Subastas de Arte en ABC (Noviembre 1988)

Día	CULTURA[1] (1ª pág.)	SUBASTAS (1ª pág.)	SUBASTAS 'Cultura'	SUBASTAS Supl. 'ABC de las Artes'. 'Mercado del Arte'	SUBASTAS 'Opinión'	SUBASTAS 'Actualidad Gráfica'	SUBASTAS Otras páginas	SUBASTAS Publicidad
1								
2								
3				Subastas (España) p. 27, (p. entera) Santiago Arbós Ballesté				(p.26) Sotheby's (Casa de subastas)
4	Música Clásica y Otra Música (portada)							
5								
6								
7							P. Picasso p.8 (4 F) p.9 (3c)(F3c) José Manuel Costa	
8							Subastas de Arte p.12 (5F) p.13 (1c) (F4c) (F3c) José Manuel Costa	
9								
10				Subastas de Arte p. 22 (p. entera) Santiago Arbós Ballesté.				(p.10) Sotheby's (Casa subastas) Ansorena (Subastas de Arte) Fernando Durán (Subastas de Arte) Durán Sub. Arte (Subastas de Arte)
11	Cine (portada)		J. Johns p.53 (3c) (F1c) José Mª Carrascal. Nueva York Subastas de Arte p.53 (1c) Leo Castelli					
12			J. Johns p.51. (2ca) José Mª Carrascal. Nueva York J.Johns p.51 (1ca) S.C. Madrid			J. Johns y P. Picasso p.12 (2 F2c y pie)		
13			Subastas de Arte p. 67 (3c) recuadro (2c) José Mª Carrascal. Nueva York				Subastas p.10 (5F) p.11 (4c) (F4c) José Manuel Costa	
14								
15								(p.21) Ansorena (Subastas de Arte)
16		P. Picasso Maternidad (portada)	P. Picasso Maternidad p. 61 (3c) dibujo (1c) José Mª Carrascal. Nueva York P. Picasso Maternidad" p. 61 (1c) Javier Rubio		Subastas de Arte p. 31. (editorial)	Subastas de Arte p. 17 (F2c y pie)		
17				J. Johns p.29 (p.entera) Santiago Arbós Ballesté				(p.26) Sotheby's (Casa subastas) Ansorena (Subastas de Arte) Durán Sub. Arte (Subastas de Arte)
18								
19								
20								
21	Letras (portada)		P. Picasso p. 44 (1ca) EFE. París					
22								
23			Sotheby's p. 50 (1c) AFP. París Subastas de Arte p. 50 (1c) Londres					
24			Subastas de Arte p.70 (1ca) Alfonso Barra. Londres	Subastas de Arte y P. Picasso p.2 (p. entera) Santiago Arbós Ballesté				(p.14) Sotheby's (Casa Subastas) Ansorena (Subastas de Arte) Fernando Durán (Subastas de Arte) Durán Sub. Arte (Subastas de Arte) (p.16) Sotheby's (Casa Subastas)
25								
26								(pp. 6-7) Fernando Durán (Subastas de Arte)
27								
28			P. Picasso p.39 (1c) Londres					
29		P. Picasso Acróbata y joven arlequín (portada)	P. Picasso Acróbata y joven arlequín p.45 (4ó) dibujo (1c) recuadro (2c) Alfonso Barra. Londres		P. Picasso p.19. (editorial breve)			
30					P. Picasso Acróbata y joven arlequín p.24 (1c) 'Zipzag'. Ovidio	P. Picasso Acróbata y joven arlequín p.13 (F2c y pie)		

1 Se incluyen los temas de Cultura que se publican en primera página para poder compararlos con la publicación de textos sobre Subastas de Arte también en primera página.

Subastas de arte en El País

El País no ha contado con una sección fija especializada en mercado del arte antes de que comenzara el auge de las subastas de obras artísticas ni una vez iniciado éste en 1987. A diferencia de **ABC**, tampoco ha tenido un especialista en comercio del arte con lo cual, el diario ha optado por atender la información y la valoración de esta modalidad de venta de arte a través de una larguísima lista de firmas.

En los tres años que ha durado el auge de las subastas de arte, **El País** ha publicado textos sobre el tema a través de los siguientes autores: los corresponsales en Londres, Carlos Mendo y Ricardo M. de Rituerto; en Nueva York, Angel Gil Orrios, Ignacio P. Pinó y J.J. Navarro; en Washington, Albert Montagut; en Tokyo, Ramón Vilaró y Bosco Esteruelas, y Ricardo Moreno, en Estocolmo. También han enviado información desde París, José Antonio Sorolla, y desde Barcelona, José Angel Montañés. La agencia Reuters también ha sido autora de algún texto enviado desde Londres, y Efe, desde Nueva York y Londres. En una ocasión, la crónica desde esa ciudad norteamericana venía firmada por "N.Y.T." –corresponde a New York Times–. En alguna ocasión, ha habido informaciones sobre subastas de arte firmadas como "El País.Madrid".

Como firmas del propio diario han informado sobre Subastas de Arte Fernando Schwartz –como enviado especial a una subasta celebrada en Nueva York– Fietta Jarque, Enric González, Natalia de Nicolás, Carlos Schvartz, Sara García Calle y Mireia Sentís, autores de noticias y de reportajes. Son firmas de columnas de opinión sobre subastas de arte Francisco Calvo Serraller, Juan Cueto, Joaquín Vidal y Vicente Verdú.

El humorista Máximo también es autor de una viñeta referente a las subastas de arte en la página editorial (70). Firmas invitadas por el diario que han escrito sobre Subastas de Arte son las siguientes: Julio Caro Baroja y Bruno S. Frey, catedrático de Economía Política en el Instituto de Investigaciones Empíricas de Zurich, y Angel Serna, ayudante de investigación en el mismo Instituto.

El País, al igual que **ABC** y **La Vanguardia**, ha llevado a primera página las Subastas de Arte en siete ocasiones a lo largo de esos tres años como motivo de la venta de las siguientes obras: *Los lirios*, de Vincent van Gogh, con ocasión de sus dos ventas, a Aland Bond, en 1987, y al Museo J. Paul Getty, de Malibou (California), en 1990; *Falsa salida*, de Jasper Johns; *Acróbata y joven arlequín*, *Yo, Picasso*, *Au lapin agile* y *Las bodas de Pierrette*, de Pablo Picasso.

Las subastas de arte en **EL País**, al igual que en **ABC**, fueron objeto de atención informativa y argumentativa desde diversas secciones. Dentro del ejemplar diario, la sección 'La Cultura' incluyó las crónicas de los corresponsales en el extranjero que daban la noticia puntualmente de las últimas subastas así como algún reportaje esporádico. Los textos argumentativos se publicaron tanto en la sección de 'Opinión' –editorial, un artículo de Julio Caro Baroja, viñetas de Máximo y Revista de Prensa– como en la última página del ejemplar como columna de algunas de las firmas más habituales del diario: Juan Cueto, Joaquín Vidal y Vicente Verdú.

El País incluyó textos sobre Subastas de Arte en tres suplementos especializados: 'Negocios', 'Artes' y 'Domingo'. El primero, dedicado a las finanzas, ha tratado la obra artística, a través de reportajes e informes, como inversión financiera una vez sumergida aquella en el mercado del arte. También le dio este carácter económico, aunque algo menos especializado, a algunos de los textos incluidos en el suplemento 'Artes', dedicado a las Artes Plásticas. El suplemento 'Domingo', con carácter de *magazine*, incluyó reportajes que trató el tema de las subastas de arte de manera general.

1987

Meses antes del primer récord obtenido por el lienzo *Los girasoles* (1889), de Vincent van Gogh, el diario anunciaba, en una brevísima información incluida en la sección 'La Cultura', la próxima subasta de esta obra del pintor holandés. El 18 de marzo informó desde esa sección del precio récord -82 millones de pesetas- alcanzado por la obra de Velázquez, *Cristo con la cruz a cuestas* (hacia 1585), en una subasta celebrada en Madrid, que superaba el anterior récord que sustentaba *Vuelo de brujas*, de Goya, adquirida en 70 millones de pesetas. Esta información aludía a que el anterior propietario de la obra se había acogido a la amnistía fiscal decretada por el Gobierno para declarar el cuadro.

El 23 de marzo, **El País** informó sobre el récord obtenido por un grabado de Pablo Picasso, vendido en 52 millones de pesetas, mostrando su interés por los récords obtenidos en subastas y en concreto por los de obras de artistas españoles. Cuatro días antes de la subasta de *Los girasoles*, de Vincent van Gogh, celebrada el 30 de marzo, el diario se hizo eco de las previsiones de que se obtuviera un precio récord para esta obra –"'Los girasoles', de van Gogh, puede venderse en 2.080 millones"– en un texto elaborado con informaciones de agencias.

Desde una visión más general, **El País** se refirió también al alza del mercado de las subastas de arte aportando las cifras de incremento de ingresos que Sotheby´s y Christie´s habían experimentado en 1986: 74% en el primer caso y un 22% en el segundo. Las ventas de Sotheby´s habían alcanzado el mes de diciembre de 1986, 10.790 millones de pesetas, y las de Christie´s, 6.240 millones. Un tema que revelaba el interés que iba acrecentándose en la *prensa de calidad* por esta modalidad del mercado del arte, fomentado por las propias casas de subastas que eran las que proporcionaban la información.

Al día siguiente de la subasta de *Los girasoles*, el corresponsal de **El País** en Londres, Carlos Mendo, titulaba así su crónica: "5.000 millones de pesetas por un cuadro de Vincent van Gogh". En ella se refería al récord alcanzado por la obra y a las más altas cotizaciones de la pintura, a la expectación levantada ante la mencionada subasta así como a la exposición del lienzo que se había hecho anteriormente, a los impuestos del arte, a las características del óleo, al artista y a la serie de los girasoles pintados por Vincent van Gogh.

El 27 de junio, dos días antes de la subasta de *El puente de*

(70) El *Libro de estilo* de **El País** considera las viñetas publicadas en el diario como opinión del autor.

Trinquetaille (1888), de Vincent van Gogh, **El País** cooperó en la creación de un estado de expectación, anterior a la venta de la obra, con una brevísima información titulada: "Se espera la venta millonaria de otra obra de van Gogh", si bien en la palabra "millonaria" no era donde recaía esta responsabilidad dado que ya eran millonarios los precios alcanzados por todas las pinturas de calidad subastadas entonces.

La breve noticia que **El País** dio al día siguiente de la subasta fue elaborada desde Madrid a través del teletipo con un título informativo: "Vendido un cuadro de van Gogh por 2.500 millones de pesetas". Ella cierra las informaciones sobre subastas hasta el mes de septiembre. El día 12, el diario publicó en la sección 'La Cultura' un reportaje a cuatro columnas realizado desde Madrid por Fietta Jarque: "Las casas de subastas registran la mayor cifra de ventas anuales de arte en su historia".

Basándose en las declaraciones de las casas Christie´s y Sotheby´s, se muestra en este texto el volumen de negocio que está representando esta faceta del mercado del arte a través del saldo final de ambas firmas en la temporada 1986-1987 que acababa de cerrarse. Por primera vez se superan los 1.000 millones de dólares por ventas en un ejercicio entre ambas casas.

El subtítulo trata de equilibrar la actividad de ambas casas de subastas: "Sotheby´s vendió obras por 156.000 millones de pesetas el año en que Christie´s subastó 'Los girasoles'". Hay que tener en cuenta que si bien Sotheby´s era la firma de mayor volumen de negocio por subastas de arte, los dos máximos récords hasta entonces alcanzados por *Los girasoles* y *El puente de Trinquetaille*, ambas de Vincent van Gogh, habían llegado a través de subastas celebradas en salas de la casa Christie´s.

Este reportaje servía de demostración de la rivalidad existente entre ambas firmas multinacionales, Sotheby´s y Christie´s, y del auge que estaban viviendo las subastas de arte que se había dejado traslucir en los récords de precios obtenidos esa temporada 1986-1987. Hacía balance de la misma y su publicación coincidía con el inicio de una nueva temporada de subastas, aunque no sería hasta noviembre cuando se alcanzaran nuevos récords.

En octubre, **El País** informó muy brevemente de subastas de diamantes y de una Biblia de Gutenberg. Es el 13 noviembre, tras la subasta de *Los lirios* (1889), de Vincent van Gogh, cuando este diario lleva a primera página, en sumario, la noticia del precio alcanzado por la obra dos días después de su venta por el desfase horario entre Nueva York, punto de la subasta y de procedencia de los datos informativos, y Madrid.

El título de la información escrita en Madrid, sin firma, se centra también en la cifra alcanzada por la obra: "'Los lirios', de van Gogh, vendido en más de 6.000 millones de pesetas". Después de referirse al comprador y a los anteriores propietarios de la obra, a la subasta y al cuadro, la segunda parte del reportaje se centra en el momento que vivía entonces el mercado del arte.

En la primera parte del texto no se cita ninguna fuente informativa y en la segunda, **El País** refiere los datos a un informe publicado por **The New York Times** y a una información de **The Herald Tribune**. Más adelante, cita como fuentes informativas a Jeffrey Deitsch, vicepresidente de los servicios de préstamos para compras de arte del Citybank; a John Koegel, abogado de marchantes de arte, artistas y coleccionistas; a Richard Feigen, marchante de arte neoyorquino y a Ikkan Sanada, asesor de varios grandes coleccionistas japoneses. **El País** no especifica si esas fuentes han sido tomadas de los dos periódicos mencionados anteriormente aunque así parece dado que el texto no está firmado por su corresponsal.

El País terminaba el mes de noviembre incluyendo información sobre la subasta celebrada en París en la que dos obras de Amedeo Modigliani alcanzaron los mayores precios de cuadros subastados en Francia. En diciembre informó sobre otras subastas celebradas en Londres y acerca de la polémica levantada ante la subasta de un fragmento de la tumba del faraón egipcio Tutankamon.

1988

Los primeros meses del año, **El País** incluyó escasas informaciones acerca de las subastas de arte: "La polémica precede una exposición de van Gogh en Roma", titulaba el corresponsal del diario en Roma, Juan Arias, su breve crónica publicada el 21 de enero, refiriéndose al alto precio alcanzado por *Los girasoles* y por *Los lirios*, ambos lienzos del pintor holandés.

Lord Carrington, entonces secretario de la OTAN, se convirtió, en febrero, en el protagonista del mercado de las subastas de arte en las páginas de la *prensa de calidad* en España dado su próximo nombramiento como presidente de Christie´s Internacional PLC a partir de que, en el mes de julio, dejara la citada organización. En junio, **El País** publicó una entrevista con este personaje al igual que hizo **La Vanguardia** y **ABC** que publicó un perfil del mismo. Estas informaciones entran dentro de la labor que las casas de subastas realizan, en este caso Christie´s, como fuentes informativas de primer orden de los medios de comunicación, unas veces facilitando datos que éstos les demandan y otras ofreciendo, por propia iniciativa, la información que quieren dar a conocer públicamente.

El 10 de abril, **El País** incluyó por primera vez un reportaje sobre subastas de arte en el suplemento semanal 'Domingo', dedicado exclusivamente a los temas económico-financieros. "Arte: al mejor postor", fue el título del texto firmado por Sara García Calle. El diario otorgaba, de esta manera, carácter de negocio a esta modalidad del mercado del arte, las subastas, que hasta ese momento únicamente tenían su tratamiento en la sección 'La Cultura' del citado diario.

Este periódico informó, el 23 de abril, acerca de la nueva legislación española por la cual los artistas iban a cobrar el 2% de la reventa de obras de arte en subastas. Este es otro de los ejemplos del contagio informativo que las subastas de arte produjeron a su alrededor en el sentido de que la *prensa de calidad* fue ampliando su cobertura de temas que tomaron relevancia tras las grandes subastas internacionales.

En junio, **El País** prestó gran atención informativa a la su-

basta celebrada en la sala Christie´s de Nueva York los días 14 y 15. Se trataba de la venta de 338 piezas –monedas y lingotes de oro y plata, esmeraldas, diversos objetos de plata y utensilios cotidianos– rescatadas de los restos de los galeones españoles Santa Margarita y Nuestra Señora de Atocha, hundidos frente a los cayos de Florida –Estados Unidos– en 1622.

Una subasta sobre la que **ABC** y **La Vanguardia** informaron durante dos días, mientras que en **El País** fueron cinco las fechas en las que se incluyeron textos sobre el tema: los días 5 y 12 de junio hizo referencia a la futura subasta, el día 15 se recordó su comienzo, al día siguiente se incluyeron los resultados de la primera parte de la subasta y el 17 se hacía lo propio con respecto a la segunda parte –la celebrada el día 15.

El País, además, anunció día 16 en primera página -a dos columnas- la crónica que incluía en la sección de 'La Cultura' sobre las subastas del tesoro de sendos galeones, cuya venta ascendió a 460 millones de pesetas. Este *periódico de calidad* daba así una importancia desproporcionada a esa subasta si la comparamos con la que había otorgado a las subastas de Pintura Impresionista y Postimpresionista celebradas con anterioridad que habían ofrecido unos precios récord nunca vistos hasta entonces y que abrían una nueva etapa en el mercado del arte mundial.

De la misma manera, también quedan minusvaloradas informativamente las subastas que **El País** llevó a primera página en el mes de noviembre de 1988: la de la obra de Jasper Johns, *Falsa salida* (1959), y la de Pablo Picasso, *Acróbata y joven arlequín* (1905), que se incluyeron en portada a través de sumarios.

Si además establecemos esa comparación con la información sobre la subasta del óleo de Claude Monet, *En la pradera* (1876), que iba a celebrarse el 29 de junio, cuyo precio –2.950 millones de pesetas– le convirtió en el tercer cuadro más caro, vemos que **El País** prestó menor atención informativa a este hecho. Publicó una crónica enviada desde Londres por la agencia Reuters que insertó el día 30 –podía haberse incluido el 29 ya que entre Londres y Madrid no se plantea ningún problema horario–, en un breve texto a tres columnas.

Las crónicas de las subastas de los objetos recuperados de los galeones venían firmadas por J.J. Navarro, desde Nueva York, y la del lienzo *En la pradera*, de Claude Monet, era de agencia. Cabe resaltar también que **El País** creó expectación informativa días antes de las citadas subastas celebradas en Nueva York mientras que no actuó de la misma manera en el caso de la subasta de Londres.

Septiembre es el mes que inicia la apertura de cada nueva temporada de subastas que alcanzará su auge en el mes de noviembre. **El País** reprodujo, el día 3, la información facilitada a los medios de comunicación por la casa de subastas Christie´s a través de una breve crónica de su corresponsal en Londres, Ricardo M. de Rituerto: "Christie´s vaticina un precio récord para un Picasso de la época rosa", refiriéndose a *Acróbata y joven arlequín* que se iba a subastar el 28 de noviembre en esa ciudad, en la línea de augurio, de expectación que las casas de subastas levantan interesadamente ante la venta de determinadas obras de arte y que la prensa reproduce.

El 26 de septiembre, **El País** también adelantó información acerca del llamado maratón de subastas, haciendo referencia a las obras de Jasper Johns. Una semana larga entre los días 9 y 16 de noviembre, en la que esas subastas iban a convertir Nueva York en protagonista del mercado del arte, un lugar que se lo disputa con Londres y que acaparó la atención del mundo. Fueron unas jornadas de subastas en las que las obras de Pablo Picasso y de Jasper Johns ascendieron vertiginosamente en su cotización situándose entre las veinte mejor pagadas. La *prensa de calidad* en España vivió ese mes de noviembre de 1988 la mayor inflexión hacia arriba en cuanto al espacio informativo dedicado a las Subastas de Arte. **El País** publicó a lo largo de trece días de ese mes informaciones sobre las subastas de arte, dos de ellos con más de un texto.

En vísperas de comenzar ese maratón de subastas, el 6 de noviembre, **El País** volvió a tratar informativamente las Subastas de Arte desde el suplemento especial editado los domingos, dedicado a la economía y las finanzas, 'Negocios'. "Con buenas artes", decía su título, e "Invertir en bienes de interés cultural, un mercado para especialistas", afirmaba el subtítulo de primera página del suplemento, firmado por las siglas C.S. –suponemos que corresponden al apellido Calvo Serraller.

El mismo día en que se iniciaba el citado maratón de subastas, **El País** publicó una breve información destacando las obras de Pablo Picasso y de Jasper Johns entre todas las que salían a la venta: "Obras de Picasso y Jasper Johns salen a la venta en dos subastas". Los récords obtenidos por el pintor norteamericano, Jasper Johns, los días 9 y 10, fueron los protagonistas absolutos de las informaciones de los días 11 al 14, ambos inclusive, en este diario.

Mostraba así **El País** un especial interés por el Arte Contemporáneo y su cotización en el mercado como queda patente a través de la atención informativa que otorgó a los récords de Jasper Johns que le convirtieron en el artista contemporáneo más caro. Al año siguiente, en noviembre de 1989, Willem de Kooning le superó en cotización, que la mantiene todavía, mientras que la obra de Jasper Johns no se encuentra entre los viente cuadros más caros de la historia.

El día 11, **El País** publicó una crónica tomada del diario **The New York Times**, con foto del artista: "Un cuadro de Jasper Johns alcanza la máxima cotización para la obra de un artista vivo". Al día siguiente, este diario incluyó en primera página el sumario referente al nuevo récord obtenido por este mismo artista: "Jasper Johns dobla en 24 horas el precio por un cuadro suyo y supera a Picasso", que le convirtió en el pintor contemporáneo más caro en ese momento, y una crónica, desde Nueva York, de Angel Gil Orrios con dos fotos.

El País volvió a centrar su atención en Jasper Johns el día 13, esta vez dedicándole una página entera con una foto. Bajo cintillo, "Sorpresas en el mercado del arte", se engloban tres textos: el principal titulado, "Jasper Johns ya no espera la muerte", con subtítulo, "Sus obras superan los mayores precios pagados por un artista vivo", de Francisco Calvo Serraller, con una fotografía de Jasper Johns.

Asimismo, la página incluye dos textos complementarios, "La carrera del arte", de Angel Gil Orrios, desde Nueva York, y "Los precios de vértigo indican una nueva tenden-

cia", escrito por Carlos Schwartz desde Madrid. El día 14 vuelve a ser Jasper Johns el único protagonista en **El País** de las subastas de arte, en esta ocasión a través de la viñeta de Máximo.

La obra de Pablo Picasso, *Maternidad* (1901), subastada en la sala Christie´s el día 14, se convirtió en el cuadro del siglo XX mejor pagado, situándose en cuarto lugar tras *Los lirios*, *Los girasoles* –ambas de Vincent van Gogh– y *En la pradera*, de Claude Monet, por delante de la Pintura Contemporánea, y en la pintura mejor pagada del maratón de subastas neoyorquino celebrado ese mes de noviembre.

A pesar de todos estos récords que superaban, como ya he señalado, los alcanzados por Jasper Johns, además de que hay que tener en cuenta que las obras del artista norteamericano no figuran entre las veinte más caras mientras que *Maternidad*, de Pablo Picasso, sí, la atención informativa prestada por El **País** a la obra del pintor español en sumamente inferior respecto a la que dio a Jasper Johns (71).

Solamente el día 16, este diario publicó una crónica –de Angel Gil Orrios, desde Nueva York– informando del récord obtenido en la subasta de la obra *Maternidad*, de Pablo Picasso, con una foto del cuadro –"'Maternidad', de Picasso, bate el récord del siglo XX"–, pero sin ninguna mención de la misma en primera página ni ningún otro texto complementario como ocurrió con ocasión de los récords obtenidos por Jasper Johns.

Si tenemos en cuenta que Pablo Picasso es español y por lo tanto es un artista próximo al ámbito de los lectores de **El País**, además de haber alcanzado los récords económicos ya mencionados por los cuales se ha establecido la noticiabilidad de todas las subastas de arte, se puede afirmar que la importancia informativa dada a la subasta de la obra de Pablo Picasso y de Jasper Johns viene determinada por la época artística a la que ambos pertenecen.

Es decir, este diario ha basado la noticiabilidad, en estos casos, en la consideración de que la cotización de la Pintura Contemporánea merecía más atención que la de la Moderna –a la que pertenece la obra de Pablo Picasso–, quizá porque los récords de aquella le resultaban al periódico más novedosos aunque *Maternidad*, de Pablo Picasso, fue también el primer gran récord que alcanzó la Pintura Moderna en el período 1987 a 1990.

El **País** prosiguió, el día 17, la información del maratón de subastas a través de la agencia Efe desde Nueva York: "Un lienzo de Picasso, retirado de la subasta por no alcanzar el mínimo fijado". El último texto referido a Jasper Johns –también a las subastas de arte en general–, en esta ocasión de opinión, está firmado por Juan Cueto el día 18, en él el autor establece un paralelismo entre las cotizaciones de las subastas de arte y el índice de la Bolsa neoyorquina Dow Jones: "Jasper Dow" es su título.

A modo de colofón final de las subastas celebradas en Nueva York en noviembre, El **País** publicó un editorial el día 20 –"La especulación con la pintura"– en el que hacía referencia al precio que habían alcanzado las obras de arte en las subastas. El editorial comienza de una manera muy significativa para nosotros: "Las ventas de pintura van a tener que pasar de las páginas culturales de los periódicos a las económicas y financieras. Desbordan todos los valores de arte y de cultura; los cuadros se convierten en bienes escasos que pueden servir para atesorar, invertir, multiplicar y ocultar dinero más que para exaltar cualquier emoción o cualquier placer de contemplación".

A pesar de estas manifestaciones, El **País**, al igual que el resto de los *diarios de calidad* en España, sigue introduciendo en las páginas de 'La Cultura' la mayor parte de los textos referidos a las Subastas de Arte, y prosigue el tratamiento informativo de las mismas considerando las obras artísticas como mercancía.

El otro gran acontecimiento de noviembre en el mercado del arte tuvo lugar el día 28 con la subasta del *gouache Acróbata y joven arlequín* (1905), de Pablo Picasso, en la sala Christie´s de Londres. Una obra que se convirtió en la tercera más cara de la historia tras *Los lirios* y *Los girasoles*, de Vincent van Gogh, y que reemplazaba a *Maternidad*, del artista malagueño, como la obra del siglo XX más cotizada económicamente.

Aunque en septiembre, casi tres meses antes de la subasta de la obra de Pablo Picasso, *Acróbata y joven arlequín*, El **País** reprodujo las afirmaciones de la casa de subastas Christie´s que vaticinaban un precio récord para éste *gouache*, el diario no anunció días antes de su celebración su próxima venta. Esperar a que los récords se produjeran era el planteamiento informativo habitual de este periódico más que adelantarse a los mismos.

El **País** volvió a llevar a primera página (72), el día 29, el récord alcanzado por la obra de Pablo Picasso, *Acróbata y joven arlequín*, que aparecía en sumario –"El cuadro de Picasso, Acróbata y joven arlequín, subastado en Londres por más de 4.000 millones"– mientras que se informaba, también desde primera página, del estado de salud de Salvador Dalí a través de una foto a tres columnas con pié– "Dalí, "muy grave"". El diario primaba el acontecimiento cultural de la muerte –el pintor ampurdanés ya no se recuperó y falleció en enero– sobre el de las Subastas de Arte.

La crónica de Ricardo M. de Rituerto que narraba el récord logrado por la obra *Acróbata y joven arlequín*, de Pablo Picasso, se insertó en la sección de 'La Cultura', con una foto de un momento de la subasta. El **País** publicaba, por primera vez, una clasificación (73) de "Los diez cuadros más caros de la historia de la pintura" en el que no se especifica si se in-

(71) Ver el cuadro "Textos sobre Subastas de Arte en **El País** (Noviembre 1988)".

(72) De los tres *diarios de calidad*, **El País** es el que menos clasificaciones de los cuadros que más alto precio han obtenido incluye en sus páginas.

(73) Al igual que **ABC**, **El País** ha llevado dos récords de subastas de arte a primera página en noviembre de 1988, uno obtenido por Jasper Johns y otro por Pablo Picasso, si bien el primer diario mencionado incluyó el récord logrado por *Maternidad*, del pintor malagueño, en vez de la obra del artista pop norteamericano.

cluía la comisión que cobra la casa de subastas o no. Los nombres de los cuadros están traducidos al español, excepto uno, *Rue Mosnier*, que, además, aparece incompleto ya que se trata de *Calle Mosnier engalanada* (1878). Tampoco especifica el día de la subasta de cada obra aunque sí el mes y el año.

Tras la subasta de *Acróbata y joven arlequín*, de Pablo Picasso, **El País** incluyó una breve crónica de su corresponsal en Tokyo, Ramón Vilaró, en día 30 de noviembre, en la que desvelaba la identidad del comprador de ésta que se había mantenido oculta: "El poder del yen acapara el mercado mundial de obras de arte". Se trata de Akio Nishino, que adquirió la obra para los Almacenes Mitsukoshi. Asimismo, el autor del texto centraba su atención en la importancia creciente que estaban tomando los japoneses como compradores de las grandes obras de las subastas de arte.

La frecuencia de la publicación de textos sobre Subastas de Arte volvió a disminuir en el mes de diciembre en **El País**, una vez que el maratón de noviembre había finalizado. El día 1, los compradores japoneses volvieron a captar la atención del diario –"Sigue la ofensiva japonesa en arte"– con motivo de la compra de un cuadro de Claude Monet, *Ninfeas*, por los almacenes Seibu.

Un texto valorativo escrito por Vicente Verdú sobre subastas –"Cuadros"– ocupaba la columna de la última página de **El País**. El suplemento especial 'Domingo', publicaba el 4 de diciembre un reportaje de dos páginas firmado por Fietta Jarque y Enric González, con sumario en primera página de dicho cuadernillo –"¿Quién da más?"–, que repasaba el estado en el que vivía el mercado del arte en ese momento, con especial atención al español. Francisco Calvo Serraller reivindicaba a Pablo Picasso como uno de los valores más firmes en la cotización del mercado del arte en una columna titulada, "El 'caso Picasso'". Como consecuencia de los dos grandes récords del pintor alcanzados con *Maternidad* y *Acróbata y joven arlequín*, los días 14 y 28 de noviembre.

Una breve información daba cuenta, ese mismo día, del aumento de la cotización de la obra de Salvador Dalí. Los días 6 y 8 este diario informaba de la próxima subasta de vino de Rioja en la sala Sotheby´s de Londres y el día 15 de las características del robo de los cuadros de Vincent van Gogh, que podía haber sido obra de expertos, temas que tomaron actualidad en un contexto en el que las subastas se habían convertido en acontecimiento cultural y en el que este artista era el más cotizado del mercado del arte. El espacio de la sección de 'Opinión', 'Revista de Prensa', también se ocupó de las subastas de arte al reproducir, el día 19, parte de un artículo de opinión publicado el día anterior en la revista **L´Express**, titulado "Arte contemporáneo".

El 23 de diciembre fue cuando **El País** dio a conocer, a través de una crónica enviada por la agencia Reuters desde Australia, la identidad del comprador de la obra más cotizada hasta el momento, *Los lirios*, de Vincent van Gogh, adquirida un año antes por el magnate australiano Alan Bond –"Un australiano fue quien compró el cuadro 'Los lirios' de van Gogh". En esa noticia no se informaba del crédito que había recibido Alan Bond de Sotheby´s Financial Services –una de las empresas del grupo Sotheby´s Holdings, Inc.– por la mitad del precio que alcanzó el cuadro en la subasta.

1989

La *prensa de calidad* venía construyendo el acontecimiento cultural a través de las Subastas de Arte desde hacía dos años lo que provocó una atención informativa a esta modalidad del mercado del arte desde los primeros meses del año de 1989, sin esperar a las subastas de mayo y noviembre, fechas que daban los mayores récords.

El 31 de enero, **El País** incluyó una llamada en primera página: "El miedo a comprar obra falsa bloquea la cotización de Dalí en el mercado de Estados Unidos". La reciente muerte de Salvador Dalí –ella misma fue acontecimiento cultural– provocó la subasta de obra del artista sobre la que se informó en la *prensa de calidad* en España.

Su fallecimiento dio motivo a que se incluyeran varias obras del artista catalán en las subastas que se celebraron en el mes de abril en Londres en las casas Sotheby´s y Christie´s. En consecuencia, en el texto publicado por **El País** el 3 de abril, Natalia de Nicolás pone su atención en dos obras de Salvador Dalí así como en otras de Pablo Picasso, Pierre-Auguste Renoir, Amedeo Modigliani, Paul Gauguin, etc. La única obra que obtuvo en las citadas subastas un precio que le situó entre los veinte récords de obra pictórica, *El paseo* (1870), de Pierre-Auguste Renoir, subastada en Sotheby´s, no fue mencionada.

Lo mismo ocurrió con los resultados de ambas subastas celebradas el 3 y el 4 de abril. **El País** sólo publicó los de la celebrada por Christie´s el día 3, resaltando el precio alcanzado por una obra de Paul Klee, *Auftrieb und weg* (1932). En cambio, no mencionó la venta, celebrada al día siguiente, del cuadro de Pierre-Auguste Renoir, *El paseo*, que es la más importante de las subastadas los días 3 y 4 de abril. El día 4, la obra de Salvador Dalí volvió a centrar la atención de este diario que tituló con el resultado de una de las subastas celebradas en la capital británica: "Un Dalí es retirado tras la puja en la subasta de Christie´s en Londres".

El suplemento 'Temas de Nuestra Epoca' del 9 de febrero, dedicado al tema genérico, "El arte de los noventa", incluía una fotografía de *Los girasoles*, de Vincent van Gogh, para introducir el tema del arte desde el punto de vista general aunque mencionando la situación del mercado entonces. Dos días después, el suplemento 'Artes', incluye el reportaje de Mireia Sentís, "En los ochenta, el dólar", también para hablar del mercado del arte.

En las subastas de 1987 y 1988 habían sido tres los artistas cuya obra se había vendido más cara: Vincent van Gogh, Pablo Picasso y Claude Monet. En 1989, otros creadores se sumaron a esos artistas de la Pintura Postimpresionista, Moderna e Impresionista: Jacopo Carucci, el Pontormo, entre los Viejos Maestros; Edouard Manet –Impresionista–; Paul Gauguin –Postimpresionista– y Willem de Kooning, expresionista abstracto, dentro de la Pintura Contemporánea.

Pablo Picasso volvió a ser protagonista de las subastas de 1989 tal y como lo fue en la segunda mitad de 1988, al ser el artista más subastado entre 1989 y 1990 tras salir a la puja seiscientas obras suyas así como por los récords que obtuvo con cinco de sus cuadros vendidos en 1989. *Las bodas de Pierrette*, *Yo, Picasso* y *Au lapin agile* son las obras de Pablo

Picasso que más se cotizaron, que se situaron, en ese orden, tras *Los lirios*, de Vincent van Gogh.

La *prensa de calidad* se volcó de nuevo en las subastas de arte celebradas en mayo y noviembre, los meses que ofrecieron mayor número de récords de ventas, produciendo dos crestas en un gráfico que representara la atención informativa que se le prestó a esta modalidad de venta de arte. En mayo, dos obras fueron las que más altos precios alcanzaron en las subastas, el autorretrato *Yo, Picasso* (1901) y *Mata Mua* (1892), de Paul Gauguin, ambas subastadas el día 9 en Sotheby´s de Nueva York.

Antes de esa fecha, **El País** informó sobre las subastas de arte celebradas en Nueva York, tanto a través de su corresponsal, Ignacio P. Piñó, como de agencias. Asimismo, el día 7 de mayo, este diario incluyó en el suplemento 'Negocios' un reportaje titulado "Rentabilidad al óleo", firmado por la sección de Cultura (74), en el que el arte es tratado desde el punto de vista financiero. En la primera página de dicho cuadernillo se anunciaba el tema a través de una foto con pie titulado: "Pinceles dorados", haciendo referencia al color del oro, en el sentido de la rentabilidad del arte.

El País informó también, a través de su corresponsal en Tokyo, Bosco Esteruelas, de la Exposición de Obras Maestras Españolas del Siglo XX, inaugurada en esa ciudad el 29 de abril, y que se prolongó hasta el 11 de junio. Una muestra enclavada dentro de los intercambios culturales entre Japón y algunos paises occidentales, cuya organización corrió a cargo del Museo de Arte de la cadena de almacenes Seibu, del diario Asahi Shimbun y de los ministerios españoles de Asuntos Exteriores y de Cultura. La Exposición estuvo integrada por obras de Joaquín Sorolla, Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí, Antoni Tápies, Antonio Saura, Equipo Crónica, Eduardo Chillida, Julio González, Pablo Gargallo, entre otros artistas.

Dos días después de la subastas de los lienzos *Yo, Picasso*, del artista malagueño, y de *Mata Mua*, de Paul Gauguin, **El País** publicó una crónica de su corresponsal en Washington, Albert Montagut: "Un autorretrato de Picasso pintado a los 20 años, vendido por más de 5.600 millones de pesetas". Al igual que **ABC** y **La Vanguardia, El País** incluyó en primera página el récord que había logrado la obra de Pablo Picasso que se convertía en la segunda más cara detrás de *Los lirios*, de Vincent van Gogh.

En esa misma crónica, el autor mencionaba brevemente la compra de *Mata Mua*, de Paul Gauguin, por el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, pero no le dio más relieve al hecho si exceptuamos que el día anterior el diario informó desde Nueva York a través de la agencia Efe: "Ortiz-Patiño y Thyssen venden el cuadro "Mata Mua", de Gauguin".

Creemos que la atención informativa prestada por este diario a la compra de *Mata Mua*, de Paul Gauguin, por el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza fue escasa si tenemos en cuenta que era una obra que iba a pasar a formar parte de la colección que iba a ser exhibida en el Palacio de Villahermosa de Madrid a partir de 1992, tal y como entonces sugirió el propio barón.

En el diario primó el concepto récord de precio, alcanzado por el autorretrato de Pablo Picasso, sobre la proximidad que tenía con este país el propietario y, a través de él, la obra de Paul Gauguin, *Mata Mua*, planteamiento que tampoco entró en juego cuando se subastó *Maternidad*, al no tenerse en cuenta que era la obra de un artista español mejor pagada y la más cotizada de la Pintura Moderna (75).

La subasta de la obra de Jacopo Carucci, el Pontormo, *Cosimo I, Gran Duque de Toscana*, celebrada el 31 de mayo en la sala Christie´s de Nueva York, la única de un Viejo Maestro que ha alcanzado un lugar entre los veinte cuadros más caros, situándose en el puesto quinto en el momento de su subasta, fue prácticamente ignorada por **El País** sin una razón que lo explique a no ser la falta de un seguimiento sistemático de las subastas de arte en la mayoría de los casos.

El mes de noviembre ofreció siete récords, seis de ellos en las salas Christie´s y Sotheby´s de Nueva York, y uno en la Drouot-Montaigne, de París. Un mes antes, el día 5 de octubre, **El País** anunciaba a través de su corresponsal en Londres, Ricardo M. de Rituerto: "Picasso, pintor estrella en las próximas subastas internacionales de arte". En el texto se centraba en dos obras del pintor malagueño: *Au lapin agile* (1905) y *Las bodas de Pierrette* (1905).

El día 11 de octubre el diario incluyó en primera página una foto a dos columnas con pie de la obra *Au lapin agile*, de Pablo Picasso, y en la sección de 'La Cultura', un texto firmado desde Madrid titulado: "'Le lapin agile', de Picasso, no llegará a los 6.000 millones, según Sotheby´s". En ambas páginas, el título del cuadro está incorrectamente escrito dado que es *Au lapin agile*, es decir, "En el lapin agile", según la traducción correcta y no "El lapin agile", como ha escrito el diario. La obra recoge una escena del café del barrio parisino de Montmartre, *Le lapin agile*, al que acudían Pablo Picasso y sus amigos.

En ese texto se reproducían las declaraciones de David J. Nash, responsable del Departamento de Pintura Impresionista y Moderna de Sotheby´s en Nueva York –citado erróneamente en dos ocasiones por **El País** como "máximo experto en pintura expresionista"– que, contra la habitual mentalidad comercial de esta casa de subastas, afirmaba que *Au lapin agile*, de Pablo Picasso, no superaría el récord de precio del lienzo *Los lirios*, de Vincent van Gogh, que había alcanzado, en 1987, los 6.000 millones de pesetas.

Al final del texto, el diario recoge otras declaraciones de David J. Nash que hacen referencia a la propiedad de *Los lirios*, de Vincent van Gogh, afirmando que la obra seguía perteneciendo a Alan Bond (76). Las declaraciones del portavoz de Sotheby´s, firma subastadora de *Au lapin agile*, de Pablo

(74) Suponemos que la firma S.C. corresponde a la Sección Cultura del diario, como ocurre en **ABC**.

(75) El autorretrato *Yo, Picasso* se convirtió, en el momento de su venta, en la segunda obra más cotizada, y *Maternidad*, en la cuarta.

(76) Fue en 1990 cuando Sotheby´s volvió a poner en venta el lienzo de Vincent van Gogh, *Los lirios*, siendo adquirido, en este caso, por el Museo J. Paul Getty, de Malibou (California).

Picasso, acerca de que esta obra no superaría los 6.000 millones de pesetas en la próxima subasta del 15 de noviembre, nos hacen creer que obedecían al interés de la casa de subastas porque *Los lirios* se mantuviera como el lienzo más caro y no restarle así protagonismo ya que Sotheby´s tendría que volver a poner el cuadro a la venta puesto que Aland Bond no podía devolver el préstamo que le había otorgado.

Estos aspectos, claves para entender el sentido de las declaraciones incluidas en el texto de **El País**, no fueron explicados por el diario. En cambio, más adelante, en la misma información, al igual que en el pie de foto de primera página, el periódico se refiere a la obra de Pablo Picasso, *Au lapin agile*, afirmando que "...se espera que rebase el récord alcanzado en 1987, por 'Los lirios', de van Gogh...", sin especificar quién lo espera en contra de la opinión del interlocutor de Sotheby´s.

El 13 de octubre, **El País** centraba su atención informativa en otra obra de Pablo Picasso, *La bodas de Pierrette*, que iba a ser subastada el 30 de noviembre en la sala Drouot-Montaigne, de París. "La puja sobre el Picasso 'Les noces de Pierrette' dependerá de que Francia autorice su exportación", afirma el título de la crónica publicada por el diario.

Ese mismo día, la sección de 'Opinión' también incluía el tema de las subastas de arte a través de un artículo firmado por Julio Caro Baroja, "Gigantomanía", un ejemplo más de que los textos sobre Subastas de Arte se han prolongado más allá de las secciones de Cultura de la *prensa de calidad*. De la misma manera, en el suplemento 'Artes' del diario **El País** del 21 de octubre, Fernando Huici publicó un reportaje, "Pinturas para un récord", en el que especifica su objetivo en el subtítulo: "Picasso centra el interés de la temporada internacional de subastas".

El texto convierte en protagonistas las obras *Au lapin agile* y *Las bodas de Pierrette*, de Pablo Picasso, como anticipación de los récords que alcanzarían en noviembre, junto al del autorretrato *Yo, Picasso*, subastado en mayo, que fueron los más altos de 1989. Al final del texto menciona otra obra del pintor malagueño, *Maternidad* (1901), conocida también como *Madre e hijo abrazados*, que fue subastada en Londres y que no alcanzó los precios de las anteriores.

En noviembre, la *prensa de calidad* vuelve a producir de nuevo un pico en una supuesta gráfica que recogería la atención informativa sobre subastas de arte. **El País**, al menos cada dos días, publicó una información sobre el tema. Desde el comienzo de la temporada de subastas en Nueva York el día 7, ciudad convertida esos días en la capital del comercio del arte, el diario incluye, al menos cada dos días, una información sobre las mismas.

"La temporada internacional de subastas se inició con una búsqueda de récords", fue el título de la información firmada desde Madrid por Fietta Jarque el 8 de noviembre, y "Precios récord para Bacon, Dubuffet y Lichtenstein", el de la crónica de Albert Montagut, enviada desde Washington y publicada el día 9.

Al día siguiente, **El País** publicó el récord alcanzado el día 8 por la obra de Willem de Kooning, *Intercambio* (1955), en la subasta celebrada en la sala Sotheby´s de Nueva York que le convirtió en el artista contemporáneo más cotizado. "Una pintura de Willem de Kooning, vendida por 2.400 millones de pesetas", fue el título del texto firmado con las iniciales de Fietta Jarque basándose en informaciones de agencia.

Un año antes, cuando la obra de Jasper Johns se convirtió en la Pintura Contemporánea más cotizada –ahora relegada por la de Willem de Kooning–, **El País** dedicó durante cuatro días su atención informativa a los récords obtenidos por el artista pop. La noticiabilidad se basó entonces en la novedad y en el interés del diario por la cotización de la Pintura Contemporánea. Una vez que ya se había agotado con Jasper Johns ese sentido de la novedad, al récord obtenido por Willem de Kooning se le aplicó el mismo principio de noticiabilidad que a otras subastas, el precio.

El País informó el 15 de noviembre sobre la subasta de la colección de Arte Impresionista y Moderno que días antes había celebrado Christie´s en Nueva York, perteneciente al director de cine Billy Wilder que, como otros personajes conocidos, sacó a la venta obras de arte de importantes artistas, Pablo Picasso, Joan Miró, Ernest Ludwig Kirchner, en este caso.

Este diario mencionó brevemente los récords de las obras subastadas los días 14 y 15 de noviembre: *Calle Mosnier engalanada* (1878), de Edouard Manet; *El espejo* (1932), y *Madre y niño* (1921), de Pablo Picasso, mientras que no se refirió a *El viejo tejo*, de Vincent van Gogh, que alcanzó un precio más alto que la última obra mencionada del pintor malagueño.

La obra de Pablo Picasso, *Au lapin agile*, que ocupa el sexto lugar entre los veinte cuadros más cotizados –el tercero en el momento de la subasta–, fue convertida por **El País** en protagonista al centrar sus crónicas en este cuadro. Por primera vez, el diario hacia viajar a Nueva York a un enviado especial, Fernando Schwartz, para cubrir esa subasta, algo nada habitual en la *prensa de calidad*. Su función era la de testimoniar lo que vio, como el mejor medio de garantizar la veracidad de la descripción hecha por un testigo (77).

El día 16, Fernando Schwartz convirtió en centro de su crónica la subasta de Pintura Impresionista y Moderna y Escultura Contemporánea, celebrada en Sotheby´s el día anterior, en la que se vendió *Au lapin agile*, de Pablo Picasso. En esta crónica titulada "La subasta de los siglos", es donde el autor menciona otras obras que alcanzarían también récords de precios los días 14 y 15, tanto en Sotheby´s como en Christie´s: *Calle Mosnier engalanada*, de Edouard Manet y *El espejo* y *Madre y niño*, de Pablo Picasso.

Al día siguiente, Fernando Schwartz volvió a centrar su crónica en la citada subasta de Pintura Impresionista y Moderna y Escultura Contemporánea, organizada por Sotheby´s, que se había convertido en la más importante al alcanzar el récord de ventas en una única sesión, superando así la subasta celebrada por Christie´s el día anterior. De ahí el título de su crónica: "La subasta del siglo, por ahora". La obra de Pablo Picasso, *Au lapin agile*, ocupaba el subtítulo de la crónica de

(77) Eliseo VERON, op. cit., p. 120 y ss.

Fernando Schwartz –"El cuadro de Picasso 'Au lapin agile' fue vendido en 4.762 millones de pesetas"– en la que el autor reproducía el momento vivido durante la subasta del lienzo.

El suplemento especializado 'Artes' incluía el día 18 un informe acerca del mercado de las subastas de arte: "Pinturas en dólares" era su título en portada del cuadernillo, y "El arte de invertir", en el interior, texto firmado por Bruno S. Frey, catedrático de Economía Política en el Instituto de Investigaciones Empíricas de Zurich, y Angel Serna, ayudante de investigación en el mismo Instituto. El diario utilizaba, en esta ocasión, un suplemento dedicado a las Artes para ubicar unos textos que analizaban las subastas de arte como inversión, en vez de incluirlos en el suplemento 'Negocios' como en otras ocasiones había hecho.

El País convirtió los días 23 y 25 la obra de Joaquín Sorolla en protagonista de las subastas celebradas en la sala Sotheby´s de Londres y en Edmund Peel & Asociados en Madrid. En la subasta londinense dedicada a Pinturas Españolas del siglo XIX, Joaquín Sorolla convalidó su propio récord con la obra *Toros a enganchar la barca.*

El crítico de toros y columnista de **El País**, Joaquín Vidal, fue el autor de la información de la subasta celebrada por Edmund Peel & Asociados, en Madrid. Asimismo, el día 28, en la última página del diario, este autor firmó una columna titulada "Subastas" en la que mostraba su desconfianza ante las pujas por teléfono, sobre todo ante los altos precios alcanzados por la obra de arte.

La máxima expectación creada por **El País** desde que se iniciaron los grandes récords de precios en 1987 fue con las obras de Pablo Picasso, *Las bodas de Pierrette* (1905) y *Au lapin agile*. Desde el mes de octubre, el diario dio la categoría de "estrella" a ambos lienzos. El mismo día de su subasta, el 30 de noviembre, **El País** publicó una crónica enviada por José Antonio Sorolla desde París titulada: "'Les noces de Pierrette', de Pablo Picasso, sale a la venta en 8.000 millones de pesetas". En el texto, el autor reproduce las previsiones de que la obra pueda superar el precio alcanzado por *Los lirios*, de Vincent van Gogh, el más caro en ese momento.

El País publicó el 1 de diciembre en primera página el récord conseguido por *Las bodas de Pierrette*, de Pablo Picasso. "El Picasso más caro" afirmaba el diario bajo la foto de la obra ante la que posaba Paloma Picasso. En la sección de 'La Cultura' el título de la crónica enviada desde París por José Antonio Sorolla se lamentaba: "'Les noces de Pierrette' no pudo batir el récord mundial en el mercado del arte".

El autor se hizo eco de las especulaciones sobre el comienzo de un posible retroceso de los precios conseguidos en las subastas de arte después de dos años de haber ofrecido unos récords inimaginables anteriormente. Dos días antes, el corresponsal en Londres de **El País**, Ricardo M. de Rituerto, a raíz de que la obra de Pablo Picasso, *La maternidad* (1901), subastada en Londres, apenas lograra superar la mitad del precio esperado por Christie´s, ya apuntó la impresión de algunos especialistas de que el mercado del arte estaba tocando techo.

El suplemento 'Negocios' que edita los domingos **El País**, publicó el 10 de diciembre un reportaje firmado por Alvaro Tizón sobre los cambios vividos por Sotheby´s España S.A. tras su compra por Edmund Peel, consejero delegado de la firma británica en este país, creando una nueva sociedad, Edmund Peel & Asociados, que mantenía la representación exclusiva en España de Sotheby´s.

1990

La *prensa de calidad* siguió construyendo el acontecimiento cultural a través de las Subastas de Arte en la primera mitad del año, fundamentalmente tras los altísimos precios alcanzados por las obras pictóricas vendidas en las subastas de arte celebradas en mayo en Nueva York. Los textos informativos, interpretativos –crónicas y reportajes– y de opinión se extendían de la sección de 'La Cultura' –la que los acogía más frecuentemente– a otras secciones y suplementos del diario.

Los temas de Subastas de Arte publicados a comienzos de año se centraron en el futuro que le aguardaba a la pintura más cara de la historia desde 1987, *Los lirios*, de Vincent van Gogh. En enero, Sotheby´s anunció que el cuadro volvía a estar en venta; en octubre de 1989 ya se había conocido que el magnate australiano, Alan Bond, que lo había adquirido en subasta el 11 de noviembre de 1987, no podía hacer frente al préstamo que para su adquisición le había concedido Sotheby´s. El 12 de enero, **El País** incluyó un sumario en primera página sobre el tema, y en la sección de 'La Cultura', la crónica de su corresponsal en Washington, Albert Montagut: "Sotheby´s anuncia en Manhattan que 'Los lirios' de Vincent van Gogh, vuelve a estar en venta".

El tratamiento informativo de la *prensa de calidad* sobre el récord obtenido por la obra de Vincent van Gogh, *El retrato del doctor Gachet* (1890), que superó la cotización del mismo artista al convertirse en el cuadro más caro de la historia, así como la conmemoración del centenario del nacimiento del pintor, y la nueva venta de su lienzo, *Los lirios*, convirtieron a este artista en protagonista, con mucha más fuerza que en años anteriores.

El 4 de febrero, **El País** publicó en el suplemento 'Domingo' un amplio reportaje, "El vértigo de las subastas", dedicando la portada al mismo. El 23 de marzo, el diario daba la noticia de la compra de *Los lirios*, de Vincent van Gogh, por parte del Museo J. Paul Getty, de Malibou (California), –"El Museo Getty compra 'Los lirios', de van Gogh"–, el único Museo que ha adquirido algunos de los veinte cuadros más caros de la historia. Hay que tener en cuenta que los presupuestos para compra de obra artística con que cuentan los museos se quedaron desfasados ante los altos precios alcanzados por la pintura.

En mayo, a raíz de las subastas de los lienzos *El retrato del doctor Gachet*, de Vincent van Gogh, y *En el Molino de la Galette*, de Pierre-Auguste Renoir, **El País**, al igual que **ABC** y **La Vanguardia**, volvieron a incrementar la atención sobre el mercado del arte. Fue el tercer pico en un gráfico que reflejara la importancia que la *prensa de calidad* estaba dando a las subastas de arte.

Los primeros días de mayo, **El País** incluyó informaciones acerca del récord en pintura latinoamericana obtenido por Fri-

da Kahlo así como la cotización de la obra de Roy Lichtenstein en la subasta que Christie´s celebró en Nueva York, cuyo cuadro *Beso II* (1963), se convertía en la pintura del Arte Pop más cotizada. Resaltaba el precio de una obra ya no como perteneciente al Arte Contemporáneo, sino a uno de los movimientos concretos de la segunda mitad del siglo. El día 12, Christie´s volvió a convertirse en noticia pero en esa ocasión por la venta en Londres de un casco etrusco que, según el texto de José Angel Montañés de **El País**, procedía de España y había sido exportado ilegalmente del país.

Una semana antes de las subastas celebradas los días 15 y 17 de mayo en las que *El retrato del doctor Gachet*, de Vincent van Gogh, y *En el Molino de la Galette*, de Pierre-Auguste Renoir, alcanzaron los dos grandes récords que aún se mantienen, este diario titulaba una breve información: "Retrato del doctor Gachet, de van Gogh, se subastará en Nueva York".

A diferencia de otras ocasiones en las que la *prensa de calidad* había creado gran expectación ante las próximas subastas, en esta ocasión no fue así a pesar de que los precios alcanzados por ambas obras superaron los de todas las demás hasta ese momento, convirtiéndose en los lienzos más caros de la historia. La razón reside en la incertidumbre que se cernía sobre el mercado del arte puesto que ya se hablaba de crisis y, en consecuencia, las casas de subastas no se sentían seguras de los resultados.

El día 15, **El País** afirmaba que la inestabilidad amenazaba el mercado de subastas en Estados Unidos, una situación apuntada ya por el mismo diario a finales de 1989 y que, en breve, iba a ser evidente a pesar de los grandes récords obtenidos en las subastas de mayo celebradas en Nueva York. Al día siguiente de que *El retrato del doctor Gachet*, de Vincent van Gogh, se vendiera en la subasta celebrada por Christie´s en la citada ciudad norteamericana en el precio más alto jamás pagado, **El País** incluía una crónica de agencias: "El 'doctor Gachet', de van Gogh, vendido en 8.500 millones de pesetas".

El corresponsal de **El País** en Washington, Albert Montagut, tituló su crónica del día 17: "Van Gogh vuelve a conmover el mundo del arte". Junto a ella se publicó un comentario de Victoria Combalía, "Euforia y desagravio". En la misma subasta del día 15, otra obra de Vincent van Gogh, *Autorretrato* (1888), no mencionado en la citada crónica, alcanzó un precio que le situó en el puesto undécimo entre los cuadros más caros.

En la página de 'Opinión' de ese día se publicó una viñeta de Máximo en la que aparece dibujado el rostro del pintor holandés y sobre unos edificios de Wall Street, las palabras "Bank Gogh", en clara alusión al aspecto financiero del mercado del arte. La atención prestada por este diario a dicha subasta fue mucho menor que la que tuvo esos días **ABC** que introdujo el récord en primera página, así como en las secciones de 'Opinión' y Economía y en el suplemento 'ABC de las Artes'.

El 17 de mayo, en la sala Sotheby´s de Nueva York se celebró la subasta que convirtió el lienzo de Pierre-Auguste Renoir, *En el Molino de la Galette* (1876), en el segundo cuadro más caro de la historia. La noticia la dio **El País** al día siguiente a través de una foto con pie. Dentro de su sección 'Revista de prensa', **El País** reprodujo ese día parte de un artículo sobre el mercado del arte, publicado en el periódico británico **The Times.**

El día 19, este diario incluyó una crónica firmada por Bosco Esteruelas y Albert Montagut, corresponsales en Tokyo y en Washington respectivamente, que se centraba en la identidad del comprador de las dos obras más cotizadas, la de Pierre-Auguste Renoir, *En el Molino de la Galette*, y la de Vincent van Gogh, *El retrato del doctor Gachet* –"Un millonario japonés compra los dos cuadros más caros de la historia"–. Vicente Verdú, una firma habitual de **El País**, escribió un artículo de opinión en el que se refería a las subastas, "La última década".

EL PAIS

Textos sobre Subastas de Arte en el diario y suplementos

Diario:

- Primera página
- Sección 'La Cultura' (crónicas, breves noticias, reportajes, cuadros clasificatorios)
- Sección 'Opinión' (editoriales, artículos, viñetas, 'Revista de Prensa')
- Ultima página (columna)

Suplementos:

- 'Negocios' (reportajes e informes)
- 'Artes' (reportajes)
- 'Domingo' (reportajes)

Textos de Subastas de Arte en EL PAIS (Noviembre 1988)

Día	CULTURA (1ª pág.)	SUBASTAS DE ARTE (1ª pág.)	SUBASTAS DE ARTE 'La Cultura'	SUBASTAS DE ARTE Suplemento 'Negocios'	SUBASTAS DE ARTE 'Opinión'	SUBASTAS DE ARTE Otras páginas
1						
2						
3	Artes Plásticas (1er. sumario)					
4	Música Clásica (3er. sumario)					
5	Letras (5º sumario)					
6				Subastas de Arte 1ª p. (3c) (gráfico 2c) p.19 (5 c) (F3c) C. S.		
7						
8						
9			J. Johns y P. Picasso p.35 (1c) Natalia de Nicolás. Madrid			
10	Historia (foto y pie 3c)					
11			J. Johns p.34 (2c) (F2c) NYT. Nueva York			
12	Artes Plásticas (1c)	J. Johns (3er. sumario)	J. Johns p.34 (4c) (2F4c)			
13	Letras (3er. sumario)		J. Johns p.28 (4c) (F3c) Fco. Calvo Serraller Subastas de Arte p.28 (1c) A. Gil Orrios. Nueva York Subastas de Arte p.28 (4c) Carlos Schwartz. Madrid			
14					J. Johns p.16 (viñeta) Máximo	
15						
16			P. Picasso Maternidad p.37 (4c) (F2c) Angel Gil Orrios. Nueva York			
17			P. Picasso p.39 (1c) EFE. Nueva York			
18						J. Johns y Subastas última pág. (1c) (opinión) Juan Cueto
19						
20					Subastas de Arte p.10. (editorial)	
21						
22						
23						
24			Subastas (España) p.47 (2c) EFE. Londres			
25						
26	Letras (2c)					
27						
28	Artes Plásticas (1er. sumario)		Subastas de Arte p.42 (1c) Ricardo Moreno. Estocolmo			
29	Artes Plásticas (F3C y pie)	P. Picasso Acróbata y joven arlequín (1er. sumario)	P. Picasso Acróbata y joven arlequín p.39 (5c) (F3c) recuadro (2c) Ricardo M. De Rituerto. Londres			
30	Artes Plásticas (sumario)		Subastas de Arte p.42 (4c) (F1c) Ramón Vilaró. Tokyo			

Subastas de Arte en La Vanguardia

La Vanguardia, antes del primer gran récord obtenido en la subasta de *Los girasoles* (1889), de Vincent van Gogh el 30 de marzo de 1987, contaba con una sección expresamente dedicada a las subastas de arte, denominada 'Arte & Finanzas', firmada por Josep Iglésias del Marquet que se incluía dentro de las páginas de 'Economía'. El autor mencionado, ya fallecido, fue el creador de la sección en la que comentaban las subastas de arte. La primera vez que se publicó la sección 'Arte & Finanzas' fue el 23 de noviembre de 1985 (78), según registro del Servicio de Hemeroteca de este diario, y el último, el 31 de diciembre de 1988 (79).

Antes de que Josep Iglésias del Marquet se incorporase a **La Vanguardia** como corrector de estilo, fue crítico de arte del **Diario de Barcelona**. El primer texto firmado por él en **La Vanguardia** data del 25 de marzo de 1984 puesto que comenzó escribiendo en este diario informaciones sobre arte que se incluían en la sección de 'Cultura'. Fue después cuando creó la sección 'Arte & Finanzas', de carácter más especializado. Su inclusión en la sección de 'Economía' fue casual, es decir, su ubicación no respondía a una planificación que creyera más adecuado que la sección 'Arte & Finanzas', tuviera un marco determinado, el económico, puesto que su autor pensó primero en la sección de 'Cultura' para su inclusión.

En esta sección, 'Arte & Finanzas', que no tenía periodicidad fija, el autor comentaba diversos aspectos de las subastas de arte, incluso algunas cuestiones de orden económico, pero sin hacer un seguimiento metódico y riguroso de la tendencia de los precios en esta modalidad del mercado del arte a través de la aportación de los suficientes datos como para que el lector, aunque no participe del criterio del autor del artículo, cuente con suficiente material como para formarse su propio criterio.

Tras el fallecimiento de Josep Iglésias del Marquet, la sección 'Arte & Finanzas' dejó de publicarse. Como las subastas de arte estaban en pleno apogeo, las crónicas de los corresponsales del diario que informaban puntualmente de estas ventas se vieron complementadas con reportajes e informes sobre esta modalidad del mercado. Firmados por Rafael Espinós, se han incluído en las páginas de Economía, tanto en la sección diaria como en el suplemento 'Economía y Negocios', y en la última página del diario en el espacio dedicado a Economía.

Las subastas que se celebran en Barcelona son cubiertas informativamente por Jordi Benet que, en 1972, se incorporó a **La Vanguardia** como colaborador, desde cuyas páginas, aunque con alguna interrupción, informa exclusivamente sobre las subastas de arte, de cierto nivel, que se celebran en la ciudad condal.

(78) Josep IGLESIAS DEL MARQUET, "Los rusos ganan a los americanos" en: *La Vanguardia*, 23-11-1985, p. 40. En este artículo se comenta la subasta, en París, de un tapiz (1737-1739), adquirido por autoridades culturales soviéticas para el Museo del Ermitage.

(79) Josep IGLESIAS DEL MARQUET, "Tiempo de comparación" en: *La Vanguardia*, 31-12-1988, p. 72.

La Vanguardia, al igual que **ABC** y **El País**, ha llevado a primera página las Subastas de Arte de *El puente de Trinquetaille*, de Vincent van Gogh; *Acróbata y joven arlequín* y *Las bodas de Pierrette*, de Pablo Picasso, y *El retrato del doctor Gachet* y *En el Molino de la Galette*, de Vincent van Gogh y Pierre-Auguste Renoir, celebradas, respectivamente, en la misma fecha.

En este diario, los textos narrativos y argumentativos sobre Subastas de Arte, han ocupado también varias secciones. La de 'Cultura' ha acogido, como en el caso de **ABC** y de **El País**, las crónicas de los corresponsales extranjeros que narran la celebración de las últimas subastas así como algún reportaje sobre ellas. Como acabo de comentar, también en el ejemplar diario, la sección de 'Economía' ha sido el lugar donde ha residido la sección 'Arte & Finanzas', además de informes y reportajes, firmados por Rafael Espinós, que tratan el arte como inversión. Este mismo autor incluye también sus textos en la última página del ejemplar diario en el espacio destinado a economía.

La sección de 'Opinión' ha acogido también el tema de las Subastas de Arte pero en muy pocas ocasiones. Entre 1987 y 1990 he registrado un editorial, en mayo de 1990, y un artículo firmado por Llátzer Moix. Los suplementos semanales de **La Vanguardia** también han incluido textos sobre Subastas de Arte, en este caso el de 'Economía y Negocios', con informes de Rafael Espinós, y el dominical, 'Revista', también ha tratado el tema desde el punto de vista de la inversión.

La autoría de los textos sobre Subastas de Arte publicados en **La Vaguardia** entre 1987 y 1990 corresponde a Josep Iglésias del Marquet, desde la sección 'Arte & Finanzas y Jordi Benet, que hace el seguimiento de las subastas de arte celebradas en Barcelona. Así mismo, a los corresponsales en Londres, Xavier Batalla y Roger Guimenez; en Washington, Rafael Ramos; en París, Oscar Caballero –colaborador– y Pedor S. Queirolo; en Tokyo, Joaquín Luna, establecido en Hong Kong, cubre el área Hong Kong-Tokyo-Pekín; en Nueva York, Lluís Amiget –becado del diario– y los servicios especiales de Anya Schiffrin y Victoria Slawiski, y en Madrid, Miguel Angel Trenas.

Asimismo, se han firmado crónicas desde Nueva York y Tokyo como "agencias" y como Efe, desde París y Londres. Desde esta última ciudad, también se ha publicado como agencia Prato y Lid. Rafael Espinós es la firma de numerosos reportajes e informes; I.A., firmó un reportaje y Llátzer Moix es el autor de un artículo de opinión sobre el tema.

1987

La Vanguardia, al igual que **ABC** y **El País**, creó un clima de expectación alrededor de la obra de Vincent van Gogh, *Los girasoles*, dos meses antes de su subasta, a través de la reproducción de las informaciones que Christie´s, la casa de subastas organizadora de la venta de esa obra, le hacía llegar.

El 24 de enero, el diario catalán ya anunció que "Christie´s espera batir el récord de precios con la venta de un van Gogh". **La Vanguardia** reproducía en este texto informativo la opinión de esta casa de subastas sobre la posibilidad de que

Los girasoles, de Vincent van Gogh, lograra superar el precio más alto pagado por un óleo Impresionista, *Trabajadores en la calle Mosnier* (1889), de Edouard Monet, 7.700.000 libras esterlinas –1.469 milllones de pesetas–, subastado el 1 de diciembre de 1986, en la sala Christie´s de Londres.

A lo largo del mes de enero, Josep Iglésias del Marquet reflejó en su sección que el alza del mercado artístico situaba las grandes obras fuera del alcance de los museos públicos. En febrero, desde la misma sección, establecía un paralelismo entre la inversión en arte y en Bolsa, en un mercado de ámbito internacional: "La presente temporada artístico-bursátil internacional...", comenzaba su artículo del día 7.

La Vanguardia daba la noticia de la subasta de *Los girasoles*, de Vincent van Gogh, el 31 de marzo, a través de la crónica de su corresponsal en Londres, Xavier Batalla, en la sección de 'Cultura': "Los 4.500 millones pagados por "Girasoles" barren todas las marcas anteriores de subastas". Este diario centraba su atención en el récord obtenido por la obra que la convirtió en la más cotizada de la historia entonces, un aspecto que ampliará en el texto junto a las características del cuadro, datos sobre el comprador, el vendedor y la obra, así como del ambiente de la puja.

El diario catalán volvió a crear expectación ante la subasta de *El puente de Trinquetaille* (1888), de Edouard Monet, celebrada el 29 de junio en la sala Christie´s de Londres. Cuatro días antes, titulaba en primera página: "Expectación ante la subasta de un van Gogh", incluyendo una foto del cuadro que ocupaba cuatro columnas.

Ese año, tanto **ABC** como **El País** y **La Vanguardia** contruyeron el acontecimiento cultural a través de las Subastas de Arte, si bien cada uno de ellos llevó a primera página una obra diferente: **ABC**, primero un cuadro de Murillo y después *Los girasoles*, de Vincent van Gogh; **El País**, *Los lirios* (1889), también de Vincent van Gogh, y **La Vanguardia**, *El puente de Trinquetaille*, del mismo autor.

La *prensa de calidad* había convertido ya las Subastas de Arte en acontecimiento cultural. La carrera de récords logrados por unas obras y por otras se había iniciado, y los *diarios de calidad* seguían las alteraciones producidas en meses, en días, incluso, en esa clasificación en la que iban incluyendo los cuadros mejor pagados de la historia. Ese clima de expectación subió de tono en la crónica enviada desde Londres por la agencia Lid, publicada por el diario catalán el mismo día de la subasta: "La fiebre de la subasta alcanza en Londres cotas desconocidas", texto diagramado a cuatro columnas con una foto a tres en el que se daba como verosímil un precio que podría superar los 8.000.000 de libras esterlinas.

Al día siguiente de la subasta de *El puente de Trinquetaille*, de Edouard Monet, **La Vanguardia** fue el único *diario de calidad* en España que publicó una crónica de su corresponsal en Londres, Xavier Batalla. **ABC** y **El País** tomaron los datos de las agencias. "Un cuadro de van Gogh, subastado por 2.500 millones de pesetas en Londres", decía su título.

A lo largo del mes de julio, el diario catalán siguió publicando su sección 'Arte & Finanzas'. En el texto del día 18, Josep Iglésias del Marquet introducía un cuadro clasificatorio de las obras más cotizadas. El día 24, se publicó en la sección de 'Cultura' una crónica enviada por la agencia Efe desde Nueva York acerca de "La venta de falsos grabados de famosos reporta millones en Estados Unidos y Europa". **La Vanguardia** interrumpió la sección dedicada al mercado del arte en agosto, mes en el que cesan las subastas de arte por vacaciones. Pero, en la sección de 'Cultura', se incluyó una crónica enviada por Efe desde Tokyo titulada: "Los millonarios del "milagro japonés" gastan fortunas en la compra de arte".

En septiembre, mes que marca el comienzo de la temporada de subastas, el diario retomó la sección de 'Arte & Finanzas'. Josep Iglésias del Marquet firmaba, desde Barcelona, la información que adelantaba los datos de la futura subasta de una Biblia de Gutenberg. Al día siguiente de esta subasta, **La Vanguardia** informó de esta venta a través de la Agencia Associated Press, desde Nueva York. Se ha visto en el caso de **ABC** y de **El País** y ahora de **La Vanguardia** que, en noviembre, vuelve a incrementarse la atención informativa sobre subastas de arte. La primera parte del mes incluyó otras subastas de menor importancia como la de joyas de la artista de cine Marlene Dietrich.

El 12 de noviembre, al día siguiente de la subasta de *Los lirios*, de Vincent van Gogh, celebrada en la casa Sotheby´s en Nueva York, **La Vanguardia** incluyó una información de agencias sobre esa venta: "Fuerte expectación ante la subasta en Sotheby´s de "Los iris" o "Mata de lirios" de van Gogh", era su título que tenía que haber optado por un único nombre para el cuadro.

El corresponsal de **La Vanguardia** en Washington, Rafael Ramos, tuvo que esperar al día siguiente, debido a la diferencia horaria entre Nueva York y Barcelona, para poder informar del resultado de dicha subasta a través de una crónica titulada: ""Los iris": Una subasta con 2.000 espectadores", el único texto publicado por la *prensa de calidad* que no centraba su título en el precio alcanzado por esta obra.

Una crónica desde París del colaborador del diario catalán Oscar Caballero, cerraba las informaciones sobre Subastas de Arte del mes de noviembre, "Un cuadro de Modigliani se erige en la pieza más cara adjudicada en una subasta en Francia", así como una información de Josep Iglésias del Marquet desde Barcelona: "Un manuscrito barcelonés del siglo XV será subastado por la firma londinense Christie´s". **La Vanguardia** siguió informativamente esta subasta dado el comprador del mismo: "La Caixa compra en Londres un raro códice barcelonés", titulaba el texto del 3 de diciembre.

El diario catalán realizó el seguimiento informativo de las subastas de arte que se celebraron en diciembre en diversos países, entre ellas de las dos celebradas en Londres: "Un Degas, cuarto en la lista de cuadros más caros de la historia" –día 2– y "El Gobierno egipcio impide la subasta de una supuesta reliquia de la tumba de Tutankamon" –día 9.

La Vanguardia considera importante introducir la cotización de los grandes pintores españoles: "Picasso, Dalí y Gris han sido los artistas españoles más cotizados en subasta durante el año que termina", información que será completada ese mismo día, el 22 de diciembre, con un cuadro clasificatorio a modo de resumen del año –al igual que hizo **ABC**– en el que introducía las diez telas mejor pagadas ordenadas conforme a los precios alcanzados.

1988

La sección 'Arte & Finanzas', firmada por Josep Iglésias del Marquet, prosiguió su publicación a lo largo de 1988. En junio, este diario incluyó una entrevista realizada a Lord Carrington, el futuro presidente de Christie´s Internacional PLC, al igual que hizo **El País** y el diario **ABC** que incluyó un perfil del personaje.

La Vanguardia informó los días 14 y 16 de la subasta de 338 piezas -monedas y lingotes de oro y plata, esmeraldas, diversos objetos de plata y utensilios cotidianos- restacadas de los restos de los galeones españoles Santa Margarita y Nuestra Señora de Atocha, hundidos frente a los cayos de Florida –Estados Unidos– en 1622.

La subasta que Sotheby´s iba a celebrar en Londres, el 28 de junio, en la que se subastó *En la pradera* (1876), de Claude Monet, no fue anunciada por **La Vanguardia**. Al día siguiente de la venta de la obra, el diario publicó la crónica de su corresponsal en Londres, Xavier Batalla, en la que resaltaba el tercer puesto que el lienzo ocupaba desde la noche anterior, tras *Los lirios* y *Los girasoles*, de Vincent van Gogh: ""En la pradera", de Claude Monet, pasa a ser el tercer cuadro más caro del mundo". Asimismo incluyó un cuadro clasificatorio de las obras más caras.

Josep Iglésias del Marquet, desde su sección 'Arte & Finanzas' de los meses de julio y septiembre, insistía en que Pablo Picasso sería el artista que iba a batir récords en las próximas subastas. En el artículo del 3 de julio titulado "Y ahora Picasso", el autor opinaba que el pintor malagueño cotizaría bien después de los precios alcanzados por dos van Gogh y un Monet. Se centraba en la obra *La Celestina* (1904), sobre la que afirmaba que, de cumplirse las previsiones, el cuadro debería superar a *Los lirios*, de Vincent van Gogh, aunque lo veía difícil si Francia no daba el permiso para sacar la obra del país.

En el artículo del 11 de septiembre titulado "El aprecio de Picasso", Josep Iglésias del Marquet resaltaba dos obras del pintor que residió durante un tiempo en Barcelona: *Cabeza de mujer* (1921), que iba a ser subastada por Sotheby´s en Londres en noviembre, y *Acróbata y joven arlequín* (1905), que sería subastada por Christie´s en la misma ciudad y en el mismo mes y que se convertiría en la tercera obra más cara en el momento de su venta.

A lo largo del mes de octubre, **La Vanguardia** informó acerca de las más variadas subastas como la de cerámica de Pablo Picasso, la de objetos de la artista de cine Marilyn Monroe, etc. El día 24, este diario incluyó un reportaje sobre las obras de arte que los japoneses habían comprado en España en 1987, comparando las cifras con las de 1986.

El maratón de subastas celebrado en Nueva York entre los días 9 y 16 de noviembre, estableció los primeros grandes récords de precios de Pintura Moderna y Contemporánea. Hasta entonces, habían sido obras de la Pintura Postimpresionista e Impresionista –Vincent van Gogh y Claude Monet– las que habían logrado clasificarse como los cuadros más caros. A lo largo de esas jornadas, las casas de subastas Sotheby´s y Christie´s se disputaron el protagonismo a la hora de lograr las cotizaciones más altas en obras de los mencionados períodos artísticos.

Este maratón incrementó de manera notable la atención informativa prestada a las Subastas de Arte por parte de **La Vanguardia** en cuyas páginas se publicaron textos referentes a esta modalidad del mercado del arte durante once días, al igual que sucedió en **ABC** –diecisiete días– y **El País** -trece. Supuso el primer gran pico de una gráfica imaginaria que representara la atención informativa prestada por los *diarios de calidad* a las Subastas de Arte desde 1987.

Josep Iglésias del Marquet tituló su sección 'Arte & Finanzas' del 2 de noviembre, "Una apertura de lujo", haciendo referencia a las obras de Arte Contemporáneo que iban a subastarse los primeros días de ese maratón –el 9 y el 10– en las salas neoyorquinas de Christie´s y Sotheby´s. El día anterior, Jordi Benet, encargado del seguimiento de las subastas de arte celebradas en Barcelona, comentó, desde las páginas de 'Arte', la subasta celebrada por la casa Brok en Barcelona.

El día 11, Josep Iglésias del Marquet tituló en la página de 'Cultura': "La obra de Picassso irrumpe en el circuito de las grandes subastas internacionales", con los siguientes antetítulo y sumario: "Nueva York y Londres reúnen un importante repertorio del autor de "Guernica"" y "De "Acróbata y joven arlequín" se espera conseguir en Londres unos 2.000 millones de pesetas".

Apostaba, así, **La Vanguardia** por los posibles récords que pensaba que alcanzaría Pablo Picasso en la subasta de varias de sus obras pertenecientes a la colección de Sally y Victor W. Ganz, pero que no consiguió. En la última parte del texto, Josep Iglésias del Marquet hacía referencia a las expectativas creadas en torno al *gouache*, *Acróbata y joven arlequín*, de Pablo Picasso, que iba a subastarse el 28 de noviembre en Londres, después de ese maratón.

Mucha menos importancia le dio Josep Iglésias del Marquet al lienzo *Maternidad* (1901), del mismo autor, aunque sí lo mencionó al final del texto, a pesar de que, días después, fue la obra mejor pagada del maratón de subastas neoyorquino, convirtiéndose en el cuadro del siglo XX más cotizado y situándose en cuarto lugar tras *Los lirios*, *Los girasoles* –ambas de Vincent van Gogh– y *En la pradera*, de Claude Monet.

El día 12, **La Vanguardia** aunaba en un único texto de Josep Iglésias del Marquet los dos récords logrados por Jasper Johns los días 9 y 10: "Jasper Johns doble récord para un pintor vivo en las subastas neoyorquinas de esta semana". El autor firmaba el texto como si lo hubiera escrito desde Nueva York pero habiéndolo elaborado desde Barcelona.

Josep Iglésias del Marquet no convirtió en protagonista de esas jornadas de subastas al pintor norteamericano que acababa de ser cotizado como el artista contemporáneo más caro en ese momento. Además, *Falsa salida* (1959), de Jasper Johns, fue entonces el cuadro mejor pagado en las subastas de Nueva York tras *Los lirios*, de Vincent van Gogh. **La Vanguardia** se decantó por convertir en protagonista del citado maratón de subastas a Pablo Picasso.

En la segunda parte del texto se incidía en los precios que habían alcanzado varias obras de Pablo Picasso y algunos artistas contemporáneos cuya cotización, en realidad, había quedado muy lejos de la lograda por Jasper Johns, a excepción de *Jaula de pájaros* (1923) que se convertía en la obra

más cara del pintor malagueño. Pero este aspecto tampoco fue señalado por el periódico.

Fue el 14 de noviembre cuando Pablo Picasso superó el récord alcanzado por la Pintura Contemporánea con su obra *Maternidad*, subastada en la sala Christie´s, también de Nueva York. La página de 'Opinión', bajo los editoriales, lugar destinado a un texto informativo sobresaliente del día en la anterior diagramación de **La Vanguardia** antes de su renovación, fue el lugar donde se dio la noticia.

"La "Maternidad", de Picasso, pasaba a ser, tras dos van Gogh, el tercer cuadro más caro del mundo", afirmaba el título del texto firmado por agencias. Se incluía también una lista clasificatoria, "Ventas sobresalientes", con los seis cuadros más caros cuyos nombres están traducidos al castellano excepto el de *Los lirios* que se mantiene en francés, *Iris*. A su lado, otro texto breve se centraba en varias obras de Pablo Picasso y anunciaba que la oferta más esperada de este pintor era *Acróbata y joven arlequín*: "La cotización más alta del siglo XX, triplicada en un año".

En este sentido, **La Vanguardia** reproduce en el texto titulado "Intermezzo en la sinfonía Pablo Picasso", publicado el día 17, la afirmación de la casa de subastas que iba a sacar a la venta la obra: "Christie´s asegura que "Acróbata y joven arlequín" batirá este mes el récord fijado por "Maternidad"".

Esta información correspondía a la línea de las publicadas en septiembre por **ABC** y **El País** que reproducían las expectativas transmitidas a la prensa por esa casa de subastas ante su próxima venta de *Acróbata y joven arlequín*. Los diarios insertaban luego esos augurios sobre el precio que alcanzaría la obra, pronosticados por Christie´s, parte interesada en la compra-venta del lienzo al ejercer de intermediaria.

La Vanguardia recogía, en el citado texto, la siguiente afirmación pronunciada por un representante de Christie´s refiriéndose a la próxima subasta de *Acróbata y joven arlequín*, de Pablo Picasso: "La subasta de esta tela va a ser "la más apasionante desde los "Iris" de van Gogh", realizada el pasado otoño en Londres, según vaticinó un representante de Christie´s".

Además de señalar que **La Vanguardia** se suma al resto de los *diarios de calidad* que reproducen vaticinios de las casas de subastas, queremos indicar los fallos que introduce este texto firmado por agencias. La citada obra no es una tela sino un *gouache* sobre cartón; la obra, *Los lirios*, debería haber sido traducida al castellano como todas las demás, y no mantener su nombre en francés y, finalmente, esta obra fue subastada en Nueva York y no en Londres como afirma el diario.

El diario catalán informó, el 22 de noviembre, de la subasta de la colección de pintura del padre de Dadaísmo, Tristán Tzara, que había tenido lugar en la sala Drouot-Montaigne, de París, a través de una crónica enviada por el colaborador de este diario, Oscar Caballero. El mismo día de la subasta de *Acróbata y joven arlequín*, de Pablo Picasso, **La Vanguardia** publicaba la crónica de la agencia Efe, titulada "Un Picasso puede convertirse hoy en la obra más cara del siglo XX".

La Vanguardia, al igual que **ABC** y **El País**, construyó el acontecimiento cultural a través de las Subastas de Arte, en este caso de la obra *Acróbata y joven arlequín*, de Pablo Picasso, insertando, al día siguiente de la subasta, el 29 de noviembre, en la página 5 –a modo de primera página (80)–, una información sobre la venta del *gouache*, a tres columnas con foto. La crónica, que continuaba en la sección de 'Cultura', llevaba por título: "Picasso sube a 4.200 millones de pesetas el precio récord por una obra del siglo XX", resaltando el precio obtenido por el *gouache*. Junto al texto principal, el corresponsal del periódico en Londres, Xavier Batalla, se refería a los coleccionistas de arte: "Sesenta coleccionistas integran la élite del mercado de las subastas".

En diciembre, **La Vanguardia** prosiguió con su sección especializada, 'Arte & Finanzas'. Como otros *diarios de calidad*, el periódico catalán incluyó información acerca de los nuevos coleccionistas japoneses destacando lo que iban a gastar en obras de arte en 1988.

1989

La Vanguardia, como el resto de la *prensa de calidad* en España, centró sus informaciones sobre las subastas de arte celebradas en el mes de enero, en la cotización de la obra de Salvador Dalí, ante el temor a que ésta bajara en su cotización por la afluencia al mercado de obra falsa del creador ampurdanés.

"Las falsificaciones de la obra del pintor generan un mercado de 3.000 millones", era el título del texto incluído el día 24 en este diario. La enfermedad de Dalí que se había convertido en acontecimiento cultural en noviembre del año anterior, y después su muerte, ocurrida en enero, provocó un mayor interés por la venta de sus creaciones. Las subastas de arte, celebradas en Barcelona, seguían ocupando la atención informativa de **La Vanguardia**. El 26 de marzo este diario publicó en el espacio 'Tribuna' un artículo de Lorenzo Gomis titulado "El espejo de Gauguin".

El récord obtenido por el autorretrato *Yo, Picasso* (1901), centró la atención informativa de **La Vanguardia** en el mes de mayo. El diario, al igual que **ABC** y **El País**, construyó el acontecimiento cultural de las Subastas de Arte a través de esta obra de cuyo récord informó en primera página: "Un Picasso, vendido por 5.694 millones" era el título del texto a cinco columnas con dos fotos. En la sección de 'Cultura', el texto, que se basa en informaciones recibidas de agencias, centra su atención en la cotización alcanzada por la obra, tras *Los lirios*, de Vincent van Gogh, en la sala neoyorquina de Sotheby´s el 9 de mayo: ""Yo, Picasso", se sitúa tras "Los iris", de van Gogh, en la lista de telas más caras".

El reflejo de la subasta de *Mata Mua* (1892), de Paul Gauguin, en **El País** y en **La Vanguardia** estuvo condicionada por la coincidencia de su venta en la misma sesión con el autorretrato, *Yo, Picasso*. Es decir, las referencias a la obra del pintor postimpresionista francés se hicieron solamente dentro

(80) Hay que tener en cuenta que **La Vanguardia**, en su anterior diagramación, contaba con una portada a color y otra página interior que hacía las veces de primera página.

de las crónicas, publicadas el día 11, cuyos títulos hacían referencia al récord obtenido por el óleo del pintor malagueño.

La subasta del lienzo *Cosimo I, Gran Duque de Toscana* (hacia 1537), de Jacopo Carucci, el Pontormo, el único de un Viejo Maestro que ha alcanzado un lugar entre los veinte cuadros más caros –se situó en el puesto quinto en el momento de su subasta–, celebrada el 31 de mayo en la sala Christie´s de Nueva York, fue ignorada por **La Vanguardia**.

El 10 de julio, en un amplio reportaje de dos páginas de Rafael Espinós, incluído en la sección de 'Economía' del diario catalán –"El coleccionismo de obras de arte: una inversión en auge" y "Cotizaciones desiguales para las pinturas clásicas a la espera de tiempos mejores"–, se mencionaba el récord obtenido por la obra *Cosimo I, Gran Duque de Toscana*, de Jacopo Carucci, el Pontormo, y se incluía en un cuadro clasificatorio junto a otras nueve obras, las que más altas cotizaciones habían obtenido hasta entonces. Una de las fotografías del reportaje es la del citado lienzo.

La máxima atención de la *prensa de calidad* estaba puesta en las subastas de Pintura Impresionista y Postimpresionista, Moderna y Contemporánea que eran las que ofrecían los más altos precios en ese momento y la ausencia de referencia del citado récord en la sección de 'Cultura' denota la falta de un seguimiento sistemático de las subastas de arte cuyos textos se ubican en distintas secciones de la mano de diversas firmas.

En agosto, **La Vanguardia** adelantó información sobre la subasta de la colección del norteamericano Paul Mellon que tuvo lugar en noviembre en la sala Christie´s de Nueva York con datos procedentes de la sede londinense de la casa de subastas a través de la agencia Associated France Press –"Christie´s subastará los cuadros del magnate Mellon"–. La subasta de la colección de Arte Impresionista y Moderno del cineasta Willy Wilder, celebrada el 15 de noviembre, fue anunciada por el diario catalán el 1 de septiembre.

En octubre, **La Vanguardia** convirtió a Pablo Picasso en protagonista de las próximas jornadas de subastas que iban a tener lugar en noviembre en las salas neoyorquinas de Sotheby´s y Christie´s en las que se alcanzaron seis récords de los veinte a los que nos estamos refiriendo. Reflejaban así las esperanzas que ambas casas de subastas habían puesto en este artista.

Se esperaba que el pintor malagueño superase la cotización de Vincent van Gogh con alguna de estas dos obras que se iban a subastar ese mes: *Las bodas de Pierrette* y *Au lapin agile*. Ambos fueron los lienzos que alcanzaron los más altos precios en 1989 al igual que el autorretrato *Yo, Picasso*, pero no lograron superar *Los lirios*, de Vincent van Gogh, que se mantuvo como el cuadro más caro de la historia.

El 7 de octubre, Rafael Espinós afirmaba en el título de su reportaje: "El dinero puja por Picasso". Por su parte, el corresponsal de **La Vanguardia** en París, Pedro S. Queirolo, apostaba también por el pintor malagueño en su crónica del día 13: ""Les noces de Pierrette", otro Picasso tras el récord". Al igual que ocurrió a lo largo de las subastas celebradas en Nueva York en noviembre de 1988, la *prensa de calidad* volvía a reflejar profusamente lo más importante de las sesiones celebradas en las salas de Christie´s y Sotheby´s. Fue el segundo gran pico en una gráfica figurada que reflejara la atención informativa que **La Vaguardia**, **ABC** y **El País** dedicaron a las subastas de arte desde que comenzaron a alcanzar en 1987 los grandes récords de precios.

La crónica del corresponsal de **La Vanguardia**, firmada desde Nueva York y no desde Washington como antes hacía, publicada el día 16, se centraba en el récord obtenido por la subasta organizada por Christie´s en Nueva York el día 14, en la que se había vendido *Calle Mosnier engalanada* (1878), de Edouard Monet, que quedaba en el sexto puesto entre las obras pictóricas más cotizadas.

El título de la crónica –"27.144 millones en una noche, venta récord de Christie´s"– ponía de relieve los 232.000.000 de dólares alcanzados por la venta de obras de arte en esa única sesión, que serían superados al día siguiente en la subasta de Pintura Impresionista y Moderna y Escultura Contemporánea, celebrada en la sala neoyorquina de Sotheby´s (81). El mismo corresponsal, desde Nueva York, centró su crónica del día 17 en el récord alcanzado por la obra de Pablo Picasso, *Au lapin agile* (1905). El título de la misma, publicada en la sección de 'Cultura', reflejaba la decepción de los que esperaban que el lienzo superase la cotización de Vincent van Gogh: ""Au lapin agile", tercer cuadro más caro de la historia defraudó las expectativas".

El suplemento dominical de **La Vanguardia**, 'Revista', incluyó el día 20 un largo informe de cinco páginas elaborado por Jordi Bordas y Eduardo Martín Pozuelo. "Negocios con mucho arte", era el título de uno de los textos, al modo como el diario **El País** ya había encabezado alguno de sus reportajes sobre subastas de arte, incluído en el suplemento 'Negocios'. "El dinero negro puja por el arte" es otro de los temas tratados en el citado suplemento del diario catalán.

Dos días antes de la esperada subasta de la obra de Pablo Picasso, *Las bodas de Pierrette* (1905), que se celebró el 30 de noviembre, **La Vanguardia** informaba acerca de la gestión del Ministerio de Cultura galo que hizo que el propietario de la obra, Fredrick Roos, regalara al Estado francés otra obra de Pablo Picasso, *La Celestina* (1904), de la época azul, para autorizar, a cambio, la salida de Francia de *Las bodas de Pierrette*. "El dueño de Pierrette paga a Francia con otro Picasso", decía el título.

Al día siguiente de la subasta de este lienzo en la sala Drouot-Montaigne de París, **La Vanguardia** publicó en primera página la noticia: "Picasso no logró batir a van Gogh". El corresponsal del diario en París, Pedro S. Queirolo, hacía referencia en su crónica a que la obra del artista español no había logrado superar el precio alcanzado en 1987 por *Los lirios*, de Vincent van Gogh. Por ello quedaba cotizada como el segundo cuadro más caro de la historia. En la página de 'Opinión', se publicaba un artículo firmado por Llátzer Moix, coordinador de Cultura de **La Vanguardia.**

El 23 de diciembre el diario catalán publicó –a dos pági-

(81) Sotheby´s vendió el día 15 obras de arte por valor de 269.467.000 dólares –31.528 millones de pesetas– superando así las cifras alcanzadas por Christie´s en la subasta que había celebrado el día anterior.

nas–, en el suplemento de 'Economía y Negocios', un informe de Rafael Espinós con dos textos: "La especulación ha desorbitado los precios en el mundo de las subastas" e "Invertir en arte, cuestión de expertos". Al igual que **El País**, **La Vanguardia** daba así un tratamiento económico-financiero a las subastas de arte introduciendo este tema en las páginas dedicadas a la economía y a las finanzas.

1990

La *prensa de calidad* en España convirtió de nuevo a Vincent van Gogh en el centro de numerosas noticias, reportajes, crónicas y artículos de opinión en 1990, con mucha más intensidad que en años anteriores. A ello contribuyó que el artista superase su propio récord con la obra *El retrato del doctor Gachet*, subastada en el mes de mayo, y que se celebrara el centenario de su nacimiento. Asimismo, su obra *Los lirios*, la más cotizada económicamente entonces, salió de nuevo a la venta a través de Sotheby´s. Fue en mayo, a raíz de las subastas de los lienzos *El retrato del doctor Gachet* (1890), del pintor holandés, y *En el Molino de la Galette* (1876), de Pierre-Auguste, Renoir, cuando **La Vanguardia**, al igual que el resto de los *diarios de calidad*, incrementó de nuevo la atención informativa sobre el mercado del arte.

La Vanguardia publicó la foto del lienzo *El retrato del doctor Gachet*, de Vincent van Gogh en enero pero, al igual que **ABC** y **El País**, hasta las fechas de la subasta de esta obra y del lienzo *En el Molino de la Galette*, de Pierre-Auguste Renoir, el diario catalán no se volcó informativamente en las subastas organizadas por Christie´s y Sotheby´s los días 15 y 17, respectivamente, en contraste con la expectación que habían levantado meses antes de otras subastas, probablemente porque ya se auguraba la crisis sobre el mercado del arte.

"Van Gogh versus Renoir" y "Dos maestros del impresionismo luchan por el récord de precios" componían el titular del texto de Rafael Espinós, publicado el 15 de mayo, refiriéndose a las dos obras ya mencionadas que salían entonces a subasta, en las que Christie´s y Sotheby´s habían puesto sus esperanzas de batir récords.

El día 17, el corresponsal de **La Vanguardia** en Nueva York, Rafael Ramos, daba la noticia: "El "Retrato del doctor Gachet", vendido por 8.500 millones". Junto a su crónica, un cuadro clasificatorio –"Ventas sobresalientes"–, incluía una lista de los cuadros mejor pagados en subastas de arte pero en ella faltaban *El espejo* o *Autorretrato*, ambos de Pablo Picasso, que habían alcanzado idéntico precio, más alto que *En la pradera*, de Claude Monet que era la obra que el diario catalán incluía en último término.

Ese día, **La Vanguardia** dedicaba un editorial a las "Subastas de pintura", como dice en su título, y enfrentaba, en primera página, la obra de Vincent van Gogh, *El retrato del doctor Gachet*, a la de Pierre-Auguste Renoir, *En el Molino de la Galette*, tanto a través del titular y del texto como de las fotos, una al lado de la otra, que reflejan sendas portadas de los catálogos que para ambas subastas han editado Christie´s y Sotheby´s, en una contextualización puramente de competición, tanto gráfica como textual.

El título, "Renoir disputa el récord de van Gogh", en la línea del texto publicado en este mismo diario el día 15, firmado por Rafael Espinós, se refiere a la expectativa de Sotheby´s de superar con el lienzo *En el Molino de la Galette*, de Pierre-Auguste Renoir, el récord que Christie´s acababa de lograr dos días antes a través de la venta de *El retrato del doctor Gachet*, de Vincent van Gogh. El antetítulo así lo confirma: "Guerra de subastas entre Sotheby´s y Christie´s". Ello completa el sentido competitivo que el diario catalán da a las subastas de arte a través tanto de los textos como de la fotos y de su distribución en la página.

El día 18, **La Vanguardia** recordaba la subasta del cuadro *En el Molino de la Galette*: "Un gran Renoir en la casa Sotheby´s" sobre la cual no publicó el resultado de la venta hasta el día siguiente –dos días después de la subasta–. Asimismo informaba de la identidad del comprador del lienzo *El retrato del doctor Gachet*: "Un industrial retirado compró el cuadro de van Gogh".

LA VANGUARDIA

Textos sobre Subastas de Arte en el diario y suplementos

Diario:

. Primera página
. Sección 'Cultura' (crónicas, breves noticias, cuadros clasificatorios, reportajes)
. 'Economía' (sección 'Arte & Finanzas', cuadros clasificatorios, reportajes, informes)
. Sección 'Opinión' (editoriales y artículos)
. Ultima página (texto de economía)

Suplementos:

. 'Economía y Negocios' (informes)
. 'Revista' (dominical: informes)

Textos de Subastas de Arte en LA VANGUARDIA (Noviembre 1988)

Día	CULTURA (1ª pág.)	SUBASTAS DE ARTE (1ª pág.)	SUBASTAS DE ARTE 'Cultura'	SUBASTAS DE ARTE 'Arte y Finanzas'. 'Economía / Guía del Inversor'	SUBASTAS DE ARTE 'Opinión'	SUBASTAS DE ARTE 'Arte'	SUBASTAS DE ARTE Publicidad[1]
1						Subastas (España) p.38 (2c) (Opinión) J. Benet	(p.27) Subastas Brok (Casa de subastas)
2				Subastas de Arte p.60 (3c) (F2c) Josep Iglésias del Marquet			
3							
4							(p.32) Subastas Brok (Casa de subastas) Sala Barna (Subastas)
5	Música Clásica (portada)						(p.29) Subastas Brok (Casa de subastas) Born Subastas (Subastas de Arte)
6	Cine p.3[2]						
7	Música Clásica (portada)						
8							(p.28) Born Subastas (Subastas de Arte) Sala Barna (Subastas de Arte)
9							
10							
11			P. Picasso p.52 (4c) (2F2c) Josep Iglésias del Marquet				(p.30) Subastas Brok (Casa de subastas) Sala Barna (Subastas de Arte) Born Subastas (Subastas de Arte)
12			J. Johns p.40 (6c) (F3c) Josep Iglésias del Marquet				(p.30) Subastas Brok (Subastas de Arte)
13	Teatro (portada) (color)						
14	Música Clásica p.5 (2c) (F3c) Letras p.5 (1c)						
15							(p.28) Subastas Brok (Subastas de Arte) Sala Barna (Subastas de Arte)
16					P. Picasso Maternidad p.6 (5c) (F3c) recuadro N.Y. Agencias P. Picasso p.6 (1c) (F1c)		
17			P. Picasso p.56 (4c) (F2c) N.Y. Londres. Agencias				
18							(p.35) Subastas Brok (Subastas de Arte)
19							(p.24) Subastas Brok (Subastas de Arte) Born Subastas (Subastas de Arte)
20	Artes Plásticas (portada) (color) Artes Plásticas p.3 (entera) (color)			Subastas de Arte p.80 (2c) (grabado 2c) Josep Iglésias del Marquet			
21							
22			Subastas de Arte p.57 (2c) (F) París. Oscar Caballero				(p.26) Subastas Brok (Subastas de Arte) Born Subastas (Subastas de Arte)
23							
24	Letras p.3 (2c)						
25							(p.22) Born Subastas (Subastas de Arte) Subarna (Subastas de Arte)
26	Letras (portada) (4c) (F4c)						
27							
28	Artes Plásticas p.5 (1c)		P. Picasso Acróbata y joven arlequín p.19 (5c) Londres. Prato / EFE				
29	Artes Plásticas p.5 (1c) (F1c)	P. Picasso Acróbata y joven arlequín p.5 (3c) (F2c y pie)	P. Picasso Acróbata y joven arlequín p.57 (4c) (F3c) Londres. De nuestro corresponsal. Subastas de Arte p.57 (2c) Xabier Batalla				
30			Subastas de Arte p.51 (1c) Londres. Agencias				

1 La publicidad de Subastas de Arte siempre aparece en **La Vanguardia** en la sección de 'Sociedad'.

2 En el caso de **La Vanguardia** considero primera página no sólo la portada que publica el diario sino también la página interior que hace el papel de primera página del diario -puede ser la página 3 o la 5- en la que adelanta temas de diversas secciones, tanto de Política, como de Economía, etc. El diario ABC, aunque también cuenta con una página interior que hace de 1ª página, no incluye en ella temas de Cultura.

Los 20 cuadros más caros de la historia

	Autor	Obra	Datos técnicos	Precio en dólares (1)	Precio en pesetas (2)	Estimación (3)	Propiedad (4)	Comprador	Casa de subastas	Fecha
1	van Gogh	«El retrato del doctor Gachet» (1890)	Oleo sobre tela (66x57 cm)	82.500.000 $	8.537 millones	40.000.000 a 50.000.000 $	Testamentaría de S. Kramarsky (EE.UU.)	Ryoei Saito (Japón)	Christie´s (Nueva York)	15- 5-1990
2	Renoir	«En el Molino de la Galette» (1876)	Oleo sobre tela (78x114 cm)	78.100.000 $	8.019 millones	40.000.000 a 50.000.000 $	Colección John Hay Whitney (EE.UU.)	Ryoei Saito (Japón)	Sotheby´s (Nueva York)	17- 5-1990
3	van Gogh	«Los lirios» (1889)	Oleo sobre tela (71x93 cm)	53.900.000 $	6.050 millones	20.000.000 a 40.000.000 $	John Whitney Payson (EE.UU.)	Alan Bond (Australia) (revendido al Museo J.P. Getty)	Sotheby´s (Nueva York)	11-11-1987
4	Picasso	«Las bodas de Pierrette» (1905)	Oleo sobre tela (114x195 cm)	51.800.000 $ (315.000.000 FF)	5.966 millones	300.000.000 a 400.000.000 FF	Fredrick Roos (Europa)	Tomonori Tsurumaki de Co. Nippon Autopolis (Japón)	Drouot-Montaigne (París)	30-11-1989
5	Picasso	«Yo, Picasso» (1901)	Oleo sobre tela (73,7x60,6 cm)	47.850.000 $	5.692 millones	15.000.000 a 20.000.000 $			Sotheby´s (Nueva York)	9- 5-1989
6	Picasso	«Au lapin agile» (1905)	Oleo sobre tela (99,0x100,3 cm)	40.700.000 $	4.761 millones		Vincent de Roulet (EE.UU.)	Walter Annenberg (EE.UU.)	Sotheby´s (Nueva York)	15-11-1989
7	van Gogh	«Los girasoles» (1889)	Oleo reentelado (100,5x76,5 cm)	39.921.000 $ (24.750.000 £)	5.069 millones		Testamentaría de Hellen Chester Beatty (Europa)	Yasuda Fire and Marine Insurance (Japón)	Christie´s (Londres)	30- 3-1987
8	Picasso	«Acróbata y joven arlequín» (1905)	Gouache sobre cartón (105x75 cm)	38.456.000 $ (20.900.000 £)	4.375 millones	10.000.000 a 13.000.000 £		Akio Nishino para almacenes Mitsukoshi (Japón)	Christie´s (Londres)	28-11-1988
9	Pontormo	«Cosimo I, Gran Duque de Toscana» (hacia 1537)	Oleo sobre tabla (92x72 cm)	35.200.000 $	4.477 millones	más de 20.000.000 $	Colección de Chauncy D. Stillman	Museo J. Paul Getty (EE.UU.)	Christie´s (Nueva York)	31- 5-1989
10	Manet	«Calle Mosnier engalanada» (1878)	Oleo sobre tela (65,5x81 cm)	26.400.000 $	3.100 millones		Colección Paul Mellon (EE.UU.)	Museo J. Paul Getty (EE.UU.)	Christie´s (Nueva York)	14-11-1989
11	Picasso	«El espejo» (1932)	Oleo sobre tela (130,7x97 cm)	26.400.000 $	3.088 millones	20.000.000 a 30.000.000 $		Shigeki Kameyama (Japón)	Sotheby´s (Nueva York)	15-11-1989
12	van Gogh	«Autorretrato» (1888)	Oleo sobre tela (46x39 cm)	26.400.000 $	2.731 millones	20.000.000 a 30.000.000 $	Testamentaría de Robert Lehman		Christie´s (Nueva York)	15- 5-1990
13	Monet	«En la pradera» (1876)	Oleo sobre tela (60x82 cm)	24.882.000 $ (14.300.000 £)	2.950 millones		Testamentaría de David David-Weill		Sotheby´s (Londres)	28- 6-1988
14	Picasso	«Maternidad» (1901)	Oleo sobre tela (92x59,7 cm)	24.750.000 $	2.858 millones		Colección de Wiliam y Edith Mayer Goetz (EE.UU.)	Yasumishi Morishita (Japón)	Christie´s (Nueva York)	14-11-1988
15	Gauguin	«Mata Mua» (1892)	Oleo sobre tela (88,3x65,4 cm)	24.200.000 $	2.879 millones	20.000.000 a 25.000.000 $	Jaime Ortiz-Patiño y H.H. Thyssen-Bornemisza (Latinoamérica-Europa)	H.H. Thyssen-Bornemisza (Europa)	Sotheby´s (Nueva York)	9- 5-1989
16	de Kooning	«Intercambio» (1955)	Oleo sobre tela (200,7x175,3 cm)	20.680.000 $	2.405 millones	4.000.000 a 6.000.000 $	Testamentaría de Edgar J. Kaufmann, Jr. (EE.UU.)	Shigeki Kameyama (Japón)	Sotheby´s (Nueva York)	8-11-1989
17	van Gogh	«El viejo tejo» (1888)	Oleo sobre tela (92x72,4 cm)	20.350.000 $	2.389 millones		Colección Paul Mellon (EE.UU.)		Christie´s (Nueva York)	14-11-1989
18	van Gogh	«El puente de Trinquetaille» (1888)	Oleo sobre tela (73x92 cm)	20.240.000 $ (12.650.000 £)	2.563 millones		Testamentaría de S. Kramarsky (EE.UU.)		Christie´s (Londres)	29- 6-1987
19	Renoir	«El paseo» (1870)	Oleo sobre tela (81,3x65 cm)	18.715.000 $ (10.340.000 £)	2.051 millones	4.000.000 a 5.000.000 £	Fondo de Pensiones de los Ferrocarriles Británicos (Europa)	Museo J. Paul Getty (EE.UU.)	Sotheby´s (Londres)	4- 4-1989
20	Picasso	«Madre y niño» (1921)	Oleo sobre tela (97x71 cm)	18.700.000 $	2.187 millones	10.000.000 a 15.000.000 $	Fundación de la familia de Alex Hillman	(Japón)	Sotheby´s (Nueva York)	15-11-1989

© Emy Armañanzas

(1) El orden de la lista responde al precio en dólares. Entre paréntesis, el precio en la moneda del país de venta. (2) El cambio a pesetas se ha realizado desde la moneda del país de venta. Todos los cambios corresponden a la fecha de cada subasta e incluyen la comisión de la casa de subastas. (3) La estimación, que es el precio que los expertos creen que alcanzará la obra, se da en la moneda del país donde se ha celebrado la subasta. Incluímos la estimación cuando las casas de subastas la han hecho pública. (4) No se proporciona la lista completa de los anteriores propietarios y compradores dado que las casas de subastas respetan el deseo de anonimato de sus clientes.

BIBLIOGRAFIA

Emy ARMAÑANZAS, *La Subasta de Arte como acontecimiento agonístico en la prensa de calidad (1987-1990),* Tesis Doctoral, Universidad del País Vasco 1992.

Jean BAUDRILLARD, *Crítica de la economía política del signo*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid 1989.

Jay G. BLUMLER, "Nouvelles orientations de la recherche dans le domaine des campaignes electorales" en: *Etudes de Radio-Télévision*, nº 27, 1977.

F. BÖCKELMANN, *Formación y funciones sociales de la opinión pública*, Gustavo Gili, Barcelona 1983.

Concha FAGOAGA, *Periodismo interpretativo*, Mitre, Madrid 1982.

J. GALTUNG y M. RUGE, "The Structure of Foreing News" en: *Journal of Peace Research*, vol. 1, 1965.

Herbert J. GANS, *Deciding What's News. A Study of CBS Evening News. NBC Nigthly News and Time*, Pantheon Books, New York 1979.

P. GOLDING y P. ELLIOT, *Making the News*, Longman, London 1979.

J. HAMELINK, *La aldea transnacional*, Gustavo Gili, Barcelona 1981.

Gérard IMBERT y José VIDAL BENEYTO (coords.), *El País o la referencia dominante*, Editorial Mitre, Madrid 1986.

Libro de estilo, Ediciones El País, Madrid 1990.

Longman Dictionary of Contemporary English, The Pitman Press, Bath 1982.

María MOLINER, *Diccionario de uso del español*, 2 vols., Gredos, Madrid 1987.

Edgar MORIN, *El espíritu del tiempo. Ensayo sobre cultura de masas*, Taurus, Madrid 1962.

Elisabeth NOELLE-NEUMANN, "Retun to the Concept of Powerful Mass Media" en: *Studies of Broadcasting*, vol. 9, 1973, pp. 67-112.

Gaye TUCHMAN, *La producción de la noticia. Estudio sobre la construcción de la realidad*, Gustavo Gili, Barcelona 1983.

Eliseo VERON, *Construir el acontecimiento*, Compañía Impresora Argentina S.A., Buenos Aires 1983.

VV.AA., *Métodos de análisis de la prensa*, Annexes aux mélanges de la Casa de Velázquez, Madrid 1987.

Carl N. WARREN, *Géneros periodísticos informativos*, A.T.E., Barcelona 1975.

Mauro WOLF, *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas,* Paidós, Barcelona 1987.

H. ZUCKER, "The variable Nature of Mass Media Influence" en: B. RUBEN (ed.), *Communication Yearbook*, 2, New Brunswick, 1978.

TEXTOS PERIODISTICOS

"El arte de invertir" en: *ABC*, editorial, 16-11-1988, p. 31.

"Acusan a Sotheby's de haber vendido dos estatuas robadas" en: *ABC*, 23-11-1988, p. 50.

José Antonio OLIVAR, "El barón Thyssen compró "Matamúa", de Gauguin, por 2.831 millones de pesetas" en: *Hola*, 11-5-1989.

KOBIE (Serie Bellas Artes), Bilbao
Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia
N.º IX, 1992/93

LA CORONACION DE LA VIRGEN. UN ALABASTRO INGLES DEL MUSEO ARQUEOLOGICO DE BILBAO

M.ª Lucía Lahoz Gutiérrez

RESUMEN

Se analiza en este estudio un relieve de alabastro inglés de la Coronación de la Virgen, actualmente en el Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico de Bilbao, destacado ejemplar de la producción británica. Sobresale por su rareza iconográfica. Y pertenece a la "serie almenada" o "Embattled type", ejecutado entre los años 1380-1400.

SUMMARY

We can analyse in this study an English alabaster relief of the Virgin Coronation. Nowadays at the Archaeology, Ethnology and History Museum of Bilbao, an important model of the British production. Its iconographical peculiarity makes it stand out and it belongs to the "Embattled type", preformed among 1380-1400.

LABURPENA

Gaur egun Bilboko Arkeologia, Etnografia eta Historia Museoan dagoen eta britainiar ekoizpenaren adibide nabarmena den Ama Birjinaren Koroaketari buruzka erreliebea aztertzen da hemen. Alabastro ingelesez egindakoa da eta ñabardura ikonografiko nahikoa dauka. 1380 tik 1400 era bitartean burututako "serie almenatua" edo "Emabattled type-Kao" da.



Alabastro de la Coronación de la Virgen. Museo Arqueológico de Bilbao.
Foto Alvaro Sánchez.
Pieza n.º 2497

En el Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico de Bilbao se encuentra un relieve de alabastro inglés hasta ahora inédito –nº de inventario 2497–. Representa el tema de la Coronación de la Virgen.

La actividad artística en alabastro en Inglaterra es destacada. Se utiliza en un primer momento en la escultura funeraria –con manifestaciones de gran calidad–, posteriormente se generaliza su empleo en estos pequeños relieves , muy numerosos, de escaso mérito artístico –produción standarizada– y de gran difusión que concretan una de las peculiaridades de la escultura medieval británica (1).

Las piezas se agrupan en dípticos, integran polípticos, forman parte retablos o incluso se presentan como piezas sueltas. Este ejemplar bilbaíno de la Coronación por la inexistencia de afinidades, la divergencia de estilemas y la disparidad iconográfica con todas las obras conservadas en el País Vasco nos lleva a creer que fue concebida como pieza suelta.

Procede de un caserio de Guernica. Es por tanto una manifestación de ese movimiento que conecta con una nueva religiosidad popular, ligada a un desarrollo económico que pugna por introducir en la vivienda elementos del mobiliario religioso hasta entonces reservado a las capillas o las iglesias (2). Como ha apuntado Alcolea, –quien ya resalta esta situación– "Esta satisfación individual de una necesidad artística en lo religioso que con anterioridad se manifestaba con un carácter colectivo, adquiere particular difusión entre los medios burgueses, tan activos en la Europa septentrional en estos siglos XIV y XV y con tanto influjo en las corrientes artísticas de la época" (3).

El catálogo de estas piezas en el País Vasco es amplio (4). Los continuos contactos de los navegantes vascos –especialmente con los puertos británicos (5)– explican su llegada a esta zona. Los alabastros ingleses figuran en las mercancías intercambiadas con los marinos vascos, comercio cuyos productos más destacados serían la lana y el hierro principalmente.

Este relieve de alabastro de estilo gótico inglés con el tema de la Coronación de la Virgen nos ha llegado fragmentado. Sin embargo encaja perfectamente y sólo se ha perdido un poco de la figura de la Virgen. Las dimensiones de la pieza son –47 X 31 cm.– habituales en este tipo de obras. Jesús y María, sentados, y dos angelillos con incensarios componen la escena.

María se inclina ligeramente hacia el Hijo. Es una figura elegante, vestida con túnica talar y manto de telas muy finas de sencillos pliegues, que acusan las formas que cubren. Aparece fragmentado parte del hombro de la Virgen y no conserva los brazos ni manos, que posiblemente unía en plegaria, María presenta unas proporciones correctas, con canon elegante, que delatan mayor calidad. Tiene un rostro ovalado, de rasgos finos y delicados, con ojos un poco abultados –estilema que empieza a acusarse en el siglo XIV. Peina larga melena y está coronada y con nimbo. La corona nos ha llegado bastante deteriorada.

Jesús se sienta a la izquierda de su Madre. Su imagen es elegante, de canon alargado, y cuidada ejecución, que supera con mucho la habitual de esta piezas .Viste túnica rozagante y porta un manto echado por los hombros, corto y cruzado. Las telas, finas, de pliegues ligeros y esmerados, remarcan la delicadeza y esbeltez de la figura. Con la mano izquierda, de largos dedos, sujeta la bola del mundo y con la derecha elevada bendice a María, pero para esta mano el artista ha calculado mal el espacio y la funde con el contorno del nimbo y el del ángel, que revolotea por encima. El Hijo exhibe un rostro de rasgos cuidados, ovalados, nariz recta y los ojos ligeramente abultados. La boca –bastante grande– denota torpeza. Muy cuidado, sin embargo, es el pelo y la barba que se bifurca en el mentón. Porta sencilla corona con remates florales, ya desgastados, y un gran nimbo que repite el modelo de la Madre. Jesús se vuelve ligeramente hacia María y jugando con la disposición del brazo crea una composición muy abierta. Se sientan en el mismo escaño, sencillamente moldurado y de respaldo corrido.

Dos angelillos inciensan a María. Son figuras menos cuidadas, inspiradas en las clásicas victorias. Revolotean y sujetan el incensario. Se cubren con albas muy pegadas, de pliegues en V, sin traslucir sus formas. Sus caras redondas se tratan sin detalle.

El relieve presenta un basamento achaflanado y cornisa biselada. Unas torrecillas marcan el arranque de las almenas que coronan la composición. Estos castilletes como expone Hernández Perera, "se explican como una concepción medieval de los cielos" (6).

La pieza debía apoyarse en una moldura de madera y en la parte superior camuflada entre las almenas queda un orificio,

(1) Para una primera aproximación bibliográfica vid nuestro trabajo "El retablo de Plencia" *Kobie* 8 (B. Artes) pág. 73-81, notas, 1. 2. 3. Sobre la difusión que las piezas alcanzan en el Continente puede consultarse Yarza Luaces, J., "Un tríptico de alabastro inglés en Collado de Contreras", *Archivo Español de Arte,* vol. XLI, nº 162-163, 1968, pág. 132, notas 2-7.

(2) Alcolea, S., "Relieves ingleses de alabastro en España: Ensayo de catalogación", *Archivo Español de Arte,* 1971, LXIV, nº 174, pág. 137. Considera la adquisición de estos relieves de alabastro inglés en la misma línea que la difusión que alcanzan las tablas y dípticos flamencos sólo que estas piezas norteñas son adquiridas por una clase burguesa con mayor capacidad económica.

(3) Ibidem.

(4) Este catálogo forma parte de una estudio más amplio que estamos actualmente realizando sobre los alabastros ingleses existentes en el País Vasco, gracias al disfrute de una Beca del departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco.

(5) Una primera aproximación en Suárez Fernández, L., *Navegación y comercio en el Golfo de Vizcaya. Un estudio sobre la política marinera de los Trastámara. Madrid,* 1953. También García de Cortázar, J. A., *Vizcaya en el siglo XV. Aspectos económicos y sociales* Bilbao, 1966. García de Cortazar, J. A., Arízaga, B. y del Val, R., *Bizcaya en la Edad Media,* 4. T., San Sebastián, 1985, Asimismo Santoyo, J. C., "Comerciantes vitorianos en Inglaterra", *Boletín de la Institución Sancho El Sabio,* XVII, 1973, pág. 148 y ss.

(6) Hernández Perera, J.M., "Alabastros ingleses en España", *Goya,* 22, 1958, pág. 217

posiblemente para ajustarse a la tabla. Presenta también unas inscripciones ilegibles, pensamos que son de un momento posterior, pues difieren de las usuales en este tipo de obras –caso de la Anunciación del Instituto Valencia de Don Juan, o del San Juan Bautista de Lermanda– donde inscripciones latinas de grandes letras góticas acompañan los relieves.

Este alabastro del museo bilbaíno presenta el tema de la Coronación de María como ya se ha dicho. Corresponde al mundo gótico la exaltación de la figura de la Madre de Dios y como consecuencia de este espíritu mariano sus ciclos adquieren un desarrollo especial en la época. Es cuando se concretan una serie de fórmulas que sistematizan su iconografía posterior y se crean los prototipos vigentes a partir de ahora. Uno de los temás que más importancia adquiere es el de la Glorificación del Virgen que se concreta en el mundo gótico en la Coronación de María por su Hijo.

El tema de la Coronación de María presenta a la Virgen sentada junto a su Hijo, como hemos visto. La composición mantiene ciertas afinidades con el grupo del Emperador acompañado de su esposa, tan frecuente en la iconografía bizantina. Pero se trata de un modelo totalmente Occidental. No existe unanimidad para fijar el origen de la fórmula iconográfica. En un primer momento se consideró de origen galo, concretado en la vidriera que el abad Suger regaló a la catedral de Notre Dame de París (7), modelo que, para Brehier inspira el mosaico del ábside de Santa María in Trastevere (8). El tema ya se había utilizado en la miniatura otoniana y en la inglesa del siglo X. Y es en ese ámbito inglés donde surgen los primeros tanteos de la composición en la escultura monumental. Así, en un capitel del claustro de Reading (1140) y en el tímpano de Quenington (Gloucesterhire) ya aparece la Coronación de María. La irrupción de las fórmulas en el ámbito inglés se deberá al desarrollo alcanzado por las tesis Inmaculadistas, ya aceptadas en el Concilio de Londres de 1125 (9). Pero como ha señalado Verdier". "Es en Senlis, no en París, donde el prototipo sugeriano de la Glorificación de la Virgen, atestiguado en el regalo hecho por el abad de Saint Denis de una vidriera a la Antigua catedral de Notre Dame de París, donde ha tomado su forma definitiva en la escultura monumental, con la autoridad que va a comandar toda la evolución posterior del tema" (10).

Tres van a ser las fórmulas que rigen la Coronación de la Virgen. La primera presenta ambos coronados y Jesús bendice a la Madre –caso de Senlis–. La segunda es un angelillo el encargado de coronar y Cristo bendice, como vemos en París. El tercero es el Hijo mismo se encarga de coronar a María, –ejemplar de Reims–. A pesar que el tercer modelo es habitual en los alabastros y marfiles, como ha señalado Mâle (11), la obra vizcaína ha preferido el primer modelo y nos presenta a ambos ya coronados y al Hijo bendiciendo a la Virgen.

La composición de Jesús coronando a la Madre se había explicado con un sentido eclesiológico evidente –relación de Cristo con la Iglesia– lectura que resulta muy válida para la escultura monumental. Pero el carácter artesanal de estas piezas y su producción seriada nos llevan a desestimar dicho valor para estas placas, que se limitan a repetir los temas más generales del momento, desconociendo determinadas lecturas.

El relieve de la Coronación permanecía hasta ahora inédito. No existe dato documental alguno que nos refiera como ha llegado a Vizcaya, que nos hable de su autor, ni de quién lo compra. Tendremos que servirnos de comparaciones estilísticas con otras piezas para realizar la datación del mismo.

Aun conociendo las matizaciones de la clasificación de Cheetman –la más reciente–, que cataloga toda la producción alabastrina en Early Period (h. 1340-1380), Middle Period (h.1380-1420), Later Middle Period (h. 1420-1450) y Late Period (h.1450-1540) (12), preferimos usar la división de Stone (13). Esta pieza del Museo de Bilbao puede integrarse en el Grupo Segundo, desarrollado entre 1380-1420, y dentro de éste a la "serie almenada" o "Embattled type" que tiene lugar entre los años 1380-1400.

Las características que presenta así nos lleva a clasificarlo:

1.– Los pliegues y los vestidos tienen todavía la elegancia de los ropajes de los relieves de alabastro del XIV, antes de los manierismos, a que condujo la industrialización del XV.

2.– Las figuras empiezan a mostrar tímidamente los ojos abultados, que posteriormente acompañarán toda la producción, rasgo que aparece en el siglo XIV. En esta pieza se acusa ya este estilema.

3.– La factura fina y somera, junto con la frescura del modelado y la estilización refinada de las figuras, como se aprecia fácilmente en los protagonistas de este relieve.

4.– Pero sobre todo son las características del basamento achaflanado y las cornisas biseladas que, junto con el remate almenado otorgan las notas decisivas para incluirlas en este segundo grupo. El sistema almenado infunde sensación de profundidad a todo el conjunto

Esta pieza vizcaína es una obra de gran valor y uno de los escasos ejemplares conservados en España del segundo grupo. Alcolea sólo cita dos modelos de este tipo, una Coronación, de la colección Mateu en el castillo de Perelada, y un

(7) Mâle, E., *El Gótico,* Barcelona. Encuentros, 1986, pág. 260.

(8) Brehier, L., *L'art chrétien, son développement iconographique des origines jusqu'a nos jours,* París , 1928.

(9) Verdier, Ph., "Suger a-t-il éte en France le createur du théme iconographique du Couronnement de la Vierge?" *Gesta,* XV, 1978, pág. 229.

(10) Verdier, Ph., *Le couronnement de la Vierge. Les origines et les développements d'un thème iconographique,* Montreal, 1980, pág. 120

(11) Mâle, E., *El gótico. Op. cit.,* pág. 269.

(12) CheetmanF. W., *English Medieval Alabaster. With a catalogue of collection in the Victoria an Albert Museum,* Oxford, 1984. pág. 31-43. Interesante también por ser una revisión a lo anterior y por la bibliografía última que recoge. Del mismo autor puede consultarse *Medieval English Alabaster Carving in the Castle Museum Nottingham, Nottingham,* 1973.

(13) Stone L., *Sculpture in Britain. The Middle Ages.* Londres, 1955. La primera sistematización, sin embargo sugerida por Gardner, A., *Englihs Medieval Sculpture,* Cambrigde, 1953. En esta división se basa Stone.

retablo de la Pasión, de Palma de Mallorca (14)–. Vendría, por tanto, a engrosar el catálogo de este segundo grupo.

Destacado es, asimismo, el fino modelado de la pieza, con figuras de cuidada ejecución. Los pliegues de gran sencillez plasman la finura de los tejidos y el virtuosismo de la técnica nos habla de una calidad mayor dentro del inicio de una producción seriada. También es importante desde el punto de vista iconográfico. El tema de la Coronación de la Virgen no abundan en los alabastros de Península. En el modelo del castillo de Perelada (15) se sigue otra fórmula iconográfica, el Padre y el Hijo coronan a María (tipo más avanzado), y el ejemplar del Museo Arqueológicos es de fecha posterior –(Grupo III)–. Sin embargo, el relieve analizado fija a Jesús y la Madre, pero no utiliza la variante habitual en los alabastros –del Hijo coronando a la Madre– sino que, inspirada en la primera fórmula de la escultura monumental, está ya coronada. Nuestro ejemplar muestra afinidades con la Coronación de la Virgen existente en el Museum de Arte de Rhode Island –aunque es el Hijo quien corona–, pero en el resto –plegados, composición, distribución, escaños– resultan afines aunque la calidad es superior en la obra Vizcaína (16).

Este alabastro inglés de la Coronación resulta un destacado ejemplar de esa produción británica. Sobresale por la calidad, la rareza iconográfica, el tema y la ejecución, fechable entre los años 1380-1400.

(14) Alcolea. S., *Op. cit,* pág. 141.
(15) Hernández Perera, J. M., *Op. cit.,* lam. pág. 219.
(16) Guillerman, D., "Gothic sculpture in American Collections" *Gesta,* v. XX, 1981, pág. 363, pieza nº 15.

KOBIE (Serie Bellas Artes), Bilbao
Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia
N.º IX, 1992/93

APOSTILLAS A LA ICONOGRAFIA DE ESTIBALIZ (ALVA)

Agustín Gómez Gómez (*)

...un determinado hecho visual constituye el pie forzado para una especulación alegórica no menos arbitraria que los excesos interpretativos de los "iconólogos-astrólogos" actuales. En uno y otro caso es la imagen la que genera o suscita al significado, y no a la inversa.

Serafín Moralejo

RESUMEN

En este artículo analizo las teorías iconográficas que sobre la escultura románica de Estíbaliz (Alava) se ha hecho hasta la fecha. Frente a programas unitarios y visiones trascendentes, propongo una lectura que contextualice su escultura.

RESUME

Dans cet article je analyse les théories iconographiques qui ont été réalisées jusqu'à ce jours sur la sculpture romane de Estíbaliz (Alava). En comparont à des programmes unitaires et visions trancendantes, je propose une lecture qui contextualise sa sculpture.

LABURPENA

Artikulo honetan Estibalisko (Araba) eskultura erromanikoari buruz gaur arte egindako teori ikonografikoak aztertzen ditut. Egitarau orokor eta ikusmen garrantzi haundikoen aurka, eliz honen eskultura textuingurutzeko irakurketa proposatzen dut.

(*) Becario del Dpto. de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.

La basílica de Estíbaliz, junto con la iglesia de Armentia, ha merecido la atención de cuantos se han ocupado del arte románico en Alava. La importancia de estas dos iglesias viene motivada no sólo por ser las dos muestras monumentales alavesas más importantes, sino porque son el mejor exponente de la recepción de las corrientes que circulaban a fines del siglo XII y de la difusión de sus motivos ornamentales por el área circundante (1).

La lógica de unas fechas tardías hizo que los motivos ornamentales y vegetales, más fácilmente reproducibles, fuesen copiados por un buen número de pequeñas iglesias de su zona de influencia hasta bien entrado el siglo XIII, sin que la rica escultura figurativa corriese la misma suerte.

Las interpretaciones iconográficas que se han realizado sobre la escultura de Estíbaliz han tenido en los últimos años una abundante nómina de títulos. Sin embargo, estos comenzaron en la década de los años 30 con los trabajos del benedictino Ramiro de Pinedo (2). Sus interpretaciones iconográficas, excesivas a todas luces, están en la línea de los simbolistas franceses de principios de siglo (3). Su visión iconográfica sobre la escultura de Estíbaliz pasa por encontrar en todos los elementos existentes un sentido trascendente, ya sea en los motivos de entrelazos de los fustes, en la decoración floral de capiteles y arquivoltas o en la escultura figurativa.

Hasta los años 80 los escasos trabajos que aparecieron se centraron principalmente sobre las filiaciones estilísticas. Hay que esperar al trabajo de José Mª de Azcárate en el *Catálogo Monumental de la Diócesis de Alava* para que se asentasen las bases fundamentales sobre la arquitectura y escultura de Estíbaliz (4).

A partir de 1983 volvieron a surgir varias publicaciones que pusieron el acento sobre las cuestiones iconográficas, las cuales vinieron fundamentalmente de la mano de J. M. González de Zárate. Fiel seguidor de las teorías y métodos de Ramiro de Pinedo, se cuentan en su haber más de una decena de publicaciones sobre Estíbaliz (5). Sus conclusiones son que el conjunto escultórico de Estíbaliz posee un sentido unitario y toda la escultura, ubicada estrategicamente en lugares que le dan un valor concreto (6), estaría en función de un mensaje cristológico. Al igual que Ramiro de Pinedo, al que sigue en numerosas ocasiones, toda la escultura figurativa, y en ocasiones la vegetal, y en todas las partes de la iglesia, ya sean los capiteles del interior, los relieves de la portada sur o los canecillos del ábisde, están en función de ese mensaje. Esta visión ha tenido una cierta difusión en el País Vasco, observándose esa linea en otros autores (7). Unicamente se cuenta con un trabajo crítico al de González de Zárate, el que

(1) Para las relaciones estilísticas de Estíbaliz vid. MENDOZA, Fernando, "El ornato arquitectónico de Estíbaliz", en *Rev. Internacional de Estudios Vascos,* 1930, pp. 29-68 (facsimil 1972); RODRIGUEZ, Ester, PEREZ, Marga, PASTOR, Blanca e IBISATE, Ana, «Estíbaliz: escuela iconográfica para las iglesias de la Llanada alavesa», en Estíbaliz 1987, pp. 27-31; GOMEZ GOMEZ, Agustín, «Algunos aspectos del arte románico en el País Vasco. Extensión y relaciones de un arte periférico», en *VIII CEHA, El problema del arte en las zonas periféricas* (Cáceres 1990), Cáceres 1992, pp. 73-79.

(2) PINEDO, Ramiro de, *El simbolismo en la escultura medieval española,* Bilbao-Madrid-Barcelona 1930; Id. *El santuario de Santa María de Estíbaliz,* Madrid 1949.

(3) Una reflexión crítica sobre la utilización de los bestiarios y sobre los excesos simbolistas, a los que de alguna manera Ramiro de Pinedo era aficionado, la realiza YARZA LUACES, Joaquín, «Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana», en Cuadernos de Arte e Iconografía, 1989, pp. 27-46, espec. pp. 29-31 y n.1.

(4) Cito por la edición publicada en separata, AZCARATE RISTORI, J. Mª, *Santuario de Ntra. Sra. de Estíbaliz,* Vitoria 1984.

(5) GONZALEZ DE ZARATE, Jesús Mª., «Programa iconográfico de la pila bautismal: manifestación de la iconografía oriental en el románico alavés», en *Estíbaliz,* 1983, pp. 14-18; GONZALEZ DE ZARATE, J. Mª, «Estíbaliz. Su templo como espacio sacralizado», en *Estíbaliz,* 1984, pp. 16-17 [cit. en adelante G.Z. 1984]; GONZALEZ DE ZARATE, J. Mª, «La imagén de la Virgen y su entorno iconográfico-bíblico en la basílica de Estíbaliz», en *Estíbaliz,* 1985, pp. 4-8; GONZALEZ DE ZARATE, J. Mª, BERMEJO, V., MARTINEZ C. y RUIZ DE AEL, M., «Imágenes y símbolos en los canecillos del ábside central del santuario de Estíbaliz», en *Estíbaliz,* 1986, pp. 6-18 [cit. en adelante G.Z. 1986]; GONZALEZ DE ZARATE, J. Mª, *La literatura en las artes. Iconografía e iconología de las artes plásticas en el País Vasco,* Donostia, 1987, pp. 17-61 [cit. en adelante G.Z. 1987]; GONZALEZ DE ZARATE, J. Mª, RUIZ DE AEL, M., MARTIN, M. y BAZAN, I., «En torno a los motivos ornamentales en la portada "Speciosa" en la basílica de Estíbaliz», en *Estíbaliz* 1987, pp. 19-26 [cit. en adelante G.Z. 1987a]; GONZALEZ DE ZARATE, J. Mª, GOMEZ GOMEZ, A. y RUIZ DE AEL, M., «Consideraciones iconográficas sobre aspectos "olvidados" en la basílica de Estíbaliz», en Estíbaliz 1988, pp. 10-16; GONZALEZ DE ZARATE, J. Mª, GOMEZ GOMEZ, A. y RUIZ DE AEL, M. *Mensaje cristológico en la Basílica de Nuestra Señora de Estíbaliz,* Vitoria 1989 [cit. en adelante G.Z. 1989], el que firma este artículo apareció como coautor en la publicación recien citada por causas ajenas a la historia del arte que sería ocioso mencionar, sin embargo este libro consistió en una recopilación de los trabajos anteriores de González de Zárate; GONZALEZ DE ZARATE, J. Mª, «Los temas escatológicos en la basílica de Estíbaliz. Las fuentes a través del pensamiento islámico», en Estíbaliz, 1989, pp. 8-13 [cit. en adelante G.Z. 1989a]; GONZALEZ DE ZARATE, J. Mª, *Método iconográfico,* Vitoria, 1991, pp. 66-68 [cit. en adelante G.Z. 1991]; GONZALEZ DE ZARATE, J. Mª, «Sueños del pasado en la perdida herencia del presente», en Estíbaliz 1991, pp. 26-29 [cit. en adelante G.Z. 1991a].

(6) G.Z. 1984, G.Z. 1985, G.Z. 1986, G.Z. 1987, G.Z. 1989, G.Z. 1989a.

(7) SAENZ DE BURUAGA, Emeterio, *Historia de Estíbaliz,* Vitoria 1992, que cuenta con una excelente visión histórica y recoge la mayoría de los datos conocidos, aportando un documento de Olaguibel de 1793 que no se había publicado hasta ahora, en lo artístico repite las teorías de González de Zárate; en el mismo sentido, el 23 de abril de 1993, Virgilio BERMEJO, ha impartido una conferencia en el Museo de Arte e Historia de Durango (Bizkaia) con un título sacado de uno de los trabajos de González de Zárate, «Mensaje cristológico en la basílica de Nuestra Señora de Estíbaliz».

incluyó M. Ruiz Maldonado en su estudio de Armentia, que aunque no lo toca en extenso realiza una crítica a las visiones iconográficas de González de Zárate (8).

En este artículo quiero continuar en esa linea crítica, poniendo de relieve los errores que se han cometido a la hora de identificar las imágenes, lo que en muchos casos parece que está más en función de adaptar la imágen a un mensaje preconcebido que una no siempre fácil visión de la escultura; la utilización de las fuentes literarias de forma apriorística; y, en definitiva, la utilización de un supuesto método iconográfico en el que la contextualización de las imágenes no viene dada ni por el periodo en el que se realizaron, ni para identificarlas se tiene en cuenta el lenguaje románico.

LA ESCULTURA FIGURATIVA

Los motivos figurados se concentran en tres zonas de la iglesia. En el interior, cuatro capiteles en el crucero; en la portada sur, diversos relieves reaprovechados, un total de siete figuras en las jambas y dos figuras de animales en las arquivoltas; y en el ábside, trece canecillos y un capitel. Toda la escultura pertenece a un arte de fines del siglo XII, realizada en diferentes momentos y por diversas manos. Respecto a la escultura figurativa J. Mª de Azcárate ve un mismo artista en los capiteles del interior, y el resto de la escultura figurativa de la portada la reparte en un maestro para los relieves reaprovechados y otro para el centauro que se encuentra a la derecha, división en la que coincide también M. Ruiz Maldonado (9).

Iconograficamente, los cuatro capiteles del crucero próximo a la cabecera son, sin duda, los más importantes. Dos capiteles, cada uno de ellos con dos secuencias, presentan el pecado original y la expulsión del paraiso. En el primero de ellos, unos Adán y Eva asexuados comen la fruta que les da la serpiente (foto 1). En la segunda secuencia Adan y Eva se cubren con hojas (foto 2), mientras Dios con nimbo se les aparece desde unas nubes (foto 3). En el capitel de la expulsión, un ángel con espada hace de guardián de un paraiso representado por una puerta con arco de medio punto (foto 4). En la segunda secuencia, el ángel expulsa a Adan y Eva (foto 5). En los capiteles del lado de la epístola se han escogido dos temas de signo contrario. El primero es una Anunciación figurada por la Virgen y el ángel que sostienen una filacteria en la que se lee AVE MARIA GRACIA PLE(NA) (foto 6). Al mismo tiempo, la paloma del Espíritu Santo se acerca al oido de la Virgen, en lo que se identifica como el momento



Foto 1 Capitel de Estíbaliz con la serpiente (foto Mireia Domingo)



Foto 2 Capitel de Estíbaliz Adán y Eva (foto Mireia Domingo)

(8) RUIZ MALDONADO, Margarita, *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia,* Bilbao, 1991, pp. 164-165.

(9) AZCARATE RISTORI, J. M., op. cit., respecto a los canecillos sólo señala que algunos recuerdan modelos de Armentia; RUIZ MALDONADO, M., op. cit. pp. 159-161. Existen también coincidencia de opiniones respecto al reaprovechamiento de los relieves de la portada, lo que señalamos porque una de las lecturas que se han hecho parte de una ubicación concreta, concreción que se ha traducido en un valor simbólico, vid supra. n. 6.



Foto 3 Capitel de Estíbaliz con Adán, Eva y Dios (foto Mireia Domingo)



Foto 4 Capitel de Estíbaliz con ángel y puerta del paraiso (foto Mireia Domingo)



Foto 5 Capitel de Estíbaliz con la expulsión de Adán y Eva (foto Mireia Domingo)



Foto 6 Capitel de Estíbaliz con la Anunciación (foto Mireia Domingo.

de la Encarnación. El capitel contiguo presenta un tema no testamentario y muy en línea con la figuración románica de los pecados. Se trata de la representación de la lujuria a través de la conocida *femme aux serpents* y la de la usura mediante el hombre con la bolsa colgando del cuello. La lujuria está figurada por una mujer desnuda a la que un sapo succiona el pecho derecho y una serpiente el izquierdo, a la vez que un demonio alado armado con un tridente le sostine por la cabeza (10) (foto 7). Junto a ellos, la usura está representada por un hombre desnudo que lleva un objeto circular en la mano derecha y del cuello le cuelga una gran bolsa; al igual que la lujuria es atacado por otro demonio alado que le empuja en la cabeza (foto 8).

Todos estos capiteles presentan las características habituales en la iconografía románica. No cabe duda de la riqueza de las representaciones, algunas con detalles no muy frecuentes, como la puerta del paraiso o la presencia de Adán y Eva cubriéndose junto a la cabeza de Dios. Como rareza iconográfica destaca la presencia en la mano derecha del usurero de un objeto circular (fig.1), que ha sido identificado de diversas maneras, principalmente como un instrumento propio de los molineros. Ramiro Pinedo lo vio como el *clibanum* u horno portátil para cocer el pan (11), José Mª Azcárate como un cedazo (12) y Beatriz Mariño como el recipiente para medir el grano (13). No se conocen ninguna representación peninsular de este tipo, sin embargo existen algunas en Francia.

En **Autun** (Borgoña) en el lado de los condenados del dintel del tímpano, un hombre porta un objeto circular y otro alargado (fig. 2); en **Tournus** (Borgoña), en un capitel, un demonio coloca un grillete a un hombre desnudo con el objeto circular (fig. 3) y junto a él otro diablo cercena la lengua a otro condenado, y aunque ninguno de ellos porta la bolsa característica del usurero, al hombre del círculo se le identifica, por éste, como un usurero (14); en un capitel de la portada de **Bourg-Argental** (Loire), sobre una estatua columna que representa a la lujuria, un usurero flanqueado por dos demonios lleva la bolsa colgada al cuello y el objeto circular en la mano izquierda; en **Santa Cruz de Burdeos** en una de la arquivoltas de la fachada sur, tres de los cinco usureros que aparecen tienen junto a su cabeza el objeto circular.

Todavía se pueden mencionar otras dos representaciones



Foto 7 Capitel de Estíbaliz con la Lujuria (foto Mireia Domingo)



Foto 8 Capitel de Estíbaliz con la Usura (foto Mireia Domingo)

(10) PINEDO, Ramiro de *El simbolismo en la escultura medieval española,* Bilbao 1930, p. 73, confunde el sapo con un niño.

(11) PINEDO, Ramiro de, op. cit pp. 75-76.

(12) AZCARATE RISTORI, J. M., *Santuario de Ntra. Sra. de Estíbaliz,* op. cit., pp. 29-30.

(13) MARIÑO, Beatriz, «Sicut in terra et in inferno: la portada del juicio de Santa María de Tudela», en A.E.A. 246 (1989), p. 162 n. 15; Id. «El infierno del Pórtico de la Gloria», en *O Portico da Gloria a e Arte do seu Tempo,* Santiago de Compostela, 1992, p. 385 y n. 13; añade al circulo una vara que llevan algunos de los personajes que se identifican con el avaro; además del ejemplo de Estíbaliz, señala otras imágenes en Burdeos, Tournus y Autun.

(14) MARIÑO, B., «Sicut in terra et in inferno...», op. cit., p. 162; Id, «El infierno...», op. cit., p. 385 relaciona el castigo de la amputación de la lengua con los mentirosos y usureros.

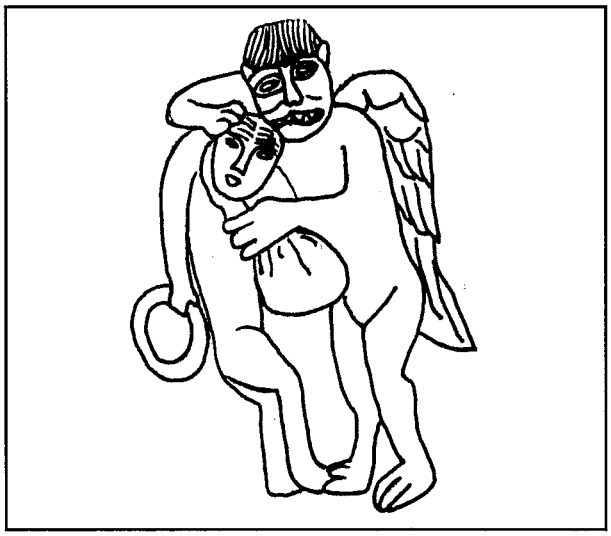


Fig. 1 Imagen del Usurero en Estíbaliz

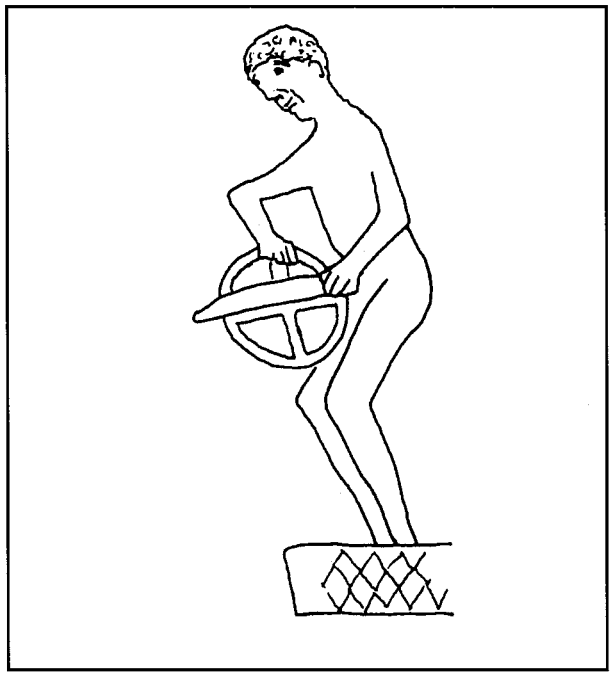


Fig. 2 Imagen del Usurero en Autun

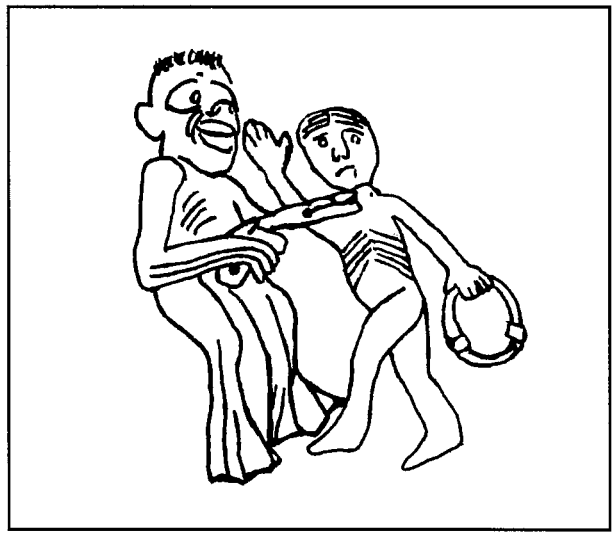


Fig. 3 Imagen del Usurero en Tournus

del usurero y el objeto circular que, aunque presentan algunos problemas de identificación, evocan claramente las imágenes hasta ahora vistas. En **Blesle** (Auvergne) aparece representada la usura con la bolsa, la lujuria con una serpiente y un tercer personaje con el objeto circular. En un capitel del ábside de **Cenac** (Dordogne) un usurero con la bolsa colgando del cuello, tiene entre las piernas un objeto circular y junto a él a una mujer con los pechos desnudos (15).

Aunque en dos ocasiones (Tournus y Blesle) a los personajes que portan el cículo no se les pueda identificar por la bolsa –signo inequívoco del usurero–, el de Blesle está en una escena de un avaro y en Tournus la tortura de la amputación de la lengua se ha visto también como uno de los castigos de los usureros. Por otra parte, a excepción de la de Tournus, todas ellas están en compañía de la lujuria.

Ya hemos señalado que en la península no aparece este tipo de objeto con el usurero. Sin embargo, en Délica (Alava) un capitel de una portada relacionada con el grupo de Estíbaliz (16) presenta una imagen de la lujuria con el objeto circular. Allí, una mujer desnuda con dos serpientes que le succionan los senos, lleva el objeto circular en la mano derecha a la altura del vientre (fig. 4). A partir de esta escena y tomando como base argumental las fuentes musulmanas, López de Ocariz ha visto el motivo circular como un objeto de castigo relacionado con los lujuriosos y homosexuales (17). Por último, en la portada de Tudela, de estética e iconografía gótica, un demonio que rodea con una soga a un hombre y una mujer desnudos, porta en la mano izquierda, sobre el pecho del hombre, el círculo visto (18).

Las identificaciones que se han realizado, a excepción de la del broquel, redundan en la identificación del usurero con uno de los oficios más condenados en la Edad Media, el del molinero. Creo que el objeto, en efecto, se refiere a este oficio, e incluso podría ser una pequeña muela de molino. Esto vendría avalado por el texto apocalíptico de la caida de Babilonia, en donde un ángel derriba Babilonia con una piedra de molino, y en cuya ciudad no se volverá a oir el sonido de la muela (Apc. XVIII, 21 y 22). Como es sabido, este texto de la destrucción de Babilonia se centra principalmente en dos aspectos: la fornicación y el comercio. Formalmente la identificación de la muela con el objeto circular está presente en las miniaturas que ilustran el texto apocalíptico, cuando el ángel toma la piedra de molino y la arroja al mar (apc. XVIII, 21). Así la vemos representada en la Biblia de Bamberg y en algunos de los Beatos conservados (19). La semejanza formal de la muela que se ve en las miniaturas mencionadas y la clara identificación de los pasajes apocalipticos con el usurero así parece demostrarlo. La traslación formal de la muela –lapidam molarum– del ángel al usurero, no es sino devolver a su verdadero dueño el objeto de su oficio.

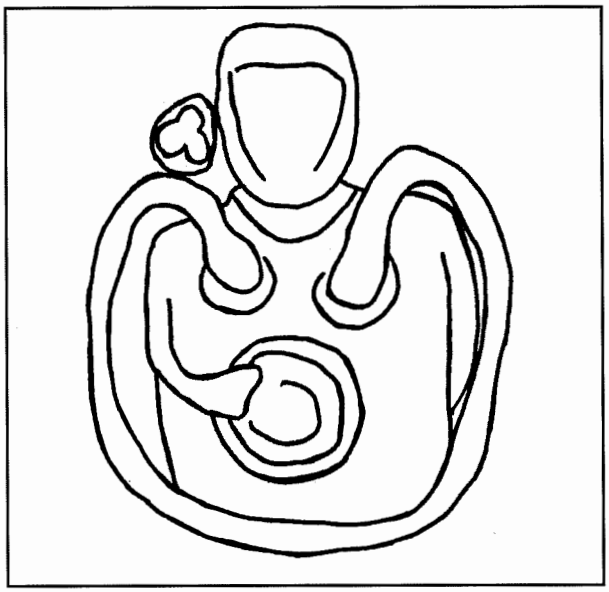


Fig. 4 Imagen de la Lujuria en Délica

(15) El personaje del círculo de Blesle ha sido interpretado por MARTIN-BAGNAUDEZ, Jacqueline, «Les représentations romanes de l'avare. Etude iconographique», en Revue d'histoire de la spiritualité, 50 (1974), pp. 417, como símbolo de la gula, en una composición que aunaría los pecados de la usura, lujuria y gula; para ella, en Cenac, el objeto que tiene el avaro entre las piernas, que relaciona con el de Autun, le convertiría al mismo tiempo en representante de la usura y de los bebedores.

(16) La sencilla portada de Délica tiene los fustes decorados al estilo de los de Estíbaliz, vid. GOMEZ GOMEZ, op. cit. p. 77.

(17) LOPEZ DE OCARIZ, J. J., «La serpiente a escena. Cuarenta representaciones con serpientes en el románico alavés», en Kultura 11 (1987), pp. 17-18 señala que se trata de un broquel con el que son castigados los homosexuales en la escatología musulmana; sigue a URANGA, J. E., e IÑIGUEZ ALMECH, Fco, *Arte medieval navarro,* vol. 3, Pamplona 1973, p. 171, que señalan esta característica en la portada de Tudela. Las fuentes musulmanas son también para González de Zárate las que darían la "clave" para interpretar el sentido del usurero, no por la bolsa que le cuelga del cuello o por el objeto que lleva el avaro en la mano, sino porque «el diablo aparece tomando al pecador por su espalda», lo que según él está extraido de los hadices musulmanes G.Z. 1989, p. 31; G.Z. 1989a, p. 10.

(18) URANGA, J. E. e IÑIGUEZ ALMECH, F., op. cit., p. 171, lo relacionan con la escatología musulmana, concretamente con un broquel incandescente que se aplicaba a los «invertidos, prensados dentro de dos escudos (aquí broqueles) candentes al rojo vivo».

(19) El tema del ángel arrojando la piedra de molino al mar del Apocapipsis XVIII, 21-24 se representa en dieciseis de los Beatos conservados: Burgo de Osma, fol. 149; Escorial, II.5, fol. 141v; Gerona, Catedral, fol. 218v; Lisboa, Arq. Torre do Tombo, fol. 195v; London, British Libr., fol. 193; Madrid, Acad. Hist. fol. 207v; Madrid, B.N., vitr. 14-2, 236v; Manchester, Rylands Libr., fol. 184v; New York, P. Morgan Libr., 644, fol. 205v; New York, P. Morgan Libr., 429, fol. 131v; París, B.N. n.a. lat. 1366, fol. 137; París, B.N., lat 8878, fol. 197; París, B.N., n.a. lat. 2290, fol. 190v; Torino, B.N., fol. 159; Seo de Urgel, fol. 188; Valladolid, B. Univ., fol. 170. Datos extraidos de MUNDO, Anscari M. y SANCHEZ MARIANA, Manuel, *Los Beatos,* Madrid 1986, pp. 127 y 134.

No obstante, la figura podría responder también al cedazo propuesto por Azcárate. En este sentido, una miniatura de un códice del British Museum (fig. 5) reproduce una escena campesina, donde se observa a un personaje que junto a otros dos que apalean las mieses, tiene entre las manos un cedazo en una posición que recuerda al círculo visto (20).



Fig. 5 Miniatura de campesino con cedazo

La presencia, por último, del círculo en el capitel de la portada de Délica, portada que como he señalado está estrechamente relacionada con Estíbaliz, no es sino una trasposición, mejor condensación, de los dos temas que el escultor vió en el capitel de Estíbaliz. En cualquier caso, trátese de muela, cedazo, clibanum o medición del grano, la identificación con el usurero y concretamente con el molinero, parece fuera de todas dudas. Por otro lado, la presencia en Estíbaliz de este capitel frente a la expulsión de Adán y Eva y junto a la Anunciación no es sino la forma habitual en el arte románico de contraponer temas de distinto carácter. La oposición entre el tema de la lujuria y usura con temas testamentarios no es rara. En cualquier caso, lo habitual de estos temas hace que no ofrezcan ninguna duda en su identificación.

Portada sur

En la portada sur se observan varios relieves reaprovechados de los que hoy es imposible discernir su ubicación original. A la izquierda hay un atlante que soporta el peso de un capitel vegetal. Estos personajes son un lugar común dentro de la imaginería románica, convirtiéndose en representaciones decorativas en numerosas obras de miniatura, pintura, orfebrería, eboraria y escultura ininterrumpidamente desde la antigüedad sobrepasando ampliamente la Edad Media. La unanimidad en la identificación de esta imagen como un atlante es plena. Unicamente González de Zárate, lo interpretó primero como una grilla, y posteriormente como un atlante-avaro (21). Esta visión la apoya con los hadices musulmanes, donde se narra que la posición en cuclillas y la carga del peso de las riquezas sobre la espalda es la que tienen los condenados en el infierno, y de ahí interpreta a esa figura como un avaro. Sin embargo, esa representación que auna al atlante con el avaro no existe en la iconografía románica. La imagen del usurero es invariablemente la de un hombre con una bolsa, normalmente colgando del cuello, y en ocasiones con otros objetos propios de su oficio, como el círculo que hemos visto en el capitel del interior, una balanza como en Yermo (Cantabria) y en el Hortus Deliciorum, etc. (22). Por otro lado, las figuras del atlante son una de las muchas herencias clásicas presentes en el arte románico.

En el lado derecho hay cuatro relieves reaprovechados. Una gran Anunciación, un relieve de un centauro y una sirena-ave, dos figuras humanas bajo un capitel vegetal y en el lado más alto un gran capitel vegetal.

El centauro, armado de un arco y carcaj, con cara monstruosa, pelo erizado y un gran sexo, lanza una flecha a la arpía que tiene patas de carnero, cuerpo de ave con una gran cola y cabeza de mujer con gorro cónico. Todas las interpretaciones han visto a esta figura como un centauro a excepción de González de Zárate que lo ha interpretado como un Sagitario-Cristo. Ruiz Maldonado ya llamaba la atención sobre la imposibilidad de esa asociación a tenor de su falo erecto y la acentuada fealdad (23), a lo que habría que añadir el pelo erizado, signo frecuente del demonio. La tradición iconográfica románica posee muchos ejemplos de centauros que disparan sus flechas a las sirenas-ave o sirenas-pez, en un juego simbólico de lo demoniaco que hay en ambos sexos (24).

(20) Lo reproduce, sin señalar procedencia exacta, DELORT, Robert, *La Moyen Age. Histoire illustrée de la vie quotidienne,* Lausanne 1072, p. 158.

(21) G.Z. 1985, p. 6 «figura aprisionada entre unas piernas»; G.Z. 1987, pp. 20-21 grilla; G.Z. 1988, pp. 14-15 atlante-avaro; G.Z. 1989a, pp. 10-11 atlante-avaro; G.Z. 1989 pp. 47-48 atlante-avaro.

(22) Sobre la iconografía del usurero ver MARTIN-BAGNAUDEZ, Jacqueline, «Les représentations romanes de l'avare. Etude iconographi-que», op. cit. passim; LITTLE, Lester K., «Pride Goes before Avarice: Social Change and the Vices in Latin Christendom», en American Historical Review, 76 (1971), pp. 16-49, espec. pp. 37-39.

(23) RUIZ MALDONADO, M., op, cit., pp. 162 y 165.

(24) Esta identificación Centauro-Sirena ya la vió MALE, Emile, *L'art religieux du XIIe siècle en France,* París 1922, pp. 334-335, para quien la asociación vendría avalada por la presencia en los bestiarios, en una misma página, de ambos animales fantásticos; sobre la frecuencia de esta asociación DEBIDOUR, V. H., *Le bestiare sculpté du Moyen Age en France,* París 1961, p. 234; MORALEJO ALVAREZ, Serafín «La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago», en Compostellanum 14 (1969), pp. 644-646, establece, a partir del ejemplo compostelano, que por medio de estas representaciones se quiere poner de relieve lo que de demoniaco hay en uno y otro sexo.

Debajo del centauro hay dos figuras que levantan sus vestidos y dejan las piernas al descubierto (fig. 6). La mayoría de los autores no ha identificado el significado de estas dos figuras, si bien todos han ahondado en la semidesnudez y en el aprisionamiento que presentan bajo un capitel vegetal. Unicamente González de Zárate ha interpretado a estas figuras en base a los hadices musulmanes. Según él, una de las figuras está con la cabeza vuelta hacia la nuca –en realizadad sólo vuelve la cabeza un tercio–, la otra carece de cuello y ambas figuras serían mujeres que se desprenden de sus vestidos. A partir de esta identificación y en base a los hadices, las interpreta como los réprobos el día del juicio final –por el cuello vuelto y hundido de cada uno de los personajes– y como las mujeres lujuriosas que se desprenden de sus vestidos incandescentes; todo ello redundaría en la oposición del pecado de la lujuria con el supuesto Cristo-Sagitario (25). El primer reparo ya lo ponía Ruiz Maldonado, al señalar que no se trata de mujeres sino mancebos, y en segundo lugar la actitud no es la de desnudarse sino la de ostentar la desnudez (26), de igual manera que en una de las figuras de la actual portada de Armentia (fig. 7). Un ejemplo de esta forma de mostrar la desnudez levantando las vestiduras la encontramos en dos canecillos de la iglesia de San Pedro de Tejada, donde un hombre y una mujer muestran descaradamente su desnudez (fig. 8). En cualquier caso, la oposicición significante entre el centauro y los dos jóvenes no es creible dada la segura reutilización de ambos relieves.



Fig. 6 Jóvenes mostrando su desnudez en Estíbaliz

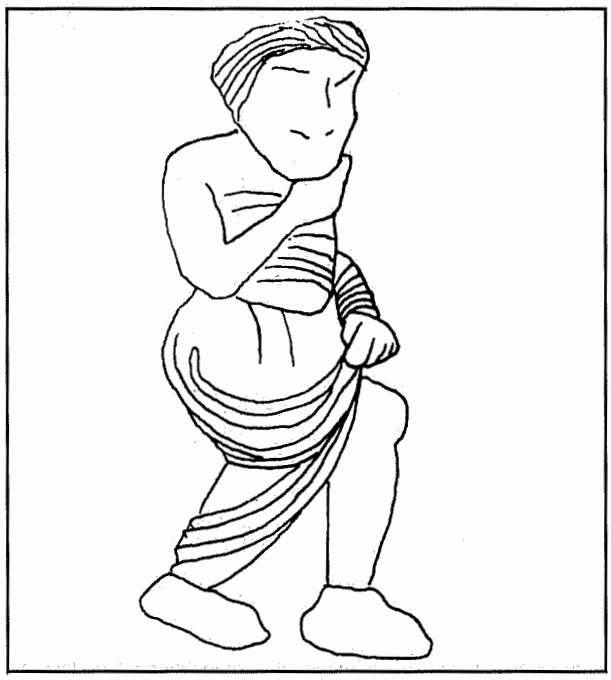


Fig. 7 Hombre mostrando su desnudez en Armentia

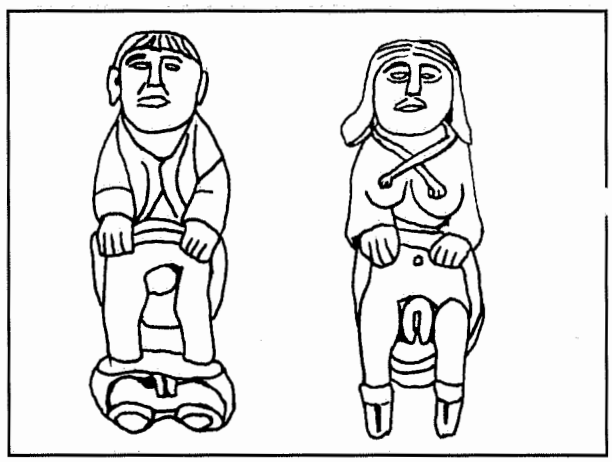


Fig. 8 Hombre y mujer mostrando su desnudez en San Pedro de Tejada.

(25) G.Z. 1987, p. 22; G.Z. 1989, pp. 46-47; G.Z. 1989a, p. 12.

(26) RUIZ MALDONADO, M., op. cit., 165.

Las dos jambas y las arquivoltas acaparan el resto de la decoración escultorica de la portada. En la parte superior de la jamba izquierda, sobre una decoración de roleos, hay una figura de Cristo sedente nimbado, con un libro en la mano izquierda y bendiciendo con la derecha. En la otra jamba hay seis figuras enredadas entre roleos, de las que a pesar del desasgaste de la piedra se pueden observar algunas vestidas y otras desnudas; la superior, cruza el brazo sobre el pecho y eleva un enorme dedo índice.

Ramiro Pinedo interpretó estas figuras según la profecía de Isaías. Así, la figura superior sería Isaías con un gran pergamino en la mano derecha; la inferior sería una de las hijas de Sión identificada por la vestimenta ceñida al cuerpo; la superior a ésta el profeta Isaías desnudo al despojarse de su vestimenta según Is. XX, 2; en la siguiente ve a un hombre que abre la boca, lo que interpreta como un pasaje de Is. XL, 3 (la voz que clama en el desierto) o Is. XLVIII (sobre la hipocresía de los judíos y las enseñanzas sobre los sacrificios); la siguiente sería un hombre con un odre sobre los hombres que aludiría, siempre según él, a Is. VIII, 6-8, donde el odre sería la subida de las aguas del Eufrates con lo que Judá quedó inundada; la última figura sería el Señor pisando las uvas según Is. LXIII, 3. En la jamba izquierda, los roleos que se encuentra debajo de la figura del Cristo bendiciendo serían el árbol de Jessé según Is. XI, 1 (27).

J. Mª de Azcárate reconoce al Pantocrator de la jamba izquierda, a san Juan Bautista en la parte superior de la derecha por la actitud de señalar con el dedo y al resto de las figuras de esta misma jamba como el mundo pagano sometido al pecado de la vieja ley (28).

González de Zárate, sigue a Pinedo añadiendo que las figuras enredadas pertenecen «al tiempo viejo en el que todavía no había llegado el Libertador o Redentor» (29).

La figura superior de la jamba derecha ha sido interpretada como san Juan por la actitud de señalar con el índice. En esto coinciden Azcarate y González de Zárate, quien llega más lejos al indicar que Juan indicaría con su dedo hacia la Anunciación y hacia un león que se encuentra en la arquivolta. Añade que la decoración vegetal que sale de la boca del león –ambos, hoja y león, serían símbolos de Cristo, según él– termina en una cabeza de animal, que ve como un pez, con lo que tendríamos de nuevo otro símbolo de Cristo (30). Con todo ello, González de Zárate ve en la Anunciación, en el león, en la hoja que sale de su boca y en el supuesto pez prefiguraciones de Cristo.

A esta interpretación vuelve a poner reparos Ruiz Maldonado. En primer lugar para ella el dedo del supuesto san Juan no es privativo del Bautista, no señala al Cristo de la jamba opuesta como sería lógico y además, tampoco señala a la anunciación porque ésta es un relive reaprovechado, por lo que su ubicación no sería la actual y ni siquiera es de la misma mano. Por otra parte no cree que ni el león ni el pez sean figuraciones de Cristo (31). Efectivamente, la figura de la izquierda, la cabeza de un animal, no es la de un pez o por lo menos no se ajusta en ningún caso a las formas de representar a los peces en el arte románico. En cuanto al supuesto león rampante, es conocida la dualidad de la mayoría de los animales del bestiario, de la que el león participa plenamente. En este sentido, las formas habituales de representar a los leones con un sentido cristológico tampoco se adaptan al de Estíbaliz, por el contrario, parece más fruto de la fuerza del repertorio que de un programa iconográfico perfectamente estructurado.

Las figuras de las jambas que describe Ramiro de Pinedo no se ajustan con las existentes y las identificaciones con ningún tipo iconográfico conocido. Por el contrario, estas figuras enredadas en roleos y decoraciones vegetales, cuentan con una tradición ininterrumpida desde el arte antiguo, y son motivo frecuente, con una función ornamental, en la ilustración de iniciales y orlas en la miniatura medieval.

Canecillos

El resto de la escultura románica está localizada en los canecillos del ábside central. En total son trece canecillos y un capitel reutilizado como can. Azcárate ya llamaba la atención sobre una reconstrucción de la parte superior del ábside a juzgar por la altura de las columnas adosadas que no alcanzan la cornisa y por la presencia de un capitel reutilizado como canecillo (32).

González de Zárate ha hecho una lectura de los canecillos del ábside, los cuales tienen para él un «valor semántico que se traduce en una finalidad didáctico-moral», lectura que comienza de forma genérica con Cristo porque están situados en el este de la iglesia. Para él hay varias figuras que tienen una significación cristológica. El primero es la cabeza de un animal con una serpiente u objeto alargado en la boca, que ve como un ciervo-Cristo; un león-Cristo, que en realidad es un animal híbrido con cabeza de cuadrupedo y cuerpo de serpiente; una flor que ve como heliotropo que significaría a Cristo-sol; un pez-Cristo; un aspa sobre un círculo que identifica con san Andrés (la cruz) y con Cristo (el círculo); y un león que hace pareja con otro similar (uno Cristo y el otro demonio). El resto de canecillos y el capitel restantes son vistos como signo de lujuria (una serpiente, un burro músico, una cabeza de cabrón, una cabeza que ve como la cabeza de una serpiente, un batracio que en realidad es un cuadrúpedo descabezado y una sirena), de la ira (un supuesto puerco espín) y del diablo (una cabeza de animal con la boca abierta y uno de los dos leones afrontados). Toda esta lectura estaría,

(27) PINEDO, Ramiro de, *El simbolismo en la escultura medieval española,* op. cit., pp. 159-170.
(28) AZCARATE, J. Mª, op. cit. p. 37.
(29) G.Z. 1985, p. 6; G.Z. 1989, p. 42.
(30) Respecto al león y la hoja que sale de su boca G.Z. 1985, p. 6; G.Z. 1987, pp. 19-20; G.Z. 1989, pp. 41-44, sigue a PINEDO, R., op. cit., p. 172; se desmarca de él respecto al pez que Pinedo ve como la boca de un dragón; coincide tambien en las prefiguraciones de Cristo PORTILLA, Micaela, *Una ruta europea. Por Alava, a Compostela. Del paso de San Adrián, al Ebro,* Vitoria, 1991, p. 124.
(31) RUIZ MALDONADO, M., op. cit., p. 164-165.
(32) AZCARATE, J. Mª, op. cit., p. 41.

además, en función de una "situación estratégica". A partir de estas identificaciones y de los valores que él les asigna ve «los dos comportamientos humanos posibles», unos que miran a los pecados capitales y otros al –aquí más que nunca– omnipresente Cristo (33).

*
* *

Hasta aquí hemos visto las interpretaciones iconográficas que los distintos autores han realizado sobre los motivos figurativos de Estíbaliz. Las teorías se pueden agrupar, principalemente en tres visiones, que son al mismo tiempo tres formas de entender la iconografía. En primer lugar estarían las teorías de Ramiro de Pinedo, para quien todo tiene un alto significado místico y un simbolismo oculto, y para descubrirlo adapta diferentes textos bíblicos e islámicos a las imágenes que tiene.

En un segundo lugar estaría J. Mª de Azcárate, quien trata la escultura contextualizándola en el periodo en el que fue realizada, con unas identificaciones que creemos en su mayoría acertadas. Además Azcárate nunca pierde de vista otros elementos necesarios a la hora de identifricar las imágenes, esto es, las reutilizaciones, etapas constructivas y las posibles manos que participaron en la construción de Estíbaliz. Hay que tener en cuenta que el trabajo de Azcárate estaba en función de un catálogo monumental, con las lógicas limitaciones que ello conlleva.

Por último, González de Zárate realiza una lectura utilizando la escultura como las piezas de un puzzle, piezas que, además de poseer un concreto espacio simbólico, encajarían en un mensaje concreto. En esto sigue a Pinedo, pero a diferencia de él, que trata la escultura aisladamente, González de Zárate la pone conjuntamentente en relación con un supuesto mensaje cristológico unitario.

Otro aspecto que resalta de las interpretaciones vistas, es la escesiva importancia que se ha dado a las fuentes islámicas para explicar la iconografía de Estíbaliz (34). Asín Palacios en su estudio sobre la Divina Comedia, encontró un elevado número de influencias literarias extraidas de los hadices musulmanes, teoría que ha sido muy matizada por la crítica posterior. Diversos investigadores, tomando como base la investigación de Asín Palacios, creyeron ver en algunas representaciones románicas la influencia de esas fuentes literarias. De esa manera, pretendían cubrir un espacio donde parecía que la literatura cristiana carecía de descripciones (35). Sin embargo, las visiones del Más Allá de la escatología cristiana cuenta con una tradición antigua y las literatura visionaria de los castigos infernales tiene un amplio desarrollo durante la alta Edad Media (36). Pero a parte de las matizaciones generales que se podrían hacer a la influencia de la literatura musulmana en el arte románico, en las representaciones de Estíbaliz interpretadas a partir de esa tradición literaria, encontramos otros errores metodológicos. En todas ellas existe una tradición iconográfica lo suficientemente extendida como para no necesitar recurrir a esas fuentes. Es conocido que la representación de la lujuria, la llamada *femme aux serpents*, procede de las representaciones de la Tierra Madre que antiguamente se representaba como una mujer amamantando a dos niños o a dos animales (37); igualmente, el atlante que sostiene el capitel en la portada, posee una tradición artística y literaria fuera de toda duda. En ambos casos la tradición iconográfica y literaria cristiana es lo bastante explícita para no necesitar recurrir a las fuentes musulmanas.

*
* *

Frente a programas unitarios complejos que la mayoría de las iglesias románicas no poseen, hay que tener en cuenta el lenguaje románico y la condiciones en las que muchas de

(33) G.Z. 1986, pp. 6-18; G.Z. 1987, pp. 43-53; G.Z. 1989, pp. 49-60. Sigue esta teoría SAENZ DE BURUAGA, E., op. cit., 145-148. Ambos parten de PINEDO, R. de, *El santuario...*, op. cit., 83-87, quien ya vió a Cristo y al demonio en varios canecillos.

(34) PINEDO, R. de El simbolismo... op. cit, pp. 72-76, interpreta la escena de la lujuria y la avaricia a partir de los hadices musulmanes; en el mismo sentido G.Z. 1988, pp. 14-15; G.Z. 1989, pp. 30-31, 46 y 48; G.Z. 1989a, pp. 8-13, quien los hace extensible al atlante y figura de los jóvenes levantado sus vestidos.

(35) Principalmente defendido por IÑIGUEZ ALMECH, Fco., «Capiteles del primer románico español inspirados en la escatología musulmana», en Bol. de la Asociación Española de Orientalistas, 1 (1965), pp. 35-72; Id. «La escatología musulmana en los capiteles románicos», en Principe de Viana 28 (1987), pp. 265-275; CHURRUCA, Manuela, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española, Siglos X al XII,* Madrid 1939.

(36) Vid., LE GOFF, Jacques, *El nacimiento del purgatorio,* Madrid 1981, con numerosos ejemplos en la tradición cristiana de los castigos en el Más Allá; Id. *La bolsa y la vida,* Barcelona 1987, con ejemplos de las fuentes cristianas sobre la usura; MELERO, MONEO, Marisa, «Los textos musulmanes y la puerta del Juicio de Tudela (Navarra)», en *V Congreso Español de Historia del Arte* (Barcelona 1984), Barcelona 1986, pp. 203-215, que señala una misma tradición cristiana y musulmana en algunas escenas infernales, y en otras sólo musulmana; MARIÑO, Beatriz, «Sicut in terra et in inferno...», op. cit., passim. con ejemplos artísticos de los castigos infernales en la tradición cristiana.

(37) Vid. MALE, Emile, op. cit, pp. 374-376; ADHEMAR, Jean, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français,* Londres 1939, pp. 197-200; LECLERCQ-KADANER, Jacqueline, «De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de "La migration des symboles"», en Cahiers de civilisation médiévale, 18 (1975), pp. 37-43; SAUGNIEUX, Joël, «Culture religieuse et culture profane. Les representations de la luxure dans l'art francais du XIIe siècle», en *Cultures populaire et cultures savantes en Espagne du Moyen Age aux Lumiéres,* París 1982, pp. 81-91.

estas iglesias se construyeron para entender el mensaje y la función que desempeña la escultura figurativa. En el caso de Estíbaliz, desde la primera fuente documental que señala la existencia de una iglesia en 1074, las etapas constructivas fueron constantes (38). Las diferentes soluciones constructivas empleadas y las diferentes manos escultóricas que se aprecian, hacen difícil creer en un mensaje unitario. Los repertorios iconográficos empleados en el último románico, fruto de un uso reiterado, no necesitan poseer un sentido trascendente fuera del que su propia imagen lleva implícito. En cualquier caso, la propia iglesia, y la escultura entendida de forma genérica como decoración, contribuye a resaltar la dedicación de todos los templos *ad maoirem gloriam Dei* (39), sin que muchos sobrepasen esa única función.

Si tuvieramos que señalar el elemento más llamativo de la iconografía de Estíbaliz, sin duda elegiríamos el hecho de que de las escasas representaciones figurativas que hay en Estíbaliz, dos se centren en la Virgen. Las alusiones en el interior de la iglesia al pecado de Adán y Eva, la lujuria y usura frente a la Anunciación-Encarnación es el recurrente maniqueismo de la iconografía románica como para presentar duda alguna. No ocurre lo mismo en el exterior, donde la Anunciación, descontextualizada al igual que el resto de los relieves, sólo presenta el valor genérico que posee por sí misma. De sobra es conocido que en el discurrir del siglo XII el culto ferviente hacia la virgen fue cada vez mayor, y además, resulta lógico pensar que se escogiese para la iglesia de Estíbaliz la figura de la Virgen, ya que desde 1074 y de forma ininterrumpida ha aparecido bajo la advocación de Santa María (40).

ADENDA

La corrección de las galeradas me permite añadir un ejemplo inédito de un usurero con el objeto de círculra en Amandi (Asturias). Se trata de un canecillo del ábside que tiene un demonio que atormenta a un hombre que sostiene con ambas manos el círculo (fig. 9). No hay ningún otro atriabuto, por lo que estaríamos frente a un tipo iconográfico similar al de Tournus y Blesle.

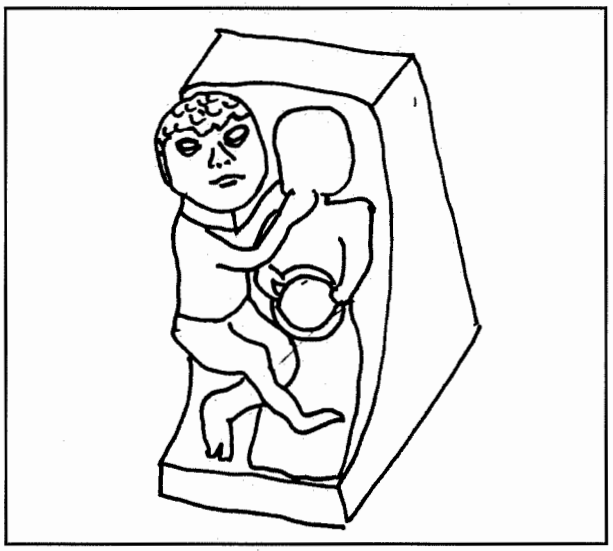


Fig. 9 Imagen de usurero en Amandi.

Por otro lado, aprovecho la ocasión para recoger un capitel en la iglesia de Teza de Losa (Burgos) que contiene un capitel con una representación de la lujuría similar al de Délica. Se trata sin duda de una misma mano para ambos capiteles. En el capitel burgalés el círculo que llevaba en la mano la *femme aux serpens* se ha convertido en una marca circular sobre el vientre de la mujer desnuda. El resto de las características permanece igual.

(38) Existe una noticia documental anterior, del año 984, que cita la existencia de un conde en Estíbaliz, sin mencionar iglesia alguna, *«Regnate Sancio in Pampilona comite Lupo Sarracinez in Divina, Aurivita in Estivalez»*.

(39) Vid YARZA LUACES, Joaquín, «Sobre la función de la escultura románica figurativa», en Cimal 7 (1980), pp. 19-23, espec. p. 22.

(40) Ya en 1074, cuando se dona un altar a San Millán de la Cogolla, existe una referencia inequivoca: «Et in illo monasterio de Sancta Maria de Estivalez illo altare de dextro, ad integritate, jure perpetuo serviant Sancti Emiliani»; en 1138 María López dona Santa María de Estíbaliz a Nájera, «Ego Maria Lopiz... Dono igitur Deo et Sancte Maria (Najera) et supra nominatis senioribus dono sciliet Stephano priori de Naiara et aliis omnibus... et donavi ad serviendum Sancte Marie de Estivaliz»; en 1193 el obispo de Calahorra cita «Sancta Maria de Estibalez cum pertinencias», cuando se queja de no percibir derechos de algunas iglesias.

KOBIE (Serie Bellas Artes), Bilbao
Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia
N.º IX, 1992/93

VIA VALLISOLETANA EN LA CREACION DE UN GRABADO GUIPUZCOANO

Celia Rodríguez Pelaz (1)

RESUMEN

En 1653 fue impreso en Valladolid el panegírico inmaculista del jesuita Juan Antonio Velázquez, *Maria Inmaculada Concepta*, cuya portada fue grabada por Orozco. Dieciocho años más tarde Josefo Portoles utilizó el grabado de Orozco con algunas modificaciones para ilustrar el libro del también jesuita Miguel de Avendaño, *De Divina Sciencia et Praedestinatione*, impreso en San Sebastián por Martín de Huarte en 1674. A partir de este "préstamo" analizamos cuáles fueron los personajes que intervinieron en la elaboración de ambos grabados y cómo Valladolid fue su punto de conexión.

SUMMARY

In 1653 the inmaculate panegyrie *Maria Inmaculada Concepta* was printed in Valladolid. It was written by the jesuit Juan Antonio Velázquez and the title page was engraved by Orozko. Eighteen years later Josephus Portoles used Orozko's illustration, although some changes, in order to illustrate, the *De Divina Sciencia et Praedestinatione*, wich was written by the jesuit Miguel de Avendaño and printed in San Sebastian by Martin de Huarte in 1674. We'll explain how Josephus Portoles used this engraving and the reasons behind the second engraving.

LABURPENA

Juan Antonio Velazquez jesuitaren *Maria Inmaculada Concepta* izeneko liburua 1653an Valladoliden inprimatua izan zen. Liburu honen azala Orozkok grabatu zuen. Hamazortzi urte pasa ondoren Orozkok egindako grabatua, birmoldaketa batzuk eginda, Josephus Portolesek erabili zuen beste liburu batean, Miguel de Avendañok idatzitako *De Divina Sciencia et Praedestinatione* izeneko liburua hain zuzen. Jesuita honen liburua Martin de Huartek inprimatu zuen 1674an Donostian. Azken honetan oinarrituz, mailegua ahalbideratu zuten arrazoi eta bideak aztertuko ditugu.

(1) c/ Maestro Damián nº 4-4 E 48007 BILBAO

Cuando a mediados del XVII un grabador apellidado Orozco recibe el encargo de ilustrar la portada del libro de Juan Antonio Velázquez, *Philippo IIII Hispaniarvm regi Catholico Novo Constantino Avgvsto Mundi globum Ave Mariae Sacrae ad firmitate ponenti* (1), utiliza todos los elementos necesarios para definir la imagen alegórica del rey como defensor del dogma de la Inmaculada. El espacio central lo ocupa el retrato de Felipe IV con un claro sentido propagandístico mediante los atributos que subrayan su poder: la bola, el yelmo, los guantes y coronado por las alegorías de la Fama y la Victoria. El rey sostiene con una de sus manos un estandarte con la imagen de la Inmaculada, en un perfecto resumen del contenido del libro: el rey como defensor del dogma inmaculista (fig. 1).

Unos veinte años más tarde el vallisoletano Josephus Portoles utilizará esa misma plancha para crear otra que se adaptará a las necesidades de un nuevo libro: el tomo primero de *De Divina Sciencia et Praedestinatione* (2), del también jesuita Miguel de Avendaño. En ésta, la imagen central es la de san Ignacio con su libro en la mano y debajo el escudo de Guipúzcoa (fig. 2). Las que antes eran alegorías de la Fama y la Victoria (como así nos lo explica su cartela), ahora se convierten en ángeles (fig. 3 y 4), con la simple operación de eliminar su correspondiente cartela. No es de extrañar que este tratado teológico tenga como temas principales de su ilustración el escudo guipuzcoano y la imagen de san Ignacio, ya que como su propio autor nos dice, su libro lo dedica a su patria, la provincia de Guipúzcoa y a san Ignacio, hijo y patrono de aquélla:

> "Ad Patriam svam Prouinciam de Gvpvzcoa; ac Parentem svvm Ignatvm de Loyola eivs Filivm, ac Patronum..."

Hace un alegato de las grandezas de la provincia de Guipúzcoa y presenta a san Ignacio como enviado de Dios; como señaló Pérez Goyena «pocos panegéricos más encomiásticos que el de Avendaño se habrán hecho de Guipúzcoa y de San Ignacio. No extraña que al concluir el ditirambo prorrumpa en esta exclamación:

> "Felix ego cui patria, talis praeterea Parens optatissima Coeli dispositione obtigere" (feliz yo a quien tocaron en suerte, por una disposición gratísima del Cielo, tal patria y además tal Padre)» (3).

No hay que olvidar que en estos momentos el arte se convirtió en un instrumento de propaganda al servicio de la Monarquía y de la Iglesia (4). El artista se ve sujeto a las indicaciones y exigencias de los distintos personajes que intervienen en la elaboración de la obra. En ocasiones el autor del libro se convierte en el creador de la composición, lo que a veces se reduce a la indicación de copiar tal o cual cuadro o estampa. De ello se deduce, que con frecuencia el grabador recurre a estampas incluidas en otros libros de parecida temática. Esta participación del autor en la elección de la iconografía es claramente observable en el caso de Miguel de Avendaño, donde no sólo definió el frontis del primer tomo con la imagen de san Ignacio y el escudo guipuzcoano, sino también la ilustración del segundo tomo de dicha obra con su escudo (fig. 5).

Pero si la participación del autor es importante, no es la única en la elaboración de la ilustración de los libros en el barroco, ya que además de los grabadores intervienen notablemente los dibujantes, impresores y los patronos o mecenas de la obra. Por otro lado, la propia peculiaridad de la imprenta y de su producto, aporta otros elementos a tener en cuenta, tales como la movilidad de las planchas, la itinerancia de las imprentas, los prestamos, las reutilizaciones, etc. Como vamos a ver, todos estos elementos y personajes intervienen más o menos decisivamente en la configuración de la estampa del libro.

Las implicaciones iconográficas de estas dos estampas ya las hemos analizado en otra parte (5). Considerábamos que la adaptación de una imagen regia a otra hagiográfica se efectuó de tres maneras. La mayor trasformación vino, en primer lugar, por la sustitución de los atributos regios por los de san Ignacio; además, en la parte inferior, la cartela que antes encerraba el título, fue sustituída por un escudo de Guipúzcoa, lo que desequilibró en gran medida las lineas compositivas que antes tenía. En segundo lugar, se realizarón unas modificaciones parciales, esto es, las alegorías de la Fama y Victoria que coronaban a Felipe IV, se convierten en ángeles con la simple eliminación de sus cartelas explicativas. Esta transformación se hizo posible porque los atributos que acompañaban a estas figuras (trompeta, palma y alas) eran perfectamente intercambiables. Por último, además del entramado arquitectónico que cobija a ambas figuras, el estandarte de la virgen inmaculada se convirtió en el único elemento común.

(1) Juan Antonio Velázquez fue predicador real y miembro de la Junta de la Inmaculada, así como provincial de Castilla. En su obra se observan dos direcciones fundamentales, por una parte los de exégesis bíblica, y por otra los escritos de carácter mariológico; a este grupo pertenece *Maria Inmaculada Concepta. Philippo IIII Hispanorum...* Para la producción literaria de Juan Antonio Velázquez ver SOMMERVOGEL, C., *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Lovaina, 1969, t. VIII, p. 545, nº 4; SOMMERVOGEL, C., *Bibliotheque Mariana de la Compagnie de Jésus*, París, 1885, p. 49, nº 456, lo describe como un impreso de Lyon en vez de Valladolid; URIARTE, J. E., *Biblioteca de jesuítas españoles que escribieron sobre la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora antes de la definición de este misterio*, Madrid, 1904; ASTRAIN, A., *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*, Madrid, 1916, t. V, pp.127 y ss; SIMON DIAZ, José, *Jesuítas de los siglos XVI y XVII: escritos localizados*, Salamanca, 1975, p. 429.

(2) Los dos libros objeto de este estudio han sido consultados en la Biblioteca Santa Cruz de Valladolid.

(3) PEREZ GOYENA, Antonio, «Un libro guipuzcoano de historia», en Revista Internacional de Estudios Vascos 25, 1939, p. 342.

(4) MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco*, Barcelona, 1979.

(5) RODRIGUEZ, Celia, «Un ejemplo de adaptación iconográfica: de Felipe IV a san Ignacio», en *III Coloquios de Iconografía, 1992, Cuadernos de Arte e Iconografía* (en prensa).



Fig. 1. Portada del libro de Juan Antonio Velázquez, Philippo IIII. Hispaniarum Regi Catholico, impreso por Bartolomé Portoles en Valladolid en 1653 y grabada por Orozco.

Al reutilizarse esa primera imagen se tuvo en cuenta qué elementos podían distorsionar los ahora nuevos fines, cuáles se ajustaban al nuevo retrato y cuáles podían permanecer con mínimas modificaciones. La comprensión de los elementos iconográficos del grabado de Felipe IV era necesaria, e igualmente, a pesar de la inhabitual relación en la iconografía de san Ignacio con la Inmaculada, ésta no supuso una contradicción dada la ferviente defensa que del dogma inmaculista hicieron los jesuitas. Unicamente el escudo de Guipúzcoa aparece como elemento distorsionador en la nueva composición, que sólo se explica por la decisiva intervención del autor.

Los personajes que participan directamente en la elaboración de los frontis de los dos libros mencionados son: el impresor **Bartolomé Portoles**, el autor **Juan Antonio Velázquez** y el grabador **Orozco**, para el primero de ellos; y el impresor **Martín Huarte**, el autor **Miguel de Avendaño** y el grabador **Josephus Portoles**, para el impreso de San Sebastián en 1674. El grado de intervención en la definición y elaboración de la imagen es diferente. A partir de un nexo común, Valladolid, pondremos de manifiesto el papel que cada uno de ellos tuvo en el resultado final, esto es, el grabado impreso en San Sebastián.

Ahora nos vamos a centrar en las relaciones existentes entre los distintos personajes que intervinieron en la constitución de ambas obras, cuyo punto de encuentro es Valladolid, y que en definitiva explicará la existencia de un grabado vallisoletano en un impreso guipuzcoano.

LOS PORTOLES

El libro de Juan Antonio Velázquez fue impreso en Valladolid por Bartolomé Portoles de la Torre en 1653, momento en el que ya era impresor de la Universidad. Desde 1648, fecha de su primera obra conocida, trabajó en Valladolid hasta 1672, fecha de su última edición (6). Su oficina estaba en la calle Librería (Bibliothecaria) y la venta de sus libros se hacía en la "casa de Baltasar Alvárez de Losada mercader de libros a la Chapineria".

Con este mismo apellido encontramos ya desde 1669 un impresor llamado Joseph Portoles Garcia (7), "Impresor de la Real Universidad y del Insigne Colegio de Santa Cruz" (8) lo que nos hace suponer que era familiar directo de Bartolomé Portoles (9), ya que además de continuar su labor como impresor de la Universidad, también continúa con el mismo librero Baltasar Alvarez de Losada (10). Se conocen escasos impresos y durante un tiempo muy corto con el pie de imprenta de José Portoles, y a partir de 1680 aparece el de su viuda (11).

José Portoles parece que compaginó las labores de impresor con las de grabador (12), siendo esto último en el libro de Avendaño. Son pocas sus obras conocidas como grabador: el escudo de Francisco García de la Vega en el libro de José Escobar y Benavides *Paraphrasis ad imper epigrama* impreso por Bartolomé Portoles en 1668, el escudo de Miguel de Avendaño en el tomo II de *Divina sciencia et praedestinatione*, y el frontis del tomo I del mismo libro (13), ambos impresos en San Sebastián por Martín de Huarte (14) en 1674, y

(6) Para las obras impresas por Bartolomé Portoles vid. ALCOCER, Mariano, *Catálogo razonado de las obras impresas en Valladolid 1481-1800*. Valladolid, 1926, nº 846, 849, 855, 856, 862, 863, 864, 867, 868, 869, 870, 871, 874, 877, 878, 880, 881, 882, 886, 888, 890, 891, 893, 894, 897, 898, 902, 905, 906, 907, 911, 914, 919, 925, 926, 927, 932, 934, 937, 939, 945, 948, 953, 1727, 1873.

(7) Encontramos los siguientes con su pie de imprenta: *De los derechos que se deben pagar* (1669), el de Diego Serrano, *Descripción de las fiestas que consagraron...* (1671), *Et statuta Colegii Santae Crucis...*(1673), el de Alonso José de Aranda, *LLave de el paraíso...*(1675), el de Francisco de Larriategui y Colón, *De praestationae culpae in contractibus* (1678) y el de Francisco Garcés, *Sermón de la invención de la Cruz* (sin año).

(8) ALCOCER, Mariano, op. cit., p. 363, nº 942.

(9) Con el apellido Portoles, además de Bartolomé y de José, encontramos a Mariano (1675-1679) incluídos en el censo provisional de impresores vallisoletanos basado en los fondos del Archivo Histórico Provincial de Valladolid, en ROJO VEGA, A., *Ciencia y cultura en Valladolid. Estudio de las bibliotecas privadas de los siglos XVI y XVII*, Valladolid, 1984, p. 91. En este trabajo también incluye un censo de libreros en el que aparece Pedro Portoles (1647-1654), p. 94. Una mujer, Maria de Portoles imprime en 1675, 1679, y 1680 para la Inquisición, ALCOCER, M., op. cit. nº 963, 973, 977.

(10) ALCOCER, Mariano, op. cit., p. 365, nº 950, "Por Joseph Portoles Garcia. Año 1671. Vendese en casa de Baltasar Alvarez a la Chapineria". Incluído también en el censo de libreros en ROJO VEGA, A., op. cit., p. 95.

(11) Se trata del libro de José de Ponferrada, *Aclamación festiva y fausto magestuoso...* En Valladolid por la Viuda de Joseph de Portoles Garcia. Año de 1680, cfr. ALCOCER, Mariano, op. cit., nº 978.

(12) PAEZ, Elena, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1981, t. II, pp. 438 y 439, nº 1719, atribuye a un grabador de este mismo nombre varias obras que abarcan una cronología muy extensa, centrada en su mayoría en el siglo XVIII. A excepción de las firmadas en 1667 (ilustraciones de la obra *Práctica y formulario...*) y en 1671 (Ignacio de Loyola en *De Divina Sciencia..*) las demás carecen de fecha, por lo que llevan la fecha de impresión del libro que ilustran (escudo del Marqués de Villa Franca en la obra *De Regibus...* de 1691; Ntra. Sra. del Prado, en *Miscelania sagrada* de 1709; retrato de Isabel II). Esto nos permite elucubrar sobre la posibilidad de que José Portoles grabador e impresor, sean la misma persona, ya que como es sabido era habitual la utilización continuada de las planchas hasta su desgaste, por lo que no es de extrañar verlas en épocas distantes a las de su posible ejecucuión.

(13) Estos tres grabados son citados por GARCIA VEGA, Blanca, *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII*, Valladolid, 1984, t. II, p. 360.

(14) Sobre este impresor guipuzcoano introductor de la imprenta en esta provincia ver MOSQUERA ARMENDARIZ, Y ZUBIZARRETA, Cándido, *Guión de tipografía vasco-navarra*, Pamplona, 1974; RUIZ DE LARRINAGA, J., «Impresos de Vizcaya, Guipúzcoa y Alava hasta el año 1901», en Homenaje a Julio Urquijo, San Sebastián, 1949, pp. 49-110; HUARTE, J. M., «La imprenta en San Sebastián» en Euskalerriaren Alde, nº 232, pp. 121-129, y 190-191; MUJICA, Serapio, «La imprenta en Guipúzcoa, examinada a través de los Libros Registros de las Juntas de la provincia», en RIEV, 1972, pp. 453-475.



Fig. 2. Portada del libro de Miguel de Avendaño, De Divina Sciencia et Praedestinatione, tomo I, impreso por Martín Huarte en San Sebastián en 1674 y grabada por Josephus Portoles.

una lámina que representa la sala de justicia de la Chancillería de Valladolid en el libro de Manuel Fernández de Ayala, *Práctica y formulario...* impreso por Joseph de Rueda en 1667 (15).

OROZCO FACIEBAT

Aunque no existe un vínculo conocido entre los Portoles y Orozco, se conoce otro libro grabado por Marcos Orozco que también imprimió Bartolomé Portoles en 1652, un año antes del de Velázquez (16).

Existen sin embargo, algunas dudas sobre la paternidad de los obras de Marcos Orozco. Al no ser el único Orozco que en esos momentos estaba trabajando como grabador ha dado lugar a algunos equívocos. En el grabado del libro de Juan Antonio Velázquez la firma que aparece omite el nombre y sólo dice «*Orozco faciebat Matriti*».

Creemos que existen al menos tres personajes apellidados Orozco que podrían corresponder a este grabador. El primero sería, según Garcia Vega, Alonso de Orozco, del que sólo se sabe que trabajaba en Madrid, pero cuyas obras se imprimían en Valladolid (17) y del que registra un total de tres obras: el escudo de Antonio Brizuela en el libro de *Praxis Ecclesiastica*, impreso en 1640 por Jerónimo Murillo, el escudo de la Universidad en *Estatutos de la insigne Universidad*, impreso por Bartolomé Portoles en 1651, y el frontispicio impreso en *Philippo IIII. Hispanorum Regi*, impreso por Bartolomé Portoles en 1653 (18). Esta paternidad sin embargo es dudosa. En este sentido, Elena Paez sólo le atribuye dos obras: la anteportada de la obra *Segunda parte de las luces de Dios* de Agustín de Benavente (Valladolid, 1647), y el ya mencionado escudo de la Universidad de Valladolid (19).

En segundo lugar, en la segunda mitad del siglo, un presbítero llamado Marcos Orozco trabaja en Madrid, pero sus obras se imprimen en numerosos lugares de la geografía española: Salamanca, Madrid, Burgo de Osma, Sevilla y Valladolid. Sus obras conocidas abarcan una amplia cronología que va desde 1654 a 1707 (20). Como ya señalamos anteriormente, en un impreso de Bartolomé Portoles de 1652 encontramos la firma de Marcos de Orozco en el escudo del cardenal Pimentel. La coincidencia en la cronología y el lugar de ejecución de estos grabados permite pensar que el Orozco que firma el libro de Juan A. Velázquez podría ser el presbítero madrileño (21). Sin embargo, la falta de un estudio en profundidad del presbítero y grabador Marcos Orozco que permita autentificar las atribuciones de su obra, nos permite apuntar otra posibilidad.



Fig. 3. Detalle de la alegoría de la Victoria de la portada del libro de J. A. Velázquez.

El tercer Orozco que encontramos, aparece en un documento de 1633 en Valladolid. Se trata de un platero llamado también Marcos, al que se le encarga realizar 265 punzones de acero para la impresión de la *Bula de Cruzada* (22). En este documento aparecen algunos elementos coincidentes con el que García Vega denomina Alonso, como el hecho de que la Bula de Cruzada sea impresa por Jerónimo Murillo, el mismo impresor de la *Praxis ecclesiastica et secularis* en 1640. A esto hay que añadir que existe la posibilidad de que este Orozco fuera a Madrid, como se deduce de la carta del comisario general de la Santa Cruzada en la que se solicita sea llamado al monasterio de San Pedro Mártir de Toledo para que haga los punzones (23).

Las hipótesis expuestas plantean tres autorías posibles. El

(15) Recogido en MENDIZABAL, Francisco, *Investigaciones acerca del origen, historia y organización de la Real Chancilleria de Valladolid*, Madrid, 1914. La lámina se sitúa entre el fol. 48 y 49 del primer libro.
(16) Se trata del escudo del cardenal Pimentel en la portada del libro de Gaspar Ruiz, *Quaestiones selectae super Tertiam Partem Divi-Thomae...*, Año 1652. Valls-Oleti. Apud Bartholomaeum Portoles, Alme Universitatis Typographum, ver ALCOCER, M., op. cit., p. 340, nº 870.
(17) GARCIA VEGA, Blanca, op. cit., t. I, p. 89.
(18) Ibidem, p. 339.
(19) PAEZ, Elena, op. cit., p. 313, nº 1544-1 y 2.
(20) Ibídem.
(21) Así lo considera PAEZ, Elena, op. cit., pp. 313, nº 1545-2.
(22) Protocolo de Frías y Sandoval, fol. 1069-1071, año 1633, Archivo de la Santa Cruz, cfr. ALCOCER Y MARTINEZ, Mariano, op. cit., documento 2, p. 879.
(23) ALCOCER, Mariano, op. cit., p. 879.



Fig. 4. Detalle del ángel de la portada del libro de Miguel de Avendaño.

estado actual de las investigaciones sobre los grabadores españoles no aporta datos decisivos. La ausencia de monografías o catálogos de las obras de estos artistas imposibilita en muchos casos determinar la autoría. En este sentido, nuestra labor se dirige a exponer las distintas posibilidades existentes en espera de poder llegar a verificar alguna de ellas. En cualquier caso, al tratarse del grabado modelo de la posterior utilización, su paternidad no es trascendente para nuestra argumentación.

LA INTERVENCION DEL AUTOR

Hasta ahora hemos visto las relaciones entre los dos grabadores y el impresor Bartolomé Portoles, quien fue receptor del grabado luego utilizado para crear el que se imprimió en San Sebastián. Pero a estas formas habituales de trabajar en las imprentas del siglo XVII, hay que añadir el papel desempeñado por los autores en la confección de los distintos componentes del libro. En este sentido, Miguel de Avendaño, como ya hemos señalado, debió de ejercer un decisivo protagonismo en la elaboración de la portada, pero además existen una serie de conexiones que le unen a Valladolid, donde sin duda conoció la imprenta de los Portoles.

Miguel de Avendaño Eztenaga nació en Idiazabal (Guipúzcoa) el 5 de octubre de 1617; entró en la orden jesuita en 1636 y profesó los cuatro votos en 1653. Enseñó gramática en varios colegios, filosofía en los de Valladolid y Soria, y teología en los de Pamplona y Santiago. Fue rector de los de Santiago, León, Burgos, San Ignacio de Valladolid y dos veces en el de San Ambrosio de Valladolid (24). Fue confesor del obispo de esta ciudad, Gabriel de la Calle, quien le nombró albacea de sus bienes (25). Esta labor le trajo problemas con la Cámara Apostólica que le reclamaba dichos bienes. Con este objeto fue llamado a Madrid y recluído en el convento de la Merced, donde enfermó, por lo que fue trasladado al colegio de los jesuítas en el que murió en 1686 (26).

La producción literaria de Miguel de Avendaño es escasa, centrándose en tratados teológicos y libros de devoción (27). Uriarte y Lecina describen el total de su producción, que se resume en tres impresos: el primero de San Sebastián 1674, otro de ese mismo año impreso en Valladolid y el último de 1679 impreso en Burgos. El resto de su producción quedó preparada para la imprenta (28). A su aportación teológica pertenece el libro *De divina Sciencia et Praedestinatione* (29), siendo la primera y única teología escolástica impresa como propia por un autor guipuzcoano, el primer infolio impreso en Guipúzcoa y el primero que grabó el escudo de la provincia (30). Esta teología fue incluída en el Indice de libros prohibidos de 1685.

Las vinculaciones de Avendaño con Valladolid, más concretamente con el tipógrafo que trabajaba en la universidad, parece fuera de toda duda. Su intervención en la elaboración de la portada de su libro, con el escudo de Guipúzcoa y la imagen de san Ignacio se desprende fácilmente de su espíritu religioso y su encomiástica defensa de la nobleza guipuzcoana como anteriormente señalamos (31). Por otra parte, la utilización que el grabador vallisoletano hizo de la estampa de Orozco fue posible debido a que ésta formaba parte de un impreso de Bartolomé Portoles. La ingeniosa modificación de la plancha para adaptarla a unos nuevos intereses iconográfi-

(24) URIARTE-LECINA, José Eugenio, *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús*, Madrid, 1925, t. I, pp. 370-372. SOMMERVOGEL, C., *Bibliotheque de la Compagnie de Jèsus*, París, 1890 (Lovaina, 1960), t. I, p. 684.

(25) CASTRO ALONSO, *Episcopologico Vallisoletano*, Valladolid, 1904, pp 288-291.

(26) *Vida de algunos claros varones guipuzcoanos de la Compañía de Jesús*, Tolosa, 1870, pp 145-150. Los datos biográficos siguen la «Carta Necrológia» redactada por el P. Robles en el Arch. de Loyola.

(27) ASTRAIN, A., *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*, Madrid, 1920, t. VI, p. 52.

(28) URIARTE-LECINA, J.E.-M., op. cit., pp 370-372.

(29) La descripción bibliográfica es recogida por URIARTE-LECINA, J.E.-M., *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús*, Madrid, 1925, t. I, pp. 370-371 y SOMMERVOGEL, C., *Bibliotheque de la Compagnie de Jèsus*, París, 1890 (Lovaina,1960), t. I, p.684.

(30) PEREZ GOYENA, Antonio, op. cit., p. 341.

(31) Supra, p. 160.

cos, sorprende por la perfecta adaptación con la que se llevo a efecto.

No cabe duda que en la elaboración física de los libros en esta época la presencia de los grabadores, impresores y autores se mezcla hasta tal punto que no siempre es fácil determinar el papel de cada uno. Si a esto añadimos la itinerancia de todos estos personajes, o los préstamos y compras que se realizaban de los materiales de imprenta, las complicaciones, lejos de disminuir, se agrandan enormemente. ¿Por qué emplear una plancha creada para otro libro y con otros fines en vez de crear una ad hoc? La respuesta no es fácil de determinar. Las posibilidades que permitía la imagen de Felipe IV, cuestiones de economía, porque era la que Portoles tenía más a mano o simplemente porque pertenecía a las formas de trabajar la ilustración en la época.

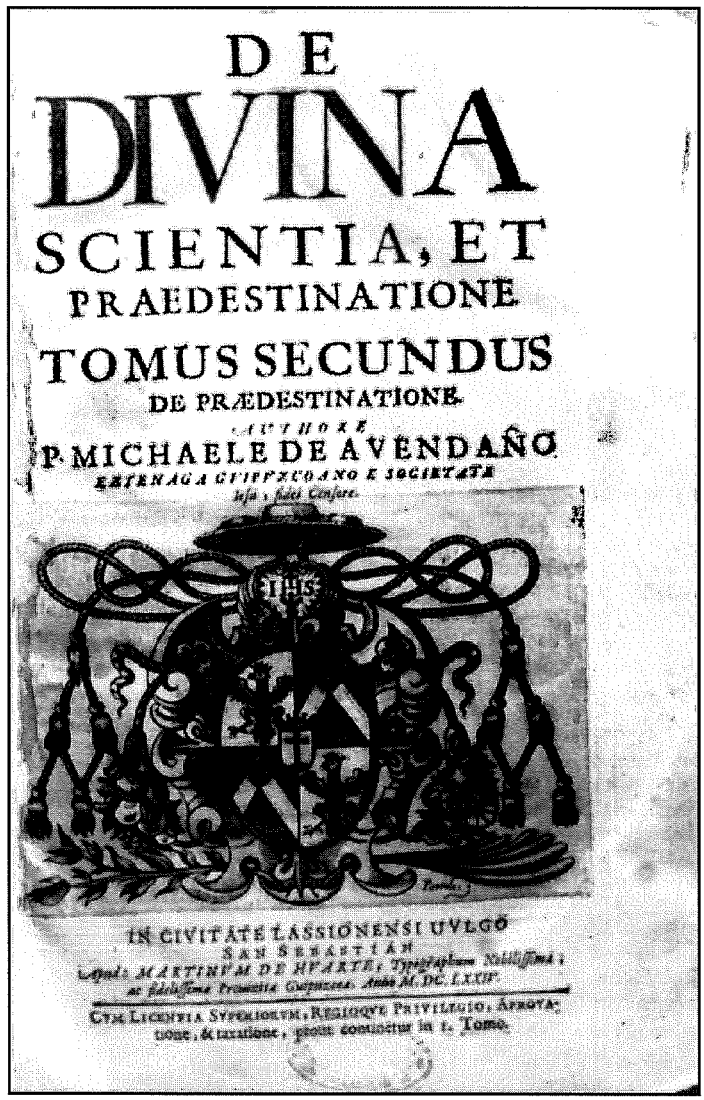


Fig. 5. Escudo de Miguel de Avendaño, en el tomo II de su libro De Divina Sciencia et Praedestinatione, impreso por Martín Huarte en San Sebastián en 1674 y grabada por Josephus Portoles.

KOBIE (Serie Bellas Artes), Bilbao
Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia
N.º IX, 1992/93

LA PRIMITIVA PORTADA DE SAN ANDRES DE ARMENTIA (ALAVA): DATOS DOCUMENTALES

Dulce Ocón Alonso

RESUMEN

La documentación, hasta ahora inédita, de las obras realizadas en el templo de Armentia en 1776 permite conocer interesantes datos del estado en que se hallaba el edificio con anterioridad a la remodelación. La descripción de los trabajos a realizar en el muro sur viene a confirmar algunos de los testimonios literarios sobre la primitiva portada (Ibáñez de Echávarri, Landázuri) al tiempo que ofrece las suficientes precisiones para despejar incógnitas que no resolvían las noticias de los cronistas dieciochescos.

SUMMARY

The unpublished documents of the woks that were accomplished in the church of Armentia on 1776, reveal interesting notices about the condition of the monument before the undertaken reforms. The description of the works to be done in the south wall confirms some of the data given by the literary sources of the early portal (Ibáñez de Echavárri, Landázuri) and, at the same time, provides accurate information about unknown details of it.

LABURPENA

1776 urtean Armentiako elizan egindako eraikuntza lanen argitarabeko dokumentuetan azaltzen diren datu interesgarriei esker, berriztapen lanak egin baino lehenagoko eraikuntzaren egoera ezagut dezakegu. Hegoaldeko orman egindako lanen deskribapenek, jatorrizko portadari buruzko lekukotasun literario batzuk (Ibáñez, Landázuri) baieztatzen dituzte, eta era berean XVIII mendeko kronisten berriek argitzen ez zituzten inkognitak baztertzeko zehaztasun ugari ematen dute.

Las obras efecuadas durante el último cuarto del siglo XVIII en la iglesia de San Andrés de Armentia (hoy San Prudencio) modificaron profundamente el exterior del edificio románico. Las reformas acometidas ocasionaron, entre otras mutaciones, la desaparición de la portada primitiva por la que se accedía al templo y el desmembramiento de las piezas escultóricas de que se hallaba dotada. Las dificultades para situar la ubicación exacta de esta portada, así como para reconstruir su posible morfología en base a los restos escultóricos que hoy se hallan diseminados por el pórtico, han constituido un importante desafío para todos los historiadores que se han ocupado de la iglesia de Armentia (1).

Las obras dieciochescas afectaron practicamente a todos los paramentos del templo a excepción de los del ábside, única parte donde puede apreciarse al exterior la masonería románica en su estado original. Las condiciones y el contrato de la obra de cantería que se guardan en el Archivo Histórico de Protocolos de Vitoria (2) permiten extraer interesantes datos sobre el estado en que se hallaba el edificio con anterioridad a las reformas practicadas, así como deducir algunas características del mismo.

El encabezamiento de las condiciones dadas a 17 de Junio de 1776 consigna que la obra se hace por encargo de Don Gabriel Antonio de Guesalaga, mayordomo de fábrica de Santa María de Vitoria, templo al cual se había trasladado la colegiata desde 1498 y del que dependía Armentia. Firma las condiciones Nicolás Antonio de Aramburu maestro albañil, según se menciona en el contrato de la obra (fol. 515v). Dicho contrato, realizado en la misma fecha, precisa de una parte los nombres de Juan Bautista de Poncel y Gabriel Antonio de Guesalaga, abad y mayordomo de fábrica respectivamente de Santa María de Vitoria y vecinos de ella, en su papel de comisarios nombrados por la parroquia; de otra a Manuel de Laspuir maestro cantero vecino de Vitoria, como principal, y Francisco de Berguerechea vecino de Vitoria, y Juan de Echeverría vecino de Betoña, en función de fiadores y principales pagadores (fol 514 r). El coste total de las obras se fija en doce mil reales de vellón pagaderos en tres plazos, uno al comienzo, otro a mitad y otro concluida y entregada la obra a vista de los maestros peritos nombrados por una y otra parte, o de un tercero en caso de discordia, según el procedimiento habitual en este tipo de contratos Los trabajos deben iniciarse de inmediato y concluirse en el mes de Agosto del mismo año (fol. 516 r). Las obras, según se verá mas tarde, resultaban obligadas dada la precaria situación en que se hallaba el edificio y seguramente venían condicionadas por la reciente obtención de Roma en 1762, tras largas gestiones de las Juntas de Alava, de una misa y un leccionario propio para San Prudencio (3). Con tal ocasión las Juntas Generales de 1762 acordaron levantar una nueva basílica en el solar en el que la tradición situaba la casa del santo, e incluso se llegaron a encargar los planos a Juan de Echánove. En la sesión de 1765 se acordó , sin embargo, suspender el proyecto (4), lo cual logicamente conduciría a desear el adecentamiento del templo antiguo que se hallaba ubicado en el lugar que ahora se reconocía oficialmente por la Iglesia como cuna del santo.

En cuanto a las obras a realizar, las condiciones de la obra de 1776 estipulan, en primer lugar, la obligación de demoler toda la bóveda **"que se halla en el cuerpo de la iglesia"**, así como el **"arco que la sostiene al poniente"** (fol 509 r). De ello parece derivarse, como primera conclusión, que la nave se hallaba abovedada, hecho que concordaría con la ambición arquitectónica del edificio, cubierto con bóvedas en cabecera y crucero y dotado de un magnífico cimborrio. Del testimonio del cronista dieciochesco Joaquín José de Landázuri, recogido por Azcárate como posible contradicción con su propio juicio respecto a una posible cubrición original de madera (5) , ya se infería también la existencia de una nave abovedada: "construida toda ella de piedra silleria blanca, desde el pavimento de la iglesia hasta las bóvedas inclusive, sin que se reconozca haya tenido maderamen alguno en toda su fábrica". Dicha descripción planteaba, no obstante, el problema de haber sido realizada con posterioridad a la reforma de 1776, si bien, en algún caso, hace referencias al estado anterior del

(1) Díaz de Arcaya, M., "La Basílica de San Andrés de Armentia", en Armentia, su obispado y su Basílica de San Andrés, Vitoria, 1901, pp 165-167, Lampérez, V., Historia de la arquitectura cristiana española, Madrid, 1908, vol. II, pp. 610 y 612, Azcárate, J.M., Basílica de San Prudencio. Armentia, Vitoria, 1984, y "Basílicas de Armentia y Estíbaliz", en La Llanada alavesa occidental. Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. T. IV, Vitoria, 1975, pp. 99-129, Ocón, D., "El tímpano del cordero de la Basílica de Armentia", en La Formación de Alava. 650 aniversario del Pacto de Arriaga (1332-1982), Vitoria, 1985, Vol II, pp. 794-796, Ruiz Maldonado, M., Escultura románica alavesa: El foco de Armentia, Bilbao, 1991, López de Ocariz y Alzola, J.J., "El temor al infierno hacia 1200. Análisis iconográfico de la Anastasis de Armentia", en II Curso de Cultura Medieval, Seminario Alfonso VIII y su época, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 1992 (1990), pp. 253-269.

(2) A.H.P.B., protocolo 1584, Miguel Robredo Salazar, año 1776, fols. 509-517.

(3) En 1643 las Juntas habían propuesto a San Prudencio como patrono de Alava y ya habían intentado recuperar el oficio propio perdido a raíz de las reformas de Pio V. En este ambiente de exaltación del santo local se escribió la biografía de Ibáñez de Echávarri- Vida de San Prudencio. Obispo de Tarazona. Patrono de la M.N. y M.L. Provincia de Alava, Vitoria, 1754- fuente fundamental para el conocimiento del edificio antes de las reformas. La obra fue promovida por el vicario de la Colegiata de Santa María Martín de Gorostiza y financiada por la Corporación provincial. En las diligencias de petición del oficio se incluyeron unas actas sobre la vida de San Prudencio que Ibáñez pretendía haber encontrado en los monasterios de Herrera y Monte Laturce que luego se demostraron falsas, acarreando las consiguientes críticas a Ibáñez de todos sus contemporáneos. Agúndez Gómez, Gema, San Prudencio de Armentia, Vitoria, 1992, pp. 74-78.

(4) Agúndez, G., o. cit., p. 58-59.

(5) Azcárate, J. M., Catalogo Monumental de Alava. T. IV, La llanada alavesa occidental, p. 99.

edificio (6). Las condiciones de la obra de 1776 parecen mas concluyentes en cuanto a este extremo aunque no sirven para precisar la tipología del abovedamiento primitivo ni su posible cronología. La nueva cubierta, que ha de ser de bóveda de arista de tabique doble, al igual que la del crucero, se encomienda al maestro albañil (7).

El muro norte de la iglesia, según se infiere del documento, debía de hallarse total o parcialmente derruido, aunque existían sus cimientos (8). Se manda rehacer **"según estta su cimientto"** (fol 509v), enlazándolo con el de poniente sobre un arco que aparece en las trazas marcado con el **número 1** (lámina 1). El muro debe ser al interior de sillería **"vien aplomada y atizonada, y sin picar la piedra lo menos que es posible para que asi imitte lo demas"** (fol. 509v), lo que hace pensar que parte de él se hallaba en pie.

Según el mismo documento, el muro de poniente que cierra la iglesia a los pies también se hallaba derruido y sólo permanecían los cimientos, de los que se dice que tenían un grueso de cuatro pies. Se manda levantar **"desde el pabimentto astta el tejado en el grueso de tres pies"** (Fol. 512v).

Otros paramentos requerían reparaciones o nueva obra. Así se menciona que hay que construir **"todos los paredones que miran a ponientte y nortte de mamposteria"** (fol. 509 v). Previamente el protocolo consigna la autorización de derruir los restos de los paredones de poniente **"y todos los demas que fueren nezesarios"** para aprovechar el material (fol. 509v). El paredón del norte que se menciona debe de ser el que encierra las dependencias, que las condiciones distinguen del propio muro de la iglesia en el material en que debe ser realizado, es decir de mampostería tanto al interior como al exterior.

Mención especial merece la torre situada en el lado norte. De ella se dice que amenaza ruina y resulta un grave peligro, por lo que se ordena que sea rebajada y demolida hasta los cimientos, excepto el paño que se halla unido con la sacristía vieja, con anterioridad al nuevo retejado de la iglesia, para así evitar que entorpezca los trabajos (fol. 511r).

El aspecto de la torre demolida puede reconstruirse gracias a los datos que se consignan. Su cuerpo principal debía ser de cantería, mientras que el cuerpo de campanas estaba construido en ladrillo (fol. 511r y 512v). Las condiciones mandan desmontar ambos materiales con el mayor cuidado para que puedan reutilizarse en las reformas. El remate poseía pirámides y una veleta que también debieron aprovecharse colocándose en la nueva torre (fol 511v). Ésta se debe construir junto al caracol que ha de servirle de escalera. Su cornisa principal debe alcanzar el **"gallur"** del tejado de la iglesia. Sobre ella debe ir un segundo cuerpo o **"cornisa"** sobre el cual se situará el cuerpo de campanas que ha de tener veintiocho pies de altura, cuatro troneras o arcos a la medida de las campanas mayores y remate de cornisa. Se especifica que tanto los arcos del cuerpo de campanas, como su cornisa y las cuatro esquinas de la torre han de ser de sillería utilizándose para ello la piedra demolida de la iglesia (Fol. 511v). Para su refuerzo se manda construir un arco de medio punto (marcado en la traza con el número 2) sobre el que irá otro apuntado, **"de punto subido"**, que proporcione mayor solidez a la obra (Fol. 509v). Ambos arcos pueden apreciarse hoy día, el primero desde el nivel del suelo de la iglesia en las dependencias del lado norte, y el segundo en un nivel superior desde la escalera de caracol que sube a la torre.

Otras partes del edificio se hallaban asimismo en estado ruinoso, así **"los claustros viejos"** a los que se refieren las condiciones y que se mandan soltar una vez que el carpintero se haya hecho cargo de las tejas y la madera. La piedra resultante podrá ser aprovechada en los nuevos trabajos, corriendo a cargo del maestro cantero el recogerla a pie de obra (fol 109-109v). Dichos "claustros" habían sido retejados en 1562 por el maestro Juan de Urbina y existen noticias de su mal estado en los años anteriores a la remodelación de 1776. Las Actas Capitulares de la Colegiata de Santa María consignan en 1772 la petición de que la puerta de acceso a estas dependencias se cerrase, petición que fue denegada por ser necesaria para las procesiones de los dias de domingo y fiestas solemnes que tenían lugar en el mencionado claustro (9) (hecho que también se consigna en la obra de 1562 (10).) Un año más tarde se habla de haberse **"caido un pedazo de pared del claustro de la Iglesia"** (11) El acuerdo de demoler definitivamente este espacio se tomó en 1775. La decisión condujo a construir la casa del cura y a disponer en ella una sala pa-

(6) Landazuri, J.J. de, Historia eclesiástica de la M.N. y M.L. Provincia de Alava, 2 vols., Pamplona, 1797, (existe reimpresión moderna, Vitoria, 1928). Cito por la recopilación de las obras de Landázuri: "Historia General de Álava", T. III (Historia Eclesiástica), p. 19, Bilbao, 1973. Veánse mas adelante sus noticias en cuanto al traslado de la portada.

(7) Según consta en las Condiciones de Carpintería y Albañilería dadas a 1 de Julio de 1776, A.H.P. de Vitoria, Protocolo 1979, Miguel Robredo Salazar, Fol. 560v: "...Que tambien ha de formar tres bovedas con sus dos arcos en el/ cuerpo de la iglesia en la misma forma que la otra (es decir, la del crucero que ha definido en el párrafo inmediatamente anterior) ecep/tuando que en los arcos formará sus capiteles en la mejor forma/ que es posible". El contrato de albañilería fue adjudicado al maestro albañil Nicolás de Aramburu, idem fol. 564r.

(8) La redacción de las condiciones no deja claro este punto. Según se desprende de las palabras del folio 509v el nuevo paramento a realizar es el que se halla sobre el arco marcado en las trazas con el número 1.

(9) Actas Capitulares Colegiata de Santa María fols 65v y 103. Azcárate, J.M., o. cit., p. 114. Entre las procesiones a que se refieren las Actas de 1772 seguramente se incluía la de los procuradores con ocasión de la función religiosa de las Juntas de Mayo (sesión conocida como de Tierras Esparsas) que, según acuerdo de las Juntas Generales de 1664, estaba dedicada a San Prudencio (dato proporcionado por Gema Agúndez, o. cit., p. 74).

(10) A.H.P.B., protocolo 5437, Diego Martinez de Salvatierra, año 1562, fol.400: "...Juan de Urbina ha de fazer en perfesion esta obra en la iglesia de san andres de armentia que a saver que esta claustra adonde anda la prosesion los dias de domingo e fiestas solemnes esta caydo casi y terminara por acavarse de caer...".

(11) Actas Colegiata de Santa María, 1773, Azcárate, J.M., p. 114.

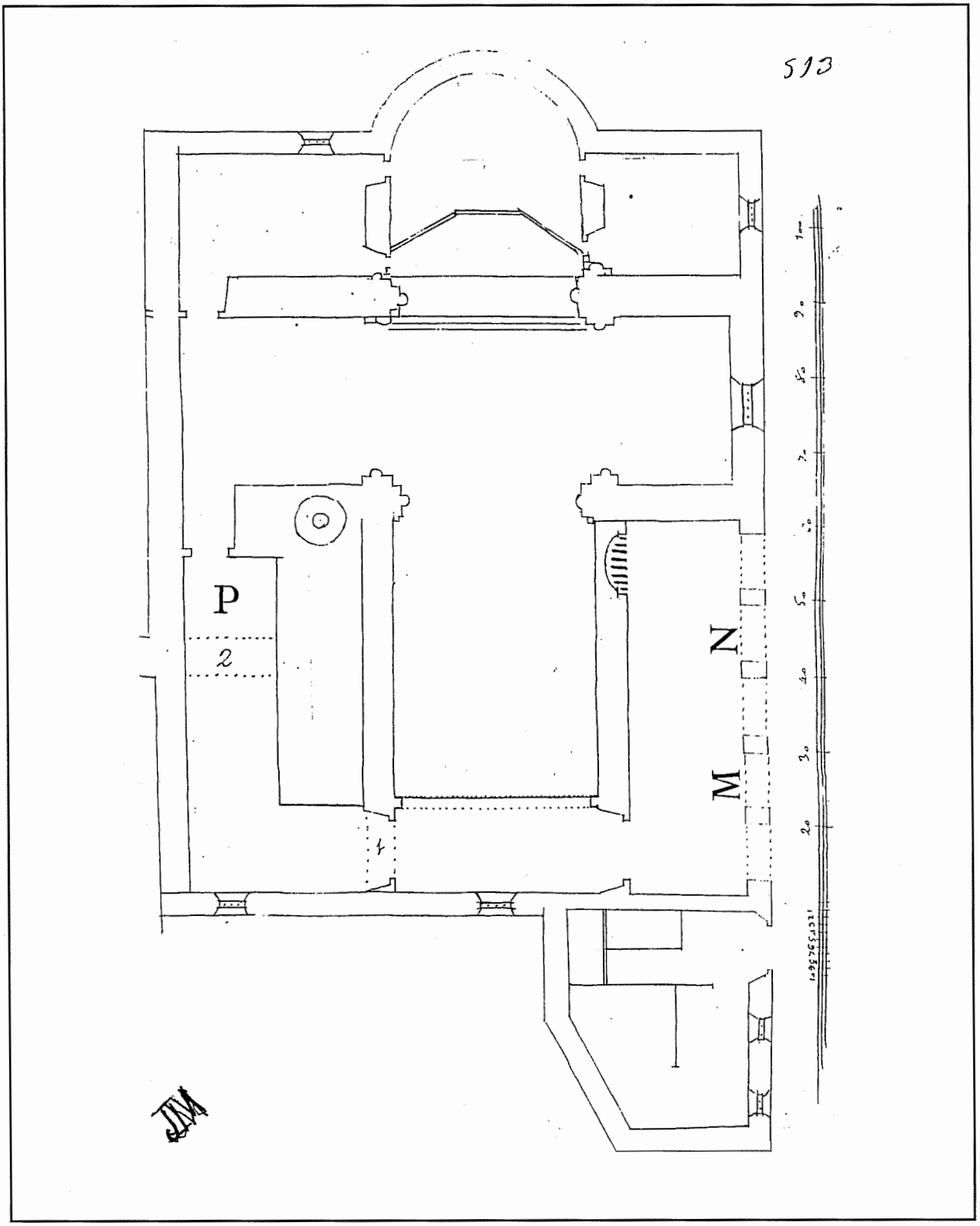


Lámina 1: Mapa de la remodelación de 1776. A.H.P.B.
Protocolo 1584. Miguel Robredo Salazar. Fol. 513v.

ra las funciones del Cabildo, tal y como se consigna en las Actas Capitulares de Santa María: **"demoler dicho claustro y hacer otro más reducido y menos costoso con cuyo motivo se compondría la casa en que habita el cura fabricando al mismo tiempo en ella una sala para las funciones del Cabildo lo que sería de mayor utilidad y menor coste"** (12).

Esta zona aneja al templo a la que todos los documentos aluden como "el claustro" es la que mayores problemas de reconstrucción ofrece. El protocolo de 1776 utiliza el término con cierta imprecisión, unas veces en plural y otras en singular. El folio 509 v° parece localizarlo en la escuadra que se halla entre el muro de poniente de la iglesia y el norte que cierra las dependencias, pues manda situar **el arco n 1 "en el claustro"**. La impresión se refuerza cuando a continuación habla de formar sobre dicho arco **"una puertta en el mismo coro para desde el poder pasar al suelo que ha de haver sobre el claustro del norte".** Por otra parte, la expresión "claustro del norte" incita a pensar que este espacio no es el único que a juicio del redactor de las condiciones merece tal denominación, puesto que se preocupa por distinguirlo con su orientación. De hecho en otro fragmento hace extensible el término a todas las dependencias adosadas al costado N-O del templo que forman una escudra unida tanto al brazo norte del transepto como a la nave: **"Itt. que la pared del nortte donde cierra el claustro ha de tener de grueso en su cimientto en el paraje donde se ha de levantar la nueva torre seis pies y desde el pabimento hastta arriba cinco pies y consiguientemente el arco N° 2 ha de ser de cinco pies de grueso..."** (Fol. 512 r°) (13).

La importancia que concedía el Capitulo de Santa María a la remodelación de este espacio y a la consiguiente edificación de una vivienda para el cura que incluyera un espacio para las reuniones del Cabildo, halla una plasmación puntual en las condiciones de la obra de 1776. En ellas se consigna que el cantero que se adjudicase la obra habría de realizar también algunas nuevas dependencias como la mencionada casa del cura o la sacristía nueva. Respecto de esta última se precisa que su exterior ha de ser de sillería, al interior debe tener una puerta de **"arco de regla"** que permita la comunicación con el presbiterio y frente a ella se debe abrir otra igual **"en prespecttiba calando la pared en dos onzas de profundidad para que assi hagan una simetría en el presviterio"** (fol. 510r).

En el interior de la iglesia se contemplan asimismo otras reformas: levantar **"el paredón de debajo del coro hastta su piso de mamposteria"** (fol. 510v), **"formar las gradas del presbiterio segun demuestra la planta con su vozel y filete"** (fol. 510v), hacer treinta sepulturas **"en medio de todo el largo de la iglesia"** enlosando el resto de ella y su crucero y capillas (fol. 510v), así como sacar la mesa del altar mayor lo que pidiese el retablo y levantar las otras dos mesas de Nuestra Señora y San Prudencio **"lo que pidiere el terraplen de la iglesia a nibelacion del portico"** (fol. 510v).

Todas estas obras poseen una envergadura considerable en relación con lo exiguo del coste que se estipula, doce mil reales de vellón (14). La concreción de las condiciones contrasta, por otra parte, con la referencia genérica que se hace en el contrato a estas remodelaciones con un **"ademas de lo que conttienen dichas condiziones"** (Fol. 515r). Es posible, por tanto, que no todas se llevaran a cabo, al menos en este compromiso, si bien gran parte de las reformas fueron realizadas, tal vez en otro momento o por diferentes canteros, conforme a las trazas dadas por Aramburu. En lo que a las reformas a acometer en el muro meriodional de la iglesia se refiere, el contrato es en cambio mucho mas preciso y repite casi textualmente las palabras del redactor de las condiciones. Ello hace pensar que estos trabajos son, junto con la elevación de la pared del costado norte a la que también se alude textualmente, los que con mayor seguridad debieron realizarse de todos los propuestos por las condiciones. En consecuencia los datos consignados respecto a esta parte, donde hoy se halla la portada principal del templo y que acoge numerosas piezas escultóricas que debieron corresponder a la portada o portadas del templo, presentan un interés particular.

Tanto la ubicación del acceso original como la situación de estas piezas han originado variadas disquisiciones (15). Las hipotéticas reconstrucciones del aspecto original de la portada de Armentia se han basado de una parte en los restos existentes actualmente en el pórtico (lámina 2) y de otra en la descripción de Bernardo Ibáñez de Echávarri, quien tuvo ocasión de ver la portada con anterioridad a las obras de remodelación. La falta de precisión del texto de Ibáñez deja, no obstante, un amplio margen de duda en cuanto a la configuración real de la fachada: "La fachada es lo mas primoroso en este particular. Dividese en dos cuerpos y en el superior está Cristo con su Apostolado de talla entera. En el segundo está en un ovalo el cordero de Dios tremolando el estandarte de la cruz"

(12) Ibidem, 1775, fol. 103. Desde el traslado de la colegiata a Santa María de Vitoria en 1496 y por mandato de la Santa Sede, los canónigos de Vitoria tenían obligación de desplazarse a Armentia en las festividades de San Andrés Apóstol y San Prudencio para celebrar las primeras y segundas visperas y misas solemnes. Agúndez Gómez, G., o. cit. p.67. Ocasionlmente también pudieron celebrarse allí las Juntas de mayo, vid. nota 9.

(13) La misma impresión se extrae de la lectura de las Condiciones de Carpinteria y Albañileria de 1776, doc. cit. En la parte de carpintería, adjudicada al maestro Javier de Sarazibar, apunta: "Iten es condicion que ha de poner tablilla en todo el pórtico y claustros para el cielo raso picada y clabada...", Fol 560r. En lo que se refiere a las obras de albañilería: "...que tambien ha de embaldosar dichos claustros" y "que tambien echara cielo raso a todos los claustros porttico salon.." (Fol. 561r)

(14) Resulta sin duda anecdótico, pero ilustrativo, el hecho de que la impresión de los 3.000 ejemplares de la biografía de San Prudencio de Ibáñez de Echavárri (vid. nota 15) costara en 1754 entre 20.000 y 30.000 reales. Agúndez, G., o. cit., p. 75.

(15) El resumen de las diversas propuestas realizadas hasta el momento puede hallarse en Ruiz Maldonado, M., o.cit., pp. 135-139.



Lámina 2 Armentia. Vista general del pórtico.

(16). La mayoría de los autores han supuesto en base a estos datos la existencia de dos cuerpos en la fachada: uno inferior con el tímpano del cordero y otro superior con el tímpano de mayores dimensiones que representa a Cristo con los Apóstoles, ambos conservados actualmente en el pórtico (láminas 3 y 4) (17). En cuanto a la localización de esta portada, la descripción de Ibáñez de Echábarri sólo permite situarla en el costado meridional de la iglesia sin mayores concreciones.

Algunas de las numerosas incógnitas que hasta hoy se planteaban a los estudiosos quedan en parte resueltas gracias a las precisiones consignadas en las condiciones de la obra de 1776 En ellas se advierte que el cantero que se haga cargo de la obra **"haia de solttar la pared vieja que oy se halla a la enttrada de la iglesia para volberla a levanttar en el mismo sittio en el grueso de cuattro pies desde el pabimentto hastta el salón, tres pies y medio desde el salón hastta el guardapolvo y de alli hastta el tejado tres pies; y de sillería la partte del portico solamentte; todo lo demas de mampostería"** (fol. 512r). Asímismo se dan instruciones precisas para realizar el nuevo acceso; **"Itt. que en la pared de mediodia ha de formar la puerta principal para la enttrada de la iglesia en el paraje que oy se alla el pantteon del ancho y puntto que demuestra el arco viejo pues en dicho arco viejo se ha de colocar y trasladar el expresado pantteon y otra puertta para entrar desde el portico al claustro de la misma silleria, anchura altura y punto que las dos y a igual disttancia de la de enmedio vien enttendido que no han de llebar las molduras que el dicho arco viejo tiene..."** (fol. 509r).

Una primera conclusión que parece derivarse con toda claridad del texto es que la entrada del templo, al que se denomina en el protocolo **"el arco viejo"**, se hallaba antes de las reformas en el lugar donde hoy se encuentra la sepultura en la que según preciso Serdán se hallaba enterrado el licenciado Juan Alonso de Gámiz –sepultura que sin duda se corresponde con **"el panteón"** al que alude el documento– es decir en el muro sur cerca del crucero, mientras que el enterramiento ocupaba aproximadamente el espacio donde hoy se abre la puerta de acceso al templo en el extremo occidental del pórtico (18). La reforma dieciochesca que supuso, según se expre-

(16) Ibáñez de Echávarri, Bernardo, Vida de San Prudencio. Obispo de Tarazona. Patrono de la M.N. y M.L. Provincia de Alava, Vitoria, 1754, p. 226. La descripción de Ibáñez de Echábarri fue recogida y difundida por el Diccionario Geográfico Historico de España (Real Academia de la Historia, 1802, p. 107), por Madoz (Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España, Madrid, Madrid 1845-1850, T. II (1849) p. 576) y por Amador de los Rios ("La Basílica de San Andrés de Armentia y la iglesia de Santa María de Estíbaliz (Alava)", Museo Español de Antiguedades, 1872, p. 383)

(17) Díaz de Arcaya, o. cit., Lampérez, o. cit., Azcárate, o. cit., Ruiz Maldonado, o. cit. Ocón, o. cit. Eguía, por el contrario, sostiene que ambos tímpanos debieron pertenecer a dos portadas distintas, el del cordero a la principal del lado sur, y el de Cristo y los apóstoles a una segunda portada situada bien a los pies, bien en el costado norte. O. cit., 1984, s.p.

(18) En cuanto a la localización de la portada existía hasta el momento un acuerdo casi unánime en el sentido de considerar que se abriría en el muro sur pero sin mayores precisiones. Unicamente Baraibar sugirió una posible ubicación en el crucero (Baraibar, Geografía General del país Vasco-Navarro, Barcelona, s.a., pp. 331-332).



Lámina 3 Armentia. Tímpano del cordero.

sa en el protocolo, la completa demolición y nueva fábrica del muro sur, realizó, por tanto, una permuta de estos dos elementos. El documento viene a confirmar, por otra parte, las palabras de José de Landázuri el cual, menos de veinte años después de las obras, indicaba un cambio de ubicación de la puerta principal: "con motivo de la adición y nueva fàbrica que se ha executado en esta iglesia de San Andrés de Armentia se ha mudado su puerta principal a alguna distancia del sitio antiguo" (19).

Otro aspecto que aclara el documento son las dimensiones que la puerta original poseía, iguales a las del acceso actual. Asimismo puede deducirse que las molduras que hoy adornan la entrada de Armentia corresponden al **"arco viejo"** del primitivo acceso, hecho que ya podía inferirse de la semejanza de sus medidas con respecto a la rosca del tímpano del cordero. Las condiciones advierten expresamente que los canteros no han de llevar las molduras, es decir que deben permanecer en la obra nueva.

El contrato de la obra viene a aclarar aún mas estos extremos **" ..ademas de lo que conttienen dichas condiziones ha de ser de la obligación de dicho maestro el demoler la pared de el medio dia donde estta la puertta principal; soltar y bolber a lebanttar en el grueso de cuattro pies astta el texado de mampostteria por lo intterior de la iglesia y de silleria por la partte de el porttico colocando en ella la puertta principal para la entrada de ella con el mismo arco y molduras que le adornan y otro igual para la enttrada de el clausttro colocando el pantteon en la partte que oy se halla la puertta de la iglesia haziendo en la dicha pared y partte de su colocazion la figura de ottro arco igual a los dos para que hagan los tres simettria"** (fol. 516r).

Respecto de los elementos escultóricos el protocolo es menos preciso pero aún así no deja de aportar datos de interés. Se consigna con toda claridad que han de bajarse las esculturas que se hallan sobre la puerta con el mayor cuidado y el lugar donde deberán ubicarse: **"Como tambien se vajaran las figuras que se allan sobre el arco anttiguo bajandolas con todo cuidado para colocarlas en medio de las dos puerttas ventanas de la fachada y todo con la mayor solidez que sea posible"** (fol 509r). De las piezas actualmente alojadas en el pórtico varias podrían reclamarse como **"las figuras"** a las que se refieren los maestros del siglo XVIII Podría pensarse que aludan a las estatuas-columna que hoy se hallan en el frente oriental del pórtico, piezas que no desmerecerían de la descripción mencionada de Ibáñez de Echavarri que consigna la existencia sobre el arco de entrada de un "Cristo con su Apostolado de talla entera" (20). No resultaría descabellado

(19) Ladázuri, J. de, Historia Eclesiástica..., o. cit.,Vitoria, 1928 (1798), p. 130.

(20) Las palabras de Ibáñez fueron recogidas casi textualmente por El diccionario Geográfico Histórico de la Real Academia de la Historia de 1802 y por Madoz- Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España, 1845-1850, p. 92 que se siguen refiriendo a un "Cristo con su apostolado de talla entera". Amador de los Rios- "La Basílica de San Andrés de Armentia y la iglesia de Santa María de Estíbaliz (Alava)", Museo Español de Antigüedades, 1872, p. 383- habla de "figuras de alto relieve" para referirse a Cristo y los Apóstoles y es ya Díaz de Arcaya quien indica claramente la identidad de este Apostolado con el tímpano que hoy se conserva: "Este tímpano ocupó hasta 1776 el centro del segundo cuerpo de la imafronte, como así lo dice el licenciado Ibáñez que vió y describió la fachada de esta basílica poco antes de la despiadada restauración del siglo XVIII", O. cit. p. 139 (también en descripción completa p. 165-167).



Lámina 4 Armentia. Tímpano con Cristo y los Apóstoles.

pensar en base a su descripción en una galeria del tipo de las de Carrión o Sangüesa, mas acorde con la tipología románica de portadas que lo que hasta ahora se ha venido manteniendo al suponer un tímpano de grandes dimensiones situado sobre otro menor y desprovisto así de toda lógica constructiva y decorativa. Sin embargo, observando la traza dada por Nicolás Antonio de Aramburu y siempre en la suposición de que los maestros ejecutaron con fidelidad las instrucciones consignadas en las condiciones por él redactadas, parece que las **"figuras"** que se mandan bajar corresponden al tímpano con Cristo y los Apóstoles que en efecto hoy se halla situado aproximadamente en medio de los dos balcones del salón alto (denominados en el documento "puertas-vantanas"), si bien en un paramento diferente al que ocupan estos, encastrado en el mencionado muro meridional de la iglesia y cobijado por el pórtico. Al arco necesario para integrar dicha pieza debe referirse el contrato cuando habla de hacer **"...en la dicha pared y partte de su colocazión la figura de ottro arco igual a los dos** (21) **para que hagan los tres simettria"**.

Este pasaje del contrato resulta especialmente interesante, tanto por lo que nos dice acerca del concepto de una estructuración armónica de fachada acorde con los criterios dieciochescos de simetría, como por las posibles dudas que suscita acerca de la interpretación moderna de la descripción de Ibáñez de Echávarri. El modo en que un contemporáneo suyo experto en el arte de la construcción como Nicolás de Aramburu indica a los canteros el lugar en que deben integrar una pieza escultórica utilizando una referencia que puede identificarse claramente como correspondiente a un paramento distinto de aquel en el que debe ir, hace meditar sobre la posible falta de adecuación entre las referencias topográficas de un hombre del siglo XVIII y las que nosotros emplearíamos hoy. ¿Cabría pensar de acuerdo con ello que tanto Ibáñez de Echávarri como los canteros contemporáneos al referirse a las figuras **"que están sobre el arco antiguo"** únicamente se refieran a dos planos en altura, pero en diferentes paramentos?. Entre las alternativas posibles no hay que descartar, por tanto, que lo que realmente existiera con anterioridad a la remodelación de esta parte del edificio fuera un pórtico con acceso situado en el mismo eje que la puerta de entrada al templo en cuya fachada se integrase el tímpano con Cristo y los Apostoles. La mayor altura de esta puerta monumental de acceso al pórtico pudiera haber sido la razón de que Ibáñez de Echávarri hablara tanto de dos niveles como de "puertas principales"

La existencia de un pórtico antes de la reforma ejecutada por Manuel de Laspuir es atestiguada por el propio Ibáñez: "Por la parte de fuera hay unos arcos antiquísimos cerrados de mampostería que denotan estuvo allí el atrio o pórtico en que hay un lucilo donde está enterrado algún eclesiástico, como lo manifiesta una estatua que está puesta sobre su sepulcro con distintivos y señales de que fue sacerdote" (22). Las condiciones dadas por Nicolás de Aramburu también consignan indirectamente la existencia de este pórtico cuando hablan de levantar uno nuevo que ha de tener cinco arcos **"en la misma forma que diseña la planta"** (fol. 510r). En lo referente a las molduras y cornisas de este lado contempla:" **...y**

(21) No se entiende bien si, tal y como parece a la vista de la situación actual, se refiere a la puerta de entrada y al arco que cobija el sepulcro, o si, por el contrario, hace alusión a la puerta de entrada y a la de comunicación con "el claustro".

(22) Ibáñez de Echávarri, o. cit., p. 225.

proseguir dicha cornisa en la misma manera que va la que aora se ha echo nuevamente estta sólo se hara en lo que toca a ttoda la tirada y fachada con las cornisas viexas y carttelas de piedra que se hallan en las paredes del porttico y de la parte del nortte" (fol. 510r) (23). Resulta, no obstante, imposible aventurar el aspecto ni la cronología de este pórtico en el estado actual de nuestros conocimientos. Puede, en cambio, sostenerse la presunción de que este elemento que cobijaba la portada poseería un carácter funerario acorde con la tradición hispana, hecho que aún podía inferirse en el siglo XVIII por la presencia de la sepultura del Licenciado (24). Las esculturas que presumiblemente acompañaban a la portada, entre las cuales pueden contarse además del tímpano con el cordero cuatro relieves alusivos a la muerte y resurección de Cristo (lámina 5), crearían un marco referencial adecuado para ello (25).

Como es habitual en las remodelaciones de edificios antiguos realizadas en época moderna, el criterio económico por el que se rigieron las obras supuso el aprovechamiento de cuantos materiales resultaban de alguna utilidad. El documento ofrece varios pasajes en los que se consigna la conveniencia y el derecho por parte de los maestros de reutilizar la piedra procedente de la construcción original, aspecto que se subraya en la parte final del contrato de la obra: **"..concluiendo el menzionado Manuel de Laspuir la zittada obra con dos parttes de arena y una de cal aprobechandose ttoda la piedra que sobrase de sillería como de mamposteria ripio despojos y demas correspondientte a canteria ha excepzion de las piedras que esttan separadas por el dicho Don Gabriel Antonio de Guesalaga y Clabero de la referida insigne iglesia Colegial de santa Maria"** (Fol. 516v-517r).

Con mayor motivo era lógico esperar que los elementos escultóricos que permanecían en el edificio, en los que a juicio de los mandantes el valor testimonial de la historia espiritual del edificio se sumaría al escueto valor económico, fueran aprovechados en la nueva obra. (26) En efecto, en el exterior del muro meridional situado bajo el pórtico los canteros integraron a más de las piezas que ya han sido mencionadas y a las que se refiere textualmente el documento (las molduras del "arco viejo" y las "figuras" que se mandan bajar) otras piezas que parece razonable suponer hayan pertenecido a la portada principal del templo que, como sabemos por el mismo documento, se hallaba en este lado. El concepto con el que los restos se integraron en la remodelación es semejante al aplicado en otros "adecentamientos" del siglo XVIII (27) Como en la portada de Platerias de la Catedral de Santiago la ubicación de las piezas resulta totalmente ajena a los valores formales y a la tipología monumental de la época a que pertenecen (28). El paramento sur exhibe el tímpano mayor con Cristo y los Apóstoles situado a una altura media del muro y aproximadamente a igual distancia del acceso actual y del sepulcro. Flanqueándolo se hallan en la parte alta dos relieves, uno con la Anunciación y otro con un caballero. El ángulo sur-oriental del pórtico aloja en forzada situación con respecto al enjarje de ambos muros el pilar con el sacrificio de Isaac (lámina 6) (29), al cual se adosa una de las jambas del primitivo acceso. Sobre el trasladado sepulcro del Licenciado Alonso de Gámiz, cuyo lucillo debe aprovechar el hueco de la portada original, se ha dispuesto el tímpano del cordero.

El frente oriental del pórtico integra los relieves alusivos a la muerte y resurección de Cristo empotrados bajo unos arcos de cierto apuntamiento que apean de un lado en dos estatuas-columna y de otro en el mencionado pilar con el sacrificio de Isaac. Los documentos de la obra del XVIII no contienen de-

(23) En las cornisas del pórtico actual pueden apreciarse, en efecto, algunos canecillos procedentes de la edificación románica, junto con dos tipos de molduras, unas con zarcillos vegetales de la misma procedencia, y otras más sencillas y modernas realizadas expresamente, al igual que algunos canecillos sin decoración escultórica, sin duda ante la insuficiencia de los materiales existentes. El término "cartelas de piedra" dado el contexto en que se emplea solo podría aludir a los canecillos. En la terminología actual "cartela" aún conserva significados que pudieran relacionarse con la morfología de estas piezas: "mensula de más altura que vuelo" o "cada uno de los hierros que sostienen los balcones volados", según el Diccionario ideológico de la lengua castellana de Julio Casares.

(24) Landazuri también da fe del hallazgo a raíz de las excavaciones practicadas para la obra de 1776 de diferentes inscripciones sepulcrales y anota una de 1126 con la leyenda: "era MCLXIIII. II. K. Marti. ob. A. MADO FIN. PACE" que transcribe " En la era de 1164 en las segundas calendas de Marzo murió Alonso de Mado y descansó en paz". O. cit. p. 130. Resulta asímismo indicativo que la remodelación de esta parte del templo venga a coincidir con el planteamiento de unas sepulturas nuevas en el interior de la iglesia.

(25) Sobre el significado iconográfico de los relieves del pórtico de Armentia y su relación con la lutúrgia pascual vease mi comunicación a los III Coloquios de Iconografía, Madrid, Mayo de 1992, (en prensa).

(26) Madoz menciona entre los fragamentos hallados en el curso de las obras de 1776 y junto con las lápidas con inscripciones referidas por Landázuri,.... "algunos capiteles y basas de columnas que se ocultaron con gran descuido en las paredes del nuevo edificio". O. cit., p. 576-577.

(27) Toda la obra dieciochesca recibió las diatribas de Diáz de Arcaya a comiezos de este siglo. Califica la obra en general como una "bárbara dislocación" y las adiciones del costado meridional del templo como" un monótono pegote que oscurece al exterior el esbelto corte del románico templo, dejando ver en la parte inferior de su derecha cinco arcos viñolescos que dan ingreso al pórtico". O. cit. p. 121 y 176

(28) Pueden evocarse aqui las palabras de Focillon respecto de la ubicación de las esculturas de Platerias "colgadas de la pared, como en una gliptoteca provinciana", L'art des sculpteurs romans, 1931 (cito por la edición española de Akal, 1987, p. 144). La adecuación del texto de Focillon al estado del pórtico de Armentia es sugerencia que debo a Isidro Bango quien me apuntó dicha coincidencia en el curso de un "Master de Patrimonio Arqueológico Artístico" realizado en Vitoria durante el mes de mayo de 1992 en el que por vez primera expuse las conclusiones que se inferian de ambos documentos.

(29) Elemento que, contrariamente a lo que han sostenido otros autores, constituye una sola pieza con el resto de partes a las que se superpone, tal y como es posible apreciar en una inspección lateral. Lampérez asi lo consideró, suponiendo que habría formado parte de la portada como una de sus jambas. O. cit. p. 612.



Lámina 5 Armentia. Relieves de la Muerte y Resurreción de Cristo.



Lámina 6 Armentia. Pilar con el sacrificio de Isacd.

talles respecto a reforma alguna llevada a cabo en esta parte de la fábrica (30), lo cual permite pensar que, salvando el cambio de orientación de la estatua-columna mas exterior y que actualmente mira hacia el interior del pórtico cuyo cambio debió venir marcado por la construcción de los arcos del nuevo pórtico, la reforma dieciochesca no produjo ninguna mutación en esta parte. Sin embargo, la rudeza del ajuste de las piezas escultóricas integradas en la estructura de arcos hace sospechar que no se encuentran en su lugar de origen al igual que el resto de las esculturas que hoy aloja el pórtico. En el Museo de Bellas Artes de Vitoria se conserva una estatua columna de caracteres similares a las dos que aún conserva Armentia (lámina 7) y un pilar conocido como "de la lujuria" (lámina 8), ambas piezas procedentes de Zurbano y que han sido tradicionalmente asociadas con las esculturas de San Prudencio. Aunque no resulta un indicio en absoluto concluyente, podría pensarse que entre "las piedras" de las que habla el texto del contrato dieciochesco que se hallan separadas por Don Gabriel Antonio de Guesalaga, mayordomo de la colegial de Santa María, se hallaran dichas piezas escultóricas y que estas hubieran sido destinadas por Guesalaga al palacio del Diputado General D. Carlos Antonio de Otazu y Moyúa en Zurbano, donde tuvieron lugar unas Juntas Generales celebradas en mayo de 1776 (31). Resulta difícil, por otra parte, aventurar la posible ubicación de estas piezas en Armentia. Entra dentro de lo posible, sin embargo, que al menos la estatua-columna de Zurbano pueda haber completado la decora-

(30) Salvo que entendamos que los imprecisos pasajes del folio 509v° de las condiciones que hablan de derruir todos los restos de los paredones de poniente, y "todos los demas que fuesen necesarios", así como de levantar todos los paredones que miran al poniente y norte de mamposteria, se refieran a ello.

(31) Estas piezas permanecieron en el jardín de la casa-palacio hasta su cesión al Instituto Provincial de Vitoria de donde pasaron al Museo de Arqueología y finalmente a su actual emplazamiento en el Museo de Bellas Artes. López de Ocáriz, J.J., Mirari, Un pueblo al encuentro del arte, Catálogo de la Exposición de la Sala Amárica (Diciembre 1989- Enero 1990), Vitoria, 1990, p 152 y del mismo autor "Un ejemplo originario de Armentia sobre la "formosa deformitas" de San Bernardo", en Lecturas de Historia del Arte II, 1990, p. 227.

ción escultórica del acceso al templo, bien situada en unos hipotéticos derrames de las jambas (32), bien en los laterales del pórtico original formando con otras figuras desaparecidas una estructura semejante a la que hoy permanece en el frente oriental del pórtico, lo cual a la vista de los datos conocidos hasta el momento resulta igualmente indemostrable.

Pese a la nueva luz arrojada por la documentación muchas son, por tanto, las incógnitas que aún permanecen sobre la disposición original de la portada de Armentia. Es de esperar que nuevas aportaciones documentales vengan a precisar los puntos oscuros que todavía hacen de este conjunto uno de los rompecabezas de nuestra escultura románica.



–Estatua columna–. Museo de Bellas Artes de Alava. Foto Museo.



–"Pilar de la Lujuría"– Museo de Bellas Artes de Alava. Foto Museo.

(32) La inspección de la pieza revela un corte recto en la parte de la espalda que no afecta a su basa ni a la parte baja de las vestiduras, lo cual parece apoyar su adosamiento original.

ANEXO
PROTOCOLO 1584. MIGUEL ROBREDO SALAZAR (A.H.P.V.)

(**Fol. 509 r°**) Junio 17 de 1776 *(subrayado)*

Condiciones de Cantteria de las obras que se han de ejecuttar en la/ Iglesia Parroquial del Lugar de Armenttia de orden de Don Gabri/el Anttonio de Guesalaga Maiordomo de Fabrica de la Parroquia de/ Santta Maria de estta Ciudad y Comisionado della para el efectto en la/ firma siguientte/

Canteria (en medio de la linea y subrallado con dos lineas ondulantes)/

(al margen:1). Primeramente es condición que el maestro en quien se rematare/ dicha obra ha de ser de su obligación el demoler toda la bobeda /que se halla en el Cuerpo de la Iglesia y el Arco que la /sostiene al poniente./

(al margen:2.) Itt. que en la pared del mediodia ha de formar la Puertta principal/ para la enttrada de la Iglesia en el paraje que oy se alla el /Pantteon del ancho y puntto que demuestra el Arco viejo, pues/ en dicho Arco viejo se ha de colocar y trasladar el expresado/ Pantteon y otra Puertta para enttrar desde el Porttico al claus/tro de la misma silleria anchura altura y puntto que las/ dos y a igual disttancia de la de en medio vien enttendido que/ no han de llebar las molduras que el dicho Arco viejo tiene y/ otra Puertta para pasar desde el salon de sobre el/ Porttico al coro estta a Arco de regla; como tambien se vaja/ran las figuras que se allan sobre el Arco Anttiguo bajandolas/ con todo cuidado para colocarlas en medio de las dos Puerttas ven/tanas de la fachada y todo con la maior solidez que sea posible./

(al margen :3). Itt. que tambien ha de solttar todos los Claustros Viejos despues/ que el Carpinttero aia recojido todos los matteriales de texa / y maderamen que tienen dichos claustros para aprovecharse/ (**Fol. 509 v°**) toda la piedra que saliere en la obra nueva siendo de su/ cargo el recojerlos al pie de la obra; como tambien el demoler/ todos los Paredones que se hallan al poniente y todos/ los demas que fueren nezesarios para la ejecución de dicha obra./

(al margen 4) Itt. que ha de lebanttar la pared del costtado de la Iglesia/ hacia la partte del Nortte segun estta su cimientto enla/zandola con la del ponientte sobre un Arco que se formarà/ en el claustro **N° 1** y por lo intterior de la Iglesia ha/ de ser de Silleria vien aplomada y atizonada y sin/ picar la piedra lo menos que es posible para que asi/ imitte a lo demas; y sobre dicho arco formara otra Puer/tta en el mismo Coro para desde el poder pasar al suelo/ que ha de haver sobre el claustro del Norte./

(al margen :5)Itt. que tambien ha de lebanttar todos los Paredones que/ miran al Ponientte y nortte de mamposteria for/mando la torre en la esquadra del caracol a la/ partte del Nortte segun la plantta que demuestra la/ traza vien aplomadas y atizonadas con buena mez/cla de cal y Arena; y los dos Arcos que caen en dicho cla/ostro de piedra silleria de medio puntto que el del/ **N° 1** sirve para sostener la nueva pared que ha de zer/rar todo el costtado de la Iglesia como va otro: el del/ **N°2** para el cuerpo de la nueva torre y sobre estos for/mara otros dos Arcos de puntto subido de mamposte/ria a rajola para que no trabajen tantto los primeros/ y tenga dicha torre y pared maior firmeza con buena/ mezcla de cal y arena, levanttando esttas paredes/ astta la altura que pida el tejado de la Iglesia/ (**Fol. 510 r°**) con toda solidez y segun arte./

(al margen: 6) Itt. que tambien ha de levantar todos los Paredones que demu/estra la plantta de la Havitacion del señor Cura en los/ gruesos que demuestra dicha plantta tambien todos de/ mampostteria todo en la forma que arriba va dicho/ escepttuando lo que cae a la fachada del medio dia que ha/ de ser de silleria por lo estterior./

(al margen: 7) Itt. que tambien ha de formar la sacristtia segun y confor/me demuestra la traza tambien por todo lo estterior de/ silleria y por lo intterior de mamposteria formando/ su Puertta de arco de Regla en el sittio que manifiesta/ la traza tambien con su esconcer y Capialzado de silleria/ y en frente al otro lado demostrara otra Puertta igual/ en prespecttiba calando la pared en dos onzas de profun/didad para que assi hagan una simetria en el Presviterio;/ como formar los cinco Arcos que manifiestta la traza/ en el Porttico en la misma forma que diseña la plan/tta tambien todos de silleria como lo demas de la fachada/ hastta la altura de la Cornisa que estta demostrada/ en el sttio, y proseguir dicha Cornisa en la misma/ manera que va la que aora se ha echo nuevamente/ estta solo se hara en lo que toca a ttoda la tirada/ y fachada del medio dia con las Cornisas Viexas/ y carttelas de piedra que se hallan en las paredes/ del Porttico y de la parte del Nortte./

(al margen: 8) Itt. que tambien formara todas las Venttanas que demues/tra la traza, y colocara las rejas nezesarias todas/ tambien con sus varras atravesadas imitando a la nueva/ (**Fol. 510 v°**) que aora se ha echo, pues aunque en la traza/ demuestra tres venttanas para el salon de sobre/ el Porttico solo se haran dos Puerttas ventanas/ segun se dize arriba en cinco pies de ancho y nueve de/ altto de claro tambien con sus rasgos y capialzado de/ mamposteria a rajola en las letras **M** y **N** y/ las tres antepechadas de la havittacion de arriva/ seran de un igual de tres pies de ancho y cinco de altto./

Itt. que tambien sera de su obligacion levanttar el Pare/ don de debajo del coro hastta su piso de mamposteria/ en el grueso que demuestra la plantta./

Itt. que tambien ha de formar las gradas del Presbiterio/ segun demuestra la traza con su vozel y filete/ como el hazer treinta Sepulturas con sus/ adoquines que se considera abra adonde escojer losas/ para ellas formando sus tripcaños y adoquines nezesa/rios y su carrejo en medio de todo el largo de la Iglesia/ y enlosando el restto della, y su cruzero y Capillas, y/ sacando la mesa del Altar maior lo que pidiese la/ remoción del Retablo y levanttando las otras/ dos mesas de Nuestra Señora y San Prudencio lo que/ pidiere el terraplen de la Iglesia a nibelacion/ del Porttico.

Itt. es condicion que la persona en quien se remata/ren dichas obras haya de pagar por el trabajo/ que ha havido en su traza y condiciones noventta reales de vellon y si se remattaren por partes/ dicha Cantteria Carpinteria y Albañilleria/ (**Fol. 511 r°**) haia de pagar cada uno de los Maestros de las/ tres clases a treinta Reales cada uno/

Itt. se previene y advierte que mediantte ha haverse acor/dado en Juntta de Parroquia en virtud de la decla/racion echa por Don Juan de Echanove Maestro de obras/ que se hizo pre-

sentte en ella estte dia, de hallarse/ en nezesidad urgente y precisa la torre de dicha/Iglesia de demolerla y rebajarla por el grave/ peligro y ruina que amenaza es condicion por lo respecttibo/ al Canttero de derribarla hastta los cimienttos, in/clusive esceptto el paño unido a la sacristtia vieja,/ y la astta enttera de ladrillo que tiene y la canteria/ della con el maior cuidado a fin de que se pueda/ aprovechar sin detrimentto todo el ladrillo que ha/ de servir y aprovecharse por el maestro Albañil/ a veneficio de dicha Iglesia; y respectto de que es de la inspeccion y cargo deel Maestro Carpinttero el/ rebajar el tejado de la torre de dicha Iglesia sus cam/panas y los matteriales de Carpintteria que en/ella se hallan serà de su cuentta y cargo el/hazerlo y no del Maestro Canttero./

Itt. es condicion que haviendose determinado en la refe/rida Junta del dia presentte de fabricar de nuevo/ una torre para el servicio de dicha Iglesia/ (**Fol. 511 v°.**) en el sitio y lugar que demuestra dicha traza/ en la letra **P** que es juntto a el caracol que/ ha de servir de escalera para la dicha ttorre y estta/ se ha de ejecuttar por el maestro en quien se rematttare/ la obra de cantteria levanttando el quadro que/ demuesttra la plantta en Quarentta y nueve pies/ o mas de alttura si lo pidiere hastta la cornisa/ principal la que se ha de colocar a una nibelazion/ con el gallur del tejado de la dicha Iglesia y sobre/ estta nibelacion ha de subir otra cornisa princi/pal para que sobre ella se forme y haga el cuerpo/ de campanas el que ha de tener veintte y ocho/ pies de altura i su ultima cornisa colocando/ quattro troneras o Arcos a la medida de las/ Campanas maiores de modo que puedan bolte/arse con su yugo desaogadamente y que los/ Arcos de dichas Campanas sus cornisas y las qua/tro esquinas de dicha torre han de ser de sille/ria de la misma piedra demolida en dicha Iglesia/ y assi mismo se ha de concluir su rematte con tejado poniendo en medio la Veletta Vieja/ y piramides de la referida torre demolida/ lo que ha de ser de quentta de dicho maestro Carpin/tero como tambien el subir y colocar dichas/ (**Fol. 512 r°**) Campanas y ponerlas en sus sittios respecttibos/ con sus Yugos y clavazon nuevo que han de ser/ tambien de su cuentta./

Itt. se previene aunque no va especificado que dicho cantero/ haia de solttar la pared vieja que oy se halla a la/ enttrada de la Iglesia para volberla a levanttar/ en el mismo sittio en el grueso de quattro pies desde/ el pabimentto hastta el salon tres pies y medio desde/ el salon hastta el Guardapolbo y de alli hastta el/ tejado tres pies; y de silleria la partte del Portico sola/mentte; todo lo demas de mamposteria dentro y fuera./

Itt. que la pared nueba del norte denttro de la misma/ Iglesia, cuio cimientto esttà levanttado ha de tener/ los mismos gruesos que van esplicados en la del/ capitulo precedentte./

Itt. que la pared del nortte donde cierra el claus/tro ha de tener de grueso en su cimientto en el/ paraje donde se ha de levanttar la nueva torre/ seis pies y desde el pabimento hastta arriba/ cinco pies; y consiguienttemente el Arco N° **2** ha/ de ser de cinco pies de grueso; lo resttante de la/ tirada de estta pared ha de ser en su cimiento/ quattro pies y desde el pabimento hastta el techo/ del claustro tres pies y medio, y lo restante tres pies./

(**Fol. 512 v°**) Itt. que la Pared del poniente que cierra la Iglesia/ cuio cimientto esttaba lleno en el grueso de quatro/ pies se ha de levanttar desde el pabimentto astta/ el tejado en el grueso de tres pies./

Itt. que las paredes nuevas de la sacristia han de tener en su/ cimientto tres pies y lo resttantte astta el tejado, dos y medio./

Itt. que la fachada de Arcos del Porttico han de tener en su/ cimientto quatro pies, y desde el pabimentto hastta el/ primer suelo tres pies y desde allì hastta el Guarda/ polbo dos y medio y de alli hastta el tejado dos pies./

Itt. que la havittazion del Cura ha de tener en su cimiento tres/ pies y medio y desde el pabimento astta el primer suelo/ tres menos quartto y de alli al tejado dos y quartto pies./

Itt. que la pared de debajo del coro sea en su cimento dos pies y/ de alli astta recivir los quarttones dos menos quarto./

Itt. que respecto se han de echar los tejados a quattro/ Aguas es condicion del Canttero el que haia de/ dejar todas las paredes donde se han de fijar los bue/ los de dichos tejados en una Nivelacion con las/ Cornisas que se hallan colocadas en el cruzero/ del medio dia./

Itt. que anttes de echar dichos tejados ha de ser de la obligazion/ del Canttero el tener demonttada la torre para que no per/ judique el poderlos ejecuttar por el embarazo que haze y peli/gro que amenaza. Victoria Junio 27 de 1776 //

Nicolas Antonio de Aramburu (rubrica).

(**Fol. 513 r**: Traza)

(**Fol. 514 r°**) En la Ciudad de Vittoria a diez y siete dias/ del mes de Junio de mill settezienttos se/tentta y seis años antte mi el infraescripto/ escribano y testigos se consttituieron los seño/res Don Juan Bauptista de Porzel y Don/ Gabriel Anttonio de Guesalaga Abad/ y Maiordomo de fabrica de la insigne Iglesia/ Colegial de santta Maria de estta dicha/ Ciudad vezinos de ella Comisarios nom/brados y desttinados por dicha Parroquia/ para lo que en estta escritura haia contte/nido de la una partte; y de la ottra Ma/nuel de Laspuir Maestro Cantero vezino/ de estta relazionada Ciudad; como principal/ Francisco de Bergarechea vezino della y/ Juan de Echavarria que lo es del Lugar/ de Bettoño como sus fiadores llanos y/ principales pagadores.....

(**Fol. 514 v°**) .....Digeron/ que en el Tribunal eclesiastico de estte/ Obispado de Calahorra y Lacal/zada se habia littigado pleitto en/tre el Cura Abad oficiales y/ Parroquianos de la zittada insigne/ Iglesia y el Concejo y vezinos del Lu/gar de Armenttia sobre que aquel/los hubiesen de executtar barias/ obras y reparos en la Iglesia de/ dicho lugar de Armenttia como llebadores/ (**Fol. 515 r°**) de sus primicias el qual fenezido que fue/ se dio y pronunzio senttencia definittiba/ condenando a dichas Parroquianos a le eje/cucion de las zittadas obras y sinttien/dose agrabiados apelaron de ella para/ antte los Señores Metropolitanos de la Ciudad/ y Arzobispado de Burgos por quie/nes se confirmo la del ordinario de Calaorra en cuio esttado pasaron dichos/ señores Comisionados a poner como pusie/ron a publico rematte las menzionadas/obras y aunque asisttieron a el mu/chos y dibersos Maestros ninguno hizo pos/tura la menor por lo que probidenziaron/ el trattar como trattaron dichos señores de ajuste/ con el nominado Manuel de Laspuir para la promptta ejecucion de las expresadas/ obras sobre las Condiziones, y Mapas,/ formadas en el partticular, que para la/ debida intteligenzia se iserttan aqui, y su tenor es el siguiente//

.....Aqui Condiciones y Mapa/

Usando dichos señores Comisionados de/ la que tiennen de la insinuada Parroquia/ y parroquianos de la cittada insigne Iglesia/ (**Fol. 515 v°**) Colegial de santta Maria, que no les/ estta rebocada ni limittada en mane/ra alguna tenian acepttada y/ siendo nezesario acepttandola de/ nuebo ottorgaron que en nombre/ de dicha Parroquia ejecuttandose por/ el referido Manuel de Laspuir las/ obras y reparos de cantteria que se prebienen/ en las Condiziones y Mapa sattis/faran y pagaran al suso dicho do/ze mill reales de vellon en que se han conbeni/do y ajusttado en tres plazos el/ primero al principio de la obra el/ segundo a mittad de ella y el terce/ro y ultimo concluida fenezida y/ acabada que sea enttregandola/ a vistta de Maesros Perittos nom/brados por unas y ottras parttes/ y ttercero en caso de discordia a qua/tro mill reales de vellon en cada un obser/bandose y guardandose puttualmente/ las expresadas Condiziones y Ma/pa firmadas aquellas por Nico/las Anttonio de Aramburu Maestro/ Albañil y rubricadas por el pre/sentte escribano. Y el expresado Manuel/ de Laspuir como principal Juan de/ (**Fol. 516 r°**) Echavarria y Francisco de Bergarechea/ como sus fiadores entterados pormenor de/ las Condiziones y Mapa que quedan re/feridas; Ottorgaron que se oligaban y/ obligaron a hazer y ejecuttar las expresa/das obras y reparos en los terminos/ modo y forma que en ellas se nominan/ a ttoda sattisfaccion y sin falttar en co/sa alguna a su tenor por la canttidad/ de dichos doze mill reales de vellon pagados a los/ dias y plazos asignados dando principio/ a ellas inmediattamente y concluiendolas/ para fines de el mes de Agostto proximo/ benidero de estte presentte año, quinze/ dias mas o menos haziendo su entre/ga por mediazion de Maestros Perittos/ e inteligentes que por unas y otras/ parttes se nombraren y tercero en caso/ de discordia pero con la Calidad que/ademas de lo que conttienen dichas Con/diziones, **h**a de ser de la obligazion de dicho/ Maestro el demoler la pared de el medio/ dia donde estta la Puertta principal/ solttar y bolber a lebanttar en el grue/so de quattro pies astta el texado/ de mampostteria por lo intterior de la/ (**Fol. 516 v°**) Iglesia y de silleria por la partte/ de el Porttico colocando en ella la/ Puertta principal para la en/trada de ella con el mismo Arco/ y molduras que le adornan, y ottro igual para la enttrada de/ el Clausttro colocando el Pantteon/ en la partte que oi se halla en la/ puertta de la Iglesia haziendo en/ la dicha pared y partte de su colocazion/ la figura de ottro Arco igual a los/ dos para que hagan los tres si/mettria y que la pared nueba de el/ottro lado de la referida Iglesia/ se ha de lebanttar sobre el zimi/entto que en el dia tiene en el grue/so de quattro pies astta su tejado/ unida con la de el poniente toda/ de mampostteria y solo por la Can/tidad de los dichos doze mill reales de vellon/ concluiendo el menzionado Manuel/ de Laspuir la zittada obra con dos parttes de Arena y una de/ Cal, aprobechandose de ttoda la/ (**Fol. 517 r°**) piedra que sobrase de silleria, como/ de mampostteria ripio despojos y de/mas correspondiente a Cantteria ha/ excepzion de las piedras que esttan/ separadas por el dicho Don Gabriel/ Antonio de Guesalaga y Clabero de/ la referida insigne Iglesia Colegial/ de santa Maria:...../

(**Fol 517v°**).....siendo testigos Gregorio Miguel de Sama/niego Bruno de Rueda y Theodoro/ Diaz de Sarralde...../

Rubricas: Dm Juan Bautista de Porcel Abad, Gabriel Antonio de Guesalaga/ Francisco de Bergaraechea Bruno de Rueda.

KOBIE (Serie Bellas Artes), Bilbao
Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia
N.º IX, 1992/93

ALGUNOS EJEMPLOS VISUALIZADORES DE LA VIDA COTIDIANA DEL SIGLO XVII HOLANDES A TRAVES DE LAS PINTURAS DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO (*)

Xesqui Castañer López (**)

RESUMEN

El presente trabajo forma parte de un trabajo más amplio que ha sido realizado durante el año 1990. La metodología empleada corresponde a un análisis de la obra de arte desde el punto de vista y de su significado, así como a partir de algunos de sus elementos constitutivos.

RESUME

Le présent travail, que fait partie d'un travail plus large, a étè realisé pendant l'anneé 1990. La méthodologia suivi correspond à un analyse de l'oeuvre d'art du point de vue des motifs ou de certaines de ses élèments constitutifs.

LABURPENA

Aurrean dakazuen lana 1990. Erabilitako mettodologiak ikuspuntu formala, esanahia eta osagaiak aztertzen ditu.

(*) La realización de este trabajo ha sido posible gracias al programa del Ministerio de Educación de Movilidad del Personal Investigador que, permitió una estancia en el Rijksbureau voor Kunshistoriche Documentatie de La Haya (Países Bajos)
(**) Profesora Titular de Hª del Arte Universidad del País Vasco

Rembrandt, Hals y Vermeer son considerados desde siempre, como los tres grandes pintores holandeses del siglo XVII. Sin embargo, están rodeados de un numeroso grupo de maestros activos en esta centuria, en la República Holandesa que hacen que su escuela sea una de las más prolíficas del siglo. Todos estos artistas estuvieron ligados a los burgueses y patricios, unas veces por extracción social y otras, mediante una relación puramente contractual, lo que hace que las actividades de dichos grupos sociales sean ampliamente narradas en la pintura neerlandesa del siglo XVII (1).

El Museo de Bellas Artes de Bilbao contiene una buena muestra de esta pintura, de la que una parte fue ctalogada por el profesor Valdivieso (2), y, de la otra más numerosa, sólo se conocen datos vagos y no pocas veces erróneos.

De la vida cotidiana en su aspecto doméstico, y, perteneciente al legado de D. Laureano Jado, se encuentra *"La Cocinera"*, obra de un imitador anónimo de Gerard Dou (Leyden 1613-1675).



G. Dou "La Cocinera" (30 x 25 cms.) Museo BB.AA. Bilbao.

(1) WRIGHT, Chr., *The Dutch Painters. Seventeenth Century Masters*, London, 1984, pp.7-16.

(2) VALDIVIESO, E., *Pintura Holandesa del siglo XVII en España*, Valladolid, 1973, pp. 85 y ss.

Este tema del nicho con una mujer realizando diferentes tareas fue explotado al máximo por los seguidores de Dou, entre los que se encuentran: Metsu, Frans van Mieris I, y, a partir de 1660, Slingelandt, Schalcken, Dominicus van Tol, Maton, Naiveu, Carel de Moor, así como Gaesbeck, Brekelenkam, Staveren, Spreeuven, Pieter Leermans, etc... (3).

La obra representa, bajo un arco de piedra, una mujer ante una mesa con varios pescados, truchas en concreto, se dipone a cortar con un cuchillo, uno de ellos. A la derecha, un caldero de cobre. En la parte superior del arco, un pato muerto. A la izquierda, un gran cubo, y, al fondo un mostrador. Es ésta una composición popularizada por G. Dou, en la que en reiteradas ocasiones repite una figura femenina, sola o con otras, realizando una actividad doméstica. El ejemplar más antiguo que existe sobre este tema, es el titulado *"Muchacha pelando cebollas"*, fechado en 1646 (4) y que se encuentra en Buckingham Palace. Otros ejemplares sobre este mismo tema, se encuentran en el Museo del Louvre en París (5). En este panel parisino, la modelo guarda grandes similitudes con la de Bilbao, pero no así la iluminación, que en este caso entra por la ventana, a través de una marcada diagonal. Una modelo muy similar aparece reproducida en un original, firmado "G. Dov", en el que la figura femenina aparece vaciando un recipiente a través de la ventana (6). De este tema existen copias, en el Museo Boymans de Rotterdam (7); en la col. Roschilde de Londres y en el Kunsthadel de Berlín. Otros ejemplares que repiten esta tipología se encuentran en la Gemäle Galerie de Schwerin. Otra modelo similar a la de Bilbao, así como la caldera apoyada en la pared del nicho, aparece en un panel atribuido a Dou, vendido en Christi's de Londres (8). Otros paneles de tema similar se encuentran: en la Col. Borchard de New York; en una colección privada de Birmingham; en el ejemplar de la Karluhe Gemäle Galerie, la figura femenina está haciendo encaje de bolillos (9).

Esta misma modelo e idéntica composición se pueden observar en otros paneles del propio Dou y sus seguidores (10), debido a su gran éxito como tema y su coincidencia con el declive de la pintura holandesa de género, en la que se repiten los mismos asuntos hasta la saciedad. En este sentido, la misma modelo e idéntica composición que en el panel de Bilbao, sólo que en esta ocasión, levantando una cortina, se encuentra en un ejemplar firmado y fechado en 1673, propie-

(3) MARTIN-DIMIER, *Gérard Dou, sa vie et son oeuvre*, Paris, 1911; MARTIN, W., *Gerard Dou. Des Meisters Gemale*, Berlin, 1913.

(4) SNOEP-REITSMA, A.E., "De Waterzuchtige vruw van Gerard Dou ende betekenis van de lampet kan", Nederlands Kunsthistorische Jaarboek, 1973, nº24, p. 140-146; L. CUST., *The King's Pictures*, Londres, 1931, nº 20.

(5) CAT., 1922, nº 2352, p. 155.

(6) ALTA PINACOTECA DE MUNICH, Cat., 1922, nº 623.

(7) Cat. 1939-40, nº 15.

(8) La fecha exacta de venta de la Galería Christi's de Londres es: 14-12-1936.

(9) GASKELL, I., "Gerrit Dou, his Patrons and the Art of Painting", *The Oxford Art Journal*, 1982, 5, pp. 15-23.

(10) HUNNEWELL, R.W., *Gerrit Dou a Self Portraits and Depictions of the Artist*, Michigan, 1986.

dad de la Waddesdon Manor National Trust; la misma modelo, enmarcada en composiciones similares se encuentra en las siguientes colecciones: en la col. W. Paech de Amsterdam (con un ave en la mano); en el Cambridge Fitzwilliam Museum (asomada a la ventana con una cesta). Copias con la misma figura existen en Frankfurt, en la col. H. Blank; en Nework, New Jersey y Munich. Composición e iluminación muy similares, así como el caldero que cuelga de la ventana, aparecen en una copia muy libre de G. Dou que pertenece a Carmelina Drake Wagner Piédemont en California (11).

Las actividades de la soldadesca se encuentran en un panel donado por Doña María de Arechavaleta, procedente de la col. de D. José Palacio, y, titulado *"El Juego de la Oca"* de Barent Gael (Haarlem 1635-Amsterdam 1681).

Visualiza una fiesta en una plaza de aldea con multitud de gentes y exhibición de jinetes. Uno de ellos, sobre un caballo blanco, piruetea en el centro, pugnando por alcanzar la oca, ante un público expectante. En la casa de la derecha hay izada una bandera. Esta composición de Gael, muestra la influencia de Ph. Wouwerman, de quien toma algunas de las características formales, sobre todo en lo que se refiere a la composición de animales y, en concreto al caballo blanco.

Una composición muy similar, aunque con algunas variantes se encuentra firmada por este artista en el mercado de arte de Solingen, en los años setenta del siglo XVII. En ambos paneles el pueblo participa en juegos y diversiones.

La mano de Gael se advierte en el tratamiento de los personajes y de los animales que participan en la composición, donde no falta la presencia del caballo blanco, reflejo de la influencia de su maestro. También se reconoce el estilo de este pintor en las edificaciones y en la fisonomía de los personajes. Existen varios paneles de este artista, en los que aparece narrado este juego de la oca, aunque a veces desde diferente perspectiva, como sucede con el panel de la col. H. Südkam, en Hannover. El mismo caballo blanco aparece en un panel de la col. Weinmüller de Munich.

Las tiendas, caballos y soldados son repetidos por este artista en un ejemplar existente en Viena y, en otro de la Barker Welfore Foundation de Nueva York. Esas mismas tiendas aparecen en otra obra de Gael (12). El caballo vuelve a repetirse en un panel que representa una batalla, y, que se encuentra en Amsterdam en la col. J. Goudstikker. Otro ejemplar atribuido a Gael, con el mismo caballo blanco, prácticamente



B. Gael "El Juego de la Oca" (30 x 45 cms.) Museo BB.AA. Bilbao.

(11) BROOS, B & Cols. *Cat. Great Dutch Piantings from America*, The Hague, 1991 .

(12) Augusto Caraceni, Roma, Cat. Briganti 1958- Londres Christi's 18-2-1955, nº 137- los amigos de la Catedral de Chichester.



Jam. Vam Huchtenburgh "Batalla" (36 x 51 cms) Museo BB.AA. Bilbao.

copia del anterior fue vendido en la galería Christi's (13) y (14).

Los soldados también son el tema principal en las obras de Jan van Huchtenburgh (Haarlem 1647- Amsterdam 1733) (15). El ejemplar del Museo de Bilbao, realizado por la mano de este artista y que forma parte del legado Jado, representa una pelea a caballo. Un par de caballos aparecen muertos en primer plano. A la izquierda, un soldado a caballo con uniforme aparentemente francés. A la derecha un sarraceno, también a caballo y al fondo una gran humareda. Al fondo, cielo azul con nubes y más humo.

En los primeros años del siglo XVIII, Jan van Huchtenburgh entró al servicio del Duque Eugenio de Saboya, quien le encomendó pintar diez batallas en las que la Casa de Saboya estuviera involucrada. Seis de estas pinturas fueron destinadas a la Galería de los Saboya en Turín. Su fama como pintor de escenas de guerra, se extiende más allá de la propia Italia. Van Huchtenburg pintó encuentros violentos de la historia militar, así como batallas con caballerías imaginarias, como sucede en este panel de Bilbao y que se puede comprobar en la vestimenta de los personajes que no corresponde a ninguna batalla de la época. Este tipo de escenas están destinadas al mercado libre y son de pequeñas dimensiones, tal y como sucede en este ejemplar (16).

En el siglo XVIII, el comendador Johannes van Gool, dió a un seguidor de Van Huchtenburg, la descripción de una de sus pequeñas escenas de batalla: *"(...) Él además produjo algunas pinturas, todas ellas de tema militar, para el Gabinete, con batallas y armas para el lugar reservado al cuerpo de guardia. Necesitó utilizar grandes tonos blancos, para demostrar la riqueza de su matiz y el acierto de su juicio. He visto los trabajos destinados al rey, con una espléndida composición y un colorido digno de una obra maestra, usando la línea con una maestría no sobrepasada, ni por el propio Wourwerman (...)"*. Este panel que es una pintura de gabinete tal y como lo menciona Van Gool, muestra la crueldad de la guerra con un grafismo impresionante. Los antagosnistas están a la vez pintados con el aspecto de la inexorable lucha por la victoria. El artista ha conseguido representar con éxito, la escala del acontecimiento y los movimientos clásicos de ataques y defensas. Tanto en los primeros planos como en la

(13) Vendido en Christi's el 13-7-1979, nº 123.

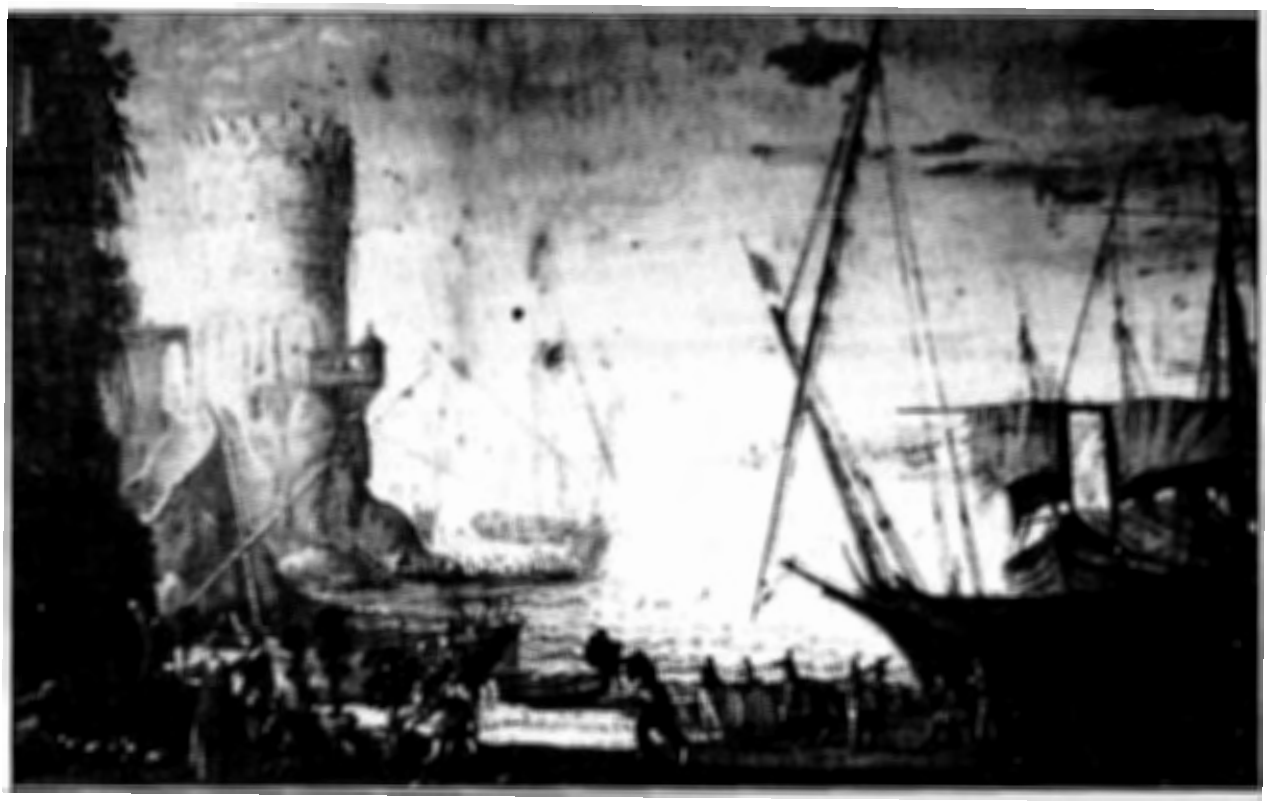
(14) BERNT, W., *The Nederlandish Painters of the seventeenth century*, London, 1970.

(15) HOUBRAKEN, A., *De groote schouburgh*, 1721, p. 251; WILLICEM, A. van der, *Les artistes de Haarlem*, 1870, p. 185.

(16) NAUMANN, O., *A Selection of Dutch and Flemish seventeenth-century Paintings*, New-York, 1983.

lejanía, se pueden ver a los hombres enganchados en un combate cuerpo a cuerpo, unas veces a caballo y otras de pié.

Con respecto al estilo de esta pintura, está claramente relacionada con el conjunto realizado para el príncipe Enrique Casimiro II de Nassau, ejecutadas en 1692. Este Príncipe fue Mariscal de Campo de la armada holandesa y de las tropas de tierra, en la Guerra de los Nueva Años (1688-1697) (17).



Orazio Grevenbroeck "Puerto" (21,5 x 30 cms) Museo BB.AA. Bilbao.

El género de las marinas en su vertiente de reflejo de actividades pesqueras y comerciales marítimas, se encuentra representado en el Museo Bilbaíno, se encuentra representado por dos obras que figuran como anónimas, pero que sin embargo por la factura y el estilo, pertenecen a la mano de Orazio Grevenbroeck (activo en París de 1670 a 1730). Existe una interesante polémica alrededor de este artista y su procedencia. Unas veces se confunde, y, otras se dice que es Charles Laurent Grevenbroeck. El Dr. Wurzbach en su obra *Niederlandisches Kunstler Lexikon*, indica que Orazio fue recibido como miembro de la Academia Real de pintura en París el 27 de septiembre de 1732. Bellier menciona a Orazio como habiendo trabajado en París en 1670. Lo cierto es que perteneció a una familia de artistas, entre los que se encuentran Alessandro Grevenbroeck (1717-1780), Jan Grevenbroeck I (1667-1695) y II (1731-1807) (18).

Las dos obras de este artista que alberga el Museo de Bilbao, pertenecen a la antigua col. de D. Laureano Jado. La titulada "Puerto", representa, varios edificios y una escalinata que sube hacia una gran torre circular. A la derecha e izquierda, varios barcos de vela atracados. En primer témino, numerosos personajes empeñados en diversas faenas. Es pareja con otra obra similar existente en el Museo, también atribuible a este artista y perteneciente al mismo género de las marinas.

Las similitudes con la obra de Orazio, el patriarca de la familia, se centran en la manera de como trata el movimiento ondulante del agua del mar. En las fortificaciones de los márgenes, en el elemento humano, siempre de tamaño reducido y en que, por regla general siempre sus cuadros son de dimensiones reducidas. El mismo tratamiento de las olas lo utiliza en un ejemplar que es propiedad de Robert Kindl. Las fortificaciones en forma de torre, colocada a ambos lados de la muralla, también se encuentran en un panel que es prop. de Th. Bodkin en la ciudad inglesa de Birmingham. Fortificaciones en forma de torres posee el panel que se halla en col.

(17) HUYS JANSSEN, P., & SUTTON, P.C. *The Hoogsteder Exhibition of Dutch Landscapes*, The Hague, 1991, p. 80-81.

(18) BODKIN, T., *Proceedings the Royal Irish Academy, Orazio and other Grevenbroecks*, 1934, vol. XLII, Section C, nº1, fig. 10.



Orazio Grevenbroeck "Bahía" (21 x 30 cms) Museo BB.AA. Bilbao.

privada de Nueva York. Idéntica torre se encuentra, en el ejemplar del Duque de Beaufort, y, colocada en el mismo extremo en el Museo de Bellas Artes de Tours.

Este artista holandés especializado en la pintura de marinas, parece que trabajó en Milán, incluso algunos afirman que fue en esta ciudad italiana donde murió, por lo que en sus paisajes se nota la influencia italiana, siguiendo una tradición de los artistas holandeses del siglo XVII, que descubrieron la belleza de los motivos italianos, vistos a la cálida y resplandeciente luz del sur y, los convirtieron en vistas familiares de sus paisajes. Houbraken afirmaba que en su tiempo, los paisajistas italianizantes, eran más populares que los de la escuela nacional, y, muy apreciados para los coleccionistas del XVIII. La mayoría de estos paisajistas italianizantes, eran también grabadores, y, sus propias estampas contribuyeron a difundir su nombre y fama en tiempos en que la obra gráfica gozaba de alta estima y se coleccionaba en grandes cantidades (19).

La otra obra denominada *"Bahía"*, contiene a la izquierda, unas rocas con vegetación que forman un arco natural. A su abrigo, varios personajes realizan distintas faenas junto a tres caballos. En el centro y a la derecha dos barcos de vela atracados. Al fondo, la gran bahía. Forma pendent con el anterior y, también trata el mismo tema.

Repite elementos formales, contenidos en otras obras suyas. En el Museo de Bellas de Dijon, existe un panel que reproduce en su margen derecha, tanto las fortificaciones, como los barcos del cuadro bilbaíno. También plantea grandes similitudes en el tratamiento de la figura humana, siempre de reducido tamaño, que, al igual que el anterior, plantea un tratamiento de la figura humana de pequeño tamaño y situada en la parte inferior del cuadro.

Este mismo tratamiento de la figura humana se encuentra en una copia, atribuida a este artista y prop. de Mrs. Helen H. Cowie, en Londres. La roca abierta aparece en un panel ubicado en el Oxenfoord Castle. Orazio Grevenbroeck pertenece a los últimos supervivientes de la segunda generación de pintores holandeses italianizantes, a caballo entre los siglos XVII y XVIII y, cuya obra ha sido revalorizada por W. Stechow (20).

Sus paisajes se caracterizan por la insistencia en las cualidades específicas de la luz y la naturaleza, aspecto que ya había sido importante en Claudio de Lorena, aunque en este artista, la luz siempre baña un paisaje imaginario, mientras en estos artistas holandeses que pintan bajo la influencia italiana, la luz, además de pertenecer a una hora del día, corresponde a un paisaje real.

(19) BENEZIT, E., *Dictionaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, París, 1976; BERSIER, J.E., *L'influence de l'Italie dans la peinture hollandaise*, París, 1951.

(20) ARCHIBALD, E.H.H., *Dictionary of sea Painters*, Suffolk, 1981.

Fuertes contrastes de luz y color son introducidos en esta obra, como elementos de perturbación, en la representación del espectáculo. Es entonces cuando aparece el paisaje y los objetos pierden individualidad, se confunden con el conjunto, entran unos en otros, creando un movimiento real, dentro de un fondo estático. Los elementos siguen estando superpuestos, como en las miniaturas y los frescos. La profundidad apenas está sugerida. El ritmo de la composición es casí siempre rectilíneo, al igual que en siglos anteriores. El modelado es un adorno de espesor, pero sigue siendo un adorno. El tono local pierde intensidad e individualidad, lo que gana en modelado: literalmente está degradado.

Al mismo tema de las marinas, pertenece el panel de Pieter Mulier (Haarlem 1637-Milán 1701). Mulier (Pieter el Joven), llamado el *"Cavalier Tempesta"*, pintor holandés hijo y discípulo de Pieter Mulier el Viejo, imitó al principio de su carrera los temas de Frans Snyders (21).



P. Mulietz "Marina" (21 x 28 cms) Museo BB.AA. Bilbao.

Esta Marina representa un trozo de mar encrespada bajo un cielo de tormenta. En el centro se ve una embarcación agitada violentamente por las olas. Este tema de la barca sobre el mar embravecido, es repetido por este pintor holandés, a caballo entre los siglos XVII y XVIII, hasta la saciedad, en diferentes versiones, algunas veces aumentando el número de barcas, incluso con hombres procedentes de un naufragio.

La forma de estructurar las olas y el cielo son una de las notas características de este artista. Otra coincidencia, es el hecho de que no suele pintar cuadros de grandes dimensiones, sino de tamaño medio, como se puede observar en este panel del Museo de Bilbao. En una col. particular de La Haya se encuentra un ejemplar en el que la barca es prácticamente la misma que la de Bilbao, aunque aquí el mar está menos encrespado y más barcas incluso algunas con tripulantes (22).

Otro panel, en este caso firmado (23), centra sus semejanzas con el bilbaíno, fundamentalmente en la manera de tratar el cielo. En el mismo sentido estilístico se encuetra un cuadro en la col. P.J.A. van Voorst Veder de Eidhoven. Prácticamente las mismas olas se repiten en paneles existentes en Amsterdam, Nueva York, Leipzig y Arnheim (24). Existe un grupo

(21) ROETHLISBERGER-BIANCO, M., *Cavalier Pietro tempesta and his Time*, University of Delaware Press, 1970; Idem., "Aggiunte all ultima fase di Pietro Tempesta", *Arte Veneta*, 1973, XXVII, p. 67 y ss.

(22) PRESTON, L., Sea and Rivers painters of the Netherlans in the Seventeenth Century, London, 1837.

(23) Firmado "P.M.L." Mannheim, Grossherzogl, cat. 1900 n.º 211-Karlsruhe, Staatliche Kunsthale, Cat. 1945, N.º inv. 1875.

(24) Ansterdam, Augburg Gemäldegalerie, inv. n.º 5257, cat. 1905, n.º 649, cat. 1912, p. 88, n.º 2649; New York, Chester Country Art Association; Amsterdam, Col. Philips; Museo de Leipzig, Cat. 1924 y 1929, n.º 1044; La Haya, Maurithuis, Cat., 1935, 1956, p. 28; Museo de Arnheim (Cat. 1956, p. 28).

de cuadros donde se reproduce la misma barca en diferentes direcciones (25).

El estilo de esta obra guarda semejanzas con otro artista holandés, Bonaventura Peeters, hoy en la Historical Society de New York. Por último hay una serie de cinco ejemplares que visualizan la misma escena de la tempestad, en diferentes momentos, y con distintos movimientos de la barca (26).

Este panel de Bilbao, cuyo principal protagonista no es el barco, sino los fenómenos atmosféricos, y, el mar revuelto en su mayor parte, está realizada a base de grises y azules, usando pinceladas precisas, sin delinear los detalles del barco, Como casí toda la pintura holandesa, esta imágen tiene su simbolismo, en este caso, siguiendo Goedde, a los avatares y turbulencias amorosas.

Las flores constituye un tema cotidiano en la vida de los holandeses y forma parte de su economía, Abraham Mignon (Francfort-sur-le Mein 1640- Wetzlar 1679) (27). De su mano es la guirnalda de flores, donada por Doña María de Arehavaleta. Representa una guirnalda muy diversa. Esta pintada en torno a una figura de mujer con cestillo de flores del que surge un áspid que se le enrosca en el brazo desnudo por lo que se ha querido ver una representación de Cleopatra, pudiéndose relacionar también con la virtud de la Prudencia. Anteriormente estuvo atribuída a Daniel Seghers (28).

Esta tipología de la guirnalda con figuras en el interior, es de origen flamenco. Tuvo una gran aceptación en su época, y, además un significado social, científico y simbólico al mismo tiempo. En 1573, Busbecq, Embajador de Austria en Turquia, hizo traer tulipanes para cultivo, y, dió algunos al profesor Clusius de Layden en Holanda. Al cabo de unos años, el cultivo de estos bulbos se convirtió en una manía nacional y los prósperos comercienates, empezaron a tratar científicamente el cruce de bulbos en su jardines privados, consiguiendo especies raras, esto trajo como consecuencia la edición de libros de flores que fueron ilustrados por los artistas (29).

En este género, Mignon a pesar de no ser holandés, consiguió una gran maestría, como lo demuestran sus ramos y ramilletes que, guarda un singular parecido con los de este panel de Bilbao. En Londres se encuetra un ejemplar que reproduce un ramo, igual que el colocado en la parte inferior del ejemplar bilbaíno. La misma composición, sin la figura del centro se encontraba en la firma Frost & Reed de Londres en 1957. Dos paneles muy similares, acompañados de frutas



Abraham Migmom "Guirnalda de Flores" (102,5 x 84,5 cms.) Museo BB.AA. Bilbao.

se encuentran en la Galería de Dresde. Ambos están firmados como el panel de Bilbao "Ab. Mignon. frec.".

Una imagen similar con una vista de paisaje en el centro, también firmado, se encuentra en Londres (30). El éxito de este género se trasladó al resto de Europa donde existen multitud de copistas e imitadores, de este tema, como es el caso del italiano Pier Francesco Cittadini (31).

Por último, la representación del paisaje combinado con figuras, se encuentra en este último artista a tratar, Dionys Verbrug (o Verburgh) (hacia 1650- después de 1711) que, pertenece a la últuma generación de paisajistas del siglo XVII, y, cuya fecha de nacimiento se sitúa hacia 1650. Aunque aparece registrado en Rotterdam desde 1677 a 1711. Se ha pensado que este artista, casí desconocido, debió de estar en las colonias holandesas, pues de él se conocen escenas y paisajes que reflejan la geografía de Suriman. Asimismo se conservan numerosas obras firmadas por este pintor que representan amplias panorámicas de paisajes, con arbolado en primer plano y perfiles de ciudades perdidas en la lejanía.

(25) Col. Part. Londres; Museo Universitario de Upsala, Cat., 1934, n.° 304, p. 101; en una col. part. e Lausana; col. Part. de la Haya; col. Part. de Londres.

(26) Se encuentra en Viena, Museo W.R. de Colonia, Cat. n.° 1632; la col. Koller de Zürich, Cat. n.° 5065; col. Gebr. Douwes e Amsterdam, Cat. 1984, n.° 17; col. de H. Fürstemberg, en Wesffalia, inv. n.° 61, atribuido en otro tiempo a P. Molijn.

(27) KRAEMER-NOBLE, M., *Abraham Mignon 1640-1679,* London, 1974.

(28) NOBLE, M., Abraham Mignon 1640-1679. Beitrage zur Stillebenmalerie in 17, Jht. Inaugural-Dissertation der Ludwig-Maximilians-Universitat, Munich, 1972.

(29) BROM, G., Schilderkunst en Literatuur in de 16e en de 17e eeuw, Utrech-Antwerpen, 1958.

(30) En Christi's en 1990.

(31) SALERNO, L., *La natura morta italiana 1560-1805,* Roma, 1986.



Diomys Verbrug ó Vetburgm "Paisaje con figuras (59 x 74,5 cms.) Museo BB.AA. Bilbao.

La obra del Museo de Bilbao, titulada *Paisaje con figuras* que, en el catálogo del museo figura como anómimo flamenco del siglo XVII, tienen todos los elementos que componen los paisajes de Verbrug. Representa un río que viene del fondo, a la derecha se alza una construción en ruinas, rodeada de árboles. En primer término, hay una fuente de piedra con un amorcillo sobre el pedestal. Hay pequeñas figuras de hombres en torno a ella y otras análogas, moviéndose por el paisaje. A la izquierda se inicica la ascensión de una colina.

Una composición muy similar en sentido amplio y prácticamente idéntica en lo referente a la conjunción entre el árbol y las ruinas, se observa en dos ejemplares, atribuidos a este artista. Esas mismas ruinas e vuelven a repetir, junto con el árbol, en un panel existente en el Museo de Leipzig (32). En este sentido, el ejemplar más parecido, incluso en la colocación de la figuras, es uno existente en una col. particular de Amsterdam. Esta misma fuente aparece en otros ejemplares, aunque visualizada desde el lado contrario (33).

Los dos ejemplares que guardan mayores similitudes con el de Bilbao son: uno que se encuentra en el Museo de Dijon, en el que la fuente está colocada el mismo lado que en el panel bilbaino y, que, además mantiene una representación del fondo del horizonte, también muy parecido. El otro existente en una col. part. de La Haya, muestra los personajes alrededor de la fuente, y como están en el ejemplar de Bilbao.

Es este un paisaje que entra de lleno en esa práctica que permitió a los artistas holandeses del siglo XVII, traducir de la manera más expresiva, la emoción que ellos mismos experimentan delante de los espectáculos ofrecidos en una región, donde la naturaleza presenta aspectos muy particulares. Este estudio del mundo exterior, que revela el carácter de un apasionante vieje de exploració, había ya preocupado a los primitivos del siglo XV, cuando representaban en los fondos de sus cuadros, calmas con hierbas y algunas perspectivas de una profundidad brillante (34).

(32) Museo de Leipzig, inv. n.° 1502.

(33) Panel propiedad de Poldersveldt, en La Haya; en otro ejemplar firmado "DVB", inv. n.° 8565; cat. manuscr. Mayer, 1961, n.° 78, existente en la Gelería de frese; WOERDENBACH, W., *Holland by Dutch painters, het hollandische landscape,* Den Haag, 1970.

(34) SCHULZ, W., *Die Hollandische Landschafzichuenng 1600-1750,* Berlín, 1974; BROWN, Chr. & Cols., *Dutxh Landscape. The Early Years. Haarlem and Amsterdam 1590-1650,* Londres, 1986; SUTTON, P.C. & *Cols. Masters of 17th Century Dutxh Landscape Painting,* Amsterdam, Boston, Philadelphia, 1987-1988.

KOBIE (Serie Bellas Artes), Bilbao
Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia
N.º IX, 1992/93

LA PINTURA DEL SIGLO XIX EN EL PAIS VASCO: PERIODOS Y GENERACIONES DE PINTORES

Ana María Sáinz Gil (*)

RESUMEN

Se analiza la EVOLUCION DE LA PINTURA DEL SIGLO XIX EN EL PAIS VASCO SEGUN LAS GENERACIONES DE PINTORES que se fueron sucediendo: Del academicismo al naturalismo (1800-1860): Primera generación (1800-1840), Segunda generación (1844-1878).

París-Bilbao: Tercera generación, primera parte (1878), segunda parte (1880).

RÉSUMÉ (**)

Analiser .'EVOLUTION DE LA PEINTURE DU XIX ième SIECLE AU PAYS BASQUE (**) D'APRES LES GENERATIONS DES PEINTRES qui se sont succédé: De l'académisme au naturalisme (1800-1860): Première génération (1800-1840), Deuxième génération (1844-1878).

Paris-Bilbao: Troisème génération, première partie, (1878), deuxième partie (1880).

LABURPENA

XIX. mendean Euskal Herrian emandako margolaritzaren eboluzioa, pintoreen generazioaren arabesa aztertu: Akademizismotik naturalismora (1800-1860): Lehengo generazioa 91800-1840), Bigarren generazioa (1844-1878).

Paris-Bilbao: Hirugarren generazioa, lehengo zatia (1878), bigarren zatia (1880).

(*) Profesora de la U.P.V./E.H.U. Apartado 644. Bilbao.
(**) Texto traducido al francés por Charo López Linaza. Departamento de Francés de la Escuela Oficial de Idiomas (Bilbao).

INDICE

1. INTRODUCCION.

2. CRONOLOGIA GENERAL.
1855-1900 (S. XIX)

3. CRONOLOGIA DEL ARTE A TRAVES DE LOS PINTORES (1800-1900).

3.1. Europa.
3.2. España.
3.3. País Vasco.

4. EVOLUCION DEL ARTE EN EL PAIS VASCO A TRAVES DE LA PINTURA - S. XIX.

4.1. De la diáspora hacia el despertar: del academicismo al naturalismo (1800-1860).

4.1.1. 1ª generación (1800-1840).
4.1.2. 2ª generación (1844-1878).

4.1.2.1. Corriente académica.

4.1.2.1.1. 1ª Subgeneración.
4.1.2.1.2. 2ª Subgeneración.

4.1.2.2. Corriente romántico-costumbrista.

4.1.2.2.1. 1ª Subgeneración.

4.1.2.3. Corriente paisajista.

4.1.2.3.1. 2ª Subgeneración.

4.2. París, Bilbao: entre lo moderno y lo atávico - 3ª generación, 1ª parte (1878).

4.2.1. Corriente clásico-académica.
4.2.2. La irrupción de la modernidad.

4.2.2.1. Los pioneros.

4.2.2.1.1. Adolfo Guiard y Larrauri.
4.2.2.1.2. Darío de Regoyos.

4.2.2.1.3. Anselmo de Guinea.

4.2.2.2. La llamada de la tierra.

4.2.2.2.1. Los naturalistas.

4.2.2.2.1.1. I. García Asarta.
4.2.2.2.1.2. José Salís.
4.2.2.2.1.3. Vicente Berruete.
4.2.2.2.1.4. Rogelio Gordon.

4.2.2.2.2. La influencia lumínica.

4.2.2.2.2.1. Ugarte Revenge.
4.2.2.2.2.2. Fernando Amarica.

4.2.2.3. Entre el Norte y el Sur.

4.2.2.3.1. Las personalidades.

4.2.2.3.1.1. Pablo Uranga.
4.2.2.3.1.2. Manuel Losada.
4.2.2.3.1.3. Ignacio Zuloaga.

4.2.2.3.2. El colorismo Fauve.

4.2.2.3.2.1. Francisco Iturrino.

4.3. Por una estética vasca, 3ª generación, 2ª parte (1880).

4.3.1. Luz y color.

4.3.1.1. Postimpresionismo poético.
4.2.1.2. Luminismo.

4.3.2. Folklore y etnografía.

4.3.2.1. Costumbrismo folklórico.
4.3.2.2. Primitivismo etnográfico.

4.3.3. Por la Vanguardia.

4.3.3.1. Tendencias constructivas.
4.3.3.2. Fauvismo.

1. INTRODUCCION

Para realizar este capítulo, he manejado la bibliografía que detallo a continuación:

- Gallego, Julián: "Los Ismos en la pintura". Publicado en coleccionable en "Los domingos de ABC". Ed. Prensa Española, Madrid, 1976.
- Abril, Manuel: "La pintura española del siglo XIX. Hª Arte Woerman. Tomo VI. Madrid, 1926.
- Alvarez Emparanza, J.M.: "Pintura Vasca. Orígenes y Evolución". San Sebastián, 1973.
- Arozamena, Jesus Mª: "Zuloaga, el pintor, el hombre". San Sebastián, 1976.
- Beruete, Aureliano: "Hª de la pintura española del S. XIX". Madrid, 1926.
- Barañano, K.M.; González de Durana, J; Juaristi, J.: "Arte en el País Vasco". Madrid, 1987.
- Bozal, Valeriano: "Hª del Arte en España. Desde Goya hasta nuestros días". T. II. Madrid, 1977.
- Encina, Juan de la (Ricardo Gutiérrez Abascal):
  - "Guiard y Regoyos". Ed. Vasca. Bilbao, 1921.
  - "La Trama del Arte Vasco". Ed. Vasca. Bilbao, 1919.
  - "El arte de Ignacio Zuloaga". Revista Hermes. Bilbao, 1917.
- Entornes Lasa, B.: "Estética Vasca". Buenos Aires, 1952.
- Flores Kaperotxipi, M.:
  - "Arte Vasco". Ed. Vasca Ekin. Buenos Aires, 1954.
  - "Pintores vascos - no vascos". Ed. Vasca Ekin. B nos Aires, 1947.
- García Miñón: "El Pintor Darío de Regoyos y su época". Oviedo, 1959.
- González de Durana, J.: "Adolfo Guiard". Bilbao, 1984.
- Lafuente Ferrari, E.: "Iturrino y su tiempo. Arte de hoy". Santillana, 1955.
- Lasterra, C.: "En París con Paco Durrio. Darío de Re yos, poesía del color y de la luz". Bilbao, 1966.
- Llano gorostiza, Manuel: "Pintura Vasca". Bilbao, 1965.
- Madariaga, Luis de: "Pintores Vascos". San Sebastián, 1971.
- Ossorio Bernard: "Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX". Madrid, 1883.
- Tubino, F.M.: "El Arte y los artistas contemporáneos en la península". Madrid, 1871.
- Varios autores:
  - "La pintura Vasca 1909-1919. Antología". Bilb 1919.
  - "Gran Enciclopedia de Pintores y Escultores Vascos de Ayer, Hoy y Mañana". XVIII Tomos. Ed. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1966-83.

Los puntos trabajados en este estudio son:

En 2. (Cronología general), aparecen los hechos más significativos, acaecidos en el terreno del arte en Europa y España entre: (1855-1900). De esta manera se posibilita el poder observar las diferentes tendencias y su evolución -manifestadas en Europa, principalmente- y establecer una comparación con las que están teniendo lugar en el País Vasco en estos años que nos ocupan.

En 3. (Cronología de artistas), se recogen los años de nacimiento y muerte de artistas europeos, de artistas españoles y de artistas vascos; agrupados por este orden y en tres cronologías diferentes.

Su utilidad se manifestará, cuando se vayan citando nombres, pertenecientes a una generación determinada en el transcurso del trabajo, y sea necesario situarlos en su tiempo adecuadamente.

En 4. (Evolución del arte en el País Vasco - A través de la pintura S. XIX).

La vanguardia se introdujo en el País Vasco por medio de la pintura, de ahí, que me centre únicamente en el análisis evolutivo de esa parcela del arte.

Se puede analizar esta evolución según las generaciones de pintores que se fueron sucediendo. Así:

En 4.1. (De la diáspora hacia el despertar: Del academicismo al naturalismo). Se estudia la primera y segunda generación correspondiente a los años (1800-1840) y (1844-1878), respectivamente.

En 4.1.1. (1ª Generación (1800-1840), se analizan las circunstancias socio culturales que explican la carencia de actividad plástica en el País Vasco de principios de siglo y se enumeran los artistas condicionados por esta época.

Con el cambio del panorama económico, a partir del año 1833, se va conformando una ideología nueva y un resurgir artístico en el País Vasco.

En 4.1.2. (2ª Generación (1844-1878).

Con la primera etapa del proceso de industrialización, el enriquecimiento comenzará a extenderse, y con éste la práctica artística plástica.

Esta práctica artística plástica se puede dividir en tres corrientes:

4.1.2.1. (Corriente académica): corriente que impera en esta 2ª generación y que puede subdividirse en:4.1.2.1.1. (1ª subgeneración): artistas que practican una pintura de carácter historicista.

4.1.2.1.2. (2ª subgeneración): artistas que practican el comienzo de un naturalismo paisajista.

4.1.2.2. (Corriente romántico-costumbrista): que convive con la corriente académica de la 1ª subgeneración, son artistas que marcan más el acento en lo costumbrista.

4.1.2.3. (Corriente paisajista): son artistas que practican el paisajismo como género explotable.

El estudio de la 3ª generación se puede subdividir:

En 4.2. (París, Bilbao: Entre lo moderno y lo atávico, 3ª generación, 1ª parte (1878), se cambia el punto de mira de Roma a París. En esta primera parte están incluidos los pintores nacidos entre 1860-1870.

Se subdivide en:

4.2.1. (Corriente clásico-académica): seguidores más o menos miméticos de la anterior generación.
4.2.2. (La irrupción de la Modernidad): Introducción de la Modernidad en el País Vasco.

4.2.2.1. (Los pioneros): análisis de:

4.2.2.1.1. (Adolfo Guiard y Larrauri)
4.2.2.1.2. (Darío de Regoyos)
4.2.2.1.3. (Anselmo de Guinea)

impulsores de los postulados modernos en el País Vasco.

4.2.2.2. (La llamada de la Tierra): Pintores que se forman fuera pero vuelvan a trabajar a su tierra.

4.2.2.2.1. (Los Naturalistas).

4.2.2.2.1.1. (Inocencia García Asarta).
4.2.2.2.1.2. (José Salís).
4.2.2.2.1.3. (Vicente Berruete).
4.2.2.2.1.4. (Rogelio Gordon).

4.2.2.2.2. (La influencia lumínica): influencia de Sorolla.

4.2.2.2.2.1. (Ignacio Ugarte Revenga).
4.2.2.2.2.2. (Fernando Amarica).

4.2.2.3. (Entre el Norte y el Sur): práctica pictórica a caballo entre las dos tendencias.

4.2.2.3.1. (Las personalidades):

4.2.2.3.1.1. Pablo Uranga
4.2.2.3.1.2. Manuel Losada.
4.2.2.3.1.3. Ignacio Zuloaga.

4.2.2.3.2. (El colorismo fauve):

4.2.2.3.2.1. Francisco Iturrino.

En 4.3. (Por una estética vasca - 3ª generación, 2ª parte (1880)), están incluidos los pintores nacidos entre 1870-1880. Se reafirmarán las raices vascas de los artistas, siguen una línea de la 1ª parte de la generación.

Se subdivide en:

4.3.1. (Luz y color):

4.3.1.1. Postimpresionismo poético: recogen los fundamentos postimpresionistas del tratamiento del color y de la utilización de la poética del mensaje.

4.3.1.2. (Luminismo).

4.3.2. (Folklore y Etnografía): expresión de:

un 4.3.2.1.: (Costumbrismo folklórico) y
un 4.3.2.2. (Primitivismo etnográfico)

4.3.3. (Por la Vanguardia): expresión de:

4.3.3.1. (Tendencias constructivas) y
4.3.3.2. (Fauvismo)

2. CRONOLOGIA GENERAL

1855 - 1900

SIGLO XIX

1855 – Exposición Universal de París.

1864 – Chevreul publica su "Memoria sobre los colores".

1869 – Invención de la fotografía en color, por Charles Cross (Francia).

1871 – Fortuny expone en París "La Vicaría".

1872 – Se inicia la construcción de viaducto en Madrid.

1873 – Se crea la Escuela Española de Bellas Artes en Roma.

1874 – Comienza la construcción de Sacre-Coeur en París.
- Primera Exposición impresionista (las restantes se celebrarían en 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882, 1886).
- Plaza de toros de Madrid, por el arquitecto Rodríguez Ayuso.

1879 – Descubrimiento de las pinturas de Altamira.

1880 – Rodín realiza "El Pensador".

1883 – Se inician las obras de la Catedral de la Almudena.
- Se inaugura el Palacio Velázquez, en el Retiro.
- Se construye en Chicago el primer rascacielos.

1884 – Primer Salón de los Independientes, en París.
- Inauguración del nuevo Ateneo de Madrid.
- Gaudi: Pabellones Güel en Barcelona y Templo d la Sagrada Familia.
- Puvis de Chavanes decora la Soborna de París.

1886 – Octava y última exposición de los impresionistas.

1887 – Inauguración del Gran Casino de San Sebastián.

1888 – Imágenes dibujadas móviles, antecesoras de los dibujos animados: "El pobre Pierrot", de Reynaud.
- Película fotográfica y aparato de fuelle por Eastman.

1889 – Hernebique utiliza el hormigón armado en Francia y América.
– Primer rascacielos en Nueva York.
– Apertura del Moulin-Rouge.

1891– Primera exposición de los "nabis".

1892 – Rogert Pedrosa construye el Cau Ferrat de Sitges.
– Fundación del "Grupo de los 11" en Berlín.
– Aparece el "Modern Style".

1893 – André Gide: "El viaje de Urien", ilustrado por Maurice Denis.
– Bourdelle: "Monumento a los muertos de Montaubán".

1894 – Rodín: "Los burgueses de Calais".

1895 – Primeras películas en los Estados Unidos: "Annabel la bailarina", etc.

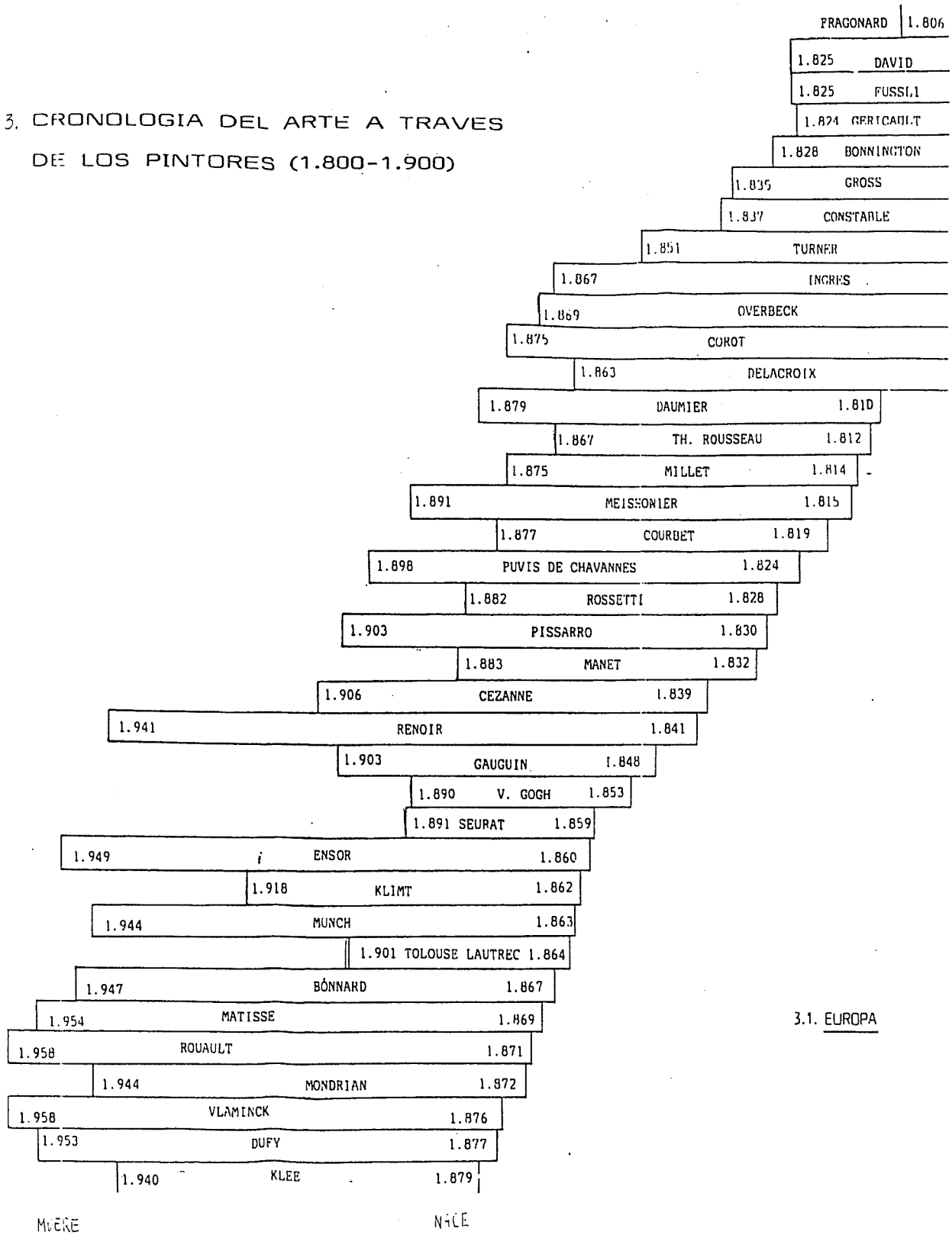
1896 – Primeras películas de Meliés: "El gabinete de Mefistófeles", "La posada embrujada", "La mansión del diablo", etc.
– Horta: Palacio Solvay en Bruselas (terminado en 1900).

1897 – Gauguin pinta "¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos?".
– Primera exposición de Picasso en Barcelona.
– Rodín realiza su escultura de Balzac.
– Mackintosh: Escuela de Bellas Artes de Glasgow (terminada en 1910).

1899 – Aparece el libro de Signac sobre el neo-impresionismo.

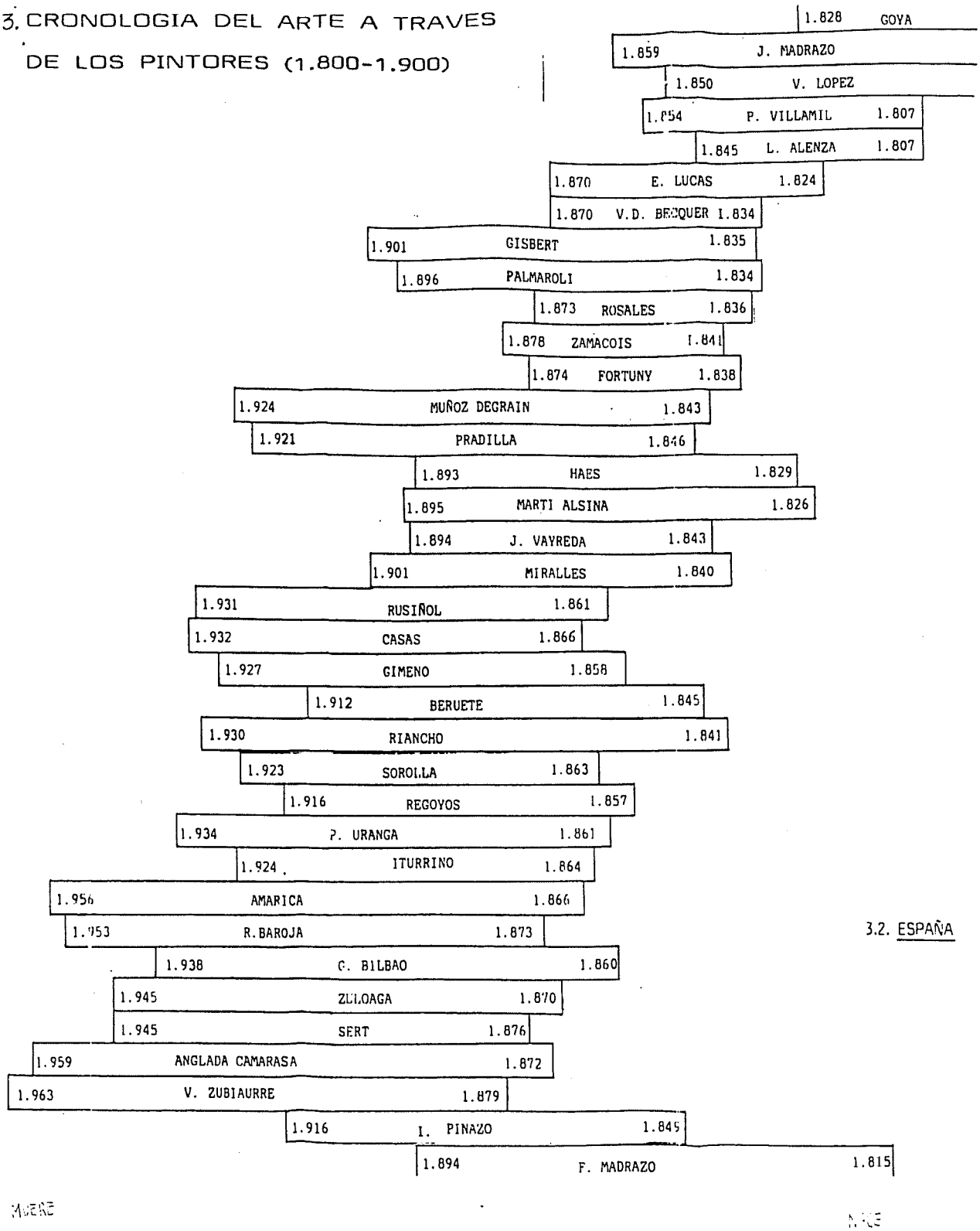
1900 – Graves Riera proyecta el Palacio Longoria en Madrid (hoy edificio de la Sociedad General de Autores).
– Primera estancia de Picasso en París.

3. CRONOLOGIA DEL ARTE A TRAVES DE LOS PINTORES (1.800-1.900)



3.1. EUROPA

3. CRONOLOGIA DEL ARTE A TRAVES DE LOS PINTORES (1.800-1.900)

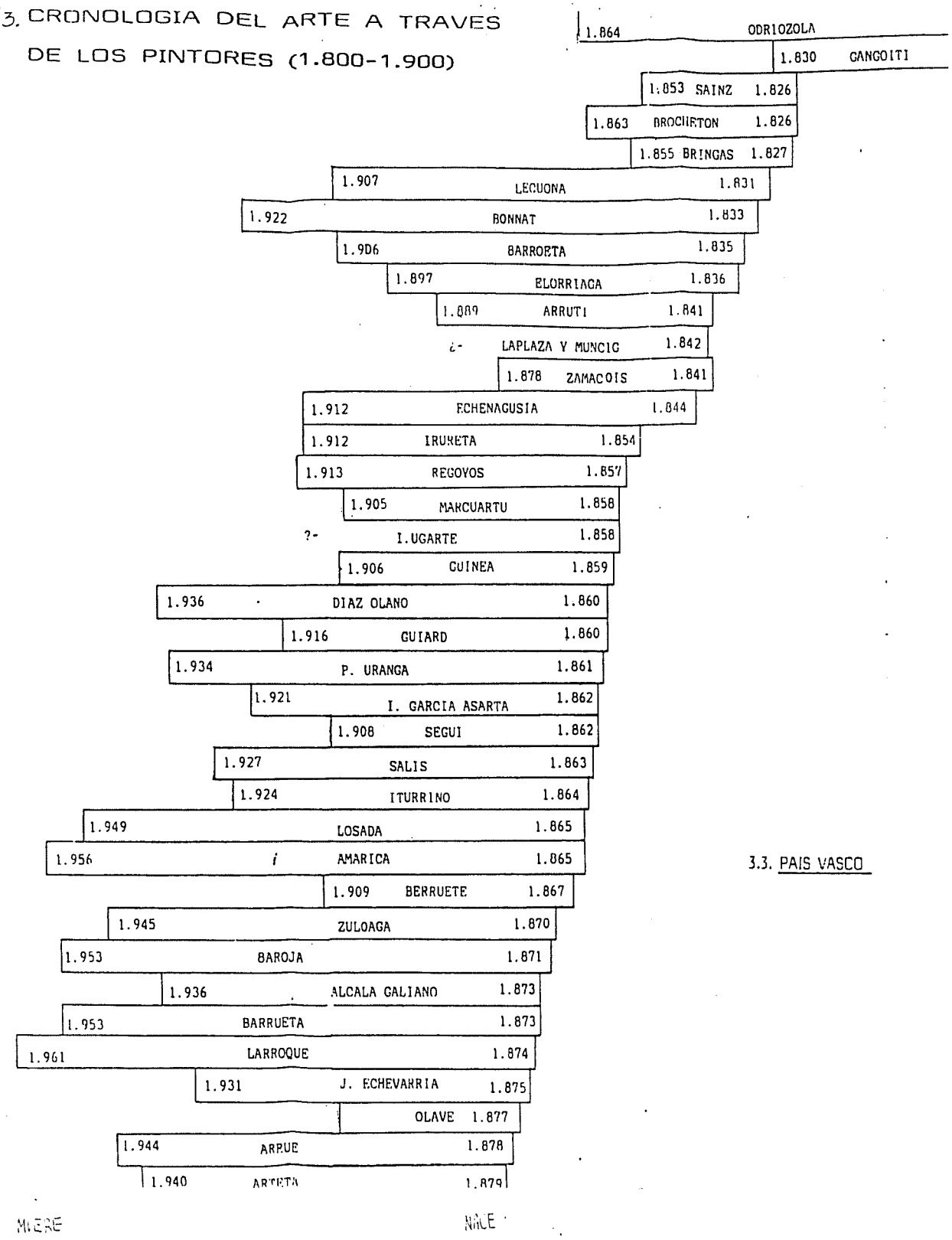


3.2. ESPAÑA

MUERE

NACE

3. CRONOLOGIA DEL ARTE A TRAVES DE LOS PINTORES (1.800-1.900)



3.3. PAIS VASCO

4. EVOLUCION DEL ARTE EN EL PAIS VASCO - A TRAVES DE LA PINTURA - S. XIX

4.1. DE LA DIASPORA HACIA EL DESPERTAR: DEL ACADEMICISMO AL NATURALISMO (1800-1860)

4.1.1. 1ª GENERACION (1800-1840)

La actividad pictórica en el País Vasco era prácticamente nula a principios de siglo.

Los motivos que expliquen esta carencia de actividad plástica se hallan comprendidos en diferentes circunstancias socio-culturales.

En lo socio-económico:

- La carencia de un mercado artísitico –una clientela consumidora de productos artísticos escasa–, que apreciaban el aspecto propagandístico del arte: la Iglesia por un lado, los señores –"jauntxos"– de las casas-torre, por otro.
  Esta carencia de mercado viene a recordar que, socialmente, el arte sólo florece en un medio economía urbano. El carácter primario de la economía vasca no era así, precisamente una espoleta para el debate artístico.

En etnológico-cultural.

- Fruto de esta actividad económico agrícola, el habitante vasco vuelca su sentido estético en el cultivo de lo artesanal, en el decorativismo de objeto de uso cotidiano: "kutxas", muebles, cerámicas, ... Esta práctica se imbrica en un folklore, y que como tal, genera unos usos y costumbres estéticas "cerradas", y de matiz igualmente pragmático: se da una exaltación de la fortaleza, la resistencia o la rapidez, elementos que redundan en beneficio-recuerdo del propio trabajo. La pintura, de un carácter más mental que físico, no se erige así, en absoluto, en respuesta estética adecuada.

En infraestructura artística:

- La actividad intelectual del País Vasco se centraba en los estudios lingüísticos y en las ciencias naturales. El análisis del Euskera por su carácter peculiar, absorbía la atención no sólo de los intelectuales del país sino de los lingüísticos extranjeros, quienes acudían a estudiarlo desde sus respectivos países. Se dio un fenómeno de moda, que desplazó la posibilidad de creación de academias de Bellas Artes en el territorio vasco.

1800 Esta situación de marasmo artístico propiciaba que cualquier intento de florecimiento de personalidades artísticas en el propio territorio, quedara frustrado. El artista, para alcanzar formación y poder luego proseguir con su labor, debía trasladarse a las provincias españolas en donde pudiera desarrollarse: Zaragoza, Madrid, Cádiz, Sevilla, Valencia...

La 1ª generación se desenvuelve en estos condicionantes; Vascos de origen, que emigran a Castila, Levante y Aragón, estableciendo allá su actividad de pintores, grabadores o pedagogos.

Dentro de esta generación encontramos, difuminados, varios nombres:

- Leonardo Albidur: grabador de cámara de Carlos IV, en Madrid (hacia 1802).
- Michel Echegaray: natural de San Juan de Luz (1733); con varias pinturas religiosas para las iglesias del Sur de Francia.
- Pedro Manuel Garagoiti: natural de Bilbao (1759); graba dor en Madrid. Sus hijos Nicolás (1804) y Juan (1896) continuarán su labor de grabado en Madrid, igualmente.
- José Odriozola: nacido en Cestona (1785); estudios y pre mios en la
- Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- Ignacio Uranga: natural de Tolosa; desarrolla su tarea e la Academia de San Luis de Zaragoza.

1833 El panorama económico y social empezará a cambiar en el País Vasco a partir del año 1833.

El General Castañón, tras la muerte de Fernando VII en ese mismo año, convierte el País Vasco en provincias, suprimiendo los fueros; 40 años más tarde, en 1876, las Cortes Españolas sancionarían la ley abolitoria de los Fueros.

Entre este lapso de tiempo, las guerras Carlistas ocuparon el protagonismo social.

Se iría conformando una ideología extendida entre la población ante este conflicto; la Iglesia apoyará al Carlismo, quien a su vez movilizará justificaciones supra-económicas para reforzar su credo: milenarismo, mitos y leyendas, razas y genealogías.

Este sentimiento se desbocaría años más tarde, en plena fiebre industrial, con la creación del partido Bizkaitarra, conformado por Sabino Arana y arropado por un proceso sociocultural que ya venía fraguándose cincuenta años antes.

1839 En 1839, finalizada la 1ª Guerra Carlista, ocurren dos hechos significativos para el resurgir artístico en el País Vasco.

1.– El riojano Juan Angel Sáez llega a Vitoria para ocupar una cátedra de dibujo.
Bajo su magisterio se educarán abundantes pintores vitorianos.
Cultivará una pintura urbana, así como cuadros de género religioso y de retrato (1).
Se convertirá en pintor de cámara de Carlos VII en París, donde se trasladará en 1869, tras haber creado un ambiente artístico favorable en Vitoria, que cuajó en la Exposición de Artes e In-

(1) Juan María Alvarez Emparana "Origen y evolución de la puntura vasca". San Sebastián, 1973

dustrias de vitoria en 1867. A esta concurrirían los discípulos de Sáez: Zaldúa, Viguri, Uriarte, Rosario Ajuria, Elorza, María Fournier, Juan González de Mendoza.

2.– El alavés Pablo Bausac se instala en Bilbao.
Lleva el aprendizaje académico de la Corte, estudiando en San Fernando, y ejerciendo de pintor para Carlos VI.
Bajo su didáctica, Pancho Bringas recibirá sus lecciones primeras de dibujo y pintura.

4.1.2.: 2ª GENERACION (1844-1878)

Coincidiendo con las Guerras Carlistas, se da entre 1840 y 1880 una primera etapa del proceso de industrialización en el País Vasco; se exporta mineral de hierro, y comienza a instalarse en las márgenes del Nervión las primeras factorías. Guipúzcoa comenzaría la actividad industrial con empresas metalúrgicas de transformación e industrial textil-papelera (Tolosa, 1841).

Con este enriquecimiento, comenzará también a extenderse la práctica artística plástica, exceptuando Navarra que sin precursores -ya que preferirán trasladarse a Bilbao, como el caso de Cosme Duñabeitia- cultivará el género musical.

El academicismo impera en toda esta segunda generación de artistas, permitiendo en su temática recoger un carácter costumbrista-romántico que permitirá, ya entrada la década de los 70, desarrollar unos tímidos intentos naturalistas que conformará la corriente paisajista de la 2ª subgeneración.

4.1.2.1.: Corriente académica.

En ella se incluye un heterogéneo grupo de artistas que manejrán en su hacer datos de diferentes orígenes: del Neoclasicismo, del género del retrato, delos pintores de Historia y los Nazarenos. Se traslada así a la pintura un sentido eléctrico en temáticas y conceptos.

Roma es la madre espiritual de estos artistas, de segunda generación; la Roma del Neoclásico y de la Mitología histórica.

4.1.2.1.1.: 1ª Subgeneración.

- Francisco Sainz, natural de Lanestosa (Alava), 1823/26; Estudios en Madrid con Madrazo. Cultivo del cuadro de costumbres, retrato y composiciones históricas.
  Pensionado en Roma. Viajes por Francia e Italia. Muere en 1853.
  De preparación académica, con influencias románticas recibidas de Madrazo, produciendo pinturas de carácter relamido.

- Brochetón y Muguruza, nacido en San Sebastián, 1826; discípulo de Madrazo y de G. Cros en madrid. Muere en 1863. Cultiva el retrato burgués y el género histórico.
  Su estilo se desenvuelve en una paleta oscura y ciertos efectismos retóricos propios de la época.

- León Bonnat, nacido en Bayona, 1833 - Recibe su formación académica de Madrazo –en Madrid– y de Lepon Cagnet, –en París–.
  Actividades artísticas en Roma, donde conocerá los últimos coletazos del Nazarenismo. En 1861 vuelve a París, instalándose como profesor en la Escuela de Bellas Artes; entre sus discípulos se hallarán Marie Garay, Denys Etchevarry, Gabriel Roby, entre otros. Le es concedida la Gran Cruz de la Legión de Honor. Muere en 1922.
  Su obra, abundante, se halla repartida entre unos retratos bien dibujados y de color amable y las composiciones paisajísticas –de escenas vascas–, orientales e históricas. Establece contactos en el País Vasco-francés, a donde volverá periódicamente. (Será incluso director de la Escuela de Bellas Artes de Bayona).
  Su estilo es dibujístico y fotográfico, aunque no por ello se muestra cerrado a la comprensión del arte contemporáneo.

- Salustiano Asenjo Arozarena, natural de Pamplona, 1834. Estudios y actividad artística profesional de catedrático de Historia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
  Mantiene contactos con el País Vasco, admirando la labor de Pancho Bringas. Se dedica al cultivo de la pintura histórica, a la vez que desarrolla sus dotes de caricaturista y dibujante.

- Juan de Barroeta, nacido en Bilbao, 1835. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando con Madrazo, regresando a Bilbao en 1857, después de obtener la 3ª medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Recogerá escenas de las Guerras Carlistas, como pintor cronista, a semejanza de Fortuny. Recibe incluencias paisajistas de Carlos Haes, que, al final de la guerra, cuajarán en la práctica de un paisajismo de paleta clara y pincelada corta, que recuerda a la pintura de Regoyos.
  En su labor se incluyen retratos de la burguesía bilbaína, de cálido color y virtuosismo minucioso con que resuelve los elementos suntuarios.

- Ramón Elorriaga, Bilbao, 1836. Estudios en Madrid y en Roma, participando del movimiento overbeckista, pintando cuadros históricos y religiosos.
  Conoce a Pablo Milá y Fontanals, líder del nazarenismo catalán, a quien posteriormente enviará discípulos (entre otros, Mamerto Seguí).
  Elorriaga desarrolló un fuerte inglujo nazarenista desde su cátedra de profesor de dibujo en el Instituto de Bilbao.
  Viajará a Amperica, con objeto de abrir nuevos mercados a su pintura.
  Se constituirá así Elorriaga en procedente en una práctica habitual en el arte vasco posterior, tanto por su amistad con artistas catalanes como por la búsqueda y apertura de mercado artístico en América.
  Sustituirá a Guinea, cuando éste marcha becado a Roma, en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao hasta 1888. Muere en 1897.

- Eduardo Zamacois, nacido en Bilbao, 1841. Estudios en Bilbao, de dibujo, con José Balaca. Completará su formación en la Escuela de San Fernando, donde obtendrá una mención honorífica en 1860.
  Parte para París en 1861, siendo allí discípulo de J.L. Meyssionier y recibiendohonores y premios –Medalla de Oro, Legión de Honor–. Volverá a Bilbao, donde cultivará una pintura de género francés (los "tableantins" o casacones) y de género histórico, en formatos pequeños de clara intención comercial.
  Tiene en su pintura grandes influencias de Mayssonier y de Fortuny, entremezclándolos con datos estilísticos propios: un color sereno y escueto, de composiciones cerradas y de pocos elementos, dejando entrever un carácter a veces irónico pero las más, amable.

4.1.2.1.2. 2ª Subgeneración

Frente al carácter historicista general de la 1ª subgeneración, los que conforman esta obra encaminarán unos tímidos pasos naturalistas-realistas hacia el paisaje si bien seguirán las bases plásticas de los antecesores: nazarenismos de Elorriaga y la pintura histórica, que se imbricará en la segunda generación de pintores historicistas desarrollada en España.

En esta 2ª subgeneración de pintores academicistas conviene destacar a Laplaza, Echenagusia, Alejandro, Irureta; Anselmo de Guinea cultivará en su primera pintura este estilo, del que se alejará –o al menos variará– después de sus contactos con Adolfo Guiard.

Otros pintores, de menos valía, son Genito de Benito, Macario Marcuartu, Mendelahazza y Otaola, cultivando todos ellos una pintura realizada según temas transcritos de leyendas vascas e históricas.

- Roberto Laplaza y Muncig, natural de Bilbao, 1842. Estudios con Carlos Múgica, completando su formación en la Escuela Especial de Bellas Artes de Madrid. En 1866 realiza composiciones religiosas.
  Es nombrado profesor suplente de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, posteriormente ocupando la cátedra de dibujo.
  Cultiva la pintura decorativa de flores y de temas religiosos, así como algún tema social. Ejecuta algunas pinturas decorativas para numerosos palacios, así como participa en la restauración de San Francisco el Grande, realizando sus vidrieras.

- José Echenagusia, Fuenterrabía, 1844. Estudios en Vergara, Bayona, Italia. Abre estudio en Roma en 1876, adquiriendo por su labor popularidad y fama. En 1892 gana en el País Vasco el premio en los Juegos Florales Eúskaros con su cuadro "Irrintzi". Recibirá encargos para vidrieras y pinturas de techos de las Diputaciones de Vizcaya y Guipúzcoa, realizadas en un estilo académico italianizante (2). Muere en 1912.

(2) Llano Gorostiza. "Pintura vasca".

- Alejandro Irureta, natural de Tolosa, 1854. Estudios en Madrid. En 1882 es profesor en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián. Marchará a Roma, pensionado por la Diputación de Guipúzcoa, estableciéndose en 1884. Regresará a San Sebastián en 1894, llegando a subdirector de la Escuela de Artes y Oficios. Muere en 1912.
  Cultiva en su pintura el retrato, el paisaje y el costumbrismo. Sufre fuerte influjo italiano en su oficio realista, que alcanza su máxima expresión en los techos pintados de la Diputación de Guipúzcoa (3).

4.1.2.2. Corriente romántico-costumbrista.

4.1.2.2.1. 1ª Subgeneración.

Convive con la corriente académica de la 1ª subgeneración y mantiene en común con ella un afán por la obra "bien" hecha, de formas y resoluciones cerradas, manteniendo sus diferencias en los temas e intenciones de sus obras: buscará lo típico, lo costumbrista, lo popular, en escenas abiertas al aire libre; intentando reflejar un mayor movimiento escenográfico y una mayor alegría por medio de un color más vivo.

Destacan tres pintores: Francisco Bringas, Gustave Collín y Antonio María de Lekuona.

- Francisco Bringas: México, 1827. Vive en Bilbao ya desde la edad de un año. Estudia dibujo en Pablo Bausac en Bilbao, completando su formación artística en la Escuela de San Fernando, Madrid. Vuelve en 1851 para instalarse en Bilbao, donde desarrollará una actividad que producirá abundantes obras, sobre todo de dibujo e ilustración: carteles de toros (4), acuarelas, álbumes litográficos de tauromaquias, decoraciones de teatro... Plasmará en sus cuadernos apuntes de aldeanos vascos, constituyendo a éstos en temas explotables para el futuro arte vasco. Morirá a los 28 años en 1855.
  Su pintura se caracteriza por una paleta clara y una búsqueda del movimiento, resuelto a veces de un modo algo infantil, utilizando escenarios abiertos al aiare libre.

- Gustave Collín, nacido en Arras (Francia), 1828. Estudios de pintura en Ventilleuse, siendo amigo y compañero de corot. Se establece en 1858 en el País Vascofrancés viajando por el País Vasco acompañando a su amigo Corot en 1872.
  Es invitado a participar con Cezanne, Degas Monet, Morisot, Renovi y Sisley en una exposición en le Rue des Capucines en 1874, de la que saldría el apelativo "impresionista".
  Vive Collín entre el rechazo oficial y las apreturas económicas. En 1899, sin embargo, se le concede el título de Caballero de la Legión de Honor. Morirá en 1910.

(3) Flores Kaperotxipi. "Arte Vasco". Buenos Aires.
(4) Según Llano Gorostiza, citando a Delmas, Bringas fue el primero en realizar Carteles de Toros.

La pintura de Collín evoluciona desde unas gamas oscuras hacia un vivo colorido impresionista en 1884. Tendrá como temática escenas de la vida cotidiana, y en sus paisajes se emparenta con Corot.
Cultivará el retrato, pero no mantiene la misma espontaneidad y frescura de su otra producción.

- Antonio Mª de Lekuona, natural de Tolosa, 1831. Estudios en Pamplona con Cosme Duñabeitia y en Madrid, en la Escuela de San Fernando. Se instalará en Madrid, tras obtener la plaza de dibujante científico del Museo de Ciencias Naturales. Regresará a Bilbao en 1872, abriendo estudio y llegando a ser pintor de cámara de Carlos VII.
  Su pintura se inscribe en el costumbrismo popular, afín al cultivado por Antonio de Trueba en literatura, de carácter romántico y festivo, siendo un claro precedente de José Arrue.
  Cultivará además el retrato y algunos cuadros de historias y leyendas vascas; en sus cuadros de paisaje utilizará gamas de colores grises y verdes, colores que posteriormente se erigirán en los colores de paisaje vasco. Lekuona es considerado como el viejo maestro de la pintura vasca.

4.1.2.3. Corriente paisajista.

4.1.2.3.1. 2ª Subgeneración.

La atención que los pintores romántico-costumbristas de la 1ª subgeneración prestaron a los espacios abiertos y al paisaje como escenarios de sus composiciones, desemboca en una práctica consciente del paisajismo como género explotable, que cultivaron, entre otros, Eugenio Arruti, Isaac Amann. Conviven en el tiempo con un caso especial, Julián Arzadun.

- Eugenio Arruti y Pola; nacido en Luanco (Asturias), 1845. De padre guipuzcoano. Estudia en Madrid, 1864, con Carlos Haes. Vuelve al País Vasco, donde es pensionado por la Diputación de Guipúzcoa, viajando por Francia, Italia y Alemania. En 1870 es nombrado profesor de dibujo, ocupando luego la cátedra en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián. Muere en 1889.
  Influido por la pintura de su maestro, Carlos de Haes, cultivará el paisaje con atención naturalista, la Escuela de Barbizon es recogida en sus luces solares tamizadas por la vegetación. Fondos difuminados y figuras abundantes son propios de sus paisajes. A semejanza del impresionismo, desterrará el negro de su paleta y evitará el recurso de línea para dibujar sus escenas.
  Introduce el paisaje en Guipúzcoa, género que sería posteriormente cultivado con profusión.

- Isaac Amann y Bulfy, Bilbao, 1851. Estudios en Madrid de Medicina, simultaneados con actividadess de violinista en la Orquesta del Teatro Real y con estudios de dibujo.
  Interrumpe su actividad médica en Bilbao en 1890, dedicándose desde entonces a la pintura y al dibujo. Muere en 1925.
  En sus obras de dibujo utiliza la línea y un sombreado esquemático en unos paisajes de perspectiva abierta y de matices naturalistas.

- Julián Arzadun y Zabala, nacido en Bermeo. Marcha a Pontevedra por causas de las Guerras Carlistas en 1875. En este mismo año expone en Santiago de Compostela varios dibujos al carbón de tipos y costumbres populares, así como un cuadro en el que combinaba la pintura con relieves realizados con arenas y conchas marinas dentro de la misma superficie. En 1880 expone en Pontevedra una escultopintura realizada con conchas de jibia labradas; expondrá también en Bilbao en 1882.
  En su producción se muestra sorprendentemente moderno, al conjugar relieve con plano pictórico y al incorporar materiales específicamente no artísticos.

4.2. PARIS, BILBAO: ENTRE LO MODERNO Y LO ATAVICO - 3ª GENERACION, 1ª PARTE (1878)

Los fundamentos clasicizantes colocados por los precursores de la anterior generación de la Pintura Vasca, siguen estando vigentes en algunos artistas, discípulos y seguidores de aquéllos, que aún tienen como punto de mira Roma. Pero esta óptica comienza a cambiar hacia París; en Anselmo de Guinea se dará esta fascinación, siendo primero un "romano" para luego orientarse al impresionsimo parisién. Paco Durrio ya había abierto las compuertas de París de igual forma que Adolfo Guiard.

En esta tercera generación hay que distinguir los nacidos entre 1860-1870, estudiados en este punto, y los que son nacidos entre 1870-1880, que conformarán la 2ª parte de esta generación y la definitiva consolidación de la práctica artística.

4.2.1. Corriente clásico-académica.

Los académicos Salazar, Seguí, Bárbara, García Espiñola y Esparza, serán seguidores más o menos miméticos de la anterior generación y sin personalidades como para hablar específicamente de ellos; la concluencia de todos ellos está en la Exposición Provincial de 1882, en Vizcaya, a la que se presentan. El premio es ganado por Anselmo de Guinea con una obra "clásica" en concepto pictórico y tema.

En conjunto, los artistas mencionados acomodan leyendas e historias del pueblo en que vivieron, plasmándolas con técnicas y virtuosismos trasnochados y, en cierta manera, decadentes.

De todas formas, es interesante señalar que esta temática del arte vasco se desarrolla en un espacio de tiempo concreto en el que los vascos lo habían perdido todo o casi todo de sus propios fundamentos. Es un momento de convulsión en ideas y posturas, que generará las bases de una consolidación del espíritu nacional vasco.

En este momento en que la reacción artística se desarrolla y, tanto unas tendencias como otras, se acercan a lo vasco co-

mo tentativa en un ir de lo particular hacia lo universal. Estos temas vascos eran, además, solicitados y comprados por la clientela vasca.

El más importante de los "clásicos", considerando aparte a Mamerto Seguí, será Díaz Olano.

- Ignacio Díaz Olano, natural de Vitoria, 1860. Estudia cuatro años en Barcelona y otros cuatro en París. En 1894 visitará Roma. En 1902 será nombrado profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria. Obtiene diversos galardones por su obra. Muere en 1936.
  Cultiva una amplia variedad temática en su pintura: paisajes, escenas de género, tanto en escenarios urbanos como campestres.
  De gran formación técnica y dibujo de trazo largo que encierra el color en forma cerrada.
  Su color es alegre, abundante de luces y transparencias, frente a la práctica usual de la época, de tonalidades apagadas.
  Cierto recargamiento ornamental, trabajando los detalles accesorios con el mismo barroquismo que las figuras protagonistas.
  Manifiesta cierta vena cómica en algunas composiciones urbanas, rozando a veces la crítica social; en sus escenas campesinas se le nota bucólico, entonándolas con "vigor y encanto" (Kaperotxipi) (5) y mayor libertad técnica.
  Su obra no es estrictamente académica, y transmitirá desde su cátedra enseñanzas que conformarán el estilo de los posteriores pintores alaveses.

4.2.2. LA IRRUPCION DE LA MODERNIDAD.

4.2.2.1. Los pioneros.

Serán Guiard y Regoyos los que transmitan el arte moderno de París a donde viajarán; a su vuelta, se erigirán en impulsores junto con Guinea, de los postulados modernos en el País Vasco.

4.2.2.1.1. Adolfo Guiard y Larrauri.

Nace en Bilbao en 1860. Estudia con Llimona y Martí Alsina. Viaja a París, estando ya allí en 1878, donde conoce a Manet y Degas; de este último será discípulo y amigo. Regresa a Bilbao en 1886.

Sus primeras pinturas, algunas hechas en París, no tienen un carácter impresionista: sin división del tono y sin utilizar colores puros y con temas que poco tienen que ver con el "plenair". Tan sólo paisajes, de tonalidad opaca, a semejanza de sus interiores. En éstos, se percibirá la influencia de Manet y Degas en la manera de composición y en la temática usada: tipos y costumbres de la vida parisina, así como un distanciamiento objetivo –propio del Naturalismo– de Manet.

Degas transmitirá a Guiard el gusto por el dibujo principal constante de su obra (6). Con él, buscará ritmos nuevos, que Juan de la Encina (G. Abascal-hermes, 1918) relaciona con la tradición sensual francesa.

El estilo de Guiard irá cambiando, si bien de esas constantes referencias en Manet y Degas, fruto de su desarrollo artístico en el País Vasco, con sus propios datos artísticos.

Cultivará un Naturalismo en su modo de composición y en un gusto arcádico no excesivamente idealizado. Trabaja en el paisaje vasco, recogiendo su mundo rural y sus protagonistas.

Su pintura de interiores irá aclarándose; los contornos cerrarán un color de suaves degradaciones azuladas y amarillas, con una luz clara y limpia.

Realizará encargos de pintura decorativa y de cartones para vidrieras –Casa de Juntas de Guernica, varios palacios–, con un estilo cercano al simbolista, ya que la temática ("La Pesca", "El Tráfico", "El Pastoreo", "La Agricultura", "La Guerra") y la función de las composiciones así lo requerían.

Los símbolos de Guiard serán ya arquetipos en la pintura vasca, así como sus paisajes vascos.

Guiard abrirá así una brecha en el mundo artístico vasco, teniendo abundantes seguidores directos, especialmente Anselmo de Guinea pero que, sin embargo, cultivaría su propia estética.

Guiard morirá en 1916.

4.2.2.1.2. Darío de Regoyos.

Nace en Ribadesella (Asturias), 1857. Estudia en Madrid con Carlos de Haes. En 1880 se encuentra en París y en 1881 se instala en Bruselas. En 1882 pasa por el País Vasco, en compañía de Van Rysselberghe y Meumer entre otros. En Bruselas pertenece a "L'Essor" y al "Cercle de los Veinte". En 1883 se halla en Irún. En 1888 viaja en compañía de Emile Verhaeren por España, editando ambos "La España Negra". En 1890 se instala en San Sebastián, trasladándose a Bilbao en 1894. Saltará en el País Vasco de Durango a Las Arenas, Irún, Bilbao y San Sebastián. En 1908 se trasladaría a Barcelona, donde moriría en 1913.

Regoyos era vasco de filiación, desarrollando en el País Vasco su arte y conviviendo con sus gentes, asimilando sus costumbres y su cultura; cuando partía al extranjero, o cuando viajaba a otras regiones, manifestaba añorar "su" país.

La pintura de Regoyos, desarrollada en Bélgica, comien en un principio, reflejando su inusitado interés por la tradición sombría y pintoresca de Goya (7). Sus obras tienen un gusto por los efectos producidos por una luz artificial o natural extrema: escenas iluminadas con puntos de luz de gas, luz eléctrica, claros de luna... Es una pintura tenebrosa, de paleta oscura, que reflejan un estado sentimental propio.

La siguiente pintura viene enmarcada por su viaje con el poeta Verhaeren por tierras de España; "La España Negra", con textos del poeta y dibujos-grabados de Regoyos que recogen una visión teórica y expresiva de paisajes comunes obser-

(5) F. Kaperotxipi, op. cit.

(6) "Haz bien un contorno y luego "ensúsiate dentro".

(7) J. de la Encina. "Regoyos y Guiard". Op. cit.

vados desde nuevas perspectivas. La luz y la sombra están expresados con una personalidad ingénua, con gran libertad para la época. La búsqueda de lo primitivo, lo torvo y lo pintoresco es recogida en unos dibujos adecuados para ello.

Goya sigue gravitando en Regoyos quien, años más tarde, en conversación con Pío Baroja expresaba esta etapa como "de neurasténico".

La serenidad la hallaría en el País Vasco, quizás debido al creciente interés de Regoyos por la pintura al aire libre, fruto de su asimilación de las exposiciones postimpresionistas contempladas en Bélgica.

El paisaje vasco es escrutado, asimilado y hecho propio por el artista, quien lo plasma paulatinamente con trazos más cortos, llegando al "puntillé". No llegará a recoger de los impresionistas el color puro.

Conserva en sus cuadros de bailes vascos una forma más esquemática e infantil, resolviendo unas figuras minúsculas como protagonistas, poco propicias al detalle.

La importancia de Regoyos en la pintura vasca es evidente, teniendo seguidores directos en Rochelt, Manuel Moreno, Enrique Rentería... que conforman una tradicion paisajística que llega hasta el presente.

4.2.2.1.3. Anselmo de Guinea.

Nace en Bilbao en 1854. Estudia con Federico Madrazo en Madrid, viajando a Roma, donde se halla en 1874. Vuelve a Bilbao en 1876, donde obtiene la cátedra de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios. Se le concede Medalla de Oro en la Exposición Provincial de Vizcaya en 1882. Marcha a Roma, donde conocerá a Adolfo Guiard, quien le influirá. Va a París en 1895, regresando ese mismo año a Bilbao con el objeto de poder continuar ejerciendo en su cátedra de dibujo. En 1890 y 1898 ganaría una tercera y segunda medallas en Barcelona. Morirá en 1906.

Su primera obra recuerda la pintura ingénua de Bringas, pero girará hacia unas obras más acabadas y académicas, de carácter costumbrista y popular vasca, que recuerda –y deriva de– la pintura relamida de Madrid y Roma. Composiciones "clásicas" de leyendas e historias del País Vasco, de sólido dibujo, forma cerrada y colores terrosos.

Recibirá la influencia de Guiard y comenzará a buscar la luz en escenas típicas vascas que, sin embargo, resolvía según convenciones académicas de las que le era difícil sustraerse.

Realizará murales y pinturas al fresco, así como vidrieras, para la Diputación de Vizcaya. En aquéllas, Guinea se muestra simbolista, utilizando tonalidades claras y líneas suaves y rítmicas. En las vidrieras se acercará a Guiard en la linealidad y el contorneo propio del emplomado, pero se diferenciará en una composición más abigarrada y un color más severo. De esta época, los cuadros realizados se hallan en la línea de su frescos.

Sus obras de fin de siglo muestran una apertura hacia la luz, presentando la vida popular del pueblo vasco.

Guinea influirá, desde su puesto en la Escuela de Artes y Oficios, en las jóvenes generaciones, y encontrará continuadores directos en sus hijos Anselmo e Isidro, y en su sobrino Guezala.

4.2.2.2. La llamada de la tierra.

4.2.2.2.1. Los naturalistas.

4.2.2.2.1.1. Inocencio García Asarta.

Nace en Gazteanis en 1862. Estudia en Vitoria y en Roma, a donde va al serle concedida una pensión por la Diputación de Navarra. Posteriormente estudia en la Academia Jullien de París. Tras varias exposiciones y premios, regresa y se instala en Bilbao en 1900. Muere en 1921.

La pintura de Asarta va cambiando con las vivencias y los estudios de Roma y París. Primero en Roma, la norma clasicista corrige su obra. En París conocerá el paisaje realizado a la manera de la Escuela de Barbizon, exacto y preciso, con una gama de colores oscuros con predominio de lo verde. Poco a poco llevará su estilo paisajístico hacia un sentido decorativista, buscando ángulos con flores, de carácter efectivo y con vistas a la venta.

Cultivará aceptablemente el retrato, siendo conocidos los de Sabino Arana y de Aranzadi.

4.2.2.2.1.2. José Salís.

Natural de Santoña, 1863. Se traslada con su familia a Irún a la edad de siete años. Estudia en Madrid, Bruselas, Roma y París. Muere en 1927.

Su primera pintura es resuelta al estilo de Fortuny de manera preciosista, evolucionando hacia el naturalismo francés, con figuras que recuerdan al primer Manet y aclarando la paleta, alternando fuertes tonos con armonías suaves.

El tema del mar será reiterativo en su obra, en estudios que lo demuestran preferentemente embravecido.

Anduvo entre el Naturalismo y el Impresionismo, con propia personalidad. Conoció y fue amigo de Sorolla, Regoyos y Berruete, con quienes pintaba, a veces, los mismos paisajes.

Su pintura no padeció de una economía estrecha y tenía un carácter libre y suelto, reflejando un disfrute del propio autor, que se alejaba de cualquier pretensión reflexiva o trascendente (8).

Utilizaba una pincelada larga en su pintura que oscilaba entre el impresionismo y el sorollismo.

Fue maestro de Montes Iturrioz y uno de los representantes que más enriqueció lo que se denomina "La escuela del Bidasoa".

4.2.2.2.1.3. Vicente Berruete.

Nace en Irún en 1867. Estudia en el taller de Sorolla y en 1899 se halla en París, bajo el magisterio de Laurent y Constance. Muere en 1909.

Berruete es el fundador del movimiento paisajista de Irún, iniciando la tradición de pintores que recogen Irún y el Bidasoa.

(8) José Salís. Monografía de La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao.

A pesar de los estudios con Sorolla, su paleta recurrirá de los medios tonos y de una dominante grisácea, propia de la luz del ambiente que plasma. No tendrá un carácter tan decorativista como por ejemplo, José Salís, y gustará de realizar interiores, estudiando luces y sombras.

4.2.2.2.1.4. Rogelio Gordon.

Nace en Guipúzcoa. Fue seguidor de Carlos Haes. Siente inclinación por la fotografía, que practica asiduamente. Ejerció el cargo de director en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián.

Su pintura se resume en un paisaje naturalista a la manera de Haes. De unos paisajes de aroma académico evoluciona a otros resueltos en "manchas" –según sus propias palabras– más modernas (9), de carácter impresionista.

Gordon realizó una gran labor docente que continuó fuera de su cargo de Artes y Oficios al organizar exposiciones que intentaban suplir la baja actividad cultural de Guipúzcoa.

4.2.2.2.2. La influencia lumínica.

4.2.2.2.2.1. Ignacio Ugarte Revenga.

Natural de San Sebastián, 1862. Estudios en Madrid con Alejandro Ferrant, y en Roma.

Su pintura deriva desde un cromatismo oscuro hacia un aclaramiento de la paleta, quizá influenciado por Sorolla, de quien fue muy buen amigo, y a quien conoció durante los veraneos en San Sebastián.

Los temas que plasmaba solían ser de corte costumbrista y algún tema de "trabajo", pero sin incidir en el aspecto socializante y tomando el motivo como una simple excusa para buscar efectos lumínicos.

Realizó además pintura decorativa, pintando el techo circular del teatro Victoria Eugenia de San Sebastián el cual para Alvarez Emparanza (10) es lo mejor del pintor.

En la obra de Ugarte conviene en realidad cuadros acertados con otros más flojos.

4.2.2.2.2.2. Fernando Amarica.

Nace en Vitoria, 1866. Estudios en Vitoria, con Soubrier, paralelamente, estudiará Derecho. Viajará por toda Europa y se dedicará de lleno a la pintura. Estudia con Sorolla en 1898, Madrid. Amarica pertenecía a una familia acomodada, así que no padecía aquella necesidad imperiosa de otros pintores por vender cuadros, siendo contados los cuadros que vendió en vida. Nunca necesitó dinero. A su muerte, en 1956, donaría todos sus cuadros a su ciudad natal, con los que se ha creado el Museo Amarica.

En su pintura recogerá el luminismo de Sorolla adaptándolo al ambiente y tema vasco. El paisaje vasco estará dibujado con la misma materia, ondulada con la pincelada, a semajanza de Zuloaga.

Mantuvo contacto con la vanguardia pictórica gracias a los viajes que realizaba continuamente: en París, según notas que mandó a Bernardino de Pantorba, le interesarían los cuadros de Sisley y Monet; Corot le parecía "monocorde".

De Monet imitaría el plasmar paisajes urbanos (de Vitoria) según la diferente atmósfera que daba el cambio climático.

Son cuadros ajustados en luz y composición.

Amarica se definía como realista en su pintura, que era generalmente recogida directamente del natural.

Su replegamiento motivó que nos preocupara de una promoción de su obra, que aún hoy es poco conocida.

Esta, de carácter claro y matérico, de pincelada amplia y espontánea, nos habla del impresionismo.

4.2.2.3. Entre el Norte y el Sur.

4.2.2.3.1. Las personalidades.

4.2.2.3.1.1. Pablo Uranga.

Natural de Vitoria, 1861. Queda huérfano de joven. Dibuja con Soubrier en Vitoria, y continuará estudios en Madrid 1888, viaja a París donde se reúne con su amigo Paco Durrio. Permanecerá allí hasta 1894, y conocerá a Zuloaga, Utrillo, Rusiñol... Regresará al País Vasco y junto con Zuloaga, pintará los murales del Casino de Bermeo. Moriría en 1934.

Pablo Uranga parte del impresionsmo, pero dotará al color de un carácter oscuro con armonías delicadas y apagadas. Conservará el matiz de percepción inmediata del motivo, captándolo con pincelada ágil y precisa, que destila frescura y movimiento.

Recogerá temáticamente las manifestaciones populares vascas, las fiestas y juegos.

Frente a los contrastes lumínicos de altas luces y sombras de su primera época y la uniformidad armónica y apagada de su segunda época, sus murales al fresco del Casino de Bermeo, realizados junto a otros de Ignacio Zuloaga, ambos siguen un recortamiento de las figuras con un contorneado del dibujo, que recuerda a Guiard.

Ejecutaría buenos retratos; acompañaría a Zuloaga, del cual era casi como un hermano, por las tierras castellanas y andaluzas, pintando escenas populares.

Mantuvo un entroncamiento con la pintura española tradicional evidente, y lo supo simultanear con un estilo de vanguardia, el impresionismo, y con una fuerte ligazón con el País Vasco.

Adquirió buena reputación en el extranjero, alcanzando algunos honores, galardones y buenas críticas por sus exposiciones, pero él volvía, indefectiblemente, a encerrarse en su pueblo, Elgueta.

Hoy, quizá por ello, la obra de Uranga es poco conocida fuera de su tierra, a pesar de los méritos que manifesta su pintura.

(9) Dunixi cuenta que Gordon a los ochenta años exclamaba: "¡Ya pinto como los jóvenes!". -Citado en "Arte Vasco", de Flores Kaperotxipi.

(10) Alvarez Emparanza, op. cit.

4.2.2.3.1.2. Manuel Losada.

Nace en Bilbao, en 1865. Simultanea sus estudios de comercio con estudios de pintura con Lekuona. Es becado en 1887 por la Diputación de Vizcaya para estudiar en París. Vuelve a Bilbao, y retorna de nuevo, becado, a París; estudia allí con Carriere. En 1893 abre estudio en Bilbao.

Losada fue un hombre preocupado por la cultura, inquieto. Aparece como miembro de Kurding Club y como fundador del Orfeón de Bilbao; intervino activamente en la organización de la primera proyección cinematográfica en Bilbao, del montaje de óperas vascas y en la fundación del Museo de Arte.

Losada aprovechó el movimiento impresionista sin desdeñar la tradición pictórica. Realizaría óleos y pasteles recogiendo una temática del Bilbao de su época, un cronista no crítico, que muestra el lado brillante y alegre de las fiestas, los paseos y los lugares típicos, en un afán de recoger todo para la posteridad a través de elevarlo, dignificarlo con la ejecución del cuadro; imágenes que hoy se antojan decadentes y con la magia extraña de lo inconexo y lo kitsch.

En sus óleos se muestra compacto en dibujo y clásico en color, conservando una cierta frescura en su pincelada suelta y larga, alterando colores que producen sensación de volumen y movilidad. Denota una preferencia por las figuras aisladas o de primer plano.

Más característicos son sus pasteles, que según palabras de Julián de Tellaeche, técnicamente no tenían nada que envidiar a los pasteles de Degas; técnica hilada y larga, que se funde en brillos en los ropajes. De temática popular-mundana directa.

Losada moría en 1940.

4.2.2.3.1.3. Ignacio Zuloaga.

Nace en Eibar en 1870. Estudia en Madrid, interesándose por el Greco y Velázquez. Viaja a Roma donde trabaja en 1889. Va a París, donde conoce a Losada, Rusiñol, Utrillo, Casas, Uranga, Durrio. En 1893 marcha a Inglaterra; 1894 regresa al País Vasco y permanece en Bilbao. Marcha a Andalucía, donde vive 3 años. Vuelve a París; se traslada a Segovia, simultaneando las estancias en ambos sitios. Exposiciones por Europa, América (1909)... Muere en 1945.

Zuloaga dice "busco carácter, penetración sicológica de una raza, emoción, demostración de una visión algo romántica. Busco el alma, a través de un realismo soñador..." (11).

El mundo que presenta Zuloaga es el de una España romántica, adusta, vieja. La Castilla y Andalucía que pinta es en parte risueña, en parte triste, en una línea cercana a la narrativa picaresca, excluyendo, claro está, los datos degradantes y transformándolos en cierta monumentalidad dignificadora. Es, sin duda, el pintor del 98. Juan de la Encina expresa que Zuloaga contempla Castilla con ojos de vasco, similar a la visión aportada por Unamuno y Baroja.

(11) "El arte de Ignacio Zuloaga", Juan de la Encina, rev. Hermes, 1917.

Su pintura pasa por la de los grandes maestros de la pintura española, por los que sentía auténtica veneración: sobre todo el Greco y Velázquez; Goya y Ribera, al fondo.

Pinta y dibuja con el color, formando hilos de pasta que modelan y definen las formas; Zuloaga es dibujante ante todo.

Emplea un color apagado, rico y matizado, que busca el arabesco y la exhuberancia, llegando a rozar lo aparatoso y efectista, llevando su condición de "voyeur" a una exhibición extrema de su propia habilidad; exhibición que le fuerza a veces a recargamientos compositivos y efectos gratuitos.

Cultiva el retrato con portentoso dibujo, recogiendo en su temática desde sus amigos intelectuales a sus amigos marginados. Los integra a todos en un paisaje que refleja la condición espiritual de los propios retratos, transmitiendo sensación de unidad entre el espíritu y el entorno en el que toma forma.

Sus cuadros de paisaje son construcciones radiográficas, de líneas básicas, construidas y coloreadas con riqueza.

No es pintura impresionista "No busco atmósfera, distancias, ni sol, ni luna"; uniformará los trozos del paisaje con la misma forma de tratamiento. Se aprovechará de la factura suelta y libre del impresionismo; tomará el color de la abstracción para dibujar con él; del Cubismo tomará el aspecto constructivo y la ausencia de aerealidad de la pintura.

Todo ello produce una pintura personal y claramente reconocible.

4.2.2.3.2. El colorismo fauve.

4.2.2.3.2.1. Francisco Iturrino.

Nace en Santander, 1864. Se traslada a Bilbao a los 14 años. Estudia dibujo con su tío Elviro González 1883. Marcha a Bélgica con objeto de estudiar ingeniería, que abandona para dedicarse a la pintura. En 1895 se instala en París. Expone en 1901 junto con Picasso. Regresará a Bilbao, y viajará a Andalucía, Africa junto con Matisse-, vuelta a París... Muere en 1918.

En su obra se pueden distinguir cuatro etapas.

La primera, la desarrollada en Bélgica, que se caracteriza por la búsqueda de la obra bien hecha, de carácter oscuro y resolución realista, de gran precisión y minuciosidad en el dibujo.

Su segunda época se sitúa en su estancia en París. Allí, la influencia de Manet y el naturalismo se dejará sentir en unos cuadros de temática nocturna y de vistas paisajísticas de jardines. De esta época data su comienzo por el blanco tratado con veladuras y oposiciones de color. La materia será tratada de forma espesa, grumosa, y el cuadro en sus escenas se verá lleno de figuras.

La tercera etapa data de su actividad en el País Vasco, Castilla y Andalucía. Es una pintura más suelta, de mayor cultivo de blancos, tierras y nogalinas mezclados con aguarrás, en composiciones más abiertas pero de carácter más severo.

La cuarta etapa es la plenamente fauvista, producto de los contactos con Matisse, con quien viajará por el Sur de España y por Marruecos. Iturrino elevará la tonalidad de su paleta y

acelerará la ejecución conservando la precisión de una primera impresión. El trazo restalla y los contornos tonales se difuminan. El blanco pasará a ser utilizado hasta la exageración. Su rápida ejecución repercute en una gran cantidad de obra, que vendía a su marchante Vollard por metros cuadrados: mujeres andaluzas, vestidas o desnudas, piezas del serrallo.

Iturrino se encuentra en las primeras filas de la vanguardia europea gracias a ese protagonismo del color, que utiliza como verdadero fin para sus cuadros. La violencia con que ataca los lienzos nos habla de una necesidad vital que aún hoy es incomprendida. Sus obras, entonces rechazadas por no continuar con la cultura de la obra bien hecha y dibujada, son aún desconocidas o incluso mal vistas.

Influyó en Echevarría, si bien éste prefirió el cultivo de una pintura más "bella" y precisa.

García Ochoa recogerá algunos presupuestos colorísticos de Iturrino, pero en una dirección alejada del vitalismo y la violencia de éste, en un sentido más expresionista.

4.3. POR UNA ESTETICA VASCA 3ª GENERACION, 2ª PARTE (1880)

Esta 2ª parte de la 3ª generación corresponde a los nacidos en la década de los 70, y completarán el abanico de alguno de los istmos trasplantados al País Vasco, con presupuestos que se acomodarán y reafirmarán en las raices vascas de los artistas o que seguirán las líneas tendidas por la 1ª parte de la generación.

Esta 3ª generación estará pujante desde la primera década del siglo XX hasta prácticamente el final de la República y de la Guerra Civil, emigrando unos, otros quedándose.

4.3.1. LUZ Y COLOR

4.3.1.1. Postimpresionismo poético.

Los fundamentos postimpresionistas del tratamiento armónico del color y de la utilización poética del mensaje son recogidos, principalmente por Ricardo Baroja y Benito Barrueta.

Aquel nos sugerirá conceptos a partir de una técnica simple de armonías cromáticas y veladuras, dibujo bien desgarbado.

Barroeta es un pintor que recogerá las enseñanzas lumínicas de Velázquez, aprovechando los presupuestos impresionistas para dar una pintura sutil e intimista.

4.3.1.2. Luminismo.

Luministas serán Jacinto Olave y Alvaro Alcalá-Galiano.

Jacinto Olave, natural de Eibar, se recluirá en su pueblo y allí prácticamente desarrollará su vida. De pintura clara y fresca, de alta luminosidad, con temas candorosos e inocentes que predican una alegría de vivir.

Alcalá Galiano tendrá un carácter más elegante, de raices académicas. Su pintura plasmará el mar y los arrantzales en un modo bastante diferente al de Olave, pero siempre buscando los reflejos luminosos en el mar y en los espacios abiertos, contratándolos con el tratamiento clásico de las figuras.

4.3.2. Folklore y Etnografía.

4.3.2.1. Costumbrismo folklórico.

Larroke, Alberto Arrúe e Ibáñez de Aldecoa, serán los continuadores románticos del costumbrismo vasco, con maneras a la vez clásicas y modernas. Más vital, Alberto Arrúe, Angel Larroque más clásico y prolífico, e Ibáñez de Aldecoa el menos dotado o, al menos, el más torpe.

4.3.2.2. Primitivismo etnográfico.

Los hermanos Valentín y Ramón Zubiaurre serán los que mejor saben expresar, a través de cierto matiz arcaico-primitivo, la constitución del hombre vasco y de sus actividades. Una pintura a veces oscura, a veces azul, siempre enigmática, que recoge una energía vital expresada entre la caricatura y lo ingenuo de los tipos y costumbres del país.

4.3.3. Por la Vanguardia.

4.3.3.1. Tendencias constructivas.

La labor de Arteta no se queda en un mensaje literario del cuadro; su pintura nos habla de una construcción mental, muy próxima a la actitud del cubismo. Los cuadros de Arteta partirán de un postcubismo que realzará el concepto de raza vasca. Será quizá el único pintor que utilizará una pintura social en sentido contrario al usual: en vez de incidir en la anécdota socializante, la utilizará para realzarla con una construcción magnífica de la estructura pictórica.

Aún hoy mantiene una potencia que a la mayoría de los contemporáneos les es hoy negada.

4.3.3.2. Fauvismo.

Es la pintura de Juan de Echevarría de carácter fauve, pero de un carácter menos agreste que el de Iturrino. Llegará a resultados similares a éste, pero por un camino más lento y más construido, de carácter más estético.

Encontraremos en sus lienzos los retratos de las figuras más destacadas de la intelectualidad artística de la época.

KOBIE (Serie Bellas Artes), Bilbao
Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia
N.º IX, 1992/93

ARTE Y ENSEÑANZA DEL ARTE A TRAVES DEL DIARIO OFICIAL LA GACETA DE MADRID AÑOS 1848 - 1849 - 1850

1849: REFORMA DE LAS ACADEMIAS Y ESTUDIOS DE LAS BELLAS ARTES EN PROVINCIAS. REAL DECRETO DE 31 DE OCTUBRE DE 1848 (GACETA DE MADRID DEL 6 DE NOVIEMBRE DE 1849).
1848-1850: EN TORNO DE ESTA PRIMERA REFORMA DE AMBITO PRIVINCIAL DESPUES DE LA CONSTITUCION DE LA ESCUELA ESPECIAL DE BELLAS ARTES DEPENDIENTE DE LA REAL ACADEMIA Y SUS ESTATUTOS APROBADOS EN 1846.

Ana María Sáinz Gil (*)

RESUMEN

Se consiguen de la Gaceta el Norte o Boletín oficial del estado de la época, el documento que presenta en 1849 el Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, como Real Decreto de 31 de Octubre para la REFORMA DE LAS ACADEMIAS Y ESTUDIOS DE LA BELLAS ARTE EN PROVINCIAS (GACETA DE MADRID DEL 6 DE NOVIEMBRE DE 1849). Se trata de la Primera Reforma Provincial desde el comienzo de la reorganización de la enseñanza de las Bellas Artes, que pasa a ser regulada por la Institución de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Nos situamos en un momento de primeras reformas y rejustes de un período nuevo en la enseñanza de la Bellas Artes, cuyas disposiciones últimas son las que aparecen en la Gaceta del Norte.

También se entresacan del Boletín oficial de Estado, la Gaceta del Norte, cuáles era los documentos oficiales y datos vinculados a la enseñanza del arte y cuáles las informaciones de orden artístico (artístico en un amplio sentido no sólo plástico) que rodeaban desde este diario estatal el período de refoma de la enseñanza de la Bellas Artes, un año antes de que se produjera la de los estudios en provincias y un año después (1848-1850).

RÉSUMÉ (**)

Obtenir de la "Gazette du Nord" ou du journal officiel de l'époque, le document de 1849 que le Ministère du Commerce présente. Instruction et Travaux Publics, comme Décret Royal du 31 octobre pour la REFORME DES ACADEMIES ET DES ETUDES DES BEAUX ARTS EN PROVINCES (GAZETTE DE MADRID DU 6 NOVEMBRE 1849).

Il s'agit de la première réforme provinciale du début de la réorganisation de l'enseignement del Beaux Arts, qui passe á être réglée par l'Institution de l'Académie Royale del Nobles Arts de San Fernando.

Nous nous trouvons à un moment où les premières réformes et réajustements d'une nouvelle période surgissent dans l'enseignement des Beaux Arts, dont les dermières dispositions sont celles qui paraisesnt dans la Gazette du Nord.

Et aussi tirer du journal officiel, la Gazette du Nord, quels étaient les documents officiels, et les renseignements attacheés à l'enseingnement de l'art et lesquelles étaient les informations d'ordre artistique (artistique dans un sens très large, non seulement plastique) qui entouraient de ce jorunal officiel la période de réforme de l'enseignement del Beaux Arts, un an avant que se produise celle des études en province et un an après (1848-1850).

(*) Profesora de la U.P.V./E.H.U. Apartado 644. Bilbao.
(**) Texto traducido al francés por Charo López Linza. Departamento de Francés de la Escuela Oficial de Idiomas (Bilbao).

LABURPENA

Gaceta del Norte" edo sasoiko Estatuko Ofizial Boletinatik, merkatal ministeritzak 1849. Urtean aurkezten duen agiria, Irakaskuntza eta Herri Lanak, Urriak 31 eko Erreal Dekretu bezala probintzietako Arte Ederretako akademia eta ikasketan Erreformarako. ("Gaceta del Madrid" 1849.eko azaroaren 6 a j. Arte Edesretako irakaskuntzaren berantolaketaren hasieratik lehengo Probintzial erreformataz asi gara, zein San Fernandoko Arte Nobleetako Erreal Akademiak erregulatuta izatera pasatzen dena. Arte Ederren Isakaskuntzan, lahenengo errreforma, eta berkokapen denborabli berri batean koketzen gara, zeinen esabakial dira, "Gaceta del Norte" delakoan agestzen direnak.

Estatuko ofizial Boletinatik, "La Gaceta del Norte", zeintzuk ziren agiri ofizialak eta Artearen irakaskuntzari lotutako datuak eta zeintzuk artezko ordenko informazioak (artezkoa, zentzu zabalean, et bakarrik plastikoa) kazeta estatal honetatik, Arte Ederretako irakaskuntzaren erreformaren denboraldia inguratzen zutenak, eta urte bat geroago (1848-1850).

Desde 1846 (1) la enseñanza de las bellas artes funcionaba con nuevos estatutos y dependiendo de la Institución de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, en 1849 se reorganizan los estatutos de las Academias y estudios de bellas artes provinciales, el boletín oficial del estado representado por el diario estatal la Gaceta del Norte sería testigo de excepción de estas reformas.

La relación del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, La Real Academia de Nobles Artes de San Fernando y el órgano de divulgación oficial la Gaceta del Norte es directa, siendo las disposiciones últimas las que aparecen en la Gaceta del Norte. Resultados que han de coincidir con los tratados por la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, y de cuya información podemos disponer actualmente en sus libros de Registro de documentos, sus libros de Juntas y otros libros y legajos de documentos que se conservan en el Archivo de dicha institución (2).

Dentro de la serie de transformaciones, de las que fue objeto por primera vez la Real Academia desde 1844 en adelante, este Real Decreto de 1849 es el primero de la reforma que regula las Academias provinciales (3), sucediéndose las reorganizaciones de la Real Academia hasta la creación de las actuales Facultades de Bellas Artes. Recoger información de la situación de esta restauración un año antes de que se produjera y un año después ubica este importante momento de renovación de la enseñanza de las Bellas Artes.

Entresacar del Boletín oficial del Estado cuáles eran los documentos oficiales vinculados a la enseñanza del arte y cuáles eran las informaciones de orden artístico (artístico en un amplio sentido, no sólo plástico) que rodeaban desde un diario estatal este período de reforma, nos ofrecen una posibilidad de ubicar en el tiempo esta transformación y de contemplar el transcurrir oficioso del primer paso de renovación de las artes en la enseñanza.

La Gaceta de Madrid (4) es el diario estatal en el que hallamos al completo las Reales Ordenes emitidas por el Ministerio de Instrucción Pública (Ministerio de Industria, Comercio e Instrucción Pública) y Reales Decretos y Disposiciones de Su Majestad Isabel II relativas a la enseñanza (las concernientes a la enseñanza del arte para este trabajo), así como noticias de convocatorias oficiales de la Institución reguladora de la enseñanza de las Bellas Artes en toda la Monarquía, como es la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, o las de las Academias dependientes de la anterior que moderan la enseñanza en provincias, noticias que cohabitan con datos de las Organizaciones artísticas (musicales, literarias, teatrales y de artes plásticas), también con alusiones a textos relacionados con el arte, y con análisis de obras de arte y artistas en particular. Toda esta información sobre arte se ofrece simultáneamente con el aspecto más oficial de la enseñanza y las bellas artes; siendo el objetivo de este trabajo extraer del diario la Gaceta del Norte dichas noticias.

Según ese criterio el trabajo que nos ocupa ha resultado agrupado en la presente investigación con los epígrafes:

- MINISTERIO DE COMERCIO, INSTRUCCION Y OBRAS PUBLICAS.
- REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SAN FERNANDO.
- ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE CADIZ.
- ACADEMIA DE SAN LUIS DE ZARAGOZA.
- CONSERVATORIO DE ARTES.
- SOCIEDAD ARTISTICA DE SOCORROS MUTUOS.
- LICEO ARTISTICO Y LITERARIO.
- ATENEO CIENTIFICO Y LITERARIO DE MADRID.
- LIBROS RELATIVOS A LA ENSEÑANZA DEL ARTE.
- TEATRO DE LA COMEDIA.
- MEMORIA HISTORICO-ARTISTICA DEL TEATRO REAL DE MADRID.
- ALUSION A ARTISTAS EN PARTICULAR.

La investigación se realizó en la Hemeroteca Municipal de Madrid (5) entresacando las sucesivas noticias, de las que damos cuenta seguidamente.

He aquí la investigación realizada en la Hemeroteca Municipal de Madrid cuyos ejemplares de la Gaceta del Norte están encuadernados en Tomos semestrales, correspondiendo a dos por año, Tomo I (Enero - Junio), Tomo II (Julio - Diciembre).

Como excepción el mes de Enero de 1848 se encuentra en el Tomo II del año 1847, ubicado después del mes de Septiembre.

No se transcribe todo artículo que sobrepase las dos columnas, se hace un resumen y se envía para completar al original correspondiente en la Gaceta del Norte. Como excepción se adjunta a este trabajo una fotografía del REAL DECRETO DE 31 DE OCTUBRE DE 1849 (GACETA DE MADRID DEL 6 DE NOVIEMBRE DE 1849): REFORMA DE LAS ACADEMIAS Y ESTUDIOS DE LAS BELLAS ARTES EN PROVINCIAS, al completo y su transcripción para una fácil lectura inmediatamente después.

Por pequeño que sea el dato dentro de un discurso amplio que no atañe directamente al tema artístico se entresacará y figurará en la investigación.

Si se repite un dato en distintos artículos y en diferentes días se indicará al final, en la última de las noticias repetidas.

N.º 5577. MARTES 6 DE NOVIEMBRE DE 1849. 10 cuartos.

SALE TODOS LOS DIAS.

Se suscribe en MADRID en el despacho de la Imprenta Nacional, y en las PROVINCIAS en todas las Administraciones de Correos.

Precios de suscricion en Madrid.

Por un año..... 240 rs.
Por medio año..... 120
Por tres meses..... 60
Por un mes..... 25

PRECIOS DE SUSCRICION.

En las provincias.

Por un año..... 260 rs.
Por medio año..... 130
Por tres meses..... 90

En Canarias y Baleares.

Por un año..... 400
Por medio año..... 200
Por tres meses..... 100

En Indias.

Por un año..... 440
Por medio año..... 220
Por tres meses..... 110

GACETA DE MADRID.

PARTE OFICIAL.

PRESIDENCIA DEL CONSEJO DE MINISTROS.

La Reina nuestra Señora (Q. D. G.) y su augusta Real familia continúan sin novedad en su importante salud.

MINISTERIO DE COMERCIO, INSTRUCCION Y OBRAS PUBLICAS.

Señora: El Ministro que suscribe, desde que tuvo la honra de que V. M. le dispensase su confianza, se ha ocupado asiduamente del importante ramo de la instruccion pública. Abrazando este diferentes y variadas instituciones, el tiempo que lleva de desempeñar su cargo no le ha permitido apenas mas que estudiarlas en globo y en sus relaciones recíprocas para formar un pensamiento que debe dominar en todas las reformas, donde la unidad posible á esas mismas instituciones, ó lo que es lo mismo, subordinándolas á un sistema. Entre ellas no podian dejar de llamar su atencion las Academias de bellas artes, tanto por no haber recibido el impulso que las otras, cuanto por el influjo que ejercen en la industria del pais, en su riqueza y hasta en su civilizacion.

Las bellas artes, Señora, forzoso es confesarlo, habiendo hecho adelantos prodigiosos en España desde el renacimiento, y coronado de gloria á muchos artistas, se encerraron en este círculo sin que se sacaran de ellas grandes utilidades, como sucedia en otros paises menos adelantados en ellas, y que no cuentan ni con escuelas de un nombre europeo ni con artistas tan célebres como los nuestros. En la pintura, por ejemplo, no tenemos que envidiar á nacion alguna; antes sí, muchas de las que nos preceden en adelantos de otro género nos han contemplado con envidia.

Y sin embargo, Señora, el dibujo de adorno y de aplicacion á las artes industriales está en grande atraso; y á excepcion de las escuelas de Madrid y Barcelona, no habia antes en las Academias profesores destinados á esta enseñanza. De tan deplorable falta ha resultado que la industria encuentra un vacío inconmensurable, un obstáculo perenne para sus adelantos. Nuestros fabricantes, artífices y artesanos, faltos de esta instruccion, ni han podido formarse un gusto delicado, ni aunque lo tuvieran, poseerian medios de aplicarlo á la fabricacion y construccion, de lo que resulta que nuestras producciones carecen á veces de esa elegancia de formas, de esas perfiles y contornos bellos que siempre atraen al consumidor, y mas en este siglo de refinamiento en los goces mas triviales.

El extender y perfeccionar esta enseñanza es para una necesidad de la civilizacion actual y de la industria. Es tambien una necesidad social. Nuestra poblacion crece; y para alimentarla, no puede fijarse el Gobierno únicamente en la agricultura, por mas que las condiciones de este pais nos llamen á ella. Menester es crear industrias que aumenten los consumos, facilitar á estas medios de producir con baratura y buena calidad, y necesario es tambien abrir nuevos caminos de ocupaciones útiles y provechosas á muchos que sin ellos y por falta de ellos son un gravámen para el pais.

Fundado en estas consideraciones, el Ministro que suscribe se ocupa en preparar un plan de enseñanzas industriales que dé á esta parte tan importante de la instruccion pública el impulso que otras han recibido, y abra á la nacion nuevas vias de riqueza y prosperidad. Entretanto las Academias de bellas artes, las escuelas de dibujo que tanta influencia han de tener en aquellas enseñanzas, perfeccionando el gusto, deben preparar el camino, y reclaman del Gobierno una proteccion mas eficaz de la que hasta aquí se les ha dado, mejorándolas cuanto posible sea, y colazándolas á un sistema general, cuya unidad haga mas fácil esa misma mejora.

Fuera de esto, desde que por el Real decreto de 23 de Setiembre de 1844 se reformaron los estudios de la Real Academia de San Fernando, dándoles una extension que hasta entonces no habian tenido, y creando de hecho el estudio científico y completo de la arquitectura; desde que posteriormente se renovaron los estatutos de aquella corporacion sobre bases distintas de las anteriores, las Academias provinciales, que todas se habian modelado por ella, exigian una reforma que restableciese la destruida unidad, y las reorganizase con arreglo á los mismos principios. Con este objeto se pidió un informe á la Academia de San Fernando, la cual redactó un proyecto de estatutos para las provinciales; proyecto que examinado por el Real Consejo de Instruccion pública, y con las modificaciones que han parecido convenientes, ha conducido al que hoy motiva este reverente exposicion. En él, ademas de dar á los estudios superiores toda la extension necesaria en los puntos de España que mas favorables son al desarrollo de las bellas artes, se atiende especialmente á la parte que mas interesa á la generalidad de los jóvenes, que sin pretensiones de adquirir los laureles artísticos, buscan en estas escuelas los conocimientos indispensables para proceder con acierto en la ejecucion de los artefactos que requieren el auxilio del dibujo.

Con este fin se ha fijado el carácter de estas dos clases de estudios, cuya extension y cuyos medios de enseñanza son tan distintos, que al paso que es menor el número de los que se dedican y deben dedicarse á ellos, necesitan que el Gobierno atienda mas á su proteccion y sostenimiento. Atrayendo uno de esas clases gran número de jóvenes, cuya mayor parte procede de los talleres, tiene un carácter eminentemente popular, forma, por decirlo así, una parte de la instruccion primaria, interesa principalmente á las localidades, y debe ser sostenida por ellas ó por arbitrios y fundaciones especiales que los esten destinadas como en muchos pueblos existen. La otra parte mas sublime que abre á los alumnos una senda de gloria, tanto para ellos como para la nacion que ha de envanecerse con sus obras, que procura á cada cual una carrera, á mas de honrosa, lucrativa, exige mayores gastos, mas eficaces auxilios, y corresponde al Gobierno el sostenerla. De esta suerte, y poniendo todas las cosas en su verdadero lugar, el Gobierno, sin mas gastos que los que tiene ahora, podrá atender desahogadamente á esta parte importante y dispendiosa, mejorando considerablemente los estudios y la condicion de los profesores, harto mezquina hoy dia, y creando enseñanzas que la perfeccion de las bellas artes reclama.

En consideracion pues á todo, tengo el honor de proponer á V. M. se digne aprobar el adjunto Real decreto.

Madrid 31 de Octubre de 1849. — Señora, — A L. R. P. de V. M.—Manuel de Seijas Lozano.

REAL DECRETO.

Atendiendo á las razones que me ha expuesto Mi Ministro de Comercio, Instruccion y Obras públicas sobre la necesidad de dar una nueva organizacion á las Academias y estudios de las bellas artes en las provincias de la Monarquía, Vengo en decretar lo siguiente:

CAPITULO I.

Del número de Academias y de su organizacion.

Art. 1.º Habrá Academias provinciales de bellas artes en las ciudades de Barcelona, Bilbao, Cádiz, Coruña, Granada, Málaga, Oviedo, Palma de Mallorca, Santa Cruz de Tenerife, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza.

Art. 2.º En las demas poblaciones donde actualmente existan Academias ó estudios de dibujo, se conservarán estos con la denominacion de *Escuelas de dibujo*.

Los Jefes políticos excitarán á las Diputaciones provinciales, sociedades económicas y Ayuntamientos para la creacion de escuelas de dibujo en las poblaciones donde á su juicio puedan ser convenientes ó útiles.

Art. 3.º Las Academias provinciales de bellas artes serán de primera y de segunda clase.

Serán por ahora de primera clase las de Barcelona, Valencia, Valladolid y Sevilla. Las demas quedarán de segunda clase.

Art. 4.º Cuando las necesidades provinciales reclamaren la creacion en primera clase de alguna de las Academias de segunda, el Ministro del ramo Me lo propondrá, prévio expediente instructivo, y oido el Real Consejo de Instruccion pública y la Real Academia de San Fernando.

Art. 5.º Las Academias de bellas artes tendrán un Presidente nombrado por el Gobierno. Sin embargo, en virtud de lo prevenido en el párrafo octavo del artículo 5.º de la ley de 2 de Abril de 1845, el Jefe político les presidirá cuando lo tenga por conveniente, ocupando entonces su derecha el Presidente de la Academia.

Art. 6.º Habrá en cada Academia de primera clase tres Consiliarios, y dos en las de segunda, nombrados todos tambien por el Gobierno.

Art. 7.º Los Académicos serán elegidos por la corporacion: su número y clases se fijarán por el Gobierno para cada Academia con arreglo á las circunstancias de la respectiva poblacion.

Art. 8.º Todos los Académicos son iguales en consideracion y prerogativas, sin mas distincion entre sí que la antigüedad.

CAPITULO II.

De los oficios de la Academia.

Art. 9.º Ademas del Presidente y de los Consiliarios, habrá en cada Academia un Secretario general, un Tesorero y un Bibliotecario.

Art. 10. Corresponde al Presidente:

1.º Mantener la observancia de los estatutos y reglamentos.

2.º Conservar el órden en todos los departamentos de la Academia, cuyos dependientes le estarán subordinados.

3.º Firmar la correspondencia con el Gobierno, y ejecutar las órdenes de la superioridad relativas á los asuntos propios de la Academia.

4.º Presidir las juntas, secciones y comisiones, y dirigir sus conferencias.

5.º Ejecutar los acuerdos de la Academia, siempre que estén en el círculo de sus facultades.

6.º Representar á la corporacion en todos los actos que fuere necesario.

7.º Dar el curso correspondiente á los negocios de que deba conocer la Academia.

8.º Expedir los libramientos contra el Tesorero con arreglo á los acuerdos de la Junta de gobierno: estos libramientos llevarán el refrendo del Secretario.

Art. 11. En ausencias y enfermedades del Presidente harán sus veces los Consiliarios por el órden de su nombramiento: y á falta de Consiliarios, el Académico mas antiguo.

Art. 12. El Secretario general será nombrado por la Academia, dando cuenta al Gobierno para su aprobacion.

Art. 13. Será obligacion del Secretario general:

1.º Extender las actas de la Junta de gobierno y de las Juntas generales.

Fotografía del REAL DECRETO DE 31 DE OCTUBRE DE 1849 (GACETA DE MADRID DEL 6 DE NOVIEMBRE DE 1849): REFORMA DE LAS ACADEMIAS Y ESTUDIOS DE LAS BELLAS ARTES EN PROVINCIAS.
Servicio de Microfilm de la Hemeroteca Municipal de Madrid.

2.° Dar cuenta á las mismas de los negocios que respectivamente deban despacharse y redactar, con arreglo á sus acuerdos, las comunicaciones y demas documentos que sean precisos.

3.° Llevar la correspondencia, firmando todas las comunicaciones: en las que se dirijan al Gobierno pondrá su firma despues de la del Presidente.

4.° Redactar las memorias de la Academia y el resúmen anual de sus trabajos.

5.° Hacer las matrículas de los alumnos de la escuela de bellas artes, llevar todos los libros y registros que el buen órden de la misma requiera, é instruir los expedientes para darles el curso que corresponda.

6.° Expedir todas las certificaciones y copias de documentos que dicte la Academia, prévio acuerdo y con el V.° B.° del Presidente.

7.° Cuidar del archivo y disponer lo conveniente para su arreglo.

Art. 14. En ausencias y enfermedades del Secretario general, hará sus veces el Académico que acuerde la Academia.

Art. 15. El Tesorero y el Bibliotecario serán nombrados por la Academia de entre sus individuos.

Art. 16. Las obligaciones del Tesorero serán:

1.° Percibir las cantidades que para pago de nóminas y gastos de la Academia y escuela estén por todos conceptos asignadas al establecimiento.

2.° Hacer sobre la consignacion de gastos los pagos necesarios con arreglo á las órdenes ó libramientos que expida el Presidente.

3.° Llevar las cuentas con todas las formalidades debidas, á fin de que se eleven documentadas al Gobierno en la forma que por punto general esté dispuesto.

Art. 17. El Bibliotecario cuidará de la conservacion y arreglo de los libros, manuscritos, dibujos y planos de la Academia, proponiendo lo que estime oportuno para su aumento y mejora.

Art. 18. Los oficios de la Academia son perpetuos y gratuitos: solo el Secretario general gozará sueldo.

Art. 19. Para el debido desempeño de los diferentes oficios de la Academia y el servicio de todas sus dependencias habrá el necesario número de empleados que serán todos de libre nombramiento de la Junta de gobierno.

CAPITULO III

De las Juntas.

Art. 20. Tendrá la Academia una Junta de gobierno compuesta del Presidente, de los Consiliarios, del Director de la escuela de bellas artes, del Tesorero y del Secretario general; todos con voz y voto.

Art. 21. Entenderá esta Junta en todo lo gubernativo y económico de la Academia y de sus varias dependencias, teniendo á su cargo el cuidado, conservacion y aumento de cuantos objetos pertenezcan á la corporacion.

Art. 22. La Academia celebrará juntas generales, á las que asistirán con voz y voto todos los individuos que la componen.

Art. 23. Estas juntas tendrán por objeto:

1.° Enterarse por la lectura de las actas de la Junta de gobierno de cuanto esta corporacion acordare relativamente á los varios asuntos que le estan encomendados.

2.° Hacer los nombramientos ó propuestas de Académicos, oficios, profesores y empleados, todos conforme á las reglas establecidas para cada uno de estos casos.

3.° Acordar cuanto crea la Academia conducente al fomento y prosperidad de las bellas artes.

4.° Vigilar, como delegada de la Real Academia de San Fernando, sobre el cumplimiento de las leyes relativas al ejercicio de las mismas artes, á edificios y construcciones.

5.° Aprobar ó desechar los dictámenes y proyectos de las secciones y comisiones.

6.° Conferenciar sobre los temas artísticos que con acuerdo de las secciones someta el Presidente á su deliberacion.

7.° Oir la lectura de memorias escritas por los Académicos, prévio el asentimiento de la seccion respectiva, y tener sobre ellas discusiones meramente artísticas.

Art. 24. La Academia celebrará juntas públicas para dar la cuenta anual de sus trabajos y distribuir premios á los alumnos de la escuela.

CAPITULO IV.

De las secciones y comisiones.

Art. 25. Las Academias de primera clase se dividirán en tres secciones, á saber: de pintura, de escultura y de arquitectura.

A cada una de estas secciones pertenecerán los académicos que lo sean por el arte respectiva.

Los Académicos por el grabado en dulce se agregarán á la seccion de pintura; y á la de escultura los grabadores en hueco.

Los Académicos no profesores se distribuirán entre las tres secciones.

Art. 26. Las Academias de segunda clase, donde existan estudios superiores, se dividirán solo en dos secciones, de pintura y de escultura, observándose en todo lo demas lo dispuesto en el artículo precedente.

Las restantes Academias no tendrán secciones.

Art. 27. Cada seccion tendrá por Vicepresidente á un Consiliario, y en su defecto al Académico mas antiguo de ella.

Hará de Secretario uno de los Académicos elegidos por la misma seccion.

Art. 28. Las secciones entenderán en los asuntos facultativos de su arte; prepararán los trabajos de la Academia; evacuarán los informes que se les pidan, y desempeñarán las demas funciones que los reglamentos les cometan.

Art. 29. Siempre que se haya de tratar de algun asunto correspondiente á dos ó mas artes, se nombrará una comision mista, compuesta de igual número de Académicos de cada seccion elegidos por ella; y lo que esta comision acuerde, se someterá á la deliberacion y juicio de la Academia.

Será Vicepresidente de esta comision un Consiliario ó el individuo de ella mas antiguo, y Secretario el Académico que la misma elija para este caso especial.

Art. 30. Podrán nombrarse comisiones especiales para los negocios y trabajos que lo exijan, componiéndose de las personas que en cada caso acuerde la Junta general.

CAPITULO V.

De las sesiones.

Art. 31. La Junta de gobierno tendrá sesion siempre que el Presidente lo juzgue necesario para el desempeño de los negocios.

Art. 32. Las juntas generales se celebrarán el primer domingo de cada mes, y se reunirán extraordinariamente cuando la Academia lo acuerde ó el Presidente las convoque.

Art. 33. Las secciones tendrán junta ordinaria una vez cada semana, y extraordinaria siempre que sea necesario.

Art. 34. Las votaciones serán de dos clases:

1.° Públicas en la forma acostumbrada de levantarse ó no: si hubiere empate, decidirá el voto del Presidente.

2.° Secretas por bolas: este método se empleará siempre en los nombramientos y demas cuestiones de personas, y podrá usarse en otros asuntos cuando lo pidan tres individuos de los presentes y lo acuerde la Academia ó seccion: si hubiere empate, se repetirá la votacion en la junta inmediata.

CAPITULO VI.

De las escuelas especiales de bellas artes.

Art. 35. A cargo de cada Academia habrá una escuela especial de bellas artes.

Art. 36. Los estudios de bellas artes se dividirán en *estudios menores* y *estudios superiores*.

Art. 37. Los estudios menores comprenden:

1.° Aritmética y geometría propias del dibujante.
2.° Dibujo de figura.
3.° Dibujo lineal y de adorno.
4.° Dibujo aplicado á las artes y á la fabricacion.
5.° Modelado y vaciado de adornos.

Art. 38. Los estudios superiores abrazarán:

1.° Dibujo del antiguo y del natural.
2.° Pintura, escultura y grabado.
3.° Enseñanza de maestros de obras y Directores de caminos vecinales.

Art. 39. Los estudios menores se harán en todas las Academias: los superiores solo en las de primera clase.

Sin embargo, cuando en una Academia de segunda clase los adelantos de los estudios menores fueren conocidos, y el número de los alumnos y las demas circunstancias lo reclamen, podrá el Gobierno concederle los estudios mayores, menos el de maestros de obras, para el cual solo serán hábiles las Academias de primera clase.

Art. 40. A los estudios superiores de dibujo, pintura, escultura y grabado se dará la extension que permitan las circunstancias de la poblacion donde se establezcan.

Art. 41. La enseñanza de maestros de obras se dividirá en estudios preparatorios y estudios de carrera.

Art. 42. Los estudios preparatorios se harán en establecimientos del Gobierno ó debidamente autorizados por el mismo.

Estos estudios serán:

Instruccion primaria elemental completa.
Geografía.
Primero y segundo año de matemáticas elementales.
Dibujo lineal ó de figura.

Art. 43. Los estudios de carrera se harán precisamente en la escuela, y durarán tres años en la forma siguiente:

Año primero.

Principios de geometría descriptiva con sus aplicaciones á la teoría de las sombras y cortes de carpintería y cantería.

Práctica de toda clase de operaciones topográficas.

Año segundo.

Principios de mecánica teórica é industrial.

Principios de construccion, conocimiento y análisis de los materiales.

Año tercero.

Composicion y ejecucion de planos de edificios de tercer órden.

Trazado y construccion de caminos y de las obras que los corresponden.

Durante los tres años, dibujo topográfico y de arquitectura.

Art. 44. La enseñanza completa de la arquitectura es privativa de la escuela especial establecida en Madrid. En ninguna de las Academias provinciales podrá hacerse este estudio, como tampoco el de las materias que se cursan en la escuela preparatoria para esta carrera y la de Ingenieros civiles.

Sin embargo, los maestros de obras podrán aspirar á la carrera de arquitectos, ingresando en la escuela especial, prévio exámen de las materias que se enseñan en la escuela preparatoria.

Art. 45. Para ingresar en el primer año de la carrera de maestros de obras se necesita tener diez y seis años cumplidos.

El aspirante presentará:

1.° Su partida de bautismo.

2.° Atestado de buena conducta, firmado por el cura párroco y Alcalde de su domicilio.

3.° Certificaciones de haber hecho y probado los estudios expresados en el art. 42.

Art. 46. La enseñanza en los estudios menores será gratuita: en los demas se pagarán los derechos de matrícula que para cada ramo se establezcan.

CAPITULO VII.

De los profesores.

Art. 47. Los profesores de las Academias de bellas artes serán nombrados por M. á propuesta de la Academia de San Fernando, prévia oposicion.

En los primeros nombramientos se respetarán los derechos adquiridos, si la dotacion de las plazas no excediere del duplo de la que actualmente tienen. Cuando los profesores hoy existentes hicieren oposicion y fueren aprobados, tendrán preferencia á los demas opositores en igualdad de circunstancias.

Art. 48. Solo podrán ser profesores de la enseñanza de maestros de obras los arquitectos procedentes de la escuela especial de Madrid, salvo la excepcion comprendida en el segundo párrafo del artículo anterior.

Art. 49. Todos los profesores de la escuela, en el mero hecho de ser nombrados para este cargo, son individuos natos de la Academia en su arte respectiva, si ya no lo fueren anteriormente.

Art. 50. El número de profesores se determinará para cada escuela con arreglo á las enseñanzas que en ellas se establezcan: habrá ademas los ayudantes que se crean necesarios.

Art. 51. Los profesores arreglarán su enseñanza al método y programas que se les comuniquen por el Gobierno, oida la Real Academia de San Fernando.

CAPITULO VIII.

De los gastos y del modo de satisfacerlos.

Art. 52. Los gastos de toda clase que ocasionen las Academias y los estudios menores tienen el carácter de municipales y provinciales, y se satisfarán por el Ayuntamiento y la Diputacion provincial, incluyéndose en los presupuestos de estas corporaciones en la parte que se convengan, con la aprobacion del Gobierno. En las poblaciones en que haya fincas, arbitrios ú otros recursos destinados á las Academias ó escuelas de dibujo, continuarán aplicados á este objeto.

Art. 53. Es tambien gasto municipal y provincial, y se halla en el mismo caso que los anteriores, el pago y conservacion del edificio donde esté la escuela y tenga sus sesiones la Academia, como igualmente los sueldos del Secretario general, conserje, porteros y mozos.

Art. 54. El Gobierno pagará los sueldos y gastos que ocasionen los estudios superiores, incluyéndolos en el presupuesto general del Estado.

Art. 55. Para que se establezcan los estudios superiores, es condicion precisa que esten ya planteados los estudios menores.

CAPITULO IX.

Del régimen y gobierno de las escuelas.

Art. 56. Habrá un Director de la escuela, que lo será uno de los profesores, nombrado por el Gobierno á propuesta en terna de la respectiva Academia: tendrá por este encargo el sobresueldo que se determine. Donde haya estudios superiores, el Director deberá ser precisamente un profesor de los mismos.

Art. 57. Corresponde al Director:

1? Mantener la observancia del reglamento.

2? Hacer que se conserve el debido órden en los diferentes departamentos de la escuela, cuyos dependientes le estarán subordinados.

3? Llevar la correspondencia con el Secretario de la Academia, é informar á la misma todos los meses sobre el estado de las enseñanzas.

4? Ejecutar las obras que se le comuniquen por la Academia relativas á los asuntos de la escuela.

5.? Presidir las juntas de los profesores.

6? Dar el curso correspondiente á las solicitudes de los profesores y alumnos, y á los demas asuntos que ocurran relativos á la escuela.

7? Formar el presupuesto mensual de la escuela remitiéndolo á la Academia para su revision y demas trámites que el Gobierno tenga establecidos.

8? Disponer todos los gastos de la escuela dentro de las cantidades asignadas en el presupuesto mensual, las cuales le serán entregadas por el Tesorero de la Academia, prévio libramiento del Presidente. Todos los meses rendirá á la misma Academia cuenta documentada.

Art. 58. En ausencias y enfermedades del Director, hará sus veces el profesor mas antiguo.

Art. 59. Los profesores formarán entre sí una junta facultativa, cuyas atribuciones serán arreglar el órden de los estudios, hacer presente á la Academia las necesidades de la enseñanza, y adoptar las medidas relativas á la disciplina y régimen interior de la escuela: todo con sujecion á los reglamentos.

Art. 60. Uno de los ayudantes hará de Secretario de la Junta con voz, pero sin voto; y otro de Secretario del Director, ambos á eleccion de este último.

CAPITULO X.

De los exámenes.

Art. 61. En las enseñanzas de dibujo, pintura, escultura y grabado no habrá otra clase de exámenes que los indicados en el reglamento de la escuela especial de nobles artes de Madrid para la calificacion de los alumnos que hayan de pasar de una clase á otra.

Art. 62. En la enseñanza de maestros de obras los exámenes serán de dos especies: de *curso* y de *carrera*. Unos y otros se verificarán ante una junta, compuesta de los profesores de esta enseñanza, presididos por el Director de la escuela, sea ó no arquitecto, y con sujecion á los reglamentos que al efecto circule el Gobierno. Antes de entrar á este último exámen, hará el aspirante el depósito de 4000 reales vellon en la depositaría del distrito universitario.

Art. 63. Los títulos de maestros de obras se expedirán por el Ministerio de Instruccion pública, prévia presentacion del acta de exámen que remitirá el Presidente de la Academia; pero no se entregarán á los interesados hasta que estos hayan cumplido la edad de veinte años.

Art. 64. El maestro de obras que quiera ser Director de caminos vecinales, tomará un título especial para esta carrera, satisfaciendo por él quinientos reales vellon, pero sin nuevos estudios ni ejercicios.

Tambien podrá ejercer la profesion de agrimensor y aforador, tomando otro título especial, prévio el pago de trescientos reales.

CAPITULO XI.

Disposiciones generales y transitorias.

Art. 65. A cargo de las Academias que por este decreto se establecen, estarán los museos de las respectivas provincias.

Art. 66. El curso en las escuelas especiales de bellas artes empezará el dia primero de Octubre, y concluirá el último dia de Junio.

Art. 67. Se procederá desde luego á la organizacion de las Academias y escuelas; pero la enseñanza en estas no empezará con arreglo al nuevo plan hasta el primero de Octubre de 1850.

Art. 68. La enseñanza de los maestros de obras se planteará progresivamente, estableciéndose desde luego el primer año, y los restantes en los dos cursos siguientes.

Art. 69. Los que en la actualidad estan cursando para maestros de obras, podrán concluir sus estudios como los empezaron, presentándose á examen en una de las Academias; pero no obtendrán el título de Directores de caminos vecinales sin completar los estudios que esta carrera exige al tenor de lo dispuesto en el Real decreto de 7 de Setiembre de 1848.

Art. 70. Quedan derogados todos los estatutos y reglamentos que hasta el presente han regido en las Academias de provincia.

Dado en Palacio á 31 de Octubre de 1849. = Está rubricado de la Real mano. = El Ministro de Comercio, Instruccion y Obras públicas-Manuel de Seijas Lozano.

MINISTERIO DE HACIENDA.

Real órden.

Habiendo desaparecido las causas que motivaron la prohibicion de exportar la plata y oro amonedada ó en pasta, acordada como medida transitoria por Real órden de 10 de Junio de 1847 y Real decreto de 30 de Junio de 1848, y aprobados ya por el de 5 de Octubre último los nuevos aranceles de aduanas en los cuales no se comprenden los expresados metales entre los géneros de prohibida exportacion, se ha servido la Reina mandar que esa Direccion comunique las órdenes correspondientes para que no se ponga obstáculo alguno á la extraccion de la plata y oro amonedado ó en pasta que se hallaba autorizada antes de acordarse las referidas disposiciones.

De Real órden lo comunico á V. S. para los efectos correspondientes. Dios guarde á V. S. muchos años. Madrid 2 de Noviembre de 1849. = Bravo Murillo. = Sr. Director general de aduanas.

ANUNCIO OFICIAL.

LOTERIA PRIMITIVA NACIONAL.

En la extraccion celebrada en el dia de ayer han salido agraciados los números siguientes:

58, 18, 3, 54, 10.

PARTE NO OFICIAL.

CORTES.

CONGRESO DE LOS DIPUTADOS.

PRESIDENCIA DEL SR. GONZALEZ ROMERO (VICEPRESIDENTE).

Sesion del dia 5 de Noviembre de 1849.

Se abrió á las dos y media, y leida el acta de la sesion anterior, quedó aprobada.

Se leyó una comunicacion del Gobierno reproduciendo los proyectos de ley sobre libertad de imprenta y montes.

Se dió con por reproducidos.

Se dió cuenta de los objetos que ocuparon á las secciones en la reunion del sábado, de que hemos dado noticia en nuestro periódico.

Se mandaron archivar los tomos II y IV del Diccionario-geográfico-estadístico-histórico que publica el Sr. Madoz.

Quedaron sobre la mesa las declaraciones de la comision de actas aprobando las del distrito de Salas en la provincia de Oviedo, las del de Sax en la de Alicante, y otras cuya lectura no pudo principiar.

Al terminar la del expediente entraron en el salon todos los Sres. Ministros y gran número de Sres. Diputados.

ORDEN DEL DIA.

Proposicion del Sr. Olózaga.

Leida esta dijo en su apoyo

El Sr. OLOZAGA: Señores, esta proposicion que he tenido el honor de firmar no es solo mia, es de todos mis amigos, es de toda la minoría progresista, y no es de aquellas que suelen hacerse con objeto de presentar un discurso, pues lo que digo todos los que me acompañan en los bancos es que el Congreso se digne tomarla en consideracion á fin de que se traigan los documentos y noticias que puedan completar de hacer la iniciativa del Congreso sobre las relaciones interiores y exteriores del pais, y tal vez sobre acontecimientos que han tenido lugar desde la reunion de la anterior legislatura. Por esta razon seria de mi parte incurrir en una contradiccion hacer un discurso para extenderme sobre ese objeto; no es por consiguiente esa mi intencion, ni es mi deber. Seguramente apoyando el objeto de la proposicion, pues toda otra cosa que pudiera decir, desde luego no podria satisfacer.

La intencion mia en formular esta proposicion, que ha sido dirigida con toda mesura y detenimiento por la minoría, ha tenido por objeto suplir la falta que se nota en la cesion apertura del discurso de contestacion á la Corona al tratar de estas cuestiones políticas interiores y exteriores. Creíme generalmente que se habia omitido este discurso porque se deseaba por el Gobierno y por todos los Sres. Diputados que se interrumpiese desde luego en el exámen de las cuestiones que afectan á los intereses primeros de los pueblos, que se estableciesen con exactitud y discernimiento los presupuestos, y se pusieran en práctica aquellas leyes de utilidad conocida. Pensamos tambien formular algunos proyectos de ley, pero nuestros tanto que estos proyectos se presentan y si nos el curso debido segun el reglamento del Congreso, ¿de que nos ocuparemos? ¿Será tiempo perdido el que empleemos en examinar la situacion del pais? Claro es que no. Y no podemos menos de hacerlo, porque de los ocupamos de este asunto sin duda se habria levantado la cesion por falta de trabajos, y otro que podemos lamentarnos de que se nos haya privado del derecho de la tribuna.

Ya creo, señores, que aunque no sea cosa especial, es cosa propia de un indicio que se aprovechen los momentos de la apertura para sondear las opiniones de los Cuerpos. Ademas, la presentacion de la proposicion segunda, y la impresion que hace en el ánimo de los pueblos en estas circunstancias poderosas que no dudo continuo ni se las estudio jamas en que haya habido una causa que lo motive.

En el año 13 era el Gobierno provisional por causas de todos conocidas; entonces la Reina fue á salir de la menor edad, y á pesar de tener en mucho el discurso de la Corona, ahora no ha habido causa para ocurrir á este político, pues que pudieran de ese gusto, tanto menos cuando la cosa de la boda de estos Cuerpos y que entrepuesto aconsejó? Habia sido justo de S. M. que ya un pueblo muy bien de cuenta y que tenga el tiempo, no deja de cumplirse con el requisito indispensable en la otra sesion el Parlamento se ha reunido por comision; pero la boda cosa para ella.

En la lotería, cuando por un motivo de esa especie no se abre el Parlamento por comision, no por eso deja de haber sorteo de la lotería, pues que la Reina autoriza á los Ministros para ello.

En ciertos paises, señores, cuando por un motivo de esta especie no se abre el Parlamento por la augusta Persona que tenga el trono, no deja de cumplirse con el requisito indispensable en la de la buena representacion, y que no se cumple perfectamente, en el curso de apertura. En la lotería los números de la Corona, aunque Cortes no asista á la apertura del Parlamento, y este se abre por cesion; pues esto significa que S. M. en la comision de los ministros de sus Ministros, aun que haya mas diferencia que la de que cuando S. M. le lee la hace en primera persona, y cuando la hace su Ministro.

AÑO 1848

Gaceta de Madrid *TOMO II 1847*
Septiembre – Enero 48
* El Mes de enero se encuentra encuadernado junto con los meses de Sept. a Diciembre del año anterior (1847).

Martes 4 Enero 1848. *(n. 4860)*
pág. 3 *Noticias Varias.*
Ateneo científico y literario.
La apertura del curso de economía política superior que debió inaugurar en este día el Sr. D. Andres Borrego, se verificará el martes próximo 11 del corriente a la hora anunciada, de 8 a 9 de la noche, y continuará a la misma los martes y sábados de cada semana.

Miercoles 12 Enero 1848 *(n. 4868)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Ateneo científico y literario.
El Sr. D. Pedro Mala empezará sus lecciones de Medicina legal el miercoles 12 del actual a las 7 de la noche, y las continuará en iguales días de semanas sucesivas.
Madrid 10 Enero 1848. El secretario segundo, Eduardo Velaz de Medrano.

Miercoles 19 Enero 1848 *(n. 4875)*
pág. 3 *Seccion de Literatura del Ateneo.*
Sesión del 15 de Enero.
Asunto: larga discusión acerca del tema: ¿Hay un genero de literatura que pueda llamarse propia y exclusivamente místico? Si la hay ¿Cuales son las propiedades que la distinguen de los otros generos?

Miercoles 19 Enero 1848 *(n. 4875)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Noticias varias*
Tenemos entendido que en atención al incremento que desde algun tiempo a estaa parte ha tomado la sociedad del Ateneo científico y Literario de esta corte, y con fin de darle aún más brillo, se piensa subir la cuota de entrada hasta 320 rs. en lugar de los 160 rs. que se han pagado hasta el día. Parece que esta importante reforma pecuaria tendrá lugar desde el primero del próximo Febrero, por cuyo motivo son muchas las personas que se han apresurado a ingresar en la sociedad.

Jueves 20 Enero 1848 *(n. 4876)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Asunto: Venta de pinturas de Juan de Juanes, Rivera, Murillo, Zurbarán, Ribalta, Espinosa, por parte de la excelentísima Sra. Marquesa del Rafol.

Martes 25 Enero 1848 *(n. 4881)*
pág. 1 *Parte Oficial.*
2.ª Sección Oficinas Generales.
Real Academia de Nobles Artes de San Fernando.
Verificada en este día la adjudicación del premio que S.M. la Reina (Q.D.G.) se dignó conceder por Real orden de 10 de Julio último al proyecto que llenase más cumplidamente sus Reales intenciones para el monumento que ha de labrarse a sus expensas con el objeto de colocar los restos mortales de D. Agustin Agüelles y honrar su memoria; ha acordado que, tanto el que ha sido premiado, como todos los demás que se han presentado el concurso, sigan expuestos en las salas de la Academia por espacio de 3 dias más,con arreglo a la que se anunció en el programa de 20 del pasado Octubre.
Igualmente ha determinado que las obras de pintura y escultura ejecutadas por los opositores a las plazas de pensionados en Roma se expongan por 3 días, que principiarán a contarse en 25 de este més, y celebrado que sea el juicio definitivo, lo que tendrá lugar el día 28, sigan espuestas por otros 3 días más, según se dispone en el reglamento de pensiones y premios, para lo cual estarán abiertas las salas al público donde se exponen dichas obras en la forma y a las horas que lo han estado anteriormente.
Madrid 23 Enero 1848. El Secretario general, Marcial Antonio Lopez.

Miercoles 26 Enero 1848 *(n. 4882)*
pág. 1 *Parte Oficial*
2.ª Sección Oficinas Generales.
El Director del Conservatorio de Artes hace saber al publico, con arreglo a lo dispuesto en el artículo 13 del Real decreto de 27 de Marzo de 1826, que se han concedido las Reales cédulas siguientes.
(Ver listado y cuadro en el original correspondiente de Gaceta del Norte)
(Ver fotocopia)

Miercoles 26 Enero 1848 *(n. 4882)*
pág. 1 *3.ª Sección Anuncios.*
Ateneo científico y literario.
Esta corporación celebra junta general el miércoles 26 del actual a las 8,30 de la noche. Y debiendo tratarse de asuntos importantes se avisa a los Sres. socios recomendándoles la asistencia.
Madrid 25 Enero 1848. El secreterio primero, José García Barzanallana.

Domingo 30 Enero 1848 *(n. 4886)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Noticias Varias.*
Asunto: reunión de la sociedad del Liceo en junta general para nombrar nueva junta directiva

Lunes 31 Enero 1848 *(n. 4887)*
pág.s. 2 y 3 .
Memoria leida en el Ateneo científico y Literario de Madrid, en junta general de 31 de Diciembre de 1847, por D. José García Barzanallana, secretario primero.
Se presenta un listado del numero de socios desde 1835 (año de su fundación) y se relaciona la propagación de la enseñanza (por medio de cátedras) con el Ateneo. (Ver el listado completo en el original correspondiente de Gaceta del Norte).
Gaceta de Madrid. *TOMO I 1948.*
Febrero – Junio.

Martes 1 Febrero 48 (n. 4888)

pág. 1.
Anuncios Oficiales
Real Academia de Nobles Artes de S. Fernando.

Pronunciado por la academia el juicio definitivo de las obras hechas por los opositores a las pensiones de Roma concedidas por S.M. a la pintura y escultura, previa su exposicion por espacio de tres dias, ha dispuesto que siguiendo esta por otros tres más, según se anunció en los papeles oficiales, se publiquen los nombres de los premiados, que son: por la pintura D. Bernardino Montañés en primer lugar y en segundo D. Luis de Medrano, y por la escultura C. José Panuchi; pero si por el conflicto en que se ha visto la misma academia de cumplir estrictamente los reglamentos, no teniendo a su disposicion mas que tres premios, no ha podido aplicarles a todas las obras como lo hubiere hecho por su relevante mérito, ha acordado unanimente que se recomienden al Gobierno D. Francisco Saine profesor de pintura, y D. Andrés Rodriguez, de escultura, para que se les concedan pensiones extraordinarias, y que se exprese así al pie de sus obras.

Al propio tiempo ha axordado que se haga también publico que le premio condedido por S.M. al autor del mejor proyecto del monumento que a sus Reales expensas ha de construirse para honrar la memoria de d. Agustín Argüelles, ha sido adjudicado al señalado con el n. 5, cuyo autor es D. Antonio Zabaleta.

Lo que se anuncia en virtud de lo dispuesto por la academia para satisfacción de los interesados y noticia del publico.

Madrid 30 de Enero de 1848. El secretario general, Marcial Antonio López.

Lunes 7 Feb. 48 . *(n. 4894)*
pág. 4 (Ult. pág.)
Anuncios
Liceo Artistico y Literario.

Celebracion de la sesión extraordinaria el martes 8 del corriente en la que se ejecutará la ópera en dos actos "El barbero de Sevilla.

Jueves 17 Feb. 48 *(n. 4904)*
pág. 1 *Anucios Oficiales.*
Real Academia de Nobles Artes de S. Fernando.

Concurso de oposición al hoyo - relieve del frontón principal del nuevo palacio de congreso de Diputados. (Ver el anuncio completo en el original correspondiente de Gaceta del Norte).

Jueves 17 Feb. 48 *(n. 4904)*
pág. 6 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo Artístico y Literario.

Suscripción para el baile de máscaras del 24 de Febrero.

Martes 22 Feb. 48 *(n. 4909)*
pág. 3 *Anuncios Oficiales.*
Real academia de Nobles Artes de S. Fernando.

Celebrado el juicio definitivo de las obras ejecutadas por los opositores a las pensiones de Italia por el grabado en junta general de ayer 20 del actual, se adjudicó el premio a la señalada con la letra A, cuyo autor es D. domingo Martinez, natural de Valencia; lo que se anuncia por acuerde de la misma para noticia del público y satisfacción del interesado

Madrid 21 Febr. de 1848. El Secretario general, Marcial Antonio Lopez.

Miercoles 23 Feb. 48 *(n. 4910)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*
Liceo Artístico y Literario.

Traslado del baile de máscaras de 24 de Febr. al 26 de Febrero.

Viernes 25 Feb. 48 *(n. 4912)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo Artístico y Literario.

Nuevo baile de máscaras para el 3 de Marzo. Suscripción al precio de 60 rs.

Viernes 3 Marzo 48 *(n. 4919)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo Artístico y Literario.

Cerrada la suscripción para el baile de máscaras del día de hoy (3 Marzo).

Miercoles 8 Marzo 48 *(n. 4924)*
pág. 3 *Anuncios oficiales.*

Petición de materiales (mármoles y caoba) para las obras del muevo Palacio de Congreso de los Diputados.

Martes 14 Marzo 48 *(n. 4932)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Ateneo científico y Literario.

Lecciones	de	historia	por	Facundo Goñi
"	"	medicina	"	Pedro Mata
"	"	cosmografía	"	F. de la Vega.

Sabado 18 Marzo 48 *(n. 4934)*
pág. 1 *Anuncios oficiales*

El director del conservatorio de Artes hace saber al publico que han caducado las Reales cédulas de privilegio que a continuación se expresan.

Certificados caducados por no haberse presentado los interesados a sacar la Real Célula en el tiempo que señala el articulo 20 del Real decreto de 27 de Marzo de 1826 Listado: (ver listado en el original correspondiente de Gaceta del Norte).

Martes 21 Marzo 48 *(n 4927)*
pág. 2. *Anuncios oficiales*
conservatorio de Artes

entre los privilegios que se publicaron en la Gaceta de 17 del corriente mes aparece uno de D. Alejandro Guerin como caducado por no haber sacado la Real Célula de 22 de Diciembre último, se ha publicado como caducado por una equivacación involuntaria, pues dicho privilegio subsiste válido con toda su fuerza y vigor.

Martes 28 Marzo 48 *(n. 4944)*
pàg. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*
Ateneo cientifico de Madrid

El miercoles 29 del actual, a las 9 de la noche celebrará es-

ta corporaciòn junta general. Lo que se anuncia a los Sres. socios por si gustan asistir.

Madrd 26 Marzo de 1848. El secretario primero, José, G. Barzanallana.

Jueves 6 Abril 48 *(n. 4953)*
pág. 2 *Anucio Oficial*

El Director del Conservatorio de Artes hace saber al publico, con arreglo a lo dispuesto en el artículo 13 del Real decreto de 27 de Marzo de 1826, que se han concedido las Reales cédulas siguientes:

Listado (ver listado en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Jueves 6 Abril 48 *(n. 4953)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*
Liceo artístico y literario.

Esta sociedad celebra junta general el viernes 7 del corriente a las 7,30 de la noche.

Lo que se avisa a los señores socios presentes para que se sirvan concurrir.

Madrid 5 de Abril de 1848. El secretario general.

Lunes 10 de Abril 48 *(n. 4957)*
pág. 4 (Ult. pág.). *Noticias Varias*

La junta general del Liceo, ha determinado en sesión de 7 de este que aquella seciedad se suspenda en todos sus efectos. Propone el duque de Villa - Hermosa, el Liceo no tiene local en donde digna y decorosamente pueda establecerse por ahora.

Miercoles 26 Abril 48 *(n. 4973)*
pág. 2 *Anuncios Oficiales.*
Conservatorio de Artes.

El privilegio que se publicó caducado en La Gaceta de 18 de Marzo último de D. Dimingo José Martinez, con motivo de no haberse presentado en el Conservatorio de Artes para que se le extienda la Real cedula y a acreditar haber hecho el pago correspondiente, se ha declarado válido y subsistente por Real decreto de 15 de Abril del corriente año, en atención a que el interesado verificó dicho pago en tiempo hàbil, y fue una omisión involuntaria no acreditarlo en este Conservatorio.

Viernes 28 Abril 48 *(n. 4975)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Ateneo científico y Literario de Madrid.

Esta corporación celebra junta general el viernes 28 del actual (aviso a los socios).

Martes 2 Mayo 48 *(n. 4979)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*

Historia general de España hasta 1848, por Mariana, Miñana y Ortiz de la Vega, con hermosas láminas abiertas en acero por el artista español D. Antonio Roca.

Se han publicado las entregas desde la 27 a la 32 inclusive. Constará de 40 a 50 entregas, y toda la obra formará un tomo de unas 2000 columnas de texto.

Jueves 4 Mayo 48 *(n. 4981)*
pág. 4 (Ult. pág.). *Anuncios.*
Ateneo científico y literario.

Lecciones de biografía española por D. Eugenio García de Gregorio.

Lecciones de literatura dramatica por D. Manuel Cañete.

Viernes 5 Mayo 48 *(n. 4982)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncio.*

O escudo christao, periódico portugués de historia, literatura, bellas artes, ciencias, artes; sale en Lisboa todas las semenas en dos pliegos de marca española, de buen papel y esmerada impresión.

Se suscribe en Madrid en el despacho de la Imprenta nacional a razón de 8 1/2 rs. trimestre, 17 semestre y 34 al año.

Sábado 6 Mayo 48 *(n. 4983)*
pág. 4 (Ult pág.). *Anuncios*
Sociedad Artística de Socorros Mutuos.

Fundada por los profesores de arquitectura.

Habiéndose acordado en junta general de 6 de Febrero ultimo un nuevo dividendo para cubrir las atenciones de 1 año, se ha practicado la operacion sobre el capital que representa la sociedad, dividiendose el pago en semestres, sobre cuyas bases se ha formado el de cada socio según el de sus acciones. Lo que se hace notorio a fin de que puedan abonar la cuota respectiva al primer semestre en las comisiones provinciales a que correspondan, dentro del término de 90 días, que principian a contarse desde el de la fecha; en la inteligencia que los que no lo verifiquen en dicho término serán borrados de la lista de la sociedad con perdida de todos sus derechos y anticipos con arreglo al artículo 23 de los estatutos de la misma.

Madrid 5 de Mayo de 1848. Por acuerdo de la comisión central, el secretario Juan Bautista Peironet.

Martes 16 Mayo 48 *(n. 4993)*
pág. 4 (Ult. pág.). *Noticias varias.*

El Liceo artístico y literario al que infundadamente se le había dado por muerto (a falta de un local digno), continuará en el magnífico en que aun se encuentra, gracias a los buenos oficios de algunos señores socios y muy principalmente a la incansable actividad de su antiguo vicepresidente el Sr. D. Juan Francisco Camacho. Liceo recibirá una nueva organización, que anule los elementos negativos que en estos últimos años le han hecho decaer de su primitivo esplendor.

Domingo 21 Mayo 48 *(n. 4998)*
pág. 6 (Ult. pág.).
Liceo artístico y literario.

Esta corporacion que ha vuelto a constituirse, y que se propone introducir grandes reformas en su organización antigua, ha hecho ayer las siguientes elecciones para su junta gubernativa.

Presidente: Excmo. Sr. Duque de Riánsares.
Vicepresidente: Sr. D. Juan Francisco Camacho
Cosiliarios: Sr. D. Manuel Febrer, Sr. D. Mariano Vela de Aguirre, Sr. D. Bernardo Lopez, Sr. D. Pedro Landaluce.
Secretarios generales: Sr. D. Emilio Bernar, Sr. D. Ramon de Navarrete.
Depositario: Sr. D. Benito del collado y Ordunay.
Contador: d. manuel Catalá
Bibliotecario: Sr. D. Manuel Cañete.

Viernes 26 Mayo 48 *(n. 5004)*
pág. 6 (Ult pág.). *Anuncios Oficiales*
Real Academia de Nobles Artes de S. Fernando
Por fallecimiento del Sr. Academico D. Alejandro Blanco se hallan vacantes las plazas de profesor de grabado en dulce, y la de ayudante profesor de los estudios menores de la calle de Alcalá, dotadas esta con 3000 rs. vn., y aquella con 6000.
Los sujetos que se crean con conocimientos necesarios para su buen desempeño, y quieran pretenderlas, presentarán sus memoriales, acompañados de los documentos justificativos de sus méritso, en la secretaría general de mi cargo en el término de un mes, que empezará a contarse desde el día en que se públique este anuncio en la Gaceta.
Madrid 15 Mayo de 1848. El secretario general Marcial Antonio Lopez.

Domingo 4 Junio 48 *(n. 5013)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncio*
Vocabulario de Arquitectura Civil.
Por Mariano Matallana. (Obra útil para arquitectos, maestros de obras, aparejadores, carpinteros, albañil4es, y canteros). Empezará a publicarse a mediados de este mes por entregas que costarán cada una 2 rs. en Madrid y 3 en las provincias.

Viernes 9 Junio 48 *(n. 5018)*
pág. 3 *Ministerio de comercio, Instrucción y Obras Públicas.*
El director del Conservatorio de Artes hace saber al publico que han caduccido las Reales cédulas de privilegion que a continuación se expresan. Certificados caducados por no haberse presentado los interesados a sacar la Real cédula en el tiempo que señala el artículo 21 del Real Decreto de 27 de Marzo de 1826.
Listado: (ver listado en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Domingo 18 Junio 48 *(n. 5027)*
pág. 3 *Aviso.*
Ateneo científico y Literario de Madrid.
El lunes próximo 19 del actual, a la 8,30 de la noche, celebra esta corporación junta general, y se avisa a los Sres. socios a fin de que se sirvan concurrir.
Madrid16 de Junio de 1848. El secretario promero, José G. Barzanallana.

Lunes 19 Junio 48 *(n. 5028)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*
Liceo Artístico y Literario.
Esta noche a las nueve en punto se verificará la sesión de reapertura de la sociedad, que que honrará con su presencia S.M. la Reina.
Los Sres. socios que quieran darse de alta se servirán hacerlo antes de las cuatro de la tarde del mismo día; en la inteligencia de que bajo ningún concepto les será posible pasada dicha hora.
Madrid 19 de Junio de 1848. El secretario general, Ramón de Navarrete.

Viernes 23 Junio 48 *(n. 5032)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*
Sociedad económica Matritense.
Programa de los premios que ha ofrecido la sociedad en cumplimiento de su instituto para el presente año. Artes —> 3a. Medalla de plata al autor de la mejor memoria en que se detallan todos los medios más adecuados para el establecimiento de una fábrica de agujas de coser, al nivel de las mejores del extrangero, con un cómputo ó presupuesto del coste para blanquearla.

Lunes 26 Junio 48 *(n. 5035)*
pág. 4 (Utl. pág.). *Aviso*
Liceo artístico y literario.
La junto gubernativa de esta sociedad, atndiendo a los grandes elementos con que cuenta en su nueva reorganización, ha acordado que no se suspendan este año las funciones, segun costumbre de los anteriores, durante los meses de Julio y Agosto.
El martes próximo 27 del corriente habrá sesión, en la que tomarán parte las secciones de literatura y de música, y los socios profesores de la dramática Doña Matilde Diez y Doña Josefa Palma; D. Carlos Latorre, D. Julian Romea, D. Florencio Romea y D. Antonio de Guzman. En dicha noche estará iluminada la expoisición de bellas artes.
Los señores socios pueden pasar a recoger los billetes especiales para esta funcion a la secretaría del Liceo en los días lunes y martes próximos, de 10 de la mañana a 4 de la tarde; advirtiéndoseles que pasada dicha hora del último no les será posible darse de alta bajo ningún concepto.
Madrid 25 de Junio de 1848. El secretario general, Ramón Navarrete.

TOMO II 1 1848

Julio – Diciomb.
A partir del 17 Nov. 1848.

Viernes 17 Noviembre 48. *(n. 5179)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*
Liceo artístico y Literario.
Se recuerda a los sres. socios facultativos que el día 20 del presente mes es el último en que se admitirán las obras que se presenten para aspirar a los premios del gran concuro abierto.
Madrid. 16 Nov. 1848. El secretario general, Emilio Bernar.

Domingo 19 Noviembre 48(n. 5181)
pág. 4 (Ult. pág.). *Noticias varias.*

El Sr. Espalter, pintor de los más ventajosamente conocidas en esta corte, ha concluido una obra que está destinada a realzar más y más la justa reputación de que ya goza como distinguido artista. Es una preciosa imagen de nuestra Señora la Virgen María en el acto de subir a los cielos, y como en todas las representaciones de la Asunción, se ve a la madre de Dios con túnica encarnada y manto azul ascender sobre ligeras nubes, y rodeada de un coro de ángeles y querubines. La actitud en que está la Virgen elevada hacia el firmamento es bellísima, los grupos de graciosos ángeles están colocados con un admirable acierto para producir un efecto patético y dulce, cual conviene al pensamiento principal. La ejecución es perfecta, pues según varios inteligentes que la han examinado, es tan notable la corrección del dibujo como la belleza y bien entendida entonación del colorido, así en las carnes como en las ropas. Este magnífico cuadro se ha pintado por encargo del señor marqués de Fuentes de Duero, para colocarlo en la capilla de su nueva casa que acaba de construir en la calle de Jacometrero.

Domingo 19 Noviembre 48 *(n. 5181)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo Artístico y literario

Esta sociedad celebra sesión de competencia el lunes 20 del corriente a las 8 en punto de la noche, y será desempeñada por la sección de música.

Madrid 18 Nov. 1848. El secretario general, Ramón de Navarrete.

Viernes 24 Nov. 48 *(n. 5186)*
pág. 4 (Ult. pág.). *Anuncios*
Liceo Artístico y Literario

Por ser el próximo sabado 25 Nov. el aniversario del macimiento del Fenix de los poetas españoles Fr. Lope de Vega Carpio, la junta gubernativa de esta seciedad ha adelantado la sisión que debía celebrarse el lunes 27 del presente y consagrarla en la noche del sábado a aquel inmortal autor.

Miercoles 29 Nov. 48 *(n. 5191)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios.*
Ateneo científico y literario.

Esta corporación celebra junta general el jueves 30 del corriente a las ocho de la noche.

Lo que se avisa a los señores socios para que se sirvan concurrir.

Madrid 28 de Nov. de 1848. El sacretario, José Joaquin Mateos.

Jueves 30 Nov. de 1848 *(n. 5192)*
pág. 3 *Parte no oficial.*
Noticias Nacionales.

A mediados del próximo mes empezarán los bailes públicos de máscara en esta capital. El primero se dará en el gran teatro del Liceo.

Domingo 3 Diciembre 48 *(n. 5195)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncio*
Liceo artístico y literario

El lunes 4 del corriente, a las 8 en punto de la noche, celebra esta sociedad sesión de competencia, desempeñada por la sección dramática.

Madrid 3 de Diciembre de 1848. El secretario general, Ramón de Navarrete.

Miercoles 6 Dic. 48 *(n. 5198)*
pág. 1. *Ministerio de Comercio, Instruccion y obras publicas.*

Ilmo. Sr. D. José Careda, director de administracción del ministerio de la Gobernación del Reino y vocal de la comisión de monumentos históricos y artísticos, ha escrito recientemente una abra, fruto de largos estudios, con el título de : "Ensayos históricos sobre los diversos generos de arquitectura empleados en España, desde la dominación romana hasta nuestros días". Y en vista del parecer unánime que han emitido la antedicha comisión, las direcciones de este ministerio y las corporaciones y personas cientificas que han tenido ocasión de examinarla, las cuales la consideran de la mayor importancia para el conocimiento y justa apreciación de nuestras glorias artisticas, y para la más fiel y exacta interpretación de la historia nacional, así como de grande influencia en favor de la instrucción pública; S.M. la Reina (A.D.G.) queriendo dar a tan distinguido escritor una muestra del Real aprecio que le merecen las interesantes tareas, con las cuales realza tan dignamente sus honrosos y leales servicios en favor del Estado, se ha dignado disponer que se proceda inmediatamente a la impresión de la obra referida, expresándose que se hace de Real orden y en contidad de 2000 ejemplares,cuyo coste se sufragará de los fondos de este ministerio con aplicacion al ramo de imprevistos;asimismo a fin de que sea complete este rasgo de la Real manificencia en favor de las letras y de las artes es la Real voluntad que se entregue toda la edición al autor, recomendandose la adquidición de la obra a todos los establecimientos publicos en que puede ser de utilidad.

De Real orden lo comunico a V.I. confiando a su celo la pronta y acertada ejecución de los deseos de S.M. para cuyo cogro hará V.I. las comunicaciones convenientes.

Dios guarde a V.I. muchos años. Madrid 4 de Nov. de 1848. Bravo Murillo. Sr. director general de instrucción publica.

Sabado 9 Dic. 48 *(n. 5201)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncio*
Liceo artístico y literario.

El lunes próximo 11 del corriente se estrenará una comedia original, en tres actos dedicada a la sociedad por un socio facultativo.

**Se repite la noticia anterior –identica– el Domigo 10 de Dic. 48 (n. 5202) pág. 4 (Ult. pág.) Anuncios. Liceo artístico y Literario.*

Lunes 11 Dic. 48 *(n. 5203)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo artístico y literario

Suspensión de la sesión anunciada para esta noche, en atención a las rogativas publicas que se celebran estos días a

fin de implorar los auxilios del Altísimo para que tengan feliz término las necesidades de la Iglesia católica.

Miercoles 13 Dic. 48 *(n. 5205)*
pág. 4 (Ult. pág.). *Parte no oficial*
Liceo artístico y literario de Madrid

Concesión de premios de los socios en el concurso del presente año. (ver listado en el original correspondiente de Gaceta del Norte).

Domingo 17 Dic. 48 *(n. 5209)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*
Liceo artístico y Literario

El lunes 18 del corriente, a las 8 de la noche, celebra esta sociedad sesión de competencia, desempeñada por las secciones dramática y de literatura.

Madrid 17 Dic. de 1848. El secretario general, Ramón Navarrete.

Lunes 18 Dic. 48 *(n. 5210)*
pág. 4 (ult. pág.) *Anuncios*
Liceo artístico y literario.

** Nota identica a la anterior con la salvedad de comenzar: "Hoy lunes 18 ...." y terminar: "El secretario general, Emilio Bernar".*

Jueves 21 Dic. 48 *(n. 5213)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncio*
Liceo artístico y literario.

El sabado 23 del corriente a las 8 de la noche celebra esta sociedad una sesión extraordinaria de competencia, propia de la presente época del año, y en la que tomarán parte las secciones de literatura, de música y dramatica.

Madrid 21 de Diciembre de 1848. El secretario general, Ramón Navarrete.

Sábado 23 Dic. 48 *(n. 5215)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*
Sociedad Artística de Socorros Mutuos

Fundada por los profesores del noble arte de arquitectura. Secretaría de la comisión provincial de Madrid. Jubilación de D. Pedro Hernandez por hallarse imposibilitado para trabajar en en su profesión de diamantista.

Martes n 26 Dic. 48 (N.5218) En la Gaceta vienen confundidos los dígitos apareciendo 2518.

pág. 3 *Anuncios*
Catalogo por orden alfabético de las obras que se hallan en venta en el despacho y almacen de la Imprenta nacional. (Con rebaja de precios)

– Comenterios de la pintura encáustica del pincel, por el presbítero D. Pedro García de la Huerta. Un tomo en 8 edición de 1795, a 5 rs. en rama y 9 en pasta.

– Compendio de la geometría práctica con un nuevo tratado para medir terrenos, dividirlos y levantar planos arreglados a ellos, por el presbítero D, Manuel Hijora. Un tomo en 8 marquilla con láminas, cuarta edición, de 1829, a 4 rs en rama y 8 en pasta.

– El tratado de la pintura por Leonardo da Vinci, un tomo en 4 marca mayor, edicion de 1827, adornado con los retratos de Vinci y Alberti, una primorosa portada y 39 láminas a 24 rs. en rama y 32 en pasta.

– Lecciones de aritmética, 4a. edición, año 1825 un tomo en 8 , a 4 rs. en rama y rústica.

Miercoles 27 . Diciembre 48 *(n. 5219)*
pág. 1. *Parte no oficial.*
Boletín oficial del Ministerio de comercio, instrucción y obras públicas.

Hace un año que este ministerio inicio la publicación de su boletín oficial, ya van dados a la luz 4 tomos en 4 de más de 600 pág.s cada uno.

Contiene disposiciones dictadas para desenvolver y perfeccionar la instrucción publica.

Jueves 28 Diciembre 48 *(n. 5220)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*

Esta corporacion celebra junta general ordinaria el jueves 28 del corriente a las 8 de la noche.

Lo que se anuncia a fin de que los Sres. socios se sirvan asistir.

Madrid 26 dic. 1848. El secretario. José Joaquin Mateos.

Sábado 30 Diciembre 48 *(n. 5222)*
pág. 4 (Ult6 pág.) *Anuncios*
Catálogo por orden alfabetico de las obras que se hallan de renta en el despacho y almacén de la Imprenta nacional.
–Los 4 libros de arquitectura de Andrés Paladio Vicentino, traducidos e ilustrados con notas por el presbítero D. José Ortiz y Sanz. En los libros 1 y 2 trata el autor de los materiales y describe las 5 órdenes de arquitectura.

AÑO 1849

TOMO I 1849

ENERO – JUNIO

Martes 2 Enero 49 *(n. 5225)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*
Liceo artístico y literario

Mañana miercoles 3 celebra esta sociedad sesion de competencia, ejecutandose la segunda representacion de la comedia nueva titulada "Un matrimonio a la moda" dessenpenada por los Sres. socios facultativos de la seccion dramatica, en union con los profesores de la misma, Doña Teodora Lamadrid, Doña Gerónima Llorente, Doña Mariana Chafino y D. Manuel Catalina.

Madrid 2 Enero de 1848 —-> (realmente corresponde al 2 Enero de 1849) . El secretario general Emilio Bernar.

Martes 2 Enero 49 *(n. 5225)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*
Catálogo por orden alfabetico de las obras que se hallan de venta en el despacho y almacen de la Imprenta nacional.

Prontuario anatómico teórico-practico del cuerpo humano. Un cuaderno marca mayor adornado de estampas, edición de 1799, a 40 rs. en rama y rústica.

Viernes 5 Enero 49 *(n. 5228)*
pág. 4 (Ul. pág.)

En la noche del miercoles se dignaron honrar el liceo con su presencia S.S.M.M. la Reina nuestra Señora, su augusto Esposo el Rey y su excelsa Madre para asistir a la segunda representación de la comedia titulada "Un matrimonio a la moda", que ha dedicado a aquella corporación nuestro amigo D. Ramón de Navarrete (el principal redactor de la Gaceta).

Acompañaban a la Real Familia la Sra Duquesa de Gor, Camarera mayor y los Sres. Duques de la Roca y de Abrantes y Conde de Pinohermoso.

Domingo 7 Enero 49 *(n. 5230)*
pág. 3 *Parte no oficial*
Noticias Nacionales

Santiago 30 Dic. (Del Diario de Santiago)

El liceo artístico y literario ha desaparecido. Había durado algun tiempo embalsamado; pero no sabemos si con la humedad de la atmosfera y otra circunstancia imprevista se descompuso de una manera incalificable con la entrada en el gran mundo. En la noche del miércoles la junta general ha decidido la venta de todos los objetos que posee, y que tanto estos productos como el dinero que existe en tesorería se reparta entre los socios.

Martes 9 Enero 49 *(n. 5232)*
pág. 4 (Ult pág.). *Anuncios*

– Gramática práctuica francesa, por Esteban Gaytté.(El autor, catedratico del Ateneo científico y literario, enseña francés y griego).

Jueves 11 Enero 49 *(n. 5234)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo Artístico y Literario

La sesion de competencia correspondiente a esta semana no puede verificarse por los preparativos que se están haciendo en los salones para la sesión régia que tendrá lugar en la semana inmediata y día que S.M. se digne señalar.

Madrid 10 En 49. El secretario general. Emilio Bernar.

Viernes 12 Enero 49 *(n. 5235)*
pág. 4 (Ult pág.).

Parece que el martes 16 del corriente sea el día señalado para la sesión regia del Liceo, en que debe verificarse la distribucion de los premios del gran concurso que serán entregados por S.M. la Reina.

Todo anuncia que esta sesión del Liceo, ya completamente regenerado, será la más brillante de cuantas se han dado en él desde su fundación.

Domingo 14 Enero 49 *(n. 5237)*
pág. 4 (Ult pág.) *Liceo Artístico y literario*

S.M. la Reina se ha dignado señalar el martes 16 del actual y hora de las 8,30 de la noche para la sesión que está sociedad tiene honra de dedicarle, en la cual se verificará la adjudicacion de los premios del gran concurso del pasado año, y tomarán parte todas las secciones, inagurándose la exposición de Bellas Artes.

Los Sres socios pueden recoger los billetes especiales para esta sesión en la secretaría del establecimiento, desde las 11 de la mañana a las 4 de la tarde de los días de hoy y mañana.

Madrid 14 de Enero de 1849. El Secretario general, Emilio Bernar.

Martes 16 Enero 49 *(n. 5239)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Liceo Artístico y Literario*

S.M. la Reina se ha dignado señalar el dia de hoy martes y hora de las 8,30 de la noche para la sesión que esta sociedad tiene la honra de dedicarle, en la cual se verificará la adjudicación de los premios del gran concurso del año pasado, y tomarán parte todas las secciones, inaugurándose la exposición de la de Bellas Artes.

Miercoles 17 Enero 49 *(n. 5240)*
pág. 4 (Ult pág.) *Noticias Nacionales.*

Barcelona 11 Enero (Del Barcelonés)

Anuncio de los ensayos de la "Pata de la Cabra" en el gran teatro del Liceo, por el artista español Sr. Luccini.

Jueves 18 Enero 49 *(n. 5241)*
pág. 4 (Ult pág.) *Parte no oficial.*
Liceo artístico y literario.

La exposición de obras de la sección de Bellas Artes estará abierta el publico en el local de este establecimiento desde el día 18 al 25 del presete mes, de 11 de la mañana a 4 de la tarde.

Madrid. 17 Enero 49. El secretario general, Emilio Bernar.

Dimingo 21 Enero 49 *(n. 5244)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*
Liceo artístico y literario.

(Se repite la noticia anterior de la exposicoón de obras de la sección de Bellas Artes)

Martes 23 Enero 49 *(n. 5246)*
pág. 4 (Ult pág.) *Liceo artístico y literario.*
El miercoles 24 del corriente a las 8 en punto de la noche celebrará esta sociedad sesión de competencia, desempeñada por la sección dramatica.
Madrid 22 Enero 49. El Secretario general, Emilio Bernar.

Miércoles 24 Enero 49 *(n. 5247)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncio. Liceo artístico y literario.*
(Noticia anterior actualizada al 24 de Enero)
La sesión de competencia será desempeñada por los Sres. socios facultativos de la sección dramatica y la socia profesora de la misma Doña Bárbara Lamadrid.

Domingo 28 Enero 49 *(n. 5251)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*
Ateneo cientifico y literario de Madrid
Secretaría. El lunes 29 del actual a las 9 de la noche celebra esta sociedad junta general ordinaria.
Lo que se avisa a los Sres. socios, a fin de que se sirvan concurrir.
Madrid 26 de Enero de 1849. El secretario primero, José García Barzanallana.

Martes 30 Enero 49 *(n. 5253)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*
Liceo Artístico y literario
Se ha diferido a la noche del martes próximo 6 de Febrero el baile de máscaras anunciado para el día 2.
Madrid 30 Enero 49 . El Secretario general.

Viernes 2 Febrero 49 *(n. 5256)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Liceo Artístico y literario.*
Se advierte a los Sres. socios que hoy viernes queda definitivamente cerrada la suscripcion para el baile de máscaras del martes 6, y que desde mañana hasta la víspera del baile se expenderán entre los mismos socios los 400 billetes sueltos a 40 rs. cada uno.

Sabado 3 Febrero 49 *(n. 5257)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Liceo Artístico y literario*
(Repetición de la noticia del Viernes 2 Febr. actualizada al día de hoy).

Lunes 5 Febrero 49 (n. 5259)
pág. 4 *Ult. pág.) *Liceo artístico y literario.*
Expedicion de billetes sueltos para el baile de máscaras del martes 6 de Febr. (Se repite el Martes 6 Feb 49).

Viernes 9 Febrero 49 *(n. 5263)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*
Liceo Artístico y literario.
A peticion de un gran numero de socios se verificará un segundo y ultimo baile de mascaras por suscripcion en los salones de esta sociedad la noche del 13 del corriente.
Pero teniendo en consideración el excelente resultado que el establecimiento ha obtenido ya del primer baile, y para favorecer los intereses particulares de los Sres. socios, las 600 suscripciones serán comprensivas de 2 billetes a 40 rs. cada una, y los 800 billetes sueltos a 30 rs.
Aquellas se expenden en la secretaría del establecimiento hasta el 11 del actual, y los billetes sueltos en los días 12 y 13, unas y otros a nombre de los señores socios.
(Se repite la noticia los días Sábado 10 y Domingo 11 de Febr. 49)—-> en la pág. 4 (Ult. pág.).

Martes 13 Febrero 49 *(n. 5267)*
pág. 1 *Ministerio de Comercio, Instrucción y obras publicas.*
Reales Decretos
Atendiendo a las distinguidas circunstancias que concurren en D. Pedro Tellez Giron, Principe de Anglona, Grande de España de primera clase y consiliario más antiguo de la Real Academia de Nobles Artes de S. Fernando, he venido en nombrarle Presidente de dicha corporación, cuya plaza está vacante por fallecimiento del Marqués de Falces, que la desempeñaba.
Dado en Palacio a 12 de Febr. de 1849 . Esta rubricado de la Real mano. El Ministro de Comercio, Instruccion y Obras publicas, Juan Baravo Murillo

---

En atención a las distinguidas circunstancias de D. Luis López Ballesteros, Ministro que ha sido de Hacienda y académico de numero de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, he venido en nombrarle Consiliario de la misma en sustitución del Príncipe de Anglona, promovido con esta fecha a Presidente de dicha corporación.
Dado en Palacio a 12 de Febr. de 1849. Está rubricado de la Ral mano. El Ministro de Comercio, Instrucción y Obras públicas, Juan Bravo Murillo.

Martes 13 Febrero 49 *(n. 5267)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios.*
Liceo artístico y literario.
Expedición de billetes sueltos para el baile de máscaras de hoy martes, en la Secretaría del establecimiento.

Sabado 17 Febrero 49 *(5271)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*
Verificacion de un baile publico de máscaras en los salones del Liceo el próximo Domingo 18. Billetes a 20 rs cada uno.

Martes 27 Febrero 49 *(n. 5281)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*
Leroy, geomerie descriptive. Lefebure de Fouray, geomerie descriptive. La maison rustique du 19 siecle.
Dichas obras acaban de llegar a la librería de Monier, con en surtido de otras obras de ciencias y artes, Manuales de Roret. &c. &c.

Jueves 8 Marzo 49 *(n. 5290)*
pág. 4 (ULt pág.). *Catálogo de las obras de particulares que se hallan de venta en el despacho y almacen de la Imprenta Nacional* –Plan de enseñanza para el Conservatorio de Artes y varias ciudades del reino, aprovado por S.M. en Real orden de 11 Febr. de 1832. Un cuaderno en 4*o*,a 2 rs. en rústico.

– Programa de un Curso de geometría y mecánica aplicada a las artes para el uso de los artesanos y demás personas que dirigen talleres o fábricas, por el Baron Carlos Dupin, traducido del francés por D. Juan Lopez de Pañalver y Latorre. Un tomo en 4*o*, a 8rs. en rustica.

Domingo 11 Marzo 49 *(n. 5293)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*
Ateneo científico y literario de Madrid.
Comienzo de lecciones sobre "filosofía del derecho" por el señor D. Sabino Ma. de Armada, el martes 13 del corriente.

Domingo 11 Marzo 49 *(n. 5293)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Catalogo de las mejores estampas que se hallan de venta en la calcografia de la Imprenta Nacional.*
Estampas grabadas a buril de cuadros pertenecientes a S.M. En pliego de Marca Imperial:
– Exequias de Julio César.
– San Ildefonso.
– San Bernardo
(Ver listado en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Martes 13 Marzo 49 *(n. 5295)*
pág. 4 (Ult pág.) *Catalogo de las mejores estampas que se hallan de venta en la* calcografia de la Imprenta nacional.
Estampas grabadas a buril de cuadros pertenecientes a S.M. En pliego de marca imperial.
– El Nacimiento del Hijo de Dios.
Tambien es esta obra del delicado pincel de Murillo, en la cual se ve a los pastores que ofrecen varios presentes a la Santísima Virgen, cerca de la cual está San José mirando y contemplando al recien nacido, La celestial modestia de nuestra Señora, la inocente alegría de los pastores y el extasis dulce del Santo Patriarca enternecen el ánimo e inspiran la más efectuosa devoción. La estampa de este cuadro está grabada en París por Hubert con inteligencia; pero a decir verdad no hay aquel empaste y suavidad que en las anteriores, sin duda porque los profesores extrangeros no conocen tan bien la manera, o sea el carácter artístico de Murillo como los macionales, Tiene de alto 18 pulgadas y 4 líneas, y de ancho 22 pulgadas y 6 líneas. Precio antiguo 40 rs. y moderno 30.
– Otro idem.
Esta es una de las obras más acrerditadas del sabio profesor Mengs. (D. Antonio Rafael) por su bellísima composición, correcto dibujo, expresión de las figuras y admirable efecto de la luz. La idea del cuadro es como sigue: Al niño Dios reciennacido está adorando la hemosisima Virgen. San José mira a los 2 pastores que han venido con objeto de ver y adorar al Salvador. En la parte superior del cuadro se ve un bollisimo coro celestial de mancebos, cantando gloria en los cielos, y en la tierra paz, simbolizada esta por un ramo de oliva que uno de ellos trae en la mano. El celebre Morgen grabó este hermoso cuadro con la pureza del buril, pastosidad y franqueza que le caracterizan. Tiene de alta 22 pulgadas y 28 líneas, y de ancho 16 pulgadas y 7 líneas.
Precio antiguo 50 rs. y moderno 40.

Miercoles 14 Marzo 49 *(n. 5296)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo artístico y literario.
Continuacion de las funciones de la sociedad el próximo domingo 18 con una especial dedicada a los Sres. socios profesores de la sección dramática, en nombre a la distinguida actriz Doña Matilde Diez.

Jueves 15 Marzo. 49 *(n. 5297)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Catalogo de las mejores estampas que se hallan de venta en la calcografía de la Imprenta Nacional.
– El descendimiento de la cuz.
– Una sagrada familia.
– Encuentro de Jesus con su Madre, en la calle de la Amargura con el nombre de Pasmo de Sicilia.
– Cuadro pintado por Diego Velázquez.
– Una fábrica de tapices o las Hilanderas.
– San Gregorio Magno.
– La fragua de Vulcano.
(Ver listado en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Lunes 26 Marzo 49 *(n. 5308)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*
Catalogo de las mejores estampas que se hallan de venta en la calcografia de la Imprenta Nacional.
– Cuadro pintado por Pablo Caliari (el Veronés)
– La Coronación de María Santísima.
– Cuadro pintado por Cano (Alonso)
– Santa Agueda: media figura.
– Venus y Adonis.
– Céfalo y Procris.
(Ver listado en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Miercoles 28 Marzo 49 *(n. 5310)*
pág. 4 (ult. pág.) *Anuncios*
Liceo artístico y Literario
Celebración de una sesión extraordinaria el martes 3 del próximo mes, impartido por la sección de música, se cantará un "Miserere" nuevo, dedicado al Liceo. (Se repite la noticia los días 30 de Marzo (n. 5312) y 2 de Abril (n. 5315).

Martes 3 Abril 49 *(n. 5316)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo artístico y literario
Hoy martes 3 del corriente a las 8,309 de la noche celebrará esta sociedad una sesión extraordinaria a su beneficio, en

la cual se cantará a grande orquesta por los Sres. socios facultativos de ambos sexos de la sección de musica un Misserere nuevo, dedicado al Liceo, letra de David, puesta en verso castellano por la Señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, y musica del Sr. D. José Manzochi, y leerán composiciones alusivas a esta solemnidad religiosa algunos de nuestros primeros poetas.

Billetes al precio de 30 rs. cadfa uno.

Madrid 3 Abril 1849. El Secretario general.

Domingo 8 Abril 49 *(n. 5321)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*
Idioma Inglés.

Alusión a Mr. Keyss, de Londres, profesor de idioma inglés, catedrático del Ateneo y del colegio politécnico de Madrid.

Martes 10 Abril 49 *(n.5323)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*
Catalogo de las mejores estampas que se hallan de venta en la calcografia de la Imprenta Nacional.

– San Bartolomé apostol.
– Baco coronando a los borrachos y bebedores.
– El Charlatán ó Sacamuelas.
– Santa Cecilia.
– San Juan Bautista.
– Santa Ma. Egipciaca.
– Sagrada Familia.
– S. Francisco de Asís.
– El Aguador de Sevilla.
– Santa Rosa de Lima.

(Ver listado en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Jueves 12 Abril. 49 *(n. 5325)*
pág. 4 (Ult pág.). *Anuncios*
Ateneo de Madrid

El Se. D. José Joaquín de Mora continuará sus lecciones sobre la "Filosofia de la historia" los viernes a las 8 de la noche desde el 13 del actual.

Madrid 9 Abril. 1849. El Secretario pormero, José G. Barzanallana.

Viernes 13 Abril. 49 *(n. 5326)*
pág. 4 (Ult. pág.). *Anuncios*
Liceo artístico y literario.

Celebracion de sesión de competencia el sábado 14 a las 8 de la noche, desempeñada por la sección dramática.

Reunión de la junta general ordinaria el dimingo 15 del presente mes a las 12 de la mañana.

Lunes 16 Abril 49 *(n. 5329)*
pág. 4 (Ult pág.) *Liceo artístico y literario.*

Ayer demingo a las 12 de la mañana celebró esta sociedad junta general ordinaria para la elección de la gubernativa, y fueron nombrados los Sres siguientes.

Presidente, el Excm. Sr. Duque de Riánsares, por unanimidad de 102 votantes.

Vicepresidente, el Sr. D. Juan Francisco Camacho, por 93 votos. Primer consiliario, el Sr. D. Manuel Ma. Febrer, por 92 votos. Segundo id. el Sr. D. Mariano Vela de Aguirre, por 101

Tercero id. " " " Bernardo Lopez, por 92
Cuarto id. " " " Pedro de Landaluce, por 95.

Secretarios generales: Sr. D. Emilio Bernar, por 95, y Sr. D. Ramón de Navarrete, por 96.

Contador. Sr. D. Manuel Catalá de Valeriola, por 96
Depositario . Sr. D Benito del Collado, por 96.
Bibliotecario. Sr. d. Manuel Cañete, por 94.

Este resultado es la reeleccion completa de la Junta de gobierno que ha dirigido la sociedad desde Junio de 1848 hasta ahora, y significa la aprobación más explícita de sus actos.

A pesar de haber excitado el Sr. Vicepresidente del Liceo a los Sres. Socios para que formulasen los cargos que tuviesen por conveniente, no hubo ninguno que lo verificase.

Hacía muchos años que no se veía una junta general tan numerosa en aquella corporación, pues concurrieron más de 130 individuos, aunque algunos llegaran después de cerrada la votación.

Domingo 22 Abril 49 *(n. 5335)*
pág. 3 *Anuncios Oficiales.*
Academia de Nobles Artes de Cadiz.

Asunto : plaza vacante de Teniente director de pintura.

(Ver en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Sabado 28 Abril 49 *(n. 5341)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*

La Academia, semanario de literatura, ciencias y artes, ilustrado con profusión de grabados en madera. El 3er. número contiene : Estudio sobre la poesía moderna comparada con la antigua, y teorías sobre el consomamte, art. 2o., por D. Calixto Bernat.

Lunes 30 Abril 49 *(n. 5343)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*
Catálogo de las mejores estampas que se hallan de venta en la calcografía de la Imprenta nacional.

– Nuestra Señora con el niño Dios.
– San Pablo primer ermitaño.
– San Pedro en la cárcel.
Retratos.
Grabados a puntos.

(Ver listado en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Jueves 3 Mayo 49 *(5346)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Variedades.*

Artes : Composición del barniz de incombustibilidad.

El medio siguiente impide la acción de la llama sobre cualquier materia, y evita que se carbonice y que se incendie. Disuélvase una porción de cola en agua y preparese al mismo tiempo igual cantidad de alumbre, y mezclando después estas soluciones se moja en ellas el cuerpo que se quiere conservar,

lo cual para mayor seguridad se puede ejecutar 2 veces. Añadiendo un poco de vinagre se logra más completamente el efecto. Esta composición basta para resistir con mucha tenacidad y por largo tiempo a la combustión. Se pueden poner al fuego vasos de madera barnizados de este modo, y hacer hervir dentro cualquier líquido, pues no impide que se transmita el calor.

Jueves 3 Mayo 49 *(5346)*
pág. 4 (Ult. pág.). *Anuncios*
Cat.álogo de las estampas que se hallan en venta en la calcografía de la Imprenta Nacional.
– El nacimiento del Hijo de Dios.
– La pesca del cocodrilo.
– La caza del avestruz.
– Jacob bendiciendo a los hijos de José.
– La caridad romana.
(Ver listado en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Viernes 4 Mayo *(5347)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Catalogo de las mejores estampas que se hallan en venta en la calcografía de la Imprenta Nacional.
– La visitación de nuesta Señora a su prima Santa isabel.
– La Virgen del Pez.
– Sacra Família llamada la Perla.
– La plegaria al amor.
– El amor maligno.
En medio pliego de Marca imperiao. Y Marca mayor.
(Ver listado en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Sábado 5 Mayo 49 *(n. 5348)*
pág. 3 *Noticias Varias.*
Colocación en el Museo Naval del cuadro de la Batalla de Lepanto, que mandó restaurar a sus espensas el actual Ministro de Marina. Encargado de esta operación el pintor Sr. Lebrun.
(Ver en el original correspondiente de Gaceta del Norte).

Lunes 7 Mayo 49 *(n. 5350)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*
Menoria historico - descriptiva sobre la basílica de los santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta, de la ciudad de Avila, presentada al gobierno de S.M., con el poryecto de restauración de la nave colateral de la dicha del mismo templo, por el arquitecto de la Real Academia de san Fernando. C. Andres Hernandez Calleja.
Estaa memoria, cuyos productos en venta ha cedido su autor a beneficio de la obra proyectada en la referida basílica para ayudar a los gastos de la misma, se vende en Madrid en la redacción de la "Esperanza", calle de Valverde no. 6, cuarto entresuelo, y en la librería de Cuesta, calle Mayor.

Jueves 10 Mayo 49 *(n. 5353)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo artístico y literario.
Hoy Jueves a las 8 de la noche, celebra esta sociedad sesión de competencia, que será desempeñada por la sección dramática.
Madrid 10 Mayo 1849. El secretario general.

Jueves 17 Mayo 49 *(n5360)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Catalogo de las mejores estampas quw se hallan de venta en la calcografia de la Imprenta Nacional.
En medio pliego de marca imperial
" " " de marca mayor.
En cuartilla de marca mayor.
(Ver listado en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Viernas 18 Mayo 49 *(n. 5361)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Catálogo de las mejores estampas que se hallan de venta en la calcografía de la Imprenta Nacional.
En medio pliego de Marca imperial.
" " " " Marca mayor.
En cuartilla de Marca imperial. (Ver listado en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Lunes 21 Mayo 49 *(n. 5364)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*
Química aplicada a las artes, tratado escrito en francés por Mr. Dumas, y traducido al castellano por D. Luciano Martinez, profesor de química y física esperimental : consta de 11 volúmenes, 9 de texto con 800 á 1000 pág.s cada tema, uno con 148 láminas y otro con la explicación de ellas.

Martes 22 Mayo 49 *(n. 5365)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo artístico y literario.
El miercoles 23 del corriente a las 8,30 de la noche celebrará esta sociedad sesión de competencia, desempeñada por la sección de música.
Madrid 22 de Mayo de 1849. El Secretario general.

Miercoles 30 Mayo 49 *(n. 5373)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*
Ateneo de Madrid.
Esta corporación celebar junta general el miércoles 30 del actual a las 9 de la noche.
Madrid 28 de Mayo de 1849. El secretario primero, José G. Barzanallana.

Martes 5 de Junio 49 *(n. 5379)*
pág. 4 (ult. pág.) *Anuncios*
Liceo artístico y literario.
El miercoles 6 del corriente a las 8,30 de la noche, celebra esta sociedad sesión de competencia, en la que tomarán parte la sección dramática y la socia profesora de música la Sra. Doña Noemi Roissy.
Madrid 5 de Junio 1849 . El Secretario General .
(Se repite la noticia el 6 de Junio, pág. 4 (Ult. pág.) n. 5380).

Jueves 14 Junio 49 *(n. 5388)*
pág. 6 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo artístico y literario.

La sesión de competencia anunciadad para la noche de hoy se traslada a la de mañana viernes a las 8 en punto. Será desempeñada por la sección de música, y tomarán parte los socios profesores de la misma Doña Amalia Brambilla y D. Juan B. Verger.

Madri 14 Junio de 1849 . El secretario general.

(Se repite la noticia el 14 viernes, n. 5389, tomando parte también en la sesión de competencia la socia profesora Doña Teresa Roaldés) Pág. 4 (Ult. pág.).

Viernes 15 Junio 49 *(n. 5389)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*

Madrid al daguereotipo, colección de cuadros políticos, morales, literarios y filosóficos, por el Baron de Parla - ver - dades, primer chismógrafo de la corte.

Todas las semanas se da a luz una entrega de esta interesante publicación que va ilustrada con grabados.

Viernes 22 Junio 49 *(n. 5396)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*
Liceo artístico y literario.

Hoy viernes a las 8 de la noche celebra esta sociedad sesión de competencia, desempeñada por la sección dramática,

Madrid 22 Junio de 1849. El Secretario general.

Martes 26 Junio 49 *(n. 5400)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*

Guía del viajero en España.

Cuarta edición. Esta guía contiene grabados de : Vista del Palacio real de Madrid, baños de Cestona, vista de Durango, vista de San Sebastian y su puerto, vista de Barcelona por la parte de tierra, Real sitio de la Isabela y baños de Sucedan, vista de Zaragoza, catedral antigua de Lérida, vista de Toledo, acueducto romano en Mérida, castillo de San Antón en La Coruña, baños de Ontaneda, puente de la Unión en Dueñas, casa de campo del Escorial de abajo, baños de Arechavaleta, Total 20 tiradas aparte del resto.

Miercoles 27 Junio 49 *(n. 5401)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios.*
Sociedad Artistica de Socorros Mutuos.

Con la urgencia de reunir fondos se acordo la creación de un nuevo dividendo en junta general celebrada el 10 del corriente.

Miercoles 27 Junio 49 *(n.5401)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*
Ateneo de Madrid

Esta corporación celebra junta general el jueves 28 del actual a las 9 de la noche. Y se avisa para conocimiento de los Sres. socios.

Madrid 25 Junio 49. El secreterio primero, José G. Barzanallana.

Miercoles 27 Junio 49 *(n. 5401)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios.*
Catalogo de obras de particulares que se hallan de venta en el despacho y almacén de libros de la Imprenta Nacional.

Plan de Enseñanza para el Conservatorio de Artes y varias ciudades del reino, aprobado por S.M. en Real orden de 11 Febr. 1832. Un cuaderno en 4o., a 2 rs. en rústica.

TOMO II 1849

Julio - Diciembre

Sabado 14 Julio 49 *(N. 5418)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Noticias varias.*

El escultor D. Ponciano Ponzano Lera muy adelantados los trabajos para el frontón del nuevo Congreso de los Diputados. Ya tiene modeladas en barro casi todas las figuras, y se pormete tener concluido el frontón para el mes de Diciembre. Esta rapidez, tratandose de una obra tan colosal, sólo se comprende sabiendo que wl laborioso artista pasa en su taller todas las hoiras del día, desde que asoma el sol hasta que se pone, consagrando las mañanas al estudio de los modelos del natural.

Viernes 27 Julio 49 *(n. 5431)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Museo pictórico Militar.

Obra puramente descriptiva, da a conocer armamentos y máquinas de guerra. trajes y todo lo concerniemte a la milicia. Con láminas, impresión y papel del mejor gusto y calidad.

Lunes 30 Julio 49 *(n. 5434)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*
Ateneo de Madrid.

Esta corporación celebra junta general el Lunes 30 del actual a las 9 de la noche; y se avisa a los Sres. socios a fin de que se sirvan concurrir.

Madrid 28 Julio 1849. El Secretario primero, José G. Barzanallana.

Jueves 2 Agosto 49 *(n. 5437)*
pág. .2 *Anuncios Oficiales*
Academia de Nobles Artes de Cádiz.

Asunto : Oposición a una plaza vacante de teniente-director de escultura en las escuelas dependientes de esta Academia nacional. Publicacion de las reglas y condiciones a las cuales han de sujetarse los opositores.

(Ver listado en el original correspondiente de Gaceta del Norte).

Viernes 3 Agosto 49 *(n.5438)*
pág. 4 (Ult. pág.). *Noticias varias.*

Programa de la primera función de la compañía de cuadros al natural, basado en cuadros de Rafael, Manhal Clestorn, Eduardo Colborn.

Desde principios de Agosto empezarán a dar funciones en el circo de Mr. Paul, en unión de la compañía que hoy trabaja en él.

Jueves 30 Agosto 49 *(n. 5465)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Ateneo de Madrid

Esta corporación celebra junta general el jueves 30 del actual a las nueve de la noche; y se avisa para conocimiento de los Sres. socios.

Madrid 28 de Agosto de 1849. El secretario primero, Jose G. Barzanallana.

Sabado 1 Septiembre 49 *(n. 5467)*
pág. 4 (Ult pág.). *Anuncio Oficial.*
Direccion general de Artillería

Materias relaccionadas con el dibujo registradas en el plan de estudios:

2.º Año	1.er	Semestre —>	Geometría
	2.º	Semestre —>	Dibujo topográfico.
3.ª Año	1.er	Semestre —>	Dibujo
	2.º	" —>	Geometría descriptiva y Dibujo geométrico.
4.º Año	1.er	Semestre —>	Dibujo (ampliación)
	2.º	" —>	Dibujo

Martes 4 de Septiembre 49 *(n. 5470)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*
Restauración de pinturas.

Habiendo fallecido el día 26 de Junio último D.José Bueno, restaurador de pinturas y de Camara de S.M., por sus herederos y testamentarios de invita a los sujetos que tuviesen cuadros para restaurar en el establecimiento de aquel, calle de la Magdadena n. 7, cuarto segundo, se personen en él por sí o por medio de apoderado suficientemente autorizado dentro del preciso término de 2 meses, que empezarán a contarse desde la publicación de este anuncio, a reclamar los que fueren de su pertenencia dando las verdaderas señas, o encargar la continuación de los que ya estuviesen principiados y hecho trabajos y adelantos, respecto a que dicho establecimiento continúa en los propios términos que cuando vivia el expresado D. José Bueno bajo la direccion de su hermano D. Angel Bueno, igualmente restaurador de pinturas como hace mucho tiempo venía haciéndolo.

Jueves 6 Septiembre 49 *(n. 5472)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*

Museo militar dedicado al Excmo S. D. Ramón María Narvaez, Duque de Valencia, por el pintor Van - Hallen. Prospecto : Obra puramente desscriptiva que tiene por objeto dar a conocer los armamentos, maquinas, trajes, uniformes, armaduras y cuanto concierne al arte militar desde los tiempos más remotos de España hasta nuestros días. Dividida en 3 grandes épocas : antigua, media y moderna.

Jueves 6 Septiembre 49 *(n. 5472)*
pág. 4 (Ult pag) *Teatros*
Teatro de la Comedia

Espectáculo de verano en el Circo de la calle del Barquillo a las 8,30 de la noche. La Sra. Doña Emilia Turnour, en extremo favorecida del publico en todas funciones que ha tenido el honor de presentar, se acoje de nuevo a su benevolencia en la funcion que para su beneficio se ejecuta hoy, compuesta de 10 cuadros, 9 de ellos nuevos, sacados del Museo Nacional de esta corte,

Exposición de los cuadros.
- La Bacanal de Tiziano
- Diana y Acteon, de Van - Artois.
- Jot embriagado por sus hijas, de Vaccaro.
- El Juicio de Paris, por Jordan.
- La educación de Baco, escuela de Rubens.
- El pecado original, de Tiziano.
- Las ninfas y los sátiros, de Rubens.
- Aris y Galatea, de la escuela francesa.
- Apolo y Dafne, escuela de Rubens.
- El naufragio de la fragata Medusa, por Vericault.

(Este teatro viene representando habitualmente este tipo de exposiciones)

Se repite la noticia los días Viernes 7 y Sábado 8 de Septiembre, n.5473 y 5474 en las pág.s 4 (Ult pág.s).

Domingo 9 Septiembre 49 *(n. 5475)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Teatro de la comedia.*
Exposición de cuadros vivos.
- El triunfo de Maraton
- Cleopatra por David.
- Partida de Hector para la guerra de Troya.
- Las sífides.
- La buena ventura.
- Telemaco en la isla de Calipso.
- El naufragio de la fragata Medara.

Jueves 13 Sept. 49 *(n. 5479)*
pág. 1 *Anuncios oficiales.*
Real Academia de Nobles Artes de San Fernando.

Esta Real Academia ha dispuesto, previa la venia de S.M., que la exposición acostumbradfa de las obras de las tres Nobles Artes se verifique este año en su casa calle de Alcalá, y al efecto ha acordedo las disposiciones siguientes :

1.ª Las salas de la Academia se abriran al publico al día 21 de este mes hasta el 4 de Octubre inclusive, desde las 10 de la mañana hasta las 3 de la tarde en todos los días.
2.ª Los señores profesores a aficionados que quisieran exponer una obra perteneciente a la Nobles Artes deberán remitirlo al expresado edificio, donde las recibirá el Conserge de la Academia desde el día 16 del corriente de 10 a 1 de la mañana hasta el 20 inclusive: durante este tiempo habrá una comisión de profesores que se ocupará de ver si se presentan o no inconvenientes para su exposicoón.
3.ª En los días de lluvia y lodo en las calles no se permitirá la entrada.
4.ª Tampoco se permitirá la entrada a mujeres con niños de pecho, ni muchachos o niños menores de 6 años, ni a persona alguna descalza o mal vestida, ni a los que lleven palo, capa, lio ú otro bulto que cause incomodidad a los concurrentes.

5.ª Que para ver con orden los objetos expuestos se servirán los concurrentes seguir las prevenciones de los dependientes de la Academia, puestos con este objeto, y para mayor comodidad estará también abierta la puerta de la calle Angosta de San Bernardo.

6.ª Que si alguna vez se llenasen las salas de gente de modo que impidan el paso y se cause confusión, se cierre la puerta de entrada, la cual se volverá a abrir luego que se hayan desahogado aquellas.

Madrid 12 Septiembre 1848 . El Secretario general, Marcial Antonio Lopez.

Jueves 13 Sept. 49 *(n. 5479)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Teatro de la Comedia (Tatros)*
Exposición de cuadros vivos
– Alfredo en el campo danés.
– El arco Iris, por Bielefield.
– Las hadas, por Bielefield.
– Orfeo y Megera.
– Los judíos orando sobre las ruinas de Jerusalen, por Jouvenel.
– Apolo y Dafne, de la escuela de Rubens.
– El Diluvio.

Lunes 17 Sept. 49 *(n. 5483)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Noticias varias*
El joven pintor, natural de Murcia, D. German Hernandez Pagan, está concluyendo 2 magníficos cuadros originales, de su composición, que sin duda están destinados a llamar la atención de los inteligentes en la próxima exposición de bellas artes, donde su autor piensa presentarlos. Uno de estos cuadros representa "La desesperacion de Judas, y en él es notable la severidad, el estilo y la entonación adecuada al asunto. El otro cuadro es de género enteramente distinto, y presenta con el primero un gracioso cantraste, que revela grandemente el talento y las felices disposiciones del joven autor. Otro hermano de este presentará igualmente otro cuadro, que es el primero original que ha ejecutado. Representa "La mujer del Levita", y no es menos bello ni de menos mérito, bajo ningún concepto que los anteriores.

Miercoles 19 Sept. 49 *(n. 5485)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
En el colegio de primera y segunda enseñanza de la plazuela de S. Martín, núm 8, cuarto bajo se enseña dibujo, además de matemáticas, historia, geografia, música y la instruccion primaria completa.
(Se repite la noticia el Jueves 20 Sept. n. 5486)

Jueves 20 Sipt. *(n. 5486)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo artistico y literario.
Esta sociedad, que había interrunpido sus funciones durante las meses de estío, según costumbre de los años anteriores, volverá a continuarlas el Sábado próximo 22 de Septiembre con una sesión de competencia, en que tomará parte la sección de música.
Los Sres. socios que deseen darse de alta se servirán avisarlo por escrito a la secrtaría del establecimiento en los días 20 y 21.
Madrid 19 Sept. 1849 . El Secretario general.
(Se repite la noticia los días Viernes 21 y Sábado 22 n. 5487 y 5488 en las pág.s.4 (Ult. pág.s)

Miercoles 26 Sept. 49 *(n. 5492)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
El Teatro, historia crítica contemporánea de la literatura y de las artes.
Materias de que constará la obra : Filosofía de la literatura. Historia del teatro. Crónica de espectáculos. *De Bellas Artes.* Historia antigua aplicada al teatro. etc.

Viernes 28 Sept. 49 *(n. 5494)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Ateneo de Madrid.
Esta corporación celebra junta general el viernes 28 del corriente a las 8 de la noche.
Lo que se avisa a los Sres. socios para que se sirvan concurrir. Madrid 27 Septiembre de 1849. El secretario primero José García Barzanallana.

Miercoles 3 Octubre 49 *(n. 5499)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo Artistico y Literario
El viernes 5 del corriente a las 8 de la noche celebra esta sociedad sesión de competencia que será desempeñada por la sección dramática.
Madrid 3 Octubre 1.849 . El Secretario general.
(Se repite la noticia los días Jueves 4 y Viernes 5, n. 5500 y 5501).

Sábado 6 Octubre 49 *(n. 5502)*
pág. 4 (ult.pág.) *Anuncios oficiales.*
conservatorio de Artes.
Desde este día hasta fin de mes queda abierta la matrícula de las diferentes enseñanzas de este establecimiento en su secretaría, situada en la calle del Turco, núm 5, cuarto principal . Los domingos de 9 a 12 para la de delineación , y los días no feriados de 12 a 2 para las demás enseñanzas.
Para ser matriculado en la de delineación es preciso haber estudiado aritmetica y geometría: los que carezcan de estos conocimientos podrán adquirirlos inscribiendose en la cátedra preparatoria que hay al efecto.
A su tiempo, y con la suficiente anticipación, se anunciará la apertura de las clases y los días y horas de estas.
Madrid 4 Octubre 1849.

Viernes 12 Octubre 49 *(5508)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo Artístico y Literario.
El sábado 13 del corriente a las 8 en punto de la noche celebra esta sociedad sesión de competencia, que será desempeñada por la sección dramática.
Madrid 11 de Octubre de 1849 . El secretario general.
(Se repite la noticia el Sábado 13 Octubre. n. 5509, en la pág. 4 (Ult. pág.).

Martes 16 Octubre 49 *(n. 5511)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*

Han salido las dos primeras entregas de una obra titulada el Teatro, historia crítica comtemporanea de la literatura y de las artes.

Miercoles 17 Octubre 49 *(n. 5512)*
pág. 3 *Anuncios.*

En el despacho de libros de la Imprenta nacional se venden las obras siguientes:

– Compendio de Geometría práctica por D. Manuel Hijosa. Un tomo en 8o. a 8 vn. en pasta.

Martes 23 Octubre 49 *(n. 5518)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*

En el despacho de libros de la Imprenta nacional se venden las obras siguientes :

– Estatutos para la Escuela de Nobles Artes de San Fernando. Un cuaderno en 4o. a 2 rs en rústica.

Jueves 25 Octubre 49 (n. 5520)
pág. 4 (Ult.pág.) *Anuncios*
Ateneo científico y literario de Madrid

Apertura de cátedras desde el día 2 de Noviembre.

Cátedras de: Zoología, botánica, procedimientos criminales, francés, árabe, literatura dramática, inglés, griegos, historia de la Hacienda pública en España, filosofía del derecho, mineralogia, geología, etc. (No hay ninguna relacionada con Bellas Artes).

Sabado 27 Octubre 49 *(n. 5522)*
pág.s. 2 y 3 . *Anuncios Oficiales.*
Conservatorio de Artes (pág. 2)

El día 3 de Noviembre se abrirán las clases de este establecimiento en los días y horas siguientes: (Ver Cuadro en el original correspondiente de Gaceta del Norte).

Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Esta Real Academia ha acordado convocar a la matricula de los jóvenes que deseen concurrir a sus estudios de dibujo en los días 29, 30 y 31 del presente mes, bajo las reglas siguientes: (10 reglas). (pág.s 2 y 3)

(Ver en el original correspondiente de Gaceta del Norte).

Sábado 27 Octubre 49 *(n. 5522)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo Artístico y Literario

Apertura hasta el 3 del próximo mes de Noviembre de la matrícula para las cátedras gratuitas de los idiomas inglés y alemán. (Se repite la noticia en 2 ocasiones hasta el citado 3 de Noviembre)

Domingo 28 Octubre 49 *(n. 5523)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Ateneo científico y Literario de Madrid.

Esta corporación celebra junta general el martes 30 del corriente a las 8 de la noche.

Lo que se avisa a los Sres. socios para que se sirvan concurrir. Madrid 28 de Octubre de 1849. El Secretario primero: José García Barzanallana.

Martes 30 Octubre 49 *(n. 5525)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*

Ha salido la 4a. entrega del "Museo Militar" dedicado al Excmo. Sr. Duque de Valencia, por el pintor Van-Halen.

Domingo 4 Noviembre 49 *(n.5575)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*
Liceo Artístico y Literario

El martes 6 del corriente a las 8 en punto de la noche celebra esta sociedad sesión de competencia, que será desempeñada por la sección dramática.

Madrid 3 Nov. 49 . El Secretario general.

Martes 6 Noviembre 49 *(n. 5577)*
pág.s. 1, 2 y 3 . *Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas.*

Sobre la necesidad de dar una nueva organización a las Academias y estudios de Bellas Artes. Decretos:

Cáp I : N. de Academias y Organización.
Cáp II : Oficios de la Academia.
Cáp III : De las Juntas.
Cáp IV : De las seciones y comisiones.
Cáp V : De las sesiones.
Cáp VI : De las escuelas especiales de bellas artes.
Cáp VII : De los profesores.
Cáp VIII : De los gastos y el modo de satisfacerlos.
Cáp IX : Del régimen y gobierno de las escuelas.
Cáp X : De las exámenes.
Cáp XI : Disposiciones generales y transitorias.

(Ver transcrito junto al documento en fotografía que aparece en el presente trabajo).

Viernes 16 Noviembre 49 *(n. 5587)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Liceo Artístico y Literario de Madrid.*

Acuerdo de la junta delegada sobre premios de mérito en gran concurso para el presente año de 1849.

*(Listado de 26 Artículos) + 3 Programas.

Programas presentados por las juntas facultativas de las secciones de literatura, bellas artes y música para el gran concurso de 1849.

Sección de Bellas Artes.

el proyecto de un presidio - modelo que pueda contener 400 confinados de ambos sexos, con la distribución y separaciones convenientes. Planta, cortes y alzados, todo geométrico.

Madrid 27 Octubre 1849. El presidente, Vicente Lopez. El secretario, Francisco de Mendeza.

(Ver en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Miercoles 21 Noviembre 49 *(n. 5592)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo Artístico y Literario

El Jueves 22 del corriente, a las 8 en punto de la noche, celebra esta sociedad sesión de competencia, que será desempeñada por las secciones de música y declamación.

Madrid 20 Nov. 49. El Secretario general .

(Se repite la noticia el Jueves 22 Nov. n. 5593)

Sábado 24 Nov 49 *(n. 5595)*
pág. 4 (Ult. pag) *Anuncios*
Publicación de la entrega 10a. de " Madrid al daguerrotipo". Colección de cuadros políticos, morales y literarios. Con grabados que representan los monumentos más notables de la corte, con los retratos de los principales banqueros de la misma y con porción de caricaturas adecuadas al objeto que deben representar.

Jueves 29 Nov. 49 *(n. 5600)*
pág. 4 (Ult pág.) *Anuncios*
Ateneo científico y literario.
Esta corporación celebra junta general el jueves 29 del corriente a las 9 de la noche. Lo que se avisa a los Sres. socios a fin de que se sirvan concurrir.
Madrid 28 de Noviembre de 1849. El secretario primero. José García Barzanallana

Martes 4 Diciembre 49 *(n. 5605)*
pág. 4 (ULt pág.) *Anuncios*
Liceo Artístico y Literario
El jueves 6 del corriente a las 8 en punto de la noche celebra esta sociedad sesión de competencia, que será desempeñada por la sección dramática.
Madrid 4 Dic. 1849. El secretario general.
(Se repite la noticia los días miercoles 5 y Jueves 6, n. 5606 y 5607).

Viernes 7 Dic. 49 *(n. 5608)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Noticias Varias*
El acreditado artista D. Francisco Moratilla acaba de construir en su abrador de platero, plazuela del Angel, un hermoso oratorio para administrar el Santo Viatico a los enfermos de la parroquia de Santa cruz.

Viernas 7 Dic. 49 *(n. 5608)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*
Esta corporación celebra junta general extraordinaria el lunes 10 del actual a las 7,30 de la noche; y se avisa a los Sres. socios a fin de que se sirvan concurrir.
Madrid 6 Dic. 1849. El secretario primero, José G. Barzanallana.

Viernes 21 Diciembre 49 *(n. 5622)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo artístico y literario
El domingo 23 a las 8 en punto de la noche celebra esta saciedad una sesión competencia, propia de la presente época del año, que será desempeñada por la sección dramática.
Madrid 21 de Diciembre de 1849. El Secretario general. (Se repite la noticia el Domingo 23, n. 5624 en la pág. 4 (Ult. pág.).

Miercoles 26 Diciembre 49 (n. 5627)
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Ateneo Científico y Literario de Madrid.
Esta corporación celebra junta general ordinaria el Jueves 27 a las 8 de la noche, y otra estraordinaria el sábado 29 a las 7 de la misma para la elección de cargos de las Junta directiva para el año 1850.
Madrid 25 de Dic. 1849. El secretario primero, José G. Barzanallana.

Domingo 30 Diciembre 49 (n. 5631)
pág. 6 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo artístico y Literario.
El lunes 31 a las 8 en punto de la noche celebra esta cociedad una sesión de competencia, propia de la presente época del año, que será desempeñada por la sección dramática.
Madrid 29 Diciembre 1849. El secretario general.
(Se repite la noticia el 31, n. 5632)

Lunes 31 Diciembre 49 *(n. 5632)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Ateneo de Madrid.
He aquí la junta de gobierno que fue elegida el sábado 29 del corriente por gran mayoría para el año próximo:
Presidente: el Excmo. Sr. D. Antonio Alcalá Galiano.
Consiliarios: D. Francisco del Acebal y Arratia y D. Manuel Medina.
Secretarios: D. José Magaz y Jaime y D. Tomás Bardallo.
Bibliotecario: D. Ramón de Navarrete.
Contador, C. José Joaquín Mateos.
Depositario, D. Manuel de Bárbara.

TOMO I 1850

Enero - Junio
Sábado 5 Enero 50 *(n. 5637)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*
Ateneo
Esta corporación celebra junta general hoy sábado 5 del carriente a las 8 de la noche.
Lo que se avisa a los Sres. socios para su conocimiento. El secretario primero, José Márgaz.

Lunes 7 Enero 1850 *(n. 5639)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Sociedad Artística de Socorros Mutuos.
Disposición de la comisión central : el día 20 como ultimo plazo para que los Sres. socios satisfagan el dividendo repartido en caso de no hacerlo se declararán anuladas sus patentes.
(Se repite la noticia el Martes 8 , n. 5640)

Martes 15 Enero 50 *(n. 5647)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
En el colegio de D.M.M. Tobía, establecido en la plazuela de San Martín, núm 8, se imparten clases de dibujo, así como de matemáticas, historia, geografía y las primeras letras en toda su extensión.
(Se repite la noticia en el n. 5649, pág. 4 (Ult. pág.)
(" " " " " "n 5651, " " ")
(" " " " " " n. 5652, " " ")

Lunes 21 Enero 50 *(n. 5653)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo artístico y literario
Asunto : El martes 22 quedará cerrada la suscripción para las bailes de máscaras que tendrán lugar en los salones de esta sociedad las noches del 26 del corriente y del 2 del próximo mes.
(Se repite el martes 22 n. 5654)

Jueves 24 Enero 50 (n. 5656)
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo Artístico y Literario.
Los 400 billetes sueltos a 40 rs. cada uno para el primer baile de máscaras por suscripción que ha de tener efecto la noche del 26 del corriente, se expenden, a petición delas Sres. socios, en la secretaría de esta sociedad en los días 24 y 25 .
Madrid 23 Enero 1850 . El Secretario general.
(Se repite la noticia el Viernes 25 n. 5657).
(" " " " " Sábado 26 n. 5658).

Martes 29 Enero 50 *(n. 5661)*
pág. 6 (Ult. pág.) *Anuncios*
Ateneo
Hoy martes 29 del corriente a las 8 de la noche dará principio a sus explicaciones sobre la Ha. general de la arquitectura el Sr.D. Manuel de Astas, contunuándolas en iguales días y a la misma hora en las semanas sucesivas.
Madrid 26 Enero 1850 . El Secreterio primero, Jose Magaz.

Miércoles 30 Enero 50 *(n. 5662)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Liceo Artístico y Literario.
Asunto : Expedición de 400 billetes sueltos a 40 rs. cada uno para el segundo baile de máscaras que tendrá lugar la noche del próximo 2 de Febrero.
(Se repite en el n. 5664, Viernes 1 Feb. pág.6 (Ult. pág.)
(" " " " n. 5665, Sábado 2 Feb. pág. 4 (" ").

Sábado 2 Febrero 50 *(n. 5665)*
pág. 4 (Ult. pág.)
El pintor D. Francisco de Paula Van - Halen ha dejado de tomar parte en los trabajos del poema "Isabel de Borbon" a causa de hallarse sumamente ocupado concluyendo dos grandes cuadros históricos y del género en que más sobresale el autor, y son : Rendición de Granada y Batalla de las Navas de Tolosa; las cuales veremos acabadas pronto, teniendo además que no perder tiempo alguno en dar la mayor actividad a sus publicaciones; de modo que desde ahora el "Album régio", el "Museo militar" y la "'España y Pasatiempos" saldrán con mayor rapidez y esmero.

Domimgo 3 Febrero 50 *(n. 5666)*
pág. 4 (Ult. pág. *Liceo artístico y Literario.*
Asunto : Verificación para la noche del Jueves día 7 del corriente de un tercer baile de máscaras por suscripción. Expedición de billetes sueltos al precio de 20 rs.
(Se repite el Lunes 4 Feb. n. 5667)
(" " los días Martes 5, Miercoles 6 y Jueves 7, números. 5668 - 5669 - 5670).

Jueves 7 Febrero 50 *(n. 5670)*
pág. 2 *Ministerio de comercio, instruccion y obras publicas.* Contabilidad. En la distribución de las cantidades necesarias para cubrir las obligaciones del presupuesto de este Ministerio en el presente mes, se hace alusión al Conservatorio de Artes —> Cáp XX personal. 25,783
cáp XXI material. 10,000.

Jueves 14 Febrero 50 *(n. 5677)*
pág. 4 (ult. pág.) *Anuncios*
Asunto: "El mentor de las familias", periódico de instrucción popular que recoge, entre otros, aspectos relacionados con el Dibujo lineal.

Viernes 15 Febrero 50 *(n. 5678)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
(Liceo art. lit. 15 Feb.
fe de erratas cambio Ateneo)
(Liceo) Ateneo artístico y literario
Esta corporación celebra junta general el sábado 16 del corriente a las 8 de la noche para la discusión del nuevo reglamento. Lo que se avisa a los Sres. socios para que se sirvan concurrir.
Madrid 13 Febrero de 1850. El secretario primero, José Magaz.

Sábado 16 Febrero 50 *(n. 5679)*
pág. 4 (Ult.pág.) *Anuncios.*
Ateneo científico y literario

El Sr. D. Enrique Alix, catedratico de esta corporación, proseguirá sus lecciones de árabe,empezando el martes de 6 a 7 de la noche, continuándolas en iguales días y horas de las semanas sucesivas.

Madrid 15 Febr.1850 . El secretario primero, José Magaz.

24 Febrero 50 *(n. 5687)*
pág. 6 *Presupuesto General de Gastos del Estado para el año 1850.*

Sección Octava. Presupuesto del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras públicas.

En el Cáp. 20 se hace alusión al Conservatorio de Artes —> 309,400, en el Cáp 21 —> 154,000

presup.para personal	presupuesto para material.

Jueves 28 Febrero 50 *(n. 5691)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncio.*
Ateneo científico y literario.

Esta corporación celebra junta general el Jueves 28 del corriente a las 8 de la noche.

Lo que se avisa a los Sres. socios para que se sirvan concurrir. Madrid 27 Febr. 50. El secretario primero, José Magáz.

Sábado 9 Marzo 1850 *(n. 5700)*
pág. 1 *Ministerio de comercio, instrucción y obras publicas.*
Instrucción publica - Negociado 4a.

Excm. Sr. : La Rena (A.D.G.), en vista de lo informado por esa Real Academia en su comunicación de 28 de Enero último, y teniemdo presente lo dispuesto en el artículo 5o. del Real decreto de 7 de Octubre de 1848 respecto a los directores de caminos vecinales que opten al título de maestros de obras, se ha dignado resolver que en lo sucesivo todos los individuos de aquella clase que soliciten el expresado título deberán sujetarse, encuanto al examen que han de sufrir ante alguna de las Academias de bellas artes, a las materias que exige para la carrera de maestros de obras el Real decreto de 31 de octubre último, por elcual ha tenido a bien S.M. reorganizar estas esseñanzas dependientes de las citadas Academias.

De Real órden lo digo a V.E. para conocimiento de la Academia y efectos correspondientes. Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid 21 de Febrero de 1850 . Serjas . Sr. Presidente de la Real Academia de San Fernando.

Martes 12 Marzo 50 *(n. 5703)*
pág.s 1 y 2. *Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras públicas. Contabilidad.*

Distribución de las cantidades necedarias para cubrir las obligaciones del presupuesto de este Ministerio en el presente mes. Sección 8.ª

Cáp XX Conservatorio de Artes (Gastos personal) 22,281
Cáp XXI Conservatorio de Artes (Gastos material) 2,998

Miércoles 13 Marzo 50 *(n.5704)*
pág. 4 (Ult. pág.) . *Anuncios*
Propagación de libros a la mitad del precio del catálogo:

— Monumentos de Arquitectura, antiguos y modernos, de todos los pueblos y de todas épocas con magníficas láminas de extraordinario mérito 300 rs., y en tafilete de todo lujo 324.

Miercoles 20 Marzo 50 *(n. 5711)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Variedades*
La Imagen de la Virgen.

Asunto : Historia (más bien cuento) que se relaciona con "La imagen de la Virgen" obra de Murillo que se encuentra en la galería del Louvre.

(Ver en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Lunes 1 Abril 1850 *(n.5723)*
pág. 1. *Parte oficial*
MinisMinisterio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas.
Instrucción pública. - Negociado cuarto.

Excmo Sr. : He dado cuenta a la Reina (A.D.G.) de la instancia que por conducto de esa Real Academia ha elevado el profesor D. Sabino de Medina con motivo de una colección de hombres célebres españoles que piensa publicar en escultura, solicitando que se haga una aclaración al artículo 13 de la ley de 10 de Junio de 1847 sobre propiedad literaria, por la cual se determine la forma y lugar en que debe verificarse el depósito de las obras plásticas y de grabado para las efectos que la misma ley previene.

Enterada S.M. , y teniendo en consideracion la notable diferencia que existe entre el costo de la impresión de las obras literarias y el que ocasiona la reproducción de las de escultura, ya se haga por medio de los vaciados, o ya por cualquiera otro método, asi como que se irrogaría indudablemente un gravámen excesivo a los profesores de las nobles artes si se entendiera a la letra para las obras de esta clase lo dispuesto en el artículo 13 de la mencionada ley, obligándoles al depósito de dos ejemplares como garantía de la propiedad de sus producciones : atendiendo a que una vez que se cumpla el fin de la ley no se ofrece inconveniente alguno o en hacer en su aplicación la diferencia que nace de los objetos a que es aplicable y antes bien sería injusto someter a una igualdad material cosas que son enteramente diversas; oidos los pareceres unánimes de esa corporación, del Real Consejo de Instruccion Pública y del Consejo Real en pleno, se ha dignado resolver:

1.º Que el depósito prescrito en el art. 13 de la ley de 10 de Junio de 1847 como garantía de la propiedad literaria, deberá entenderse, con respecto a las obras de escultura. entregándose en la Academia de San Fernando y en el Museo Nacional un vaciado en yeso de la obra cuando la estatua o bajo relieve no exceda de tres piés de alto, y un contorno o dibujo en papel de marca mayor en el que se represente la obra con rigurosa y suficientemente detallada, con la escala original al pie cuando pase de aquellas dimendiones.
2.ª Que en los mismos establecimientos deberá hacerse el

doble depódito de los grabados y estampas de toda clase, entendiéndose que los ejemplares que se depositen habrán de ser de los de mayor precio que se expendan al público.

3.ª Que si las obras fuesen de grabado en hueco o medallas, en vez de hacerse el depósito de las ejemplares en los 2 últimos puntos referidos, deberá verificarse en la Real Academia de la Historia y en la Biblioteca nacional.

4.ª Que el cumplimiento de la ley en esta parte habrá de acreditarse en el Ministerio de mi cargo donde se llevará un registro numerado de todos los depósitos de esta clase, y se archivarán los recibos expedidos por los establecimientos respectivos después de cangearlos con una certificación de haberse hecho la entrega, cuyo documento servirá de título de propiedad al interesado.

De Real orden lo digo a V.E. para su inteligencia y complimiento. Dios guarde a V.E. muchos años.

Madrid 22 Marzo 1850 . Seijas. Señor Presidente de la Real Academia de San Fernando.

Lunes 1 Abril 1850 *(n. 5723)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Sociedad Artística de Socorros mutuos

Asunto: Proceder al pago de las pensiones, abonando con arreglo a los nuevos estatutos, el primer trimestre del año, que vence el 31 del corriente.

Madrid 28 Marzo 1850. El Secretario general, Antonio Sancho.

(Se repite la noticia el Martes 2 Abril 1850, n. 5724, pág. 4 (Ult. pág.).

Domingo 14 Abril 1850 *(n. 5736)*
pág. 3 *Archivo del Ministerio de Comercio, Instruccion y Obras Públicas.*

Relación de las obras literarias recibidas en este Archivo durante el ultimo trimestre del año próximo pasado, y que se publica en cumplimiento de la Real orden de 6 de Enero de 1849.

Album pintoresco - artístico y monumental, láminas. Tomos: 3 folio. Autor: D. Juan Mendialagoitia.

Valencia.

Viernes 19 Abril 1850 *(n. 5741)*
pág. 8 (Ultima pág.). *Salon del Liceo.*

Asunto: Beneficio a favor de la casa Inclusa de esta corte. Función de beneficio que tendrá lugar la noche del 27 del corriente, señalada la fecha por S.M. por coincidir con el cumpleaños de su excelsa Madre.

(Se repite la noticia el Viernes 26 Abril. n. 5748, pág. (Ult. pág.) con la salvedad de que la función de beneficio tendrá lugar definitivamente el el domingo 28 del presente mes).

Martes 30 Abril. 1850 *(n.5752)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Ateneo Científico y literario.

Esta corporación celebra junta general el martes 30 del corriente a las 9 de la noche.

Lo que se avisa a los Sres. socios para que se sirvan concurrir.

Madrid 29 Abril de 1850 . El Secretario primero. José Magaz

Lunes 6 Mayo 50 *(n. 5758)*
pág. 2. *Parte no Oficial.*
Indice de los Reales Decretos, órdenes y circulares publicados en este periodico en el mes anterior.

– Otra resolviendo que el depósito prescrito en el art. 13 de la ley de 10 de Junio de 1847 como garantía de la propiedad literaría, deberá entenderse con respecto a las obras de escultura, entregandose en la Academia de San Fernando y en el Museo nacional un variado en yeso de la obra.

Martes 14 Mayo 1850 *(n. 5766)*
pág. 4 (ult. pág.) *Anuncios*
Ateneo científico y literario.

Esta corporación celebra junta general extraordinaria el martes 14 del actual a las 9 de la noche, para tratar de un asunto importante.

Lo que se avisa a los Sres. socios para que se sirvan concurrir.

Madrid 12 Mayo 1850 . El "Secretario primero, José Magaz.

Domingo 19 Mayo 1859 *(n. 5771)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Sociedad Artística de Socorros Mutuos.

Asunto: Derecho al goce de una pensión de 2 rs. diarios a la viuda del socio D. Julián de Echezarraga.

Ingreso de los Sres: D. Andres Balaguer, D. Francisco Capaz, D. Tomas Monzó y D. Felix Naya, quedando el promero agregado a la comisión central, y los 3 últimos a la provincial de Valencia.

Lunes 20 Mayo 1850 *(n. 5772*
pág. 4 (Ult. pág.)

El pintor de Cámara D. Antonio Gómez está pintando por encargo de S.M. la Reina Doña Isabel II una de las bóvedas de su Real Palacio. El asunto en alegírico y alusivo al feliz alumbramiento de S.M. para cuyo día debe estar concluido el techo. Solo un artista de tanta facilidad en la ejecución como el Sr. Gómez podía emcargarse y comprometerse a desempeñar en poco más de 2 meses una obra de más de medio año de trabajo. Por el boceto y estudios que hemos tenido ocasión de ver, podemos colegir el grande efecto de color y claro oscuro y lo rico e ingenioso de la composición.

Jueves 23 mayo 1859 *(n. 5775)*
pág. 1. *Ministeriode Comercio, Instrucción y obras públicas*
Real decreto

Teniendo en consideración las razones que me ha expuesto la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando sobre la dificultad de llevar a debido efecto lo prevenido en la ultima parte del artículo 4.° de sus estatutos, y la conveniencia de reducir el numero de los individuos que componen esta corpo-

ración al desigando para las Academisas española, de la historia y de ciencias exactas, físicas y naturales; oido el Real Consejo de Instrucción pública, he venido en decretar lo siguiente:

Art. 1.º La Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, además de un Presidente y seis consiliarios, constará en lo sucesivo de 36 academicos que se distribuirán en la forma siguiente:

8 por la pintura de historia.
2 por la de país y costumbres.
5 por la escultura.
8 por la arquitectura
3 por el grabado.
10 que sin profesor ninguno de las Nobles Artes

serán conocidos por su ilustración y amor a las mismas.

Art. 2.º Esta reducción se llevará a efecto segun vayan ocurriendo las vacantes en cada clase.

Dado en Palacio a 15 Mayo de 1850.

Está rubricado de la Real mano. El Ministro de Comercio, Instrucción y Obras Públicas . Manuel de Seijas. Lozano.

Sábado 25 Mayo 1850 *(n. 5777)*
pág. 4 (Ult.pág.) *Noticias Nacionales.*
(Del Sol). Asunto: Comentario acerca de los lienzos del artista Sr. de Vergue destinados a la exposición publica que se abrirá el próximo día 24 de Junio en los Salones del edificio de San Juan (Cataluña).

Lunes 27 Mayo 1850 *(n. 5779)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*
Asunto: Solicitud de pensión de 7 1/2 rs. diarios a la Sra. Doña Victoriana Rubio, con motivo del fallecimiento del socio fundador S. José Alejandro Alvarez. Madrid 26 Mayo de 1850 . El secretario general, Antonio Sancho.

Miercoles 29 Mayo 1850 *(n. 5781)*
pág. 4 (Ult. pág.). *Anuncios*
Ateneo científico y literario
Asunto: Celebración de junta general el Jueves 30 del corriente a las 9 de la noche.
Madrid 20 Mayo 1850.
(Se repite la noticia el Jueves 30 Mayo 1850, n.5782, pág. 4 (Ult. pág.). (Variación de la hora, 8,30 de la noche).

Lunes 3 Junio 1850 *(n. 5786)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Providencias Judiciales.*
Asunto: tasación de una casa por parte del arquitecto de la Real Academia de nobles artes de San Fernando D. Luis Antinio Fenech en la cantidad de 271,671 rales vellón.

Sábado 8 Junio 1850 *(n. 5791)*
pág. 4 (ult. pág.) *Anuncios.*
Salones del Liceo.
El concierto de Mr. Magnus que debía verificarde el domigo 9 del actual, se traslada al lunes próximo a las 9 de la noche.

Sabado 29 Junio 1850 *(n. 5812)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Ateneo científico y Literario
Esta corporación celebra junta general el sábade 29 del corriente a las 9 de la noche.
Lo que se avisa a los Sres. socios para que se sirvan concurrir.
Madrid 28 Junio 1850 El Secretario primero, José Magaz.

Domingo 30 Junio 1850 *(n. 5813)*
pág. 2 *Anuncios Oficiales.*
Real Academia de Nobles Artes de San Fernando.
Programa aprobado por el Gabierno de S.M. an Real orden de 29 de Mayo próximo pasado para el concurso que ha de abrirse entre los artistas españoles con el objeto de que se adjudiquen en nombre del Excelentísimo Sr. Comisario general de Cruzada, y a juicio de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, dos premios, una de treinta y cinco mil reales al autor del mejor cuadro en que se represente el hecho de la recepción y bendición del ejercito expedicionario en Italia por el Santo Padre Pío IX, y otro de quince mil por vía de accesit al autor del que se reparte mas digno después del premiado.
Asunto y relación de 11 codiciones.
(Ver en el original correspondiente de Gaceta del Norte).

Domingo 30 Junio 1850 *(n. 5813)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Noticias Nacionales*
Zaragoza 26 de Junio
Academia de San Luis de Zaragaza. Exposición de pinturas de 1850.
Distribución de premios en junta general y comentario extenso de agraciados y obras.
(Ver en el original correspondiente de Gaceta del Norte).

TOMO II 1850

Julio - Diciembre

Viernes 12 Julio 1850 *(n. 5825)*
pág. 3 *Anuncios Oficiales*
Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Autorizada esta Academia por Real orden de 15 de Septiembre de 1847 para la adjudicación de 2 pensiones de 12,00 rs. cada una entre las alumnos de la escuela de arquitectura, de las cuales una fue ya provista y aprobada por Real orden de 25 Septiembre de 1848, ha acordado en junta general de 7 del actual abrir concurso a la oposición de la obra, bajo las mismas condiciones e iguales ejercicios que se practicaron en el anterior, y como el objeto de estas oposiciones, no tanto sea el probar la aptitud de los aspirantes, la cual debe considerarse como positiva en el mismo hecho de haber merecido aprobación en todos los años de la carrera, cuanto porque el mérito relativo de las mismas, y descubrir cuál es el más sobresaliente en la parte artística, que es la que han de perfeccionar estudiando los grandes monumentos de las épocas pasadas, los ejercicios deben ser muy breves, y dirigirse especialmente a comprobar sus conocimientos en aquella parte, con arreglo a estas bases y al espíritu y letra de dicha Real orden de 15 de

Septiembre de 1847, se observarán en la oposición las reglas siguientes: (Listado y explicación de 8 reglas. - (Ver en el original correspondiente de Gaceta del Norte).

Lunes 29 Julio 1850 *(n. 5859)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Ateneo científico y literario

Esta corporación celebra junta general el martes 30 del actual a las 9 de la noche.

Lo que se avisa a los Sres. socios para que se sirvan concurrir.

Madrid 28 Julio 1850 . El secretario promero, José Magaz.

Viernes 9 Agosto 1850 *(n. 5870)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*

– Aritmetica. por D. Fernando Baccherini, porfesor que fue del Instituto cantábrico, posteriormente de la universidad literaria de esta corte, y en la actualidad catedrático del Conservatorio de Artes .

Se repite en el n. 5916 <— (Obra declarada de texto por S.M. para las universidades,institutos y escuelas de comercio).

Sábado 10 Agosto 1850 *(n. 5871)*
pág. 3 *Anuncios Oficiales.*

Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Esta Real Academia ha dispuesto que la exposición acostumbrada de las obras de las tres nobles artes se verifique este año en su casa calle de Alcalá, y al efecto ha acordado las disposiciones siguientes:

1.ª Las salas de la Academia se abrirán al público el día 10 de Setiembre próximo hasta el 25 del mismo, desde las 10 de la mañana hasta las 3 de la tarde, en todos los días.
2.ª Loa señores profesores o aficionados que quieran exponer alguna obra perteneciente a las nobles artes deberán remitirla el expresado edificio, donde las recibirá el Conserje de la Academia desde el día 4 del referido Setiembre, de 10 a 1 de la mañana, hasta el 8 del mismo inclusive: durante este tiempo habrá una comisión que se ocupará de ver si se presentan o no inconvenientes para su exposición.
3.ª En los días de lluvia y lodo en las calles no se permitirá la entrada.
4.ª Tampoco se permitirá la entrada a mujeres con niños de pecho, ni muchachos o niños menores de 6 años, ni a persono alguna descalza o mal vestida, ni a los que lleven palo, lio u otro bulto que cause incomodidad a los concurrentes.
5.ª Para que puedan verse con orden los objetos expuestos se servirán los concurrentes atenerse a las prevenciones de los dependientes que la Academia tendrá de servicio con este objeto, y para mayor comodidad estará también abierta la puerta de la calle Angosta de San Bernardo.
6.ª Si alguna vez se llenasen las salas de gente, de modo que impidan el paso y se cause confusión, se cerrará la puerta de entrada, la cual se volverá a abrir luego que se hayan deshogado aquellas.

Madrid 9 de Agosto de 1850. El Secretario general, Marcial Antonio Lopez.

Jueves 15 Agosto 1850 *(n. 5876)*
pág. 4 *Anuncios Catálogo de las mejores estampas*
(Ult. pág.) *que se hallan de venta en la calcografía de la Imprenta nacional.*

(Estampas grabadas a buril de cuadros pertenecientes a S.M.) En pliego de Marca Imperial.

– Exequias de Julio César
– San Ildefonso
– El nacimiento del hijo de Dios
– Otro idem.
– El descendimiento de la cruz.
– Una Sagrada familia.
– Otra Sagrada familia.
– Encuentro de Jesús con su Madre en la calle de la Amargura, con el nombre de Pasmo de Sicilia.
– Cuadro pintado por d. Diego Velázquez.
– Una fábrica de tapices ó Las Hilanderas.

(Ver listado en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Viernes 16 Agosto 1850 *(n. 5877)*
pág. 4 (Ulat. pág.)

Minoría sobre mejorar la enseñanza del dibujo de adorno, leída por el director de esta clase D. Matías Laviña en junta facultativa de la Real Academia de San Fernando, y aprobada por esta en junta general.

(El adorno como elemento al que recurren la pintura, escultura y arquitectura para dar mayor realce a sus producciones).

(Ver discurso extenso en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Viernes 16 Agosto 1850 *(n. 5877)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Continuación del catálogo de estampas de venta en la calcografia de la Imprenta Nacional.

Grabádos a buril de cuadros pertenecientes a S.M. En pliego de Marca Imperial.

– San Gregorio Magno.
– La Fragua de Vulcano.
– Cuadreo pintado por Pablo Caliari (el Veronés).
– La Coronación de Ma. Santísima.
– Santa Agueda (media figura).
– Venus y Adonis.
– Céfalo y Procris.
– San Bartolomé apostol.
– Baco coronando a los borrachos a bebedores
– El Charlatan o Sacamuelas

Martes 20 Agosto 1850 *(n. 5881)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Continuación del catalogo de estampas. Destacan en Cuartilla de Marca Imperial:

114 Retratos de varones ilustres de la nación española, dibujados y grabados por varios profesores, en 10 y 9 cuadernos, de a 6 retratos cada uno, que contienen los sigientes : (Ver listado y caracteristicas en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Miércoles 21 Agosto 1850 (n. 5882)
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Conclusión del catálogo de las mejores estampas que se hallan de venta en la calcografía de la Imprenta nacional. Grabadas a buril de cuadros pertenecientes a Corporaciones a o Particulares . (En pliego y cuartilla de Marca Mayor) (Ver listado y caracteristicas en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Domingo 25 Agosto 1850 (n. 5886)
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Catálogo de obras que se hallan en venta en el despacho del almacén de la Imprenta nacional.
– Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor que fue de Cámara, publicadas por D. José Nicolás de Azara : 2a. edición hecho por orden superior, año de 1797. Un tomo en 4o. marquilla a 14 rs. en rama y 24 en pasta común.

Viernes 30 Agosto 1850 (n. 5891)
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Ateneo científico y literario.
Asunto : celebración de junta general ordinaria el sábado 31 del corriente a las 9 de la noche.
Madrid 29 Agosto 1850. El secretario primero, José Magaz.

Martes 3 Setiembre 1850 (n. 5895)
pág. 1 *Ministerio de comercio, Instruccion y Obraspunblicas. Nota*: En esta fecha se inician una larga serie de reformas que afectan a todos los estrados de la Instrucción Pública. Apareciendo diariamente, ocupando varias pág.inas, sin solucción de continuidad hasta el Lunes 9 Setiembre 1850 (n. 5901). Se hace alusión a las Academias en general en la pág. 2 del Miercoles 4 de Sept. 50 (n. 5896) Cáp III, Título I de la Sección Segunda
(De los establecimientos de Enseñanza).
(Ver en los originales correspondientes de Gaceta del Norte)

Jueves 12 Setiembre 1850 (n. 5904).
pág. 4 (Ult. pág.) *direccion General de Instruccion Pública .*
Se halla vacante en la escuela preparatoria para las carreras de ingenieros y arquitectos establecida en esta corte la plaza de regente de di[illegible]o de imitación, dotada con el sueldo anual de 9000 rs, la[illegible]nca a oposición bajo las condiciones siguientes: Par[illegible]dm'tido al concurso se necesita:
1.º ser esp[illegible]. 2.ª Tener 25 años cumplidos.3.ª tener título de arquite[illegible].
Los ejercicios de oposicion se verificarán en esta corte ante el tribunal que nombre esta Dirección Ganeral, y constarán de los actos siguientes.

1.º Será conforme en un todo a lo prevenido en los artículos 130 y 131 del reglamento de estudios aprobado por Real decreto de 19 Agosto de 1847, pero con la diferencia de que no se harán objeciones sobre los discursos de los opositores.
El segundo acto consistirá en un ejercicio práctico de composición y lavado de las órdenes de arquitectura, a cuyo efecto cada opositor sorteará un punto entre 12 que señalará el tribunal.
El tercero se verificará en igual forma que el segundo y será relativo al dibujo topográfico.
Loa aspirantes a dicha plaza deberán presentar en esta Dirección general sus solicitudes acompañadas de las documentos necesarios y de la relación de sus méritos y servicios, a cuyo efecto de les señala el término de un mes que concluirá el día 10 de Octubre próximo; en la inteligencia de que no serán admitidas las instancias que se reciban pasado aquel plazo, aunque sea anterior su fecha.
Madrid 10 Sept 1850. Antonio Gil de Zárate.

Viernes 13 Sept. 1850 (n. 5905)
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Sociedad Artística de Socorros Mutuos.
Comisión central. Asunto: solicitud de derecho a una pensión de 7 1/2 rs. diarios para la viuda del socio fundador D. Rafael Jimeno, arquitecto y vecino de esta corte.

Sábado 14 Sept. 1850 (n. 5906)
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Sociedad Artística de Socorros Mutuos.
Asunto : Aprobación de un nuevo dividendo en la junta general de socios del 11 Agosto próximo pasado.

Miercoles 25 Sept. 1850 (n. 5917)
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Gran tirada del retrato, litografiado en papel superior de marca, del célebre profesor de guitarre D. Dionisio Aguado.

Sabado 28 Sept. 1850 (n. 5920)
pág. 3 *Anuncios Oficiales.*
Direccion general de Instruccion Publica
Se hallan vacantes en las Academias de Barcelona, Sevilla y Valencia las cátedras de teoría e historia de las bellas artes, trajes, usos u costumbres de los diversas pueblos, dotadas con 8000 rs. anuales cada una, y que han de proveerse por oposición ente la Real Academia de San Fernando. a tenor de lo prevenido en el Real Decreto de 31 de Octubre próximo pasado.
Los ejercicios de oposición serán 3 :
El primero consistirá en un discurso que deberá componer el opositor en el término de 24 horas,dentro del edificio de la Academia, sobre cualquiera de los temas que le cupiesen en suerte, y cuya lectura no deberá pasar de tres cuartos de hora, ni bajar de 20 min.
El 2.º ejercicio será una lección de hora, tal como la debería dar el opositor a los discipulos , sobre un punto de la misma enseñanza que elegirá de los 3 sacados a la suerte, y para el cual se le concederá la preparación necesaria. Concluida el lección que durará una hora, los contrincantes le harán obje-

ciones acerca de ella; y en caso de no haber ninguno de estos, contestará a las observaciones de los jueces del concurso.

El tercer ejercicio se reducirá a contestar el opositor a las preguntas que los expresados jueces le hagan sobre las materias que abraza la enseñanza cuya cátedra desea obtener.

Los que opten a estas plazas remitirán sus instancias a esta Dirección General en el preciso término de 2 meses, contados desde la fecha, con una relación documentada de sus estudios y carrera; en la inteligencia de que, trascurrido este plazo, no se dará curso a solicitud alguna, aunque su fecha sea anterior.

Madrid 25 Sept. 1850. El Director general, Antonio Gil de Zárate. (Se repite en el n. 5935,pág. 1).

Viernes 4 Octubre 1850 (n. 5926)
pág. 4 (Ult. pág.) *Liceo Matritense.*

Programa de la función dispuesta para el viernes 4 de Octubre a las 8 en punto de la noche.

1.° Sinfonía de la Muta di Portin
2.° La escuela de las coquetas. (comedia)
3.° Sinfonía de la Fausta
4.° Lo que se tiene y lo que se pierde (comedia)

En los intermedios tomará parte la sección de literatura.

Domingo 6 Octubre 1850 (n. 5928)
pág. 1 *Parte Oficial*
Ministerio de comercio, Instriccioón y Obras Públicas. Instrucción publica . Negociado 4o.

He dedo cuenta a la Reina (Q.D.G,) de una instancia que ha elevado D. José Borex, escultor de Cámara residente en Barcelona , en solicitud de que se exija el cumplimiento de la Real orden de 11 de Enero de 1808, por la cual está prevenido que antes de ejecutar una obra, ya sea de arquitectura, pintura o escultura, de las que se costean de fondos municipales o provinciales, en los templos, plazas y parajes publicos, se obtenga la aprobación de la Real Academia de San Fernando ó de las demás de Bellas Artes del reino en sus respectivos distritos, previa presentación de los modelos y los proyectos correspondientes.

Enterada S.M. y persuadida da los abusos que en esta parte se cometen, se ha dignado reslover, de conformidad con el dictamen de la enunciada Real Academia, que no tan sólo se lleve a exacto y debido efecto la prevenido en aquella soberana resolución, sino que se haga extensiva a todas las obras del arte, incluso las de los particulares, pues si bien tienen estos derecho a ejecutar cuanto les parezca conveniente en sus respectivas propiedades, debe entenderse tal facultad dentro de ellas, y de ningún modo en las fachadas, capillas y demás parajes abiertos al público, en los cuales los abusos contra las reglas del buen gusto redundan, más que en perjuicio de sus autores, en descrédito de la nación que los consiente.

De Real orden lo digo a V.S. para su conocimiento y demás efectos correspondientes. Dios guarde a V.S. muchos años . Madrid 1o. de Octubre de 1850. Seijas. Sr. Gabernador de la provincia de .....

Miercoles 9 Octubre 1850 (n. 5931)
pág. 3 *Parte no Oficial*

Exposición de pinturas en la Real Academia de San Fernando.

(Extensa relación de obras, autores y descripciones).
(Ver en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Jueves 10 Octubre 1850 (n. 5932)
pág. 2 *Anuncios Oficiales*
Conservatorio de Artes.

Los domingos del mes actual, de 9 a 12 estará abierta la matrícula para la enseñanza de delineación en la secretaría, situada en la calle del Turco, núm. 5, cuarto principal. Todos los días no feriados, para la de aritmetica y geometría . Para ser matriculado en la primera es preciso tener suficientes conocimientos de la segunda.

Mas adelante se anunciará la matrícula de las demás enseñanzas de este establecimiento.

Sábado 12 Octubre 1850 (n. 5934)
pág. 2 *Parte ooficial*
Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas. Instrucción pública , Negociado 4.°.

Asunto: expediciones artísticas realizadas por los alumnos de la escuela de arquitectura a la ciudad de Toledo.

La Reina (Q.D.G.) se ha servido disponer que los alunmos del tercer año de la escuela de arquitectura de la Real Academia de San Fernando harán todos los años una expedición artística a uno de los puntos de España
(Ver en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Sábado 12 Octubre 1850 (n. 5934)
pág. 3 -4 *Anuncios Oficiales.*
Dirección General de Instrucción Pública.

Asunto: Se halla vacante en la escuela de Bellas Artes de Sevilla la Cátedra de primer año de la enseñanza de maestros de obras, dotada con 8000 rs. anuales, que ha de proveerse por oposición ante la Real Academia de San Fernando.

(Ver en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Lunes 21 Octubre 1850 (n. 5943)
pág. 4 (Ult.pág. *Anuncios.*
Catálogo de las obras de particulares que se hallan de venta en el almacen de la Imprenta nacional.

– Plan de Enseñanza para el Conservatorio de Artes y varias ciudades del reino, aprobado por S.M' en real orden de 11 Febrero de 1832 . Un cuaderno en 4.° a 2 rs.en rustica.

Martes 29 Octubre 1850 (n. 5951)
pág. 2 *Anuncios Oficiales.*
Conservatorio de Artes.

El día 4 de Noviembre próximo al anochecer se abrirá la enseñanza de delineación a igual hora; y los días lunes,miércoles y viernes la de aritmética y geometría.

Martes 29 Octubre 1850 (n. 5951)
pág. (Ult.pág.) *Anuncios*
Ateneo científico y literario

Asunto: apertura de cátedras desde el próximo 4 de Noviembre. (Listado diario durante una semana, ver en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

(No hay ninguna relacionada con las Bellas Artes).

Jueves 31 Octubre 1850 *(n. 5953)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*
Ateneo científico y literario.
Esta corporación celebra junta general hoy jueves 31 del corriente a las 9 de la noche.
Lo que se avisa a los Sres. socios para que se sirvan concurrir. Madrid 30 Octubre de 1850, El secretario primero, José Magaz.

Lunes 4 Noviembre 1850 (n. 5957)
pág.s 3 - 4 *Noticias Nacionales*
Continua la descripción del nuevo Palacio del Congreso de los Diputados.
– Planta principal
– Planta del ático
– Fachada proncipal
– Bajo relieve del frontón: La escultura de esta bajorrelieve presentaba al artista para su ejecución dos dificultades dependientes de la forma del especio de su tímpano y de su elevación. La alegoría que representa este hoyorrolieve en su centro, como grupo principal se manifiesta la España por una figura abrazando a la Contitución del Estado, acompañada de otras 2 que simbolizan la Fortaleza y la Justicia. Al lado de la Fortaleza estan el grupo de las bellas artes, la figura del Comercio y la de la Agricultura con sus atributos.
– Fachadas laterales
– Fachada del tertero (Ver en el original correspondiente de Gaceta del Norte)
– Vestibulo.

Martes 5 Noviembre 1850 (n. 5958)
pág.s. 3 y 4
Continua la descripción del nuevo Palacio del Congreeso de los Diputados.
Articulo Tercero.
– Salón de Conferencias
– Salones adjuntos
– Salón de sesiones: el pensamiento presentado por el artista, aprobado en Consejo de Sres. Ministros, con presencia de los informes evacuados por las Reales Academias de Nobles Artes de San Fernando y de la Historia; es en resumen el que se explica por el orden siguiente:
– Cuadro I Legislacion griega y romana.
– Cuadro II Legislación goda.
– " III " aragonesa.
– " IV " de la restauración de España.
– " V En el centro del techo.
(Ver en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Lunes 18 Noviembre 1850 (n. 5971)
pág.s. 3 y 4 . (Ult. pág.)
Memoria histórica - artistica del Teatro Real de Madrid
(Se inserta la parte descriptiva de la memoria) estructurada del siguiente modo:
– Descripción del edifici
– Planta baja.
– Cuerpo y planta de entresuelo
– " y " principal
– " y " del 2.º piso.
– Piso tercero interior
– Cubierta de la sala platea
– Revocos y decorados de las fachadas exteriores.-
Escultura: fachada principal: el bajo-relieve figura a Apolo, que en un valle del Parnaso corona a un genio presentado por Minerva. Las Musas rodean este, y la Paz. protectora de las artes, preside el ecto. Obra de Nicolás Fernandez de Oliva.
– Fachada de Oriente
– Pintura (Techo de la platea pintado el temple por D. Eugenio de Lucas).
– Talla; Palcos de SS.MM.
– Palcos
(Ver en el original correspondiente de Gaceta del Norte)

Miercoles 20 Noviembre 1850 (n. 5973)
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
– Memoria histórica - artística de Teatro Real de Madrid, escrita de orden de la Junta directiva del mismo por D. Manuel Juan Diana.
(Se repite la noticia el Martes 26 Nov. n. 5979, pág. 4 (Ult. pág.).

Jueves 28 Noviembre 1850 (n. 5981)
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios*
Ateneo cientifico y literario.
Esta corporación celebra junta general el sábado 30 del corriente a las 9 de la noche.
Lo que se avisa a los Sres. socios para que se sirvan concurrir.
Madrid 28 Nov. 1850. El secretario, José Magaz.

Lunes 9 Diciembre 1850 (n. 5992)
pág. 4 (Ult. pág.)
Noticias Nacionales
Asunto: Nueva organización de la Real Academia de Nobles Artes de San Carlos, en junta del domingo 1 Diciembre.
– Sección de pintura, grabado en dulce y dibujo.
– Escultura y grabado en hueco .
– Arquitectura.
De los 24 academicos que componen la corporación, la Academia sólo ha nombrado 3 por la pintura y dibujo, 1 por la arquitectura y 2 no profesores: los restantes han sido nombrados por S.M.

Viernes 13 Diciembre 1850 *(n. 5996)*
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*
Ateneo de Madrid
Asunto: A partir del Viernes 13 del corriente comenzarán en esta corporación las cátedras de: –física experimental –hebreo –elocuencia forense y parlamentaria –crítica de la homeopatía.

Sábado 14 Diciembre 1850 *(n. 5997)*
pág. 1. *Anuncios Oficiales.*
Conservatorio de artes.
El día 2 de Enero del año próximo se abrirán las enseñenzas de este establecimiento impartiendose clases de Física

aplicada a las Artes,Química id, Geometría del espacio y descriptiva, y Mecánica industrial.

La matrícula para dichas enseñanzas estará abierta desde hoy hasta fin de Diciembre actual en la sacretaría , situada en la calle del Turco na. 5.

Martes 17 Diciembre 1850 (n. 6000)
pág. 4 (Ult. pág.)

En el Memorias de Ingenieros de Octubre último se lee : Acaba de publicarse en esta corte por el Capitan de ingenieros D. Angel Rodriguez Arroquia. profesor de la Academia de su cuerpo, un tratado, que como complemento del estudio de la geometría descriptiva, tiene por objeto exponer con toda extensión la teoria de las proyecciones sobre un solo plano por medio de acotaciones.

Sábado 28 Diciembre 1850 (n.6011)
pág. 4 (Ult. pág.) *Anuncios.*
Ateneo científico y literario de esta corte.

El lunes 30 del corriente a las 7 de la noche celebra esta corporación junta general para proceder, con arreglo al art. 8o. de los estatutos, a la elección para el año próximo de la mitad de los individuos que componen actualmente la junta directiva.

Madrid 25 Dic. 1850 . El secretario primero, José Magaz.

Domingo 29 Diciembre 1850 (n. 6012)
pág. 2 . *Parte oficial.*
Dirección general de Instruccion pública

Se halla vacante en la escuela preparatoria para las carreras de ingenieros y arquitectos, establecida en esta corte la plaza de regente de dibujo de imitación, dotada con el sueldo anual de 9000 rs, la cual se saca a oposición bajo las condiciones siguientes:

Para ser admitido al concurso se necesita :

1.° ser español, 2.° tener 25 años cumplidos,

3.° tener título de arquitecto.

Los ejercicios de oposición se verificarán en esta corte ante el Tribunal que nombre esta Dirección General, y costarán de los actos siguientes:

El primero será conforme en un todo a lo prevenido en los artículos 130 y 131 del Reglamento de estudios aprobado por Real decreto de 19 de Agosto de 1847, pero con la diferencia de que no se harán objeciones sobre los discursos de los opositores.

El segundo acto consistirá en un ejercicio práctico de composición y lavado de las ordenes de arquitectura, a cuyo efecto cada opositor sorteará un punto entre doce que señalará el Tribunal.

El tercero se verificará en igual forma que el segundo, y será relativo al dibujo topográfico.

Los aspirantes a dicha plaza deberán presentar en esta

Dirección general sus solicitudes acompañadas de los documentos necesarios y de la relación de sus méritos y servicios, a cuyo efecto se les señala el término de 1 mes, que concluirá el día 12 de Enero de 1851; en la inteligencia de que no serán admitidas las instancias que se reciban pasado aquel plazo, aunque sea anterior su fecha.

NOTAS

(1) La Real Academia en 1816 comenzó a ser dirigida por un Infante de la familia Real, notándose su poderosa influencia ya que se crearon nuevos estudios, se extendió la enseñanza del dibujo y del adorno a las niñas y jóvenes bajo los auspicios de la reina Dª Isabel de Braganza, con estatutos que aprobó Su Majestad en Real cédula de 8 de Mayo de 1819, también se estableció la clase de colorido y composición, que organizó y dirigió por tantos años el profesor Excmo. Señor D. José de Madrazo, se renovaron las discusiones sobre planes de estudios y métodos de enseñanza, aprobándose al fin un Plan general de enseñanza de las Bellas Artes (publicado en 1821) pero que no tuvo, desgraciadamente aplicación.
Fué posteriormente, con la reforma de *1845* cuando se creó la Escuela especial de Bellas Artes, bajo la inspección y vigilancia de la Real Academia. Como es consiguiente, a esta importante reforma había de seguir la de los Estatutos de la Real Academia, que, enlazada la enseñanza artística con la organización de esta corporación, los anteriores Estatutos se hallaban en parte derogados por aquellas disposiciones. Esta innovación se llevó por fín a efecto por Real decreto de 1° de Abril de *1846*.
En torno a la historia de las reformas, un trabajo interesante es el que se lleva a cabo en la Tesis Doctoral de, ARAÑO GISBERT, Juan Carlos, *La Enseñanza de las Bellas Artes en España (1844 - 1980)*, Director: Ricardo Marín Ibañez, Facultad de BB.AA. de la Universidad Complutense de Madrid, 1986.
Porque aporta documentos de Reales Ordenes de Planes de Estudios, que proporcionan una visión de conjunto sobre la reglamentación de la enseñanza de las Bellas Artes en España, el papel que desempeñó La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde la Reforma comenzada en 1844 con la creación de la Escuela especial de Bellas Artes, y como se crearon por derivación hacia el año 1980, las Facultades de Bellas Artes.

(2) Los asuntos del Ministerio de Instrucción pública en materia de Bellas Artes eran informados y consultados con la Real Academia de San Fernando por lo que estas disposiciones extraidas de la Gaceta de Madrid deberían de encontrarse también en el Archivo de esta Institución y entre los documentos que posee la actual Fac. de BB.AA. de Madrid (menos los temas referidos al arte musical porque aún no eran competencia de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, posteriormente, con el decreto de 8 de Mayo de 1873, y los estatutos que fueron aprobados por el Gobierno de la República el 3 de Diciembre de 1873, se crea en la Real Academia una sección de Música).
Por aportar datos para investigaciones posteriores y consultados los catálogos de las dos instituciones, el material se podría encontrar en La Real Academia de San Fernando, bien en libros, bien en documentos (catalogados en legajos), y distribuida según las secciones en que se organiza por un lado el Catálogo de Libros y por otro el Catálogo de Documentos. Pudiéndose destacar de entre todas los grupos las siguientes –se ofrece una descripción completa de las secciones elegidas que orienta sobre el aspecto y los contenidos–:
CATALOGO DEL ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA. DOCUMENTOS (LEGAJOS), GUIA INDICE III, Libros. Madrid 1986.
I. Secretaría, Referencia archivo: (3/1)
REGISTRO GENERAL DE ENTRADA DE DOCUMENTOS 1846 - 1847.
(- , Folios: 115, 190 hojas)
(34,7 x 25,3 cm)
El contenido de este Registro General, está clasificado en tres columnas (de izquierda a derecha):
FECHAS (Num o., Año, Mes, dia):
Num o.: Número de Registro con el que figura el Asunto remitido a la Real Academia.
Año, mes, dia: Fecha de la carta (Circulares, Reales Ordenes, Esposiciones, Informes, etc.) remitida a la Real Academia.
ASUNTOS: Tema de la carta remitida a la Real Academia.
ENTRADA: Día en que se recibió la carta ("En" (y el día que corresponde)).
TRAMITES: Juntas en donde ha sido tratado este asunto ("a" (y Junta ó Sección que corresponde; J.G.= Junta General, J. de G.= Junta de Gobierno, S. de A.= Sección de Arquitectura, etc.)).
1848
Folios: 18 - 23
Números de registro: 264 - 348
1849
Folios: 23 - 32
Números de registro: 349 - 479
1850
Folios: 32 (reverso) - 44
Números de registro: 480 - 642
En un futuro desarrollo de esta investigación y estudiando la información desde el punto de vista que nos ofrecen los documentos de la Real Academia, los testimonios de las Juntas se verían contrastados con la información de este Registro General, con la información detallada en el otro registro también llamado Registro general de entrada de documentos, que veremos a continuación, y con la sección de documentos de Reales Ordenes y disposiciones, que veremos inmediatamente después.
Por otra parte está el Diario oficial de Avisos que da principio en el año de 1848 y del que también hay documentación registrada en el Archivo de la Real Academia de San Fernando.
. Secretaría
Referencia archivo: (3/2)
REGISTRO GENERAL DE ENTRADA DE DOCUMENTOS 1846 - 1850.
(VI, Folios: 183, 3 hojas)
(42,6 x 30,7 cm)
El contenido de este Registro General de Entrada de Documentos es un complemento al contenido del Registro de Documentos anterior:
Casilleros sin inscripción
En el primero, aparecen por orden alfabético los autores de las cartas remitidas a la Real Academia. El autor ocupa dos casilleros, el primero corresponde al nombre por el que ha sido clasificado en orden alfabético; con el número de registro de la carta asociada a este nombre, que coincide con el número de registro y contenidos reflejados en el anterior libro de Registros Generales y el segundo casillero, corresponde al comienzo del nombre del autor de la carta.
La fecha completa de la carta, día, mes y año está reflejada en otro casillero a continuación de los anteriores.
Los dos casilleros restantes estan encabezados por las siguientes inscripciones:
ASUNTOS: Asunto de que trata la carta.
TRAMITES: Dia en que fué tratado el asunto, en que tipo de Junta (J. G.= Junta General, J. de G.= Junta de Gobierno, etc.) y cual fué la deliberación. Según el caso, también aparece el día en que la Real Academia contesto al remitente).
También hay que destacar
CATALOGO DEL ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA. DOCUMENTOS (LEGAJOS)
GUIA INDICE II
Documentos II. Madrid 1986.

II REALES ORDENES Y DISPOSICIONES
Oficios y Ordenes
Antecedentes. 1820 - 1856. (5 - 58/ 11)
Indices de Reales Ordenes. 1760 y 1766. 1849 - 1869. (87 - 16/ 4)
Programas de oposiciones y concursos e Informe sobre los mismos. Reglamento de Exposiciones, pensionados, etc. Relación de las decisiones tomadas en Juntas de los años 1864 - 1871.
Como se venía diciendo las disposiciones extraidas de la Gaceta de Madrid han de encontrarse también en el Archivo de esta institución, distribuidas según las secciones en que se organiza por un lado el Catálogo de Libros y por otro el Catálogo de Documentos, de entre todas las secciones, se destacan las que acabamos de indicar.
Después de repasar estos archivos y bibliotecas, he podido comprobar que la visión de conjunto y también en profundidad de los múltiples aspectos que trataba La Real Academia en el siglo XIX, no ha sido estudiada aún.

(3) Del Real decreto propuesto para aprobación por el Ministro de Comercio, Instruccion y Obras públicas Don Manuel de Seijas Lozano en Madrid a 31 de Octubre de 1849, y que aparece como texto oficial en la GACETA DE MADRID el Martes 6 de Noviembre de 1849 (No. 5577). (En este trabajo se recoge en fotografía el original y se ha transcrito el texto para facilitar su lectura), se destacan los siguientes datos:
(...), desde que por Real decreto de 25 de Setiembre de 1844 se reformaron los estudios de la Real Academia de San Fernando, dándoles una extension que hasta entonces no habian tenido, y creando de hecho el estudio científico y completo de la arquitectura; desde que posteriormente se renovaron los estatutos de aquella corporacion sobre bases distintas de las anteriores, las Academias provinciales, que todas se habian modelado por ella, exigian una reforma que restableciese la destruida unidad, y las reorganizase con arreglo á los mismos principios. Con este objeto se pidió un informe á la Academia de San Fernando, la cual redactó un proyecto de estatutos para las provinciales; proyecto que examinado por el Real Consejo de Instruccion pública, y con las modificaciones que han parecido convenientes, ha conducido al que hoy motiva esta reverente exposicion. En él, ademas de dar á los estudios superiores toda la extension necesaria en los puntos de España que mas favorables son al desarrollo de las bellas artes, se atiende especialmente á la parte que mas interesa á la generalidad de los jóvenes; que sin pretensiones de adquirir los laureles artísticos, buscan en estas escuelas los conocimientos indispensables para proceder con acierto en la ejecucion de los artefactos que requieren el auxilio del dibujo. (...)" .
El citado documento también informa sobre la decisión de disponer de Academias provinciales de Bellas Artes en las ciudades de Barcelona, *Bilbao*, Cádiz, Coruña, Granada, Málaga, Oviedo, Palma de Mallorca, Santa Cruz de Tenerife, Sevilla, Valencia, Valladoliz y Zaragoza, siendo de primera clase las de Barcelona, Valencia, Valladolid y Sevilla, el resto de segunda, quedan todas reguladas por el Ministerio de Instrucción pública y la Real Academia de San Fernando, siendo estas Academias provinciales delegaciones de la de San Fernando.

(4) Información de que se dispone en la Hemeroteca Municipal de Madrid sobre la historia y evolución del diario oficial la GACETA DE MADRID, se reflejan las anotaciones con que está recogido este diario en la citada Hemeroteca.
Según estas tres publicaciones nos encontramos con:
. *Relación de Publicaciones Periódicas que se reciben en la Hemeroteca Municipal de Madrid.* Ed. República Española - Ayuntamiento de Madrid. Madrid 1933. p. 22 y p. 64.
p. 22:
GACETA DE MADRID/ MADRID/ 1661/ COMUNISTA/ CARACTER OFICIAL/ DIARIO.
p. 64:
MADRID/ GACETA DE MADRID/ 1661/ DIARIO.
. *Catálogo de las Publicaciones periódicas madrileñas existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid (1661 - 1930).* Ed. República Española - Ayuntamiento de Madrid. 1933. Madrid. p. 1.
p. 1:
1697
GACETA DE MADRID
VEASE RELACION O GACETA DE ALGUNOS CASOS PARTICULARES (AÑO 1661)
1661
RELACION O GACETA DE ALGUNOS CASOS PARTICULARES, ASI POLITICOS COMO MILITARES, SUCEDIDOS EN LA MAYOR PARTE DEL MUNDO HASTA FIN DE DICIEMBRE DE 1660.
MADRID, 1661 - 1930 .- OCHO PAGS. - 183 X 125 mm. - UNA COL. - CON LICENCIA, EN MADRID, POR JULIAN DE PAREDES, IMPRESOR DE LIBROS EN LA PLAÇUELA DEL ANGEL. (AÑO 1661)
PUBLICADA DESPUES EN DISTINTOS TAMAÑOS Y CON OTROS TITULOS EN VARIAS IMPRENTAS, HASTA EL AÑO 1697 EN QUE SE TITULA GACETA DE MADRID. EN PUBLICACION.
. *La Prensa Madrileña a través de los siglos (Apuntes para su historia desde el año 1661 al de 1925).*
Ed. República Española - Ayuntamiento de Madrid. Madrid 1933.
Prólogo de Mariano Berdejo, el secretario. Cap. IV. Prensa Madrileña (1661 - 1925) p. 33 - 34.
1661 A 1805
LA GACETA DE MADRID APARECIO EN LAS POSTRIMERIAS DEL REINADO DE FELIPE IV, EL AÑO 1661, TITULANDOSE RELACION O GACETA DE ALGUNOS CASOS PARTICULARES ASI POLITICOS COMO MILITARES SUCEDIDOS EN LA MAYOR PARTE DEL MUNDO HASTA FIN DE DICIEMBRE DE 1600.
CON LICENCIA, POR JULIAN DE PAREDES, IMPRESOR DE LIBROS, EN LA PLAÇUELA DEL ANGEL, AÑO 1661.
SALIO AL PRINCIPIO MENSUALMENTE EN PLIEGOS DE CUATRO HOJAS, EN CUATRO; POCO DESPUES SE HIZO SEMANAL, CONVIRTIENDOSE, AL FIN EN DIARIO. TUVO DISTINTOS TAMAÑOS Y TITULOS HASTA 1697, EN QUE ADOPTO EL DE GACETA DE MADRID, CON EL QUE CONTINUA PUBLICANDOSE.
NO TENEMOS NOTICIA DE QUE, APARTE LOS PAPELES VOLANTES DE RELACIONES, CARTAS, GACETAS Y AVISOS, SE PUBLICARA NINGUN NUEVO PERIODICO DURANTE EL CALAMITOSO REINADO DEL DESDICHADO CARLOS II.

. Ficha completa de la GACETA DE MADRID en los *ficheros de la Hemeroteca Municipal de Madrid*:
MADRID, 1677 (4 JUL.) – 1936 (8 NOV.)
CONTINUADA POR:
GACETA DE LA REPUBLICA
Valencia, 1936 (10 Nov.) – 1937 (30 Oct.)
Barcelona, 1937 (31 Oct.) – 1939 (14 En.)
Madrid, 1939 (12 Feb. – 28 Marzo)
VEASE TAMBIEN:
BOLETIN OFICIAL DE LA JUNTA DE DEFENSA NACIONAL DE ESPAÑA.
Burgos, 1936 (25 Jul. - 2 Oct.)
BOLETIN OFICIAL DEL ESTADO
Burgos, 1936 (2 Oct.) - 1939 (15 Sept.)
Madrid, 1939 (16 Sept.) ...

CON PRIVILEGIO.
(SEMANAL: LOS MARTES)

En Madrid: en la Imprenta de la Gaceta, en la calle de Alcalá.
1744/ 1769.
1744 (nº 42, 20. X) (1)
1747 (nº 13, 28. III) (1)
1748 (nº 7, 13. II) (1)
1764 (nº 5, 31. I) (1)
1769 (nº 37, 12. IX) (1)
(1) Números indebidamente *encuadernados* en los volúmenes de los años correspondientes de la *Gaceta de Zaragoza* casi siempre para *reemplazar* las faltas de esta.

(5) Signatura de la GACETA DE MADRID utilizada para esta investigación en La Hemeroteca Municipal de Madrid, C./ Conde Duque, 9 y 11; 28015 Madrid, y referencia sobre condiciones formales para trabajar en la citada hemeroteca:
2001 - 2055 / 3

GACETA DE MADRID: MADRID, 1677 (4 JUL.) - 1936 (8 NOV.)
2. Tomos semestrales por año.
HEMEROTECA MUNICIPAL DE MADRID:
1. Tarjeta de investigador: Requisitos habituales.
2. Horario de 9H. a 20H. 30', salida de la Hemeroteca Municipal a las 21H.
3. Apropiación de la información:
FOTOCOPIAS DE MICROFILM, sin límite alguno en cuanto al número de microfilms ó de fotocopias.
La petición de microfilms se hace de una semana para otra, con la opción de poderse enviar por correo.
Las fotocopias necesarias se sacan a partir de los microfilms: 1 Hoja microfilmada: 20 PTS., 1 Copia a papel de una hoja microfilmada: 31 PTS.
También dispone de la Gaceta de Madrid La Biblioteca de la Diputación Foral de Vizcaya en Bilbao, pero no la tiene microfilmada y está terminantemente prohibida la reproducción por medio de fotocopia de cualquiera de sus Tomos.

KOBIE (Serie Bellas Artes), Bilbao
Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia
N.º IX, 1992/93

EL CASTILLO DE SAN MARTIN DE MUÑATONES (1)

Juan Manuel González Cembellín

RESUMEN

El castillo de San Martín de Muñatones es la fortaleza privada más desarrollada de Bizkaia. El presente trabajo trata de estudiarlo desde un punto de vista formal, atendiendo sobre todo a su evolución arquitectónica, basandose en un detenido trabajo de campo y un exhaustivo análisis de las fuentes escritas.

SUMMARY

San Martín de Muñatones castle is the most developed fortress in Bizkaia. The aim of the following pages is to study it from a formalist point of view, attending specially at its architectural evolution, setting up from a careful fieldwork and an exahustive analisis of the written sources.

LABURPENA

Muñatonesko San Martin gaztelua Bizkaiko norbanako jabetzapeko aurreratuenetariko gaztelua dogu. Lan honetan ikuspuntu formaletik aztertu gura da, lan esparru zehatzean eta idatzitako iturrien azterketa osoan oinarituta batez bere izan dauan aldeketa arkitektonikoari begiratuz

(1) Queremos expresar, ante todo, nuestro agradecimiento a Bernardo Edesa Cuevas, arquitecto técnico que al presente es reponsable de la restauración de Muñatones, cuyas constantes indicaciones nos ayudaron a aclarar muchos puntos oscuros sobre el castillo. A él se deben, además, las figuras 4, 5, y 13. Agredecemos también al *Enkarterrietako Museoa*/Museo de las Encartaciones, dependiente de las *Bizkaiko Batzar Nagusiak*/Juntas Generales de Bizkaia, el permiso para la reproducción de las figuras 2, 3 y 9, realizadas por Alberto Torcal.

El castillo de Muñatones es sin duda uno de los elementos más conocidos del patrimonio arquitectónico vizcaíno. A ello han contribuido diversos factores. Por un lado, la calidad intrínseca del propio edificio, uno de los castillos privados más desarrollados del País Vasco. Por otra parte, el hecho de que se alce a escasos metros de una de las carreteras más transitadas de Bizkaia, desde la que resulta visible precisamente su parte mejor conservada –más restaurada, debieramos decir–. Pero, sobre todo, la razón de la atención que se ha prestado a este castillo deriva de su vinculación con uno de los más singulares personajes de nuestra historia: Lope García de Salazar. Banderizo, constructor de buena parte de la fortaleza de Muñatones, en 1471 fue hecho prisionero por su hijo Juan *el Moro*, quien pretendía –y conseguiría– que modificara su testamento. Encerrado en su propia casa durante cerca de siete años, hasta poco antes de su muerte, Lope García de Salazar dedicó su obligado ocio a una de sus máximas aficiones: la historia. El resultado de esta forzada ocupación fue la redacción de *Las Bienandanzas e Fortunas*, una extensa crónica que no sólo constituye la primera historia universal escrita en castellano, sino –y sobre todo– una prolija narración de las guerras de bandos que durante los siglos XIV y XV asolaron el País Vasco. A esta obra debemos la mayor parte de lo que sabemos sobre los conflictos banderizos y muchas de nuestras noticias sobre el mundo económico, social, político e incluso mental de los vizcaínos de fines de la Edad Media (2).

Sin embargo, esta importancia y popularidad no se ha visto acompañada de un paralelo interés científico por el edificio. Los historiadores y arquitectos que se han referido al castillo de Muñatones prácticamente se han limitado a repetir las propias palabras de Lope García de Salazar, en ocasiones malinterpretandolas. Dejando al margen las noticias de genealogistas y panegiristas de las casas de Salazar y Muñatones, como Espinosa y Malo (3), o las referencias marginales de algunos autores clásicos, como Iturriza (4), la verdadera historiografía del castillo se inicia en 1864 con Delmas (5), que en su habitual tono romántico describió el edificio sucintamente: lo fechó hacia 1460, dió sus medidas (con algunos errores) y determinó ciertos detalles como el número de las troneras (en realidad copió la cifra propuesta por Iturriza) y de los peldaños del patín, al tiempo que añadía notas de color imaginando un rastrillo en la puerta de la torre central o viendo "lleno de agua" el foso, entre otras cosas.

A pesar de sus errores y fantasías el texto de Delmas se convirtió en referente para casi todos los autores posteriores. Sólo Camiña (6) trató de poner algunas cosas en su sitio (existencia de una torre interior y otra exterior, falta de trabazón de los muros), pero su trabajo apenas halló eco. De hecho, las palabras de Delmas serían retomadas más tarde, y en ocasiones literalmente, por Yrizar (7), Ybarra y Garmendia (8) y Basas (9). Esta inercia historiográfica fue rota por el británico Cooper (10), que prescindiendo de la bibliografía y basandose en aspectos puramente tipológicos trató –creemos que equivocadamente– de establecer una relación entre Muñatones y los castillos riojanos de Sajazarra y Cuzcurrita del Río Tirón. Más renovador fue el trabajo de Barrio Loza (11), que analizó la fortaleza desde un punto de vista formal, tratando de dar explicación a algunas de sus singularidades. Pero el estudio más detallado y preciso hasta el momento es el debido a Aguirre Gandarias (12), que respaldó el análisis tipológico del edificio con un importante soporte documental, logrando aportar algunos importantes datos sobre su aspecto en época de Lope García de Salazar y su evolución posterior. En el presente caso haremos uso de las mismas fuentes documentales, pero nuestras conclusiones difieren, en algunos puntos notablemente, de las de Aguirre Gandarias.

LOS MUÑATONES-SALAZAR

Según Lope García de Salazar los Muñatones descendían de un mítico conde de Noreña de Asturias, personaje supuestamente activo a mediados del siglo XII. En realidad debía tratarse de una familia originaria de Galdames, donde de alguna manera logró destacar sobre el resto de la comunidad desde fines del XII, llegando a hacerse con parte de los diezmos de la parroquia de San Pedro.

Un siglo después, en el último cuarto del XIII, iniciarían un proceso de expansión en dirección al vecino valle de Somorrostro, un lugar de gran atractivo por sus espectativas económicas: minas de hierro, puertos para la exportación de la vena, caminos de cierta importancia... La implantación de los Muñatones en Somorrostro pasaría por la absorción de los dos principales clanes del valle, los Avanto y los Fresnedo, los primeros descendientes de los señores de Bizkaia y los segundos de los de Ayala. Ambas familias se habían unido en la persona de Fortún Sánchez de Fresnedo, cuya única hija y heredera casaría con Pedro Sánchez Porra Muñatones.

Su presencia en el valle se incrementaría notablemente cuando a principios del siglo XIV Diego Pérez de Muñatones recibiera de su tío Diego Sánchez Marroquín de Montermoso las posesiones que el Señor de Bizkaia había donado a este linaje tras la batalla de Las Navas (1212): "los monesterios de Sant Julian de Musques e de Sant Roman de Cierbena e la prebostad e peaje del puerto de Sant Martin... (y) las aseñas de La Puente e del Asenal e de Onton e del Valle de Trapaga" (13). Además, el mismo Diego Pérez casó con Teresa de La

(2) Sobre la biografía de Lope García Salazar, ver AGUIRRE GANDARIAS.
(3) ESPINOSA Y MALO; sp.
(4) ITURRIZA Y ZABALA, II.- 315-316.
(5) DELMAS, 474-476. Este mismo autor había realizado un grabado del castillo en 1846, antes de su ruina, con destino a su obra *Viaje pintoresco por las Provincias Vascongadas* (figura 1).
(6) CAMIÑA, 62-64.
(7) YRIZAR, **12-13.**
(8) YBARRA y GARMENDIA, I.- 235-239. YBARRA Y BERGE se repetiría en otras obras posteriores ya en solitario (1958; I.- 163-165, y 1967; 5-3.- 104-117 y 1971).
(9) BASAS, 24-26.
(10) COOPER, I.- 336-337.
(11) BARRIO LOZA, 1985.
(12) AGUIRRE GANDARIAS, 47-71.
(13) *Crónica*, 67. *Bienandanzas*, 101, 107.

Sierra, heredera de un clan local cuyos miembros eran "mucho ricos" y vivían "tratando mucha mercadoria" (14).

Por su parte, las hermanas, tanto legítimas como bastardas, de Diego Pérez dieron lugar a varios linajes menores (Gordón, Vodovalle, Sanfuentes, La Rigada, Bañales y San Martín), de forma que las ramificaciones familiares se iban extendiendo hasta los últimos confines del valle. Y este mecanismo se repetiría una generación más tarde, dando origen a nuevos linajes o fijando alianzas con otros preexistentes: Valle de Ciérvana, Valle de Santibáñez, Espiga, Salazar de San Martín, Cardo, Lezama, Gordón... El control de Somorrostro por parte de los Muñatones era completo mediado el siglo XIV.

Nos vamos a detener ahora en uno de estos linajes menores: los Salazar de San Martín. Al iniciarse el segundo tercio de la centuria los Muñatones y todos sus aliados se hallaban en guerra contra los Marroquín, ayudados dentro de Somorrostro por los Achega. Al parecer los muñatoniegos se llegaron a ver en una situación bastante apurada, por lo que a Inés de Muñatones

> "la caso su padre (Diego Pérez) con Juan Lopes de Salasar, que era prestamero de Viscaya e de La Encartaçion por Lope Garcia su padre, porque lo ayudase a contra los marroquines, el qual mato muchos dellos por justiçia" (15).

En efecto, la colaboración del Salazar fue fundamental, culminando con el derribo de la misma torre de Achega en torno a 1355, lo que debió suponer la desaparición de este linaje y la sumisión de su parentela a los Muñatones. Y aún concluye Lope García de Salazar que "estos e otros muchos daños fiso este Juan Lopes de Salasar con su ofiçio de la prestameria en los dichos marroquines en ayuda de los Muñatones". Pero además esta alianza tuvo otra consecuencia: el asentamiento de los Salazar en Somorrostro, y más en concreto en San Martín de Muskiz (16).

La derrota de los Achega supuso un breve período de paz, pero ésta fue nuevamente rota en 1359. A la muerte de Juan Pérez de Muñatones quedaba un único heredero, Ochoa, a la sazón un niño de tres años. Su tutoría quedó en manos de su madre, Mencia de Loyzaga, y sus primos Juan Sánchez de Salazar y Pedro Fernández de La Sierra de Portugalete. El afán por hacerse con el control del linaje provocó el enfrentamiento entre los Salazar y La Sierra, apoyados éstos por los Loyzaga.

Esta «guerra civil» fue larga –se prolongó hasta 1382–, e implicó a todos los clanes importantes del valle e incluso de los municipios vecinos. Pero, finalmente, culminó con un acuerdo entre ambas partes:

> "cataron manera de amatar esta enemistad e casaron por palabras de matremonio a Ochoa de Salasar, fijo de este Juan Sanches, con doña Teresa, fija de Ochoa de Muñatones..., que eran pequeños de hedad de ocho e de dos años" (17).

Teresa era la heredera del solar de Muñatones, con lo que de esta manera ambos linajes quedaron unidos. De hecho, tras lograr este acuerdo el solar de Muñatones fue administrado por Juan Sánchez de Salazar, para a su muerte en 1399 quedar definitivamente absorbido por su clan.

Los Salazar eran una familia originaria de la Merindad de Castilla Vieja, desde donde se ramificó hacia Alava y Bizkaia, principalmente. Pese al intento de asegurar un digno origen a su linaje haciendolo descendiente de unos míticos godos que, en tiempos de Wamba (672-680), habrían desembarcado en Santoña, lo cierto es que Lope García de Salazar no logra remontar su árbol genealógico más allá del último tercio del siglo XII (18).

Como acabamos de ver no sería hasta el segundo tercio del XIV cuando hicieran su entrada en Bizkaia. Por aquel entonces su pariente mayor, Lope García de Salazar *el de los Ciento Veinte Hijos* "vivio con don Juan Nuñes, Señor de Lara e de Viscaya, e valio mucho con el e fue su prestamero mayor de Viscaya e de La Encartaçion toda su vida".

El prestamero parece haberse interesado vivamente por su área de jurisdicción –en la que por cierto nacieron varios de sus numerosos bastardos– llegando a tomar parte en los más tempranos enfrentamientos banderizos: al ser tomado como mayor por los San Cristóbal de Sopuerta luchó y derrotó a otro linaje local, los Mendieta, haciéndose a la vez con cierto patrimonio en el concejo. Esta sería precisamente la cabeza de puente de su establecimiento en Las Encartaciones: su bastardo mayor, Juan López, pobló en el solar de San Cristóbal. Pero

> "no le pareçiendo buen lugar cato manera de poblar en Somorrostro por consejo de su padre dexiendole que se vaxase a la mar quanto podiese ca en ella fallaria sienpre conducho para amatar la gana del comer" (19).

Evidentemente Lope García era consciente de las nuevas espectativas económicas ofrecidas por el comercio. Juan López, que ejercía de prestamero en nombre de su padre, logró su objetivo al casar con Inés de Muñatones, con la que recibió en dote el solar de San Martín "que es en Somorrostro cerca de la mar", donde se afincó inmediatamente.

(14) *Crónica*, 66. *Bienandanzas*, 107-108, 289-290.
(15) *Bienandanzas*, 292.
(16) *Ibid*, 289-295.
(17) *Ibid*, 295-299 (la cita en 299).
(18) *Ibid*, 111-112. En la *Crónica*, redactada un cuarto de siglo antes, Salazar no había referido este fantástico origen. Otros genealogistas posteriores identificarían a los godos con los visigodos huidos hacia el Norte tras la batalla de Guadalete, algunos de los cuales se refugiarían en el navarro valle de Sarrazín para después, ya en el siglo IX, desplazarse a las inmediaciones de Medina de Pomar (A.R.A.H.-S.C., 9/206 (B-97), nº 1, fol. 41). Por su parte, ESPINOSA Y MALO los hace descender nada menos que del conde franco Eudón de Aquitania. Sobre el origen y posterior evolución del linaje en Castilla Vieja, ver AGUIRRE GANDARIAS, 17-32.
(19) *Bienandanzas*, 118.

A partir de esa fecha el linaje inició un vertiginoso ascenso. Aliado principal de los Muñatones, como hemos visto terminó por absorber la totalidad del patrimonio de este clan dos generaciones más tarde con motivo del matrimonio de Ochoa García *el Caballero* con Teresa de Muñatones. Desde entonces los Salazar fueron considerados como los señores efectivos de todo Somorrostro, Galdames y Sopuerta. Además extendieron su influencia hasta los valles de Salcedo y Carranza, y fuera de Bizkaia hacia la comarca de Castro Urdiales. Mediado el siglo XV Lope García de Salazar era uno de los hombres más poderosos del Señorío, y desde luego no tenía rival dentro de Las Encartaciones (20).

Esta situación de privilegio conocería un importante quebranto durante el último tercio de la centuria, cuando la transmisión del mayorazgo diera lugar a unos violentos enfrentamientos entre Lope García de Salazar y su hijo Juan *el Moro*. Lope García y su mujer, Juana de Butrón, habían nombrado heredero de su mayorazgo a su segundogénito, Lope. La muerte de éste en 1462 planteó el dilema: Lope había dejado un hijo, Ochoa, que por deseo expreso de Lope García habría de recibir el patrimonio; pero el mayor de los hermanos supervivientes, Juan *el Moro*, reclamó para sí la herencia, apoyado en sus pretensiones por su hermano pequeño, Pedro, y por su propia madre, Juana de Butrón, quien como consecuencia de estas disensiones acabaría separándose de hecho de su marido. Los sucesos se irían complicando hasta provocar la captura de Lope García en 1471 y su posterior prisión, durante cinco años, dentro del castillo de San Martín de Muñatones. En 1476 un par de fugas consumadas decidieron a Juan *el Moro* a acabar radicalmente con el problema asesinando a su padre (21).

Pero esta drástica solución no supuso la recuperación del poderío salazariego. Por un lado, y de forma paralela a lo que estaba sucediendo en el resto del Señorío, todos estos hechos coincidieron con el fin del sometimiento, más o menos pacífico, a las arbitrariedades de los Salazar por parte de los vecinos de Somorrostro. Desde los años ochenta se empezaron a poner en entredicho ciertas prerrogativas del linaje sobre las que se entablaron diversos pleitos. El más importante de éstos fue el que afectaba a los derechos que los Salazar llevaban sobre las carretadas de vena que eran transportadas a través del valle y embarcadas en los puertos de San Martín, Galindo y Portugalete (22).

Por otra parte, la línea legítima de la familia, representada por Ochoa *el Preboste* (lo era de Portugalete), mantuvo sus reclamaciones sobre la propiedad del mayorazgo. El subsiguiente pleito, iniciado en 1487, se prolongó hasta 1543, consumiendo una buena parte de las energías y recursos del clan (23).

Superadas las diferencias internas del linaje, los Salazar de San Martín volvieron a situarse al frente de la vida local. Pero, fragmentadas sus posesiones y limitadas sus prerrogativas, ya no lograron recuperar su privilegiada posición de antaño, y nunca volverían a gozar de la capacidad de actuación e intervención de la que hasta entonces habían hecho gala.

EL CASTILLO DE SAN MARTIN DE MUÑATONES (24)

Evidentemente, la principal fuente para el estudio de Muñatones es el propio castillo, que ha llegado hasta nuestros días en un estado de conservación más que aceptable –máxime si tenemos en cuenta que ha estado abandonado desde el siglo XVI–. Además, algunos grabados y fotografías antiguas del edificio nos permiten conocer ciertos detalles formales perdidos o muy modificados. Pero en lo que se refiere a la biografía del castillo, a su evolución constructiva, nuestra información proviene sobre todo de las declaraciones de los testigos presentados en el pleito entre las dos líneas de los Salazar, la de San Martín y la de Portugalete, que explicaron todo lo que sabían sobre las propiedades de Lope García de Salazar y muy especialmente sobre su fortaleza, uno de los platos fuertes del litigio. Sin embargo hay que indicar que el evidente partidismo de muchos de los testigos y las contradicciones en las que ocasionalmente incurrían, así como su tendencia a la polisemia, complican bastante la interpretación de la información de que disponemos. Particularmente difícil nos ha resultado la determinación de las plantas que llegó a tener la torre, como veremos más adelante. Pese a estas dificultades hemos podido fijar con cierta precisión las etapas constructivas del castillo. En efecto, la documentación –arqueológica, gráfica y escrita– nos permite señalar en la biografía de San Martín de Muñatones tres momentos principales, cuyas carac-

(20) Esta evolución puede seguirse a través de *Bienandanzas*, especialmente 111-122, o de una forma más orgánica en AGUIRRE GANDARIAS, 33-161.

(21) Toda esta rocambolesca historia en AGUIRRE GANDARIAS, 197-249, que toma la mayor parte de los datos de A.Ch.V.-S.V., Cajas 1567-1571.

(22) A.G.S.-R.G.S., 1484-V, fols. 68, 76; 1485-IV, fol. 234; 1489-VI, fol. 162; 1489-VIII, fol. 204; 1490-IV, fol. 266, 1490-V, fols. 83, 389; 1490-IX, fols. 34, 53; 1491-XI, fol. 56; 1492-V, fol. 654; 1493-VIII, fol. 261. A.H.B., Villarías, Libro 118. HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, LARGACHA RUBIO, LORENTE RUIGOMEZ Y MARTINEZ LAHIDALGA, 110-116, 132-158, 167-172, 174-175. Los pleitos relativos a los derechos de peaje sobre la vena se prolongaron hasta 1738. A.H.B., Villarías, Libro 118. LABAYRU Y GOICOECHEA, II.- 617.

(23) A.Ch.V.-S.V., Cajas 1567-1571. Un resumen de algunos aspectos en A.H.B., Villarías, Libro 118.

(24) El castillo fue desde el momento de su construcción sede del linaje de los Salazar de San Martín, y nunca de los Muñatones, que poseían su propia torre en Somorrostro (la de La Sierra). De hecho, en el pleito sobre el mayorazgo siempre se le llamó casa, torre o fortaleza de San Martín. Sin embargo, la vinculación entre ambos linajes terminó por confundir el nombre de la fortaleza, que ya antes de acabar el siglo XV fue ocasionalmente llamada "de San Martín de Muñatones" (A.G.S.-R.G.S., 1480-V, fol. 74. A.G.S.-M.P., Leg. 103, fol. 56 [1493]), denominación que acabaría por imponerse y que, a fin de evitar confusiones, respetaremos pese a ser, en sentido estricto, incorrecta. Queremos también indicar que a partir de ahora la derecha y la izquierda serán las del observador situado en frente del castillo, incluso cuando nos estemos refiriendo a un momento histórico en el que la fachada principal estuviera en otro lugar. Las medidas se dan siempre en metros.

terísticas fundamentales vamos a adelantar ahora con el fin de facilitar la comprensión de las páginas siguientes:

1.– Construcción inicial de la fortaleza en época de Juan López de Salazar (principios del segundo tercio del siglo XIV). En esta fase se levantó una torre no muy grande rodeada de una cerquilla.
2.– Intervención de Lope García de Salazar (1439-1446). Envolvió el edificio anterior dandole mayor altura y rematándolo con una terraza, construyó varios palacios alrededor de la torre, y levantó la cerca principal y una pequeña barrera exterior.
3.– Reformas de Juan de Salazar *el Moro* y su hijo Ochoa *el Mozo* (1476-1503). Sustituyeron el remate aterrazado por un cuerpo de madera y un tejado a cuatro aguas, añadieron el patín y dieron su aspecto definitivo a la barrera exterior.

Posteriormente el castillo sería abandonado, lo que condujo a su ruina progresiva. Este deterioro fue parcialmente detenido en 1950, año en que se procedió a una restauración parcial de la torre del homenaje, pero tras esta intervención Muñatones volvió a caer en el olvido. Sólo a partir de 1990 se ha iniciado una nueva restauración, lenta pero integral, del castillo (25).

1.– LA PRIMERA TORRE

Fue Juan López de Salazar el constructor de la primitiva fortaleza de San Martín de Muñatones a principios del segundo tercio del siglo XIV, y parece evidente que el primer Salazar vizcaíno buscó ante todo un lugar que favoreciera su decidida intención de lograr "conducho para amatar la gana del comer". Así, sin renunciar a las necesidades estrictamente castrenses, fueron decisivas las razones de carácter económico, más en concreto comercial.

La torre de Juan de López era un edificio sólido y hermético, levantado sobre una mota natural, una veta de piedra en sentido Sureste-Noroeste bastante sobreelevada sobre su entorno más directo. Sólo desde el lado Sureste ofrecía un blanco bastante cómodo para un posible enemigo, ya que por allí el terreno gana altura rápidamente hasta situarse por encima de la almenadura del edificio. Sin embargo, esta aparente ventaja sólo lo era en caso de disponer de artillería, y no tenemos noticias de que en las fechas en que se construyó la fortaleza se utilizaran en Bizkaia armas neurobalísticas (trabucos, catapultas, etc.) y, por supuesto, la artillería de pólvora no había llegado aún.

Pero, como hemos indicado, más importantes que los aspectos defensivos debieron ser los económicos al escoger el solar de la casa de San Martín.

Se alza al final del ramal de la vieja calzada Burgos-Balmaseda-Castro Urdiales que, siguiendo el curso del río Barbadún, llevaba desde el barrio de Las Ribas (Sopuerta) al inmediato puerto de San Martín. Allí terminaba también un camino que, desde Triano y a través de Pucheta, permitía acercar el mineral de hierro hasta el embarcadero. Y a escasos metros discurría la calzada costera que unía Portugalete con Castro Urdiales (26). Así pues, varios caminos, un puerto y abundantes "veneras" de las que era fácil extraer un mineral situado muy cerca de la superficie rodeaban la torre de los Salazar.

Su importancia como hito en el camino queda reflejada en algunas tardías informaciones. En 1506 Fernando Colón indicaba que "desde Castro Urdiales hasta Bilbao ay cinco leguas, e van por Hontón e por la torre de San Martín". Más tarde Pedro de Gante, uno de los compañeros del Duque de Nájera en su viaje de Flandes a Valladolid, hizo noche en la torre de San Martín, lo que nuevamente nos la presenta como escala en el camino (27). No en balde junto a la ermita de San Martín –santo caminero, por cierto– se situaba un hospital para acoger a los pobres caminantes, documentado cuando menos desde época de Lope García de Salazar (28).

En lo que se refiere al aspecto físico de aquella construcción (figura 2), parece bastante lógico pensar que se tratara del mismo edificio que Lope García de Salazar heredó en 1439: de haberse realizado una reforma importante durante las dos generaciones intermedias hubiera quedado recogida en las crónicas redactadas por el propio Lope García, en las que se dedica gran atención a la evolución, tanto genealógica como patrimonial, de su linaje. Si admitimos esta identidad, aunque sea con algunas reservas, nos encontramos con que buena parte de aquella primitiva casa de San Martín se mantiene aún en pie, ya que Lope García de Salazar aprovechó sus muros al rehacer la torre. Y a estos restos conservados hemos de añadir algunas referencias escritas, en su mayoría recogidas en el pleito sobre el mayorazgo de los Salazar.

(25) La restauración está siendo llevada a cabo por la Escuela Taller de Muskiz bajo la dirección de Bernardo Edesa Cuevas. Estaba ya redactado este artículo cuando ciertos problemas teóricos surgidos durante la restauración aconsejaron el inicio de una intervención arqueológica en el recinto del castillo. En julio de 1993 se llevó a cabo una primera campaña de excavación bajo la dirección de María José Torrecilla Gorbea y Juan Manuel González Cembellín. Los resultados de esta campaña son aún provisionales, ya que que se encuentran a la espera de su próxima continuación, pero en las notas del presente texto hemos incluido, a modo de adelanto, algunos de los datos obtenidos. La excavación fue subvencionada por el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Bizkaia, y realizada con la colaboración de los integrantes de un campo internacional de trabajo organizado por el ayuntamiento de Muskiz y el Departamento de Juventud y Acción Comunitaria de la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco.

(26) El camino a través de Pucheta fue construido por Lope García de Salazar, si bien parece que desde el segundo tercio del XIV ya pasaban ante la torre de San Martín las carretas de vena. También es Lope García quien nos recuerda la presencia de "la llana del puerto" junto a su torre en 1413, aunque en diversos lugares remonta su existencia hasta 1212. *Bienandanzas*, 101, 107, 110, 121, 357. A.Ch.V.-S.V., Caja 1569, Pieza 7, fol. 216.

(27) AGUIRRE GANDARIAS, 57.

(28) *Bienandanzas*, 121.

Según indicaban los testigos, "era una torreçilla comun asas pequeña e de muy delgada pared... casi casa comun", de "vara angosta", sin salón superior, con remate almenado y cerca exterior que definía un "cortijo" o patio. Fue valorada entre 70.000 y 100.000 maravedís (29).

Lo que queda de ella es una construcción de planta cuadrangular (11.73x10), con un ligero predominio de la anchura sobre la profundidad (30). En cuanto a su alzado, alcanza unos 15 metros, que parecen corresponder a sólo dos plantas y el arranque de una tercera, posiblemente el pretil del almenado, como veremos.

Ya hemos visto que según los testigos del pleito "era de delgada pared". En efecto, sus muros son ligeramente más estrechos de lo usual en las torres: 1.10 en el bajo. En el paso del bajo al primero presenta una pequeñísima deja (0.05), y otra algo más acentuada entre el primero y la que fuera terraza almenada (0.30). El interior carece de cualquier tipo de cimentación –el exterior resulta invisible–, descansando directamente sobre un lecho de roca hoy apenas recubierto por unos centímetros de tierra.

La fábrica es diferente en cada uno de los dos niveles conservados: en el bajo es de sillarejo arenisco no muy regular, de reducido tamaño, ordenado en hiladas; en el primero el sillarejo pasa a ser calizo y de mayores dimensiones. En ambas alturas forma dos camisas idénticas entre las que se dispone un relleno de piedra, tierra y abundante mortero, hoy visible en algunas zonas deterioradas. En el contorno de los vanos se utiliza sillería, que seguramente definirá también los esquinales por el exterior. Este aparejo ha sufrido algunas intervenciones, especialmente en la primera altura (gran parte de las fachadas principal y derecha, ángulo posterior izquierdo), que en su mayoría se deben a la restauración realizada en 1950.

La torre está actualmente vacía, por lo que su primitiva distribución interior ha de deducirse del reparto de sus vanos (figuras 4 y 6). Sin embargo, no siempre es fácil averiguar la antigüedad de éstos: algunos sólo abarcan el grosor del muro correspondiente a la torre interior, quedando cegados al exterior y manifestando bien a las claras su pertenencia a la construcción primitiva; pero otros perforan la totalidad de la pared, con lo que no sabemos si estaban ya en la casa construida por Juan López de Salazar y fueron posteriormente reaprovechados por Lope García o si fue éste el que los perforó *ex novo*. En estos últimos casos, y a la vista de las referencias escritas y arqueológicas, haremos una propuesta de interpretación, aunque manteniendo las lógicas reservas.

La planta baja estaba relativamente bien iluminada mediante tres aspilleras (figura 4: 1, 2, 4; figura 6), dos en la fachada delantera y una en la zaguera, muy largas, con dintel sobre ménsulas de cuarto de bocel y con marcado derrame inferior, lo que indica que su finalidad principal era la iluminación y no la defensa. Sorprendentemente, falta el habitual acceso bajo: Muñatones es la única torre vizcaína que carece de él. Su ausencia en este edificio y el hecho de que posteriormente no fuera perforado con motivo de las reformas de Lope García de Salazar o su hijo Juan *el Moro* nos lleva a pensar que la puerta del bajo no se generalizó en las torres del Señorío hasta los últimos compases del siglo XV, posiblemente con la intención de acercar estas construcciones a las actividades agropecuarias en las que se ocupaban buena parte de los hidalgos rurales: la antigua bodega-cárcel se transformaría entonces en una cuadra o en almacén de productos del campo.

Como es habitual en las torres vizcaínas, el piso residencial es desproporcionadamente alto, abarcando unos dos tercios el levante total del edificio. En él se se abría el único ingreso de la torre (figura 4: 9), un estrecho arco apuntado con cañón escarzano dispuesto ligeramente lateralizado en la actual cara izquierda. Se llegaría a él mediante una escalera de mano (31).

Del resto del fenestraje original sólo quedan un par de saeteras en la cara posterior (figura 4: 10, 12; figura 6), de características similares a las del bajo (abocinadas y con dintel sobre cuartos de bocel) y, entre ellas, un vano de cuerpo entero (figura 4: 11; figura 6), muy alto y estrecho, de función desconocida (¿cañón de una ventana?). Los otros huecos parecen corresponder a la época de Lope García de Salazar, aunque alguno de ellos podría suceder a otro anterior. Además, al lado de la actual entrada hay un par de hornacinas en arco escarzano (figura 4: 7), de cronología imprecisa.

La exagerada altura de la primera planta creaba en las torres ciertos problemas de iluminación, por lo que se hizo necesaria la apertura de aspilleras de iluminación, frecuentemente con derrame inferior, en la zona más alta del piso, cerca del suelo de la planta superior o, si ésta no existía, del tejado. Queremos insistir en que no se trata de saeteras con fines militares: son estrechas y, en todo caso, sólo permitirían el tiro horizontal, lo que dada su elevada ubicación las hace totalmente inútiles como elementos militares, ya que dejarían libre ante la torre un amplísimo espacio muerto. En Muñatones existieron al menos dos de estos luceros en el muro derecho (figura 4: 14, 15), orientado al Sureste, aunque hoy sólo uno de ellos es original, ya que el otro fue repuesto durante la restauración de 1950. El «viejo» (figura 4: 14) es de factura bastante tosca al interior, sin sillares y con dintel de madera. No descartamos la posibilidad de que se trate de un hueco tardío, de época de Lope García.

Curiosamente, entre el nivel del suelo y el de estas aspilleras altas puede verse, en la cara zaguera, un vano más (figura 4: 14; figura 6). Al estar tapiado sólo podemos decir de él que

(29) A.Ch.V.-S.V., Caja 1567, Pieza 1, fols. 14, 23, 25-25v; Caja 1568, Pieza 5, fol. 333v; Pieza 6, fols. 147v-148; Caja 1569, Pieza 7, fols. 93v, 114v-115; Pieza 8, fols. 12v, 43v-45v. Otras veces se le denomina "torezilla vieja" y "casa llana". También en *Crónica*, 76, *Bienandanzas*, 118, 293, 297-298, 301, 364-365.

(30) Como veremos más adelante, creemos que originalmente la fachada principal era la que hoy aparece como izquierda.

(31) El ingreso inicial no podía estar en la actual cara delantera, ya que en tal caso las dos aspilleras del bajo en esta fachada no tendrían mucho sentido: quedarían parcialmente tapadas por la escalera de acceso que, aun siendo de madera, retirable en caso de peligro, en tiempos de paz estaría instalada de forma continua, y por tanto sombrearía los luceros, anulándolos parcialmente.

es adintelado sobre cuartos de bocel, pero por sus dimensiones parece ser una nueva saetera. Dada su ubicación, a media altura, es difícil adivinar su función. Quizás sirviera para iluminar la escalera que subía del primero a la terraza almenada, aunque en tal caso aquella tendría que ser de dos tramos en ángulo.

Así pues, el piso residencial no parece haber contado más que con el estrecho ingreso, algunas saeteras, un vano de cuerpo entero y las aspilleras altas. Este hermetismo contrasta con la situación de otras torres posteriores –incluso con la de la torre resultante de la intervención de Lope García de Salazar– mucho más abiertas al exterior, y por tanto con un caracter más decididamente residencialista. Por contra, en la primitiva fortaleza de San Martín de Muñatones parece haber predominado lo castrense.

Como ya hemos indicado, no debió de existir una segunda planta vividera. Al menos eso parece deducirse de las palabras de un testigo, según el cual "era una torre de la manera ques agora la torre de Çierbana e como la torre de Vañales sin el aposentamiento [salón superior] que despues se ha hecho en la dicha torre de Vañales " (32). Por tanto, encima del piso residencial descrito sólo debió existir una terraza almenada, aunque desconocemos sus características concretas.

Hoy no queda nada de la estructura interna del edificio, pero sería, como en todas las torres, de pisos holladeros de tabla cortada a azuela y machihembrada o claveteada sobre una serie de solibas. En Muñatones aún puede apreciarse (figura 6) que las solibas de la primera planta se encastraban en mechinales bastante regulares tallados en los muros principal y zaguero (recordemos que en origen eran los laterales), sobre los que una breve deja (0.05) servía de refuerzo para la tablazón. Todo ello descansaría sobre un tirante central tendido entre las caras izquierda y derecha (en origen delantera y trasera) que apearía sobre un pie derecho y se vería reforzado en sus extremos por jabalcones –en el muro izquierdo aún puede verse la caja, monolítica, de uno de éstos (figura 4: 4)–.

Por su parte, en el suelo de la hipotética terraza almenada se sustituían los mechinales por una deja más marcada (0.30), sobre la que apoyaría la solibería, mientras el tirante recibía dos jabalcones en cada extremo –también en este caso son apreciables las cajas en la pared izquierda (figura 4: 15, 16), mientras que la única de la pared derecha (figura 4: 18) es reciente–.

En contra de una idea muy difundida, este esqueleto lígneo del edificio no era independiente de los muros perimetrales. Es decir, que las vigas horizontales no reposaban sobre un juego de pies derechos ordenados en retícula, sin penetrar para nada en las paredes, que sólo harían las veces de cortinas de cierre. De hecho, ésto no sucede en ninguna torre de Las Encartaciones: en todas ellas la estructura interior de madera está trabada con la fábrica pétrea. Fuera de esta comarca, sin embargo, sí existen algunas casas fuertes tardías en las que parece haberse dado una disociación entre la obra de madera y la de piedra (Aranzibia, Zamudio...), aunque tampoco parece ser el caso más frecuente.

(32) A.Ch.V.-S.V., Caja 1569, Pieza 8, fols. 45-45v.

Nada sabemos sobre el sistema de comunicación entre las distintas alturas, aunque hemos de suponer que sería mediante escaleras de madera, de un sólo tiro entre el bajo y el primero y tal vez de dos entre éste y la terraza. Tampoco hay referencias a la posible existencia de tabiques o divisiones internas en las plantas.

Hasta aquí nuestros datos sobre la primitiva torre de San Martín de Muñatones. Era una torre sin salón superior (33), pero con algunas particularidades, como la ausencia de acceso bajo o hermetismo del piso residencial. En conjunto se trata de un edificio bastante primitivo, donde la habitabilidad se subordinaba a las necesidades castrenses. Con todo, desde un punto de vista militar era, como casi todas las torres, una construcción básicamente defensiva, no ofensiva, que basaba su capacidad bélica en la fortaleza y hermetismo de sus muros, faltando de hecho elementos como las saeteras, ladroneras, matacanes, etc.

El contraste con la práctica totalidad de las casas fuertes vizcaínas aún en pie es evidente. Estas son más espaciosas, más abiertas al exterior... más cómodas, en una palabra. Esta diferencia es reflejo de la evolución del modelo arquitectónico de la torre. San Martín fue alzado en el segundo tercio del siglo XIV, en un momento en el que las guerras de bandos alcanzaron una singular violencia en Las Encartaciones. Las otras torres son en su mayoría mucho más tardías, de fines del XV o incluso principios del XVI, y presentan un carácter más simbólico y señorial que verdaderamente militar.

2.– LA RECONSTRUCCION DE LOPE GARCIA DE SALAZAR

A la muerte de Ochoa García de Salazar *el Caballero*, en 1439, su hijo Lope García pasó a ocupar el puesto de pariente mayor de los solares de Muñatones y Salazar. Sin embargo, ésto no supuso su inmediato disfrute del patrimonio familiar. En los últimos años de su vida Ochoa se había visto asediado por Lope, quien pretendía que le cediera la herencia aún en vida. Molesto por la presión de su primogénito, Ochoa decidió repartir sus bienes, incluida la torre de San Martín, entre varios hijos. Así pues, en 1439 Lope García de Salazar se encontró con que no era más que copropietario de la casa, por lo que una de sus primeras actuaciones fue la adquisición, por las buenas o por las malas, del resto del edificio: como recordaba uno de los testigos del pleito, "non tenian Lope Garçia e doña Juana (de Butrón, su mujer) en la torre e solar de Sant Martin mas de un quinto e conpraron las otras partes e que sobre aquello labraron" (34).

Una vez apropiado de la totalidad de la torre Lope procedió a remodelarla de forma tan profunda que en 1454 decía que "fiso la casa de Sant Martin con todos sus edificios e de-

(33) Sobre las características generales de las torres con salón y las torres sin salón, ver GONZALEZ CEMBELLIN, 1994b.

(34) A.Ch.V.-S.V., Caja 1569, Pieza 7, fol. 115v. Ver también *Crónica*, 89, y *Bienandanzas*, 121.

rribo todo lo primero" (35). Evidentemente exageraba, puesto que ya hemos visto que en el interior de la actual construcción se conserva parte de la obra anterior, pero la intervención fue de gran importancia (figura 3). En concreto se "desmocho" la parte superior de la torrecilla preexistente y la "bistieron por de fuera de cal y canto", engrosándola considerablemente, elevandola hasta alcanzar las cuatro alturas y rematandola en una terraza defendida por un pretil y dotada de torrecillas en los ángulos. Además se levantaron varios "palaçios" alrededor de la vara de la torre y todo el conjunto fue rodeado por dos murallas, una de gran altura y otra más discreta (36). Así describía las obras realizadas por Lope García de Salazar su nieto Ochoa *el Mozo*:

> "Despues de ser casados los dichos Lope Garçia e doña Juana de Butron su muger e haçiendo vida maridable de cosuno labraron e edificaron la dicha casa de Sant Martin e que hiçieron la dicha torre muy alta e gruesa e que el torno della ay treinta e quatro braças poco mas o menos e en el altor de cal e canto sin el aposentamiento de alto de madera doçe braças poco mas o menos toda de canteria muy bien labrada e que en la pared de la dicha torre ay catorçe pies e mas en ancho en la qual dicha torre ay quatro aposentamientos uno sobre otro e buenas escaleras e ventanas e aposentamientos que fisieron e edificaron los dichos Lope Garçia e doña Juana e si saben que dentro del cuerpo de la dicha torre dende el primero sobrado arriba ay una escalera en torno de muy grand maderamiento en que ay noventa e çinco pasos e en el terçero sobrado un maderamiento hechiso hecho de vigas e carreras gruesas tan anchas e gruesas como un honbre grueso por la çintura de mas de quarenta pies en largo cada viga e carrera todas juntas e pegadas una con otra e otras tantas en crus sobre ellas en que en solo el dicho suelo e anparo de trabucos ay pasadas ochenta vigas grandes labradas por todas partes e otro mucho maderamiento grueso e costoso de dentro del cuerpo de la dicha torre...
>
> Ademas e allende del cuerpo de la torre e lo de dentro del labrado e edificado los dichos Lope Garçia e doña Juana de Butron hiçieron e edificaron en torno de la dicha torre e derredor della una çerca muy alta e ancha e luenga en que ay quatro paños toda de cal e canto labrado ques en alto dos lanças de armas e mas e en ancho de doçe pies e mas e en luengo cada paño del delantero e trasero çiento e noventa pies e en cada uno de los paños de los costados çiento çinquenta pies poco mas o menos...
>
> Asi los dichos Lope Garçia e doña Juana de Butron hiçieron e edificaron junto con la dicha torre e pegado a ella quatro quartos muy buenos de aposentamientos en torno de la dicha torre e por diferençia de la dicha torre e çerca e enderredor e torno della hiçieron su barrera de piedra con su caba e otros edefiçios muy grandes e muy costosos" (37).

Como puede apreciarse, el «nuevo» castillo de San Martín de Muñatones presentaba notables diferencias con la construcción previa. La torre "del homenaje", como se le denomina en el pleito, mantuvo lógicamente la planta rectangular, aunque al trasladarse la fachada principal a una de las que en origen fueran laterales el volumen resultante es ligeramente más profundo que ancho (13.37x15.12), hecho habitual en las torres urbanas pero bastante insólito en las rurales. En cuanto a su altura, hoy ronda los 25 metros, aunque como veremos fue aún más elevada; con todo, es la más alta de Bizkaia, tanto en cifras absolutas como relativas (en relación a la anchura de la fachada).

Si las paredes preexistentes eran de 1.10 metros de grosor, Lope añadió otros 1.70 metros, resultando finalmente unos muros de 2.80. Las únicas torres vizcaínas que se acercan a estas dimensiones son las de Zamudio (2.70) y Martiartu (2.50), y curiosamente en ambas se reutiliza parte de una edificación anterior, en el caso concreto de Martiartu de forma idéntica a como se hace en Muñatones (38). En el resto de las casas fuertes del Señorío nunca se superan los 2 metros de anchura.

Entre las dos paredes, la vieja y la nueva, no debió realizarse ningún tipo de trabazón: simplemente se yuxtaponían. Ello hizo que al arruinarse parcialmente el edificio se desajustasen y separasen ligeramente en ciertos puntos (figura 13). Al ver este hueco Delmas supuso que había sido dejado deliberadamente con el fin de reducir el efecto de un posible ataque artillado, idea que más tarde seguirían Yrizar y Aguirre Gandarias (39). Sin embargo, ya Camiña indicó que esta separación sólo se daba en algunas zonas, y que "es sencillamente un efecto de la desigualdad de asiento de las dos partes del muro" (40). De hecho, en los cañones de los vanos puede apreciarse que ambas tapias están unidas.

La fábrica, que presenta el habitual banco de cimentación de escasa salida, es de sillarejo fundamentalmente calizo muy poco apurado y ajustado mediante el uso de mucho ripio arenisco; este aparejo forma dos camisas rellenas de "piedra echadiça" (41). En las zonas repuestas en 1950, sin embargo, se aplicó un mampuesto muy irregular. En vanos y esquinazos se utiliza sillería arenisca bastante bien escuadrada, asentada a soga y tizón. Se cementa todo con abundante mortero de cal y arena que en principio debió ocultar los paramentos

(35) *Crónica*, 89.
(36) A.Ch.V.-S.V., Caja 1568, Pieza 6, fols 146v-148; Caja 1569, Pieza 7, fols. 93v-116, 209; Pieza 8, fols. 45, 50-52.
(37) *Ibid*, Caja 1569, Pieza 8, fols. 50-52. Las medidas mencionadas en los documentos no son fáciles de interpretar: nunca se corresponden a sus equivalentes actuales, y en muchos casos –especialmente en el de las brazas– no sabemos si se refieren a unidades lineales, superficiales o de volumen.
(38) Ver GONZALEZ CEMBELLIN, 1986; 90-94.
(39) DELMAS, 476. YRIZAR, 24-25. AGUIRRE GANDARIAS, 60.
(40) CAMIÑA, 62.
(41) A.Ch.V.-S.V., Caja 1569, Pieza 7, fols. 209, 220.

totalmente, pero que hoy aparece muy desigualmente repartido. El interior estaba completamente enfoscado.

En cuanto a la distribución interna del edificio (figura 4), se vio muy afectada por las reformas de Lope García de Salazar. Si el bajo de la torre primitiva era hermético, aún quedó más ciego: se tapiaron las tres aspilleras existentes, abriendo en su lugar un único hueco adintelado, una "lunbrera" (42) en la fachada izquierda (figura 4: 3).

También en el piso residencial se modificó el sistema de luces. El acceso primitivo fue cegado y sustituido por otro en la que hasta entonces había sido la cara derecha (figura 4: 6). Este cambio en la orientación del edificio merece un comentario. En principio la entrada se abría hacia donde el terreno presenta un mayor desnivel natural y, por tanto, dificulta más el acceso hasta la torre. Como contrapartida a esta ventaja militar, la cara principal resultaba prácticamente invisible desde la calzada que discurría al Sur del edificio, aunque ésto no tendría mucha importancia dado el homogéneo hermetismo de las paredes. Pero Lope no sólo pretendía construir una fortaleza, sino una verdadera mansión con un carácter más residencial y representativa de su calidad y poder, de su "valía". A tal fin ordenó la nueva fachada hacia el único lado de la casa donde podía disponer un "campo", un espacio que él se encargaría de ampliar y arbolar "por anobleçer la casa" (43), y que era perfectamente visible desde el camino, además de recibir directamente la luz solar. La antigua fachada, hacia el Noroeste, fue de hecho condenada, quedando prácticamente ciega.

El nuevo ingreso era un amplio arco apuntado muy lateralizado que desapareció al arruinarse el edificio, aunque se conservó su cañón escarzano. El arco sería repuesto en 1950. Se llegaba hasta éste mediante una escalera de madera, con la excepción de los cinco o seis primeros peldaños, que eran de piedra. Como ya vimos, en el interior, al lado de la actual entrada, hay un par de hornacinas escarzanas (figura 4: 7) que podrían ser también de época de Lope García de Salazar.

Además se cegaron las dos aspilleras existentes en la cara posterior, y Lope "fiso a medida de su altor las puertas que son en la sala de la torre mayor por donde salen a las salas de fuera, porque los que del venieren sepan el altor que era su cuerpo" (44). Estas "tres puertas que paresçian que salian a algunos aposentamientos que devieran estar pegados a la dicha torre", según los peritos (45), estaban en las fachadas laterales y trasera (figura 4: 8, 11, 13; figura 6). Una de ellas, la zaguera (figura 4: 11, figura 6), estaba ya en la torre de Juan López, pero tuvo que ser adaptada (parcialmente recrecida). Por su parte, la de la derecha (figura 4: 13), fue también arrastrada en la caída del ángulo anterior, y no se repuso en la restauración, aunque desde el interior aún puede verse una de sus jambas. Las otras dos, sin embargo, se conservan: son túneles adintelados, muy estrechos y altos (2.25 aproximadamente) (46).

En la parte más elevada de esta planta se abren los luceros altos descritos más arriba (figura 4: 17, 19), de cronología incierta.

Como ya se ha indicado, la torre ganó altura, aunque no es fácil saber cuanta, ya que la documentación escrita es particularmente confusa a este respecto, y ni el edificio ni el material gráfico ayudan a aclararla. En efecto, al referirse a este tema los testigos del pleito utilizaron de forma muy confusa –prácticamente como sinónimos– los términos sala, suelo, aposentamiento, sobrado de aposentamiento y sobrado sin más. Este último es quizás el más fácil de interpretar: sobrado sería cada uno de los pisos holladeros, incluido el que servía de azotea. Todos los deponentes coincidieron en que el patín de la torre llegaba hasta el primer sobrado, y que era desde éste desde el que arrancaba la escalera de caracol que llevaba a la azotea, cuya huella es aún perfectamente visible a partir del primer piso vividero. Uno de ellos era categórico al afirmar que "avia en la dicha casa tres sobrados e con el de arriba quatro e nonbrabase techado". Es decir, que existían tres pisos residenciales, además de un bajo. Otro indicaba que la torre tenía cuatro "entresuelos", entre los que se incluía la terraza superior (47).

Por su parte, los restantes términos (sala, suelo, aposentamiento y sobrado de aposentamiento) parecen usarse de forma más indiscriminada, aunque en general pueden interpretarse como alturas o plantas. Es por ello que se habla de cuatro salas, aposentamientos o sobrados de aposentamientos (el sótano y los tres pisos residenciales) o se especifica que en el cuarto suelo, hoy desaparecido, había cuatro ventanas. Curiosamente, la azotea fue a veces denominada también sala o suelo. Ocasionalmente el término sala se usó también como sobrado, al igual que cámara, pero quizás refiriendose sólo a las dos alturas superiores, los verdaderos «salones» (48).

Así pues, el edificio creció dos plantas: la torre sin salón pasó a ser una torre con salón o, para ser exactos, con dos salones. El segundo piso residencial levantó sobre el nivel de la terraza de la primitiva construcción, aprovechando los restos de lo que debió ser el pretil del antiguo almenado. Como indicaban los peritos en 1503

(42) Así la calificaron los peritos en 1503. Ibid., Caja 1569, Pieza 7, fol. 220v.

(43) *Bienandanzas*, 121. Más adelante volveremos sobre este afán de Lope García de Salazar por ennoblecer su casa.

(44) *Crónica*, 89. Siempre se ha dado por supuesto que esta frase se refería a la entrada principal de la torre, pero el hecho de que se pluralice y de que existan puertas cuya función expresa fuera la de salir a los palacios anexos nos lleva a suponer que se refiere a las laterales y zaguera, aunque quizás pudiera hacerse también extensiva a la principal. En cualquier caso, el cañón de esta última no es más grande que el de cualquier otra torre vizcaína.

(45) A.Ch.V.-S.V., Caja 1569, Pieza 7, fol. 220v.

(46) Al parecer Lope García superaba los 2 metros de altura. YBARRA Y BERGE y CALLE ITURRINO, 43-60.

(47) A.Ch.V.-S.V., Caja 1568, Pieza 4, fols. 148-154v, 160v-162, 191v-194, 198v-201v, 208, 215-219v, 236; Pieza 6, fols. 174-174v, 260v-261v; Caja 1569, Pieza 7, fols. 49, 51v, 52v-53, 207v, 209, 210, 215v, 220v, 223-224; Pieza 8, fols. 2v-7, 46-50, 51v-53, 66v-68, 79-79v.

(48) *Ibidem*.

> "el çimiento de la pared vieja hasta el segundo sobrado de la torre avia en grueso quatro pies e del suelo del dicho segundo sobrado hasta donde estava la dicha ventana vieja avia tres pies de grueso e que (de) la dicha ventana arriva no avia conosçimiento si subia mas la dicha pared vieja o no" (49).

Es decir, que en el segundo sobrado el muro viejo alcanzaba hasta las ventanas. Y, en efecto, en una fotografía anterior a la restauración (figura 11) se aprecia que el asiento del vano de la cara derecha está dividido en dos partes, una correspondiente al muro de la torre de Juan López de Salazar y otra a la de Lope García.

Esta altura se ilumina mediante parejas geminadas de ventanitas apuntadas con grandes cañones escarzanos y dotadas de asientos (figura 4: 20, 22, 23), que se abren en tres de sus caras –la izquierda, al Noroeste, quedó ciega–. Ligeramente elevadas con respecto a su sobrado, cuentan con unas pequeñas graditas de acceso. La de la fachada delantera y en gran parte la de la derecha son reposiciones de 1950, y quizás lo sean también algunas piezas de la de la zaguera, pero se reconstruyeron con absoluta fidelidad a partir de los restos que quedaban. En la cara principal y en la izquierda hay, además, pequeñas hornacinas adinteladas (figura 4: 21).

Ademas había algunas aspilleras altas, dispuestas rozando el techo, similares a las que veíamos en el primero. Había una al frente, dos a la derecha (según el grabado de Delmas) y otra en la trasera, sin que tengamos datos sobre la izquierda. Hoy cuenta con dos al frente y a otras tantas a la derecha (figura 4: 24-27), todas ellas fruto de la restauración de 1950.

El tercer piso residencial era el más singular, a juzgar por los testimonios recogidos durante el pleito. Sus esquinazos eran de sillería, y alcanzaban un espesor de sólo 2 pies (0.56), lo que suponía la existencia de un escalonamiento muy fuerte en el muro (aproximadamente 1.90). Y aún sería más grande en los paños, ya que éstos se cerraban con "verganazas de yelso" –entramado de varas de avellano, fresno o sauce recogido con yeso– en las que, al parecer, se abrían algunas ventanas (50). Esta altura, hoy desaparecida, sería radicalmente reformada por Juan de Salazar *el Moro*.

La cubierta de la torre era una azotea "sobre la qual sala salia la gente por una tranpa e andava la gente porençima desta açebtea". Posiblemente era ligeramente voladiza sobre las fachadas, ya que los testigos insistieron en la existencia de una "encaneadura" o hilada de canes que marcaba el límite superior de la planta inmediatamente inferior y que, al no existir tejado, tendría que estar destinada a la sujección de un vuelo. El piso de esta terraza estaba formado por más de 80 vigas de grandes dimensiones –"como un honbre grueso por la çintura (y) de mas de quarenta pies en largo cada viga"– asentadas yuxtapuestas entre sí y en dos capas transversales, "puestas en crus", haciendo innecesario un cerramiento superior de tabla. Es de suponer que toda esta estructura descansaría sobre un juego de cuatro durmientes apeadas sobre los esquinales pétreos del tercer piso residencial. Esta exagerada búsqueda de solidez se debía a que la terraza cumplía funciones defensivas: denominada repetidamente "defensa" o "anparo" de trabucos, servía de protección contra los proyectiles lanzados por estos ingenios (51). Todo el piso estaba embetunado, y por él "corria el agua a las orillas" (52). En los bordes había unas barandas "e tenia en las quatro esquinas de la torre quatro caracoles pequeños o castillejos", también denominados "cubillos" (53), lo que explica aún más el uso de sillares en los esquinazos inferiores.

La estructura interna del edificio parece haber repetido la de la construcción precedente en los dos primeros sobrados, mientras que en el tercero las solibas descansarían en un marcado retranqueo de los muros, y la techumbre estaría formada por las 80 vigas de la azotea. Una vez más la reutilización de una obra anterior impuso unos condicionamientos que hacen de la torre central de Muñatones un caso bastante singular: el tirante central se tendía entre las caras laterales y la solibería entre la delantera y la trasera, cuando lo habitual es lo contrario.

El sistema de paso entre las diferentes alturas sí se modificó. Si entre el bajo y el primero seguiría siendo una escalera de mano, a partir de éste, y hasta la trampilla que daba salida a la azotea, se ascendía por una escalera de caracol de madera con 95 peldaños excavada en uno de los ángulos del edificio, y cuya huella es aún hoy perfectamente apreciable en el vacío interior de la torre (figuras 6 y 7).

No tenemos noticias sobre la ordenación de cada altura, si existían tabicajes o se trataba de grandes espacios unitarios, aunque algunos indicios apuntan hacia la primera posibilidad. Sabemos que en la cercana torre de La Sierra, propiedad también de los Salazar, sí existían "camaras", habitaciones, al igual que en los edificios anexos a la propia fortaleza de Muñatones. Por otro lado, un testigo recordaba "que Juan de Salazar hizo una camara questa dentro en la sala primera que es-

(49) *Ibid,* Caja 1569, Pieza 7, fol. 220v.

(50) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fols. 150, 152v, 162, 192bis-194, 201v; Pieza 6, fols. 174-174v, 260v-265; Caja 1569, Pieza 7, fol. 209v; Pieza 8, fols. 2v-5. Parece que fue en esta planta donde Lope García de Salazar estuvo prisionero durante cinco años, "çerrandole (Juan *el Moro*) las ventanas de la sala pa que no fablase con ninguno por fuera". *Ibid,* Caja 1569, Pieza 7, fol. 52v.

(51) *Ibid,* Caja 1569, Pieza 8, fols. 46-50. No deben confundirse los trabucos medievales, armas neurobalísticas, especie de catapultas de contrapeso que servían para disparar grandes piedras redondeadas, con los trabucos modernos, armas de fuego que empezaron a utilizarse en el siglo XVIII. Hemos contemplado la posibilidad de que la expresión "anparo de trabucos" significara que la baranda de la azotea protegía algunos de estos ingenios dispuestos para la defensa de la torre, pero no nos parece muy probable.

(52) Uno de los testigos decía "que estaban enbetunados los entresuelos todos quatro", pero creemos que sería un error de apreciación: la utilidad práctica del embetunamiento de los sobrados intermedios sería escasa y su coste muy elevado. *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fol. 193v; Caja 1569, Pieza 8, fols. 4-4v.

(53) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fols. 198v-201v; Caja 1569, Pieza 8, fols. 4v-5. Otras referencias a esta planta en *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fols. 192v-194v; Pieza 6, fols. 146-148; Caja 1569, Pieza 8, fols. 2v-4, 44-50.

tava fecha de verganiza e aquella que no sabe si la fundó Lope Garçia o Juan de Salazar", lo que parece indicar que el hecho de que en tiempos de Lope hubiera existido algún tipo de división interna entraba perfectamente dentro de lo posible (54). En todo caso, tales tabiques, de verganazo o madera enyesada, no siempre alcanzarían toda la altura de las plantas –especialmente en el caso de la primera–.

El edificio llegó a estar rodeado por "quatro aposentamientos pegados a la vara de la dicha torre a manera de corredores" (55). Estos anexos, denominados indistamente cuartos, aposentamientos, corredores o palacios, eran

> "muy buenos de aposentamientos... estavan muy bien labrados e de muchas buenas maderas todo muy bien enyelsado e enbetunado... e de grandes conplimientos e mahechuras... con sus camaras... e plaçenteros que valian mas que la torre prinçipal pa aposentamientos".

Evidentemente el estrecho cuerpo de la torre apenas reunía unas mínimas condiciones de habitabilidad en sus dos primereas alturas (bajo y primer piso), por lo que no es de extrañar que se le añadieran espacios residenciales. Uno de los "aposentamientos", sin embargo, no era vividero, sino un espacio de servicio: "el uno de los dichos quartos (estaba) con sus molinos de mano e graneros para tener pan" (56).

Estos palacios estaban apoyados en el cuerpo de la torre. En las fachadas principal, derecha y trasera aún pueden seguirse tres hiladas de canes en cuarto de bocel cuya función sería la de servir de apeo a las durmientes de los "quartos" y a la hilera de su tejado (57). La inferior se dispone a media altura del bajo de la vara, la segunda se corresponde con el primer piso residencial y la tercera está ligeramente por debajo de las aspilleras altas. Así pues, los palacios tendrían tres niveles, los dos primeros de escaso desarrollo, quizás destinados a usos de servicio o a dormitorios secundarios (criados, mesnada...), y el tercero algo más amplio, funcionaría como prolongación del "primer sobrado" de la casa. Las ménsulas faltan, sin embargo, en la cara izquierda, sin que sepamos cual era aquí el soporte de los corredores.

Pero si podemos suponer cual era su altura, mucho más difícil resulta imaginar su estructura. Que era de madera es evidente. Posiblemente serían pisos holladeros cuyas solibas estarían tendidas entre las soleras dispuestas sobre los canecillos del muro y unas carreras exteriores sustentadas sobre pies derechos que, a su vez, descansarían en muretes o poyos, ya que de hacerlo directamente en el suelo las filtraciones de humedad podrían poner en peligro toda la obra (58). La cubierta sería una tejavana a una vertiente, sobre solera interior y par exterior, pero sin tirantes, ya que éstos exigirían otra línea de canes. Internamente existirían tabicajes, puesto que se habla de cámaras. Las paredes, al menos las interiores, estarían enyesadas, y quizás algunas embetunadas, según indicaba uno de los testigos. El acceso a estas estancias se realizaba directamente desde el interior de la torre, a través de las puertas descritas más arriba, o bien desde el patio a través de la escalera exterior.

Algunos testigos se aventuraron a valorar estos aposentamientos en 1.000 o 1.500 ducados de oro (374.000 ó 561.000 maravedís, respectivamente), cifra que Ochoa *el Mozo* pretendía subir hasta los 2.000 ducados (748.000 maravedís). En cualquier caso, al iniciarse sus diferencias con su hijo Juan *el Moro* Lope García de Salazar optó por derribar los palacios "por haser la casa mas fuerte por que por ellos no le entrasen e tomasen la casa", quedando "solamente la vara de la torre monda sin otra cosa alguna" (59).

En el patio había, además, un algibe o pozo. Se situaba a la izquierda de la entrada, pero actualmente no es apreciable (60).

En torno a la torre y los palacios Lope García de Salazar levantó una voluminosa cerca que define un amplísimo rectángulo (55x45). Aparejada con mampuesto irregular que nuevamente forma dos camisas con un relleno muy pobre ("en medio era hueca e de piedra echadiça", según volvía a indicar Ochoa de Salazar *el Preboste* (61)), alcanza los 2.85 metros de grosor y una altura de unos 7.5 metros en su estado actual, que parece llegar hasta el nivel del adarve. Este estaba defendido con pretil y merlones al menos en la fachada principal, aunque no está claro que estos últimos se extendiesen a las restantes caras, ya que más tarde se insistiría en que Ochoa *el Mozo* reparó "las almenas" de la cara delantera y construyó *ex novo* las del lado derecho, sin que se mencionen en ningún momento las de los otros dos lados (62). Hoy no queda nada de aquel almenado, pero en antiguos grabados y fotografías se pueden ver algunos merlones precisamente en el frente y la derecha. En el caso de que en origen estas alme-

(54) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fols. 218v-219; Pieza 6, fols. 308v-309v; Caja 1569, Pieza 7, fol. 189; Pieza 8, fols. 52-54, 60v-63.

(55) El término corredor hace referencia a una estructura de madera volada.

(56) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 6, fols. 308v-309v; Caja 1569, Pieza 8, fols. 52-54, 60v-63 (la cita en 52-52v, 60v, 63).

(57) Se ha supuesto, a nuestro modo de ver erróneamente, que las ménsulas tan habituales en las fachadas de las torres eran para sustentar cadalsos. A este respecto, ver GONZALEZ CEMBELLIN, 1994a. Tras la restauración de 1950 los canes superiores faltan en la fachada derecha y los inferiores son apenas visibles en las caras delantera y trasera. Además, en la fachada principal, en el ángulo izquierdo, se aprecia un hueco vertical, adintelado, relleno modernamente, y junto a él una nueva imposta, más irregular, de función imprecisa.

(58) Durante las recientes excavaciones arqueológicas, centradas en el espacio situado entre la fachada posterior de la torre y la murallas han aparecido varios muros de diferente envergadura. Posiblemente el más próximo a la "vara", que ayudaba a aterrazar el basamento rocoso, sirvió de base a estos palacios.

(59) A.Ch.V.-S.V., Caja 1567, Pieza 2, fols. 75v-76; Caja 1568, Pieza 6, fols. 308v-309v; Caja 1569, Pieza 8, fols. 60v-63.

(60) *Ibid,* Caja 1567, Pieza 2, fols. 26, 61, 65v, 75, 82; Caja 1568, Pieza 4, fol. 208v-239v; Caja 1569, Pieza 8, fols. 5-5v. RODRIGUEZ HERRERO, XIII.

(61) A.Ch.V.-S.V., Caja 1569, Pieza 7, fol. 209.

(62) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fols. 150-150v, 151v, 152v, 154v, 161, 162-162v, 208, 239; Caja 1569, Pieza 7, fols. 207v, 210, 224; Pieza 8, fols. 3v, 5-5v, 7v-8, 50-52, 78v-79.

nas sólo hubiesen afectado al muro delantero tendríamos que volver a pensar en una voluntad de realzar la imagen de la casa desde su lado más público, el abierto al camino. No tenemos ninguna noticia sobre el sistema de acceso a esta muralla, que suponemos sería mediante escaleras de mano.

La cerca sólo cuenta con un vano, un acceso apuntado con cañón escarzano muy lateralizado a la izquierda de la fachada principal, del que aún se conservan los goznes y los orificios para la doble tranca. Encima de este paso se dispone el único elemento ornamental de todo el castillo: un friso, protegido por un guardapolvos, con los escudos de Salazar, Muñatones y Butrón, aunque el primero presenta la peculiaridad de llevar sólo diez estrellas, en lugar de las trece que corresponden a las armas salazariegas.

Aún se levantó una segunda cerca, la denominada barrera, que en principio era una sencilla tapia "de altor de fasta un estado de onbre mediano" (es decir, alrededor de 1.65) (63) y que más tarde sería parcialmente utilizada por Juan *el Moro* como base para construir una vistosa muralla dotada de torres cilíndricas y cubos. El arranque de aquel murete puede verse en el interior de las torres del lado izquierdo (figura 8), y sus tramos anterior y posterior aún se conservan parcialmente, integrados en la muralla de *el Moro*: era una delgada pared (0.60) de mampostería asentada sobre un zócalo de sillares de poca salida (0.10). Según los testigos carecía de almenas y, al parecer, de cualquier tipo de troneras (64). No sabemos donde se abría su entrada, pero posiblemente estuviera en el mismo lugar que ocupa actualmente, al centro del paño delantero, de forma que no quedara enfilado con el acceso al patio interior: se conformaría así un pasaje acodillado y fácilmente defendible (65). Aunque la función de esta pequeña muralla sería eminentemente defensiva, haciendo de antemuro de la verdadera cerca, uno de los deponentes recordaba que en los lados izquierdo y zaguero "el dicho Lope Garçia solia tener conejos" (66).

La barrera fue reforzada, además, por una pequeña cava, un foso, que al parecer afectaba a las caras delantera, derecha y posterior (67).

Para terminar con sus reformas Lope García de Salazar duplicó la extensión del "campo" de San Martín, es decir, de la explanada que se extendía entre la fortaleza y el camino por el que los carros bajaban la vena al puerto. La razón aducida para esta nueva intervención fue

> "por que los carros de la vena que carretavan se apartasen de la dicha casa por donde primero solian pasar por el grande estruendo que haçian... (y) el polvo que le hazian los carros que pasavan por el dicho camino le dañavan la casa" (68).

Y así, tras adquirir algunos terrenos de varios vecinos hizo "desçepar" lo que allí crecía, plantó en su lugar algunos árboles "por anobleçer la casa" y "ensancho el dicho canpo de la manera que agora esta y lo çerro y valladeo... echando el camino por donde agora va mas desviado de la dicha casa" (69).

Todas estas obras, que se prolongaron "mas de seis o siete años", supusieron una importante inversión, especialmente en materiales de construcción. El más costoso de ellos era, evidentemente, la piedra. La sillería se extrajo principalmente de la cantera de Los Vados (Muskiz), a 2.5 kilómetros de la torre, y la mampostería de la de Valtezana, a 6 kilómetros también se sacó piedra de Valdivián y El Arenao (Galdames), a unos 7 kilómetros (70), El Cotorrio (Abanto y Ciérvana), a 2.5 kilómetros, y la ilocalizada de La Balaba. Además Lope García de Salazar compró una torre en Velmonte y algunas casas en Jiba y Memerea (Muskiz), a poco más de 1 kilómetro de su solar, para después derruirlas y reutilizar su piedra. Finalmente, varios testigos señalaron que se aprovechó tam-

(63) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fols. 160v, 162; Caja 1569, Pieza 7, fol. 209v; *Ibid,* Caja 1569, Pieza 8, fol. 3v.

(64) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fols. 150, 152-152v, 154, 160-161, 162; Caja 1569, Pieza 7, fols. 93v, 209-209v, 223; Pieza 8, fols. 2v-3v, 5v-7, 67-67v. En el grabado de Delmas (figura 1) pueden verse dos troneras de orbe y palo en el muro derecho, uno de los no alterados por *el Moro* en su reforma, pero sospechamos que se trata de una licencia de Delmas. Aparte de que parece que para entonces ya no debía de existir casi nada de ese muro, a juzgar por la fotografía publicada por YBARRA Y BERGE (1958; II.- lám. 183), y de que en el segundo cuarto del XV era improbable que Lope García de Salazar contara con varias armas de fuego de pequeño calibre, los testigos no hacen referencia a estas troneras, y se menciona expresamente que Juan abrió troneras en las caras delantera y trasera, lo que parece indicar que no existían con anterioridad.

(65) Ver BARRIO LOZA, 1985; 301.

(66) A.Ch.V.-S.V., Caja 1569, Pieza 8, fol. 52.

(67) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fols. 152v, 216v, 218v, 219v; Caja 1569, Pieza 7, fol. 209; Pieza 8, fols. 2v-3v, 5-5v, 52, 67-67v. En las recientes excavaciones se han exhumado parcialmente dos canalizaciones que parecen discurrir por debajo de ambas murallas, cerca y barrera, y estar destinadas a desaguar los bordes del patio, situados a un nivel más bajo que la mota central en la que se asienta la torre, y por tanto muy propensos a encharcarse. Se trata de unas conducciones de sección cuadrada formadas por losas de piedra, unas haciendo de lecho y otras de paredes, unidas con abundante argamasa y cubiertas por otras piedras más irregulares. Su boca externa puede verse perfectamente en el exterior del paño delantero de la barrera. Además, junto a la pared posterior del cuerpo de la torre existe un profundo agujero excavado en la roca que podría haber servido como sumidero de las aguas interiores de la "vara" (el suelo exterior se halla cerca de medio metro por debajo del interior); de hecho, hemos podido comprobar que el agua de lluvia nunca se acumula en ese pozo, así en otras oquedades naturales del mismo patio.

(68) *Ibid,* Caja 1569, Pieza 8, fol. 133; Pieza 9, fol. 7.

(69) *Ibid,* Caja 1569, Pieza 8, fols. 132v-134v; Pieza 9, fols. 2-14v. *Bienandanzas*, 121.

(70) El Arenao podría también ser un monte del mismo municipio de Muskiz, fronterizo con Cantabria, a unos 5 kilómetros de San Martín de Muñatones.

bién el lastre que los barcos arrojaban en el cercano puerto de San Martín (71).

El material era transportado en carros tirados por cuatro o seis bueyes, que según su origen podían realizar entre 3 y 10 "caminos" (viajes) diarios, transportando en cada uno de ellos 5 o 6 codos de sillería (0.19 metros cúbicos) o 12-13 quintales de a 150 libras de mampostería (unos 915 kilogramos). Y si tenemos en cuenta que, según los testigos, eran precisas siete carretadas de piedra para levantar 0.90 metros cúbicos de muro (una brazada de un codo de ancho), y que lo construido por Lope García de Salazar supuso alrededor de 3.000 metros cúbicos, podemos concluir que fueron precisas ¡más de 23.000 carretadas de piedra! (72).

El coste de esta exorbitante cantidad de material es difícil de precisar. Los deponentes del pleito valoraban la carrada de sillería entre 26 y 30 maravedís, aunque los peritos subieron esta cifra a 34, y la de mampostería entre 9 y 13 maravedís. Además, el carretero cobraba de 90 a 140 maravedís diarios. Puesto que no sabemos el número concreto de carretadas de sillar y de mampuesto, y dadas las fluctuaciones de los precios ofrecidos por la documentación, es imposible fijar un montante total. Pero, en cualquier caso, la cifra obtenida hubiera sido puramente teórica, ya que como veremos la mayoría de la mano de obra que participó en la construcción de la fortaleza lo hizo de forma casi gratuita, y parte de las materias primas fueron «regaladas» por los vecinos de la comarca (73).

Por su parte, la cal utilizada era fabricada en caleros del entorno, especialmente de Montaño, y su precio oscilaba entre 9 y 13 maravedís la fanega, mientras que la arena llegaba desde Novales, cerca de Pobeña (Muskiz) en barcos que la depositaban en el puerto de San Martín (74).

En conjunto, la obra de cantería realizada por Lope García de Salazar fue tasada por los peritos en un total de 1.255.000 maravedís (75).

De la madera utilizada sólo sabemos que la

> "fazia llevar Lope Garçia aziendolo cortar en qualesquier montes de toda la tierra aunque no fuesen suyos en algunos pediendo liçencia a los dueños cuyos eran e en otros no lo pediendo por que a la sazon Lope Garçia estaba muy prospero e todos le servian e acataban como el lo queria e mandava" (76).

Incluso parece que parte de ella llegó "sobre mar" desde Asturias y San Juan de Luz, aunque esto último podría ser una confusión: sería más tarde Juan *el Moro* quien adquiriera maderas en Navia (Asturias) y San Juan de Luz con destino a los parrales que levantó al Este del castillo. En todo caso, la carpintería fue tasada en 86.806 maravedís (77).

Y del resto de los materiales utilizados (clavos, chapas, yeso, ramas para hacer verganazo...) sólo sabemos que fueron evaluados en 20.750 maravedís (78)

Así pues, el coste total de las obras realizadas por Lope García de Salazar se elevó, siempre según la tasación oficial, a 1.362.556 maravedís (79).

Es de suponer que en esta cifra se incluiría el coste de la mano de obra, pero lo cierto es que ésta resultó muy barata. Como se indicara en el pleito,

> "le venian ayudar muchos de sus parientes con sus bueyes e carros a carrear piedras e fazer qualesquier cosas que heran neçesarias para los hedefiçios a los quales no pagava cosa alguna e si algo les dava solamente hera lo que comian lo qual fazian por le servir e ayudar como a su parientes mayores del condado (de Bizkaia) e Encartasiones quando fazen algunos hedefiçios" (80).

Según otros, sin embargo, esta colaboración no era tan espontánea:

> "muchos de sus parientes de tierra de Somorrostro e aun de otras partes le ayudavan con sus carros e bueyes a carrear piedra e madera e otras cosas yendo algunos de su grado e aun los mas contra su boluntad por que con los muchos hedefiçios que fazia e labrava se henojavan e estavan henojados por que nunca les daba cosa alguna por lo que trabajavan salvo de comer e asy mismo por que Lope Garçia tomaba toda

(71) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fol. 234; Pieza 5, fols. 288v-289; Caja 1569, Pieza 7, fols. 210v, 215v-219v; Pieza 8, fols. 7v-9v, 57.

(72) *Ibidem.* Estas cifras están calculadas a partir de los restos actualmente conservados y de algunas de las informaciones proporcionadas por el pleito. Además, hemos partido del supuesto de que toda la obra fuera de mampostería, sin contar con la sillería, lo que introduce cierta desviación. Por consiguiente los resultados son tan sólo orientativos, pero dan prueba sin duda de la monumentalidad de las obras emprendidas por Lope García de Salazar.

(73) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fols. 234, 240-241; Pieza 5, fols. 287v-289; Caja 1569, Pieza 7, fols. 210v-211, 215v-219; Pieza 8, fols. 7v-8, 9-9v.

(74) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fols. 240-241; Pieza 5, fols. 287v-288v; Caja 1569, Pieza 7, fols. 210v-211, 215v-218v; Pieza 8, fols. 8, 9-9v.

(75) *Ibid,* Caja 1567, Pieza 2, fol. 20v. Con anterioridad habían dado la cifra más precisa de 1.251.755 maravedís. *Ibid,* Caja 1567, Pieza 1, fol. 76.

(76) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 6, fol. 308. En otros lugares se insiste en esta idea: "Asi mismo hera publico e notorio que Lope Garçia hasia cortar muchas maderas en qualesquier montes e dehesas conçegiles aun en las de personas singulares sin que ninguno le contradixiere cosa alguna". *Ibid,* Caja 1568, Pieza 6, fol. 308v.

(77) *Ibid,* Caja 1567, Pieza 2, fol. 20v; Caja 1569, Pieza 8, fols. 54-63.

(78) *Ibid,* Caja 1567, Pieza 2, fol. 21.

(79) Otras estimaciones realizadas por los testigos, en general exageradamente abultadas, en *Ibid,* Caja 1567, Pieza 1, fols. 23v, 25-25v; Caja 1568, Pieza 6, fols. 146-146v; Caja 1569, Pieza 7, fols. 93v, 113, 115, 222v; Pieza 8, fols. 54-57v.

(80) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 6, fol. 307v.

> la madera que fallava e avia menester en qualquier manera que la fallava aunque fuese de iglesia o de otra qualquier persona e que lo que Lope Garçia pagava fasta solamente los ofiçiales que labravan e fazian los dichos hedefiçios e no otra cosa" (81).

Así pues, nadie cobraba "eçepto los canteros e carpenteros que heran de fuera de la tierra" (82). Como concluía Ochoa de Salazar *el Mozo*,

> "los hedefiçios quel dicho Lope Garçia de Salazar fizo en la dicha casa de Sant Martin... los faria e fizo e endereçaria e endereço con la madera e piedra e cal e dineros que pa ello le dieron sus parientes e amigos e allegados e con obreros e peones e otras ayudas que pa ello le dieron e fizieron a su costa ellos por le querer e ayudar e servir como a su señor e pariente mayor quel hera" (83).

En conclusión, Lope García de Salazar recibió una "torrecilla" y la transformó en un complejo castillo. San Martín de Muñatones combinaba, mediado el siglo XV, las funciones militares (gruesos muros, doble muralla, "defensa de trabucos") con las estrictamente residenciales (varios pisos videreros, palacios anexos) e incluso con otras honoríficas (reorientación de la fachada hacia el camino, apertura de vanos "porque los que del venieren sepan el altor que era su cuerpo", probable instalación de almenas sólo en la cara principal, ampliación del campo con afanes ennoblecedores, modificación del camino por que le molestaba el ruido y el polvo dañaba la casa).

Que Salazar logró sus objetivos es evidente. Desde un punto de vista castrense la nueva fortaleza resistió con éxito varios intentos de sitio (1449, 1450, 1476) (84). De hecho nunca llegó a ser tomada por la fuerza más que por Juan *el Moro*, quien lo logró gracias a la colaboración de algunos criados que vivían en el interior (85). Hay que hacer notar, sin embargo, que Muñatones se mueve aún en una concepción de la arquitectura militar estrictamente defensiva, y no ofensiva: foso, muros muy gruesos, paños en ángulo recto, ausencia de cubos y troneras en las murallas, donde además las almenas eran escasas... En caso de ataque exterior los ocupantes del castillo prácticamente se limitaban a encerarse como en un caparazón. En cuanto a sus posibilidades residenciales, todos los testigos coincidieron en que la torre y, sobre todo, los aposentos anexos eran de una gran calidad. Y desde un punto de vista emblemático, de prestigio, basta leer los testimonios para comprobar la admiración que la grandiosa obra y sus estancias causó en los vecinos de la zona. El castillo de San Martín de Muñatones se convirtió en centro, material y simbólico, de lo que de hecho era un verdadero señorío.

En otro orden de cosas, parece haber sido uno de los primeros castillos privados construidos en Bizkaia. Con anterioridad sólo tenemos unas referencias bastante inconcretas al "castillar" de Aranguren (Güeñes) y "las torres" de Luchana (Barakaldo), ambos relacionados con la casa de Ayala y remontables cuando menos al siglo XIV. La construcción de Muñatones debió suponer una relativa novedad dentro del panorama de la arquitectura castrense vizcaína, pero por lo que parece la iniciativa de Lope García no halló eco entre los linajes del Señorío, ya que los restantes castillos vizcaínos –Butrón (Gatika), La Piedra (Zalla) y Arteaga (Gautegiz de Arteaga)– son muy posteriores, oscilando entre el último cuarto del siglo XV y el primero del XVI.

3.– LAS MEJORAS DE JUAN *EL MORO* Y OCHOA *EL MOZO*

No sabemos en que momento inició Juan de Salazar *el Moro* la reforma de Muñatones, pero sí conocemos las fechas extremas entre las que lo hizo: 1476, tras la muerte de Lope García, y 1486, año del fallecimiento del propio Juan.

Su intervención fue de menor entidad que la de su padre, pero en cualquier caso muy importante (figura 9): reformó el tercer piso residencial, sustituyó la terraza por una *ganbara* o camarote de madera y un tejado a cuatro aguas, construyó diversos edificios en el patio y reforzó la muralla exterior, dotandola de cubos y torres circulares y ampliando el foso.

Empezemos por la torre central. Uno de los testigos recordaba que

> "en las tres partes de la torre del holmenaje Juan de Salazar quito çiertas verganazas de yelso questavan puestas en el tienpo del dicho Lope Garzia e la çerro de pared e fizo en cada una de las dichas tres puertas que çerro una ventana en cada una dellas" (86).

Su hijo Ochoa *el Mozo* y la mayor parte de los deponentes especificarían que la obra afectó a las cuatro caras del tercer piso residencial, salvo "las esquinas viejas" existentes previamente. Por su parte, los peritos concretaron lo construido en 22.5 brazas de paño en las que se abrían "quatro ventanas e quatro troneras" y había "dos poyos de cal e canto", tasandolo todo en 14.000 maravedís (87).

Así pues, Juan de Salazar reconstruyó el tercer sobrado de la torre, sustituyendo sus paredes de verganazo por otras de

(81) *Ibid*, Caja 1568, Pieza 6, fol. 308.
(82) *Ibid*, Caja 1568, Pieza 6, fol. 308v.
(83) *Ibid*, Caja 1568, Pieza 6, fol. 307v. Otras referencias a la colaboración "desinteresada" de los parientes en *Ibid*, Caja 1567, Pieza 1, fols. 34v-35, 42v.
(84) *Bienandanzas*, 325. A.G.S.-R.G.S., 1480-V, fol. 74. A.Ch.V.-S.V., Caja 1568, Pieza 6, fol. 171.
(85) RODRIGUEZ HERRERO, XII-XVII. AGUIRRE GANDARIAS, 223-234.
(86) A.Ch.V.-S.V., Caja 1568, Pieza 4, fol. 193; Caja 1569, Pieza 8, fols. 4-4v.
(87) *Ibid*, Caja 1568, Pieza 4, fols. 148-154v, 160-162, 191v-194v, 208, 239; Caja 1569, Pieza 7, fols. 210, 224; Pieza 8, fols. 2v-5v, 7v-8. Un testigo indicaba que las troneras eran "altas". (luceros). *Ibid*, Caja 1568, Pieza 4, fol. 217v; Caja 1569, Pieza 8, fols. 5v-7.

fábrica. En el interior de la planta, hizo "camaras e recamaras e chiminea de mucho e muy buen maderamiento... todo ello muy bien labrado" (88). Además, fuera ya de este piso superior,

> "hizo una camara questa dentro de la sala primera questaba fecha de verganiza e aquella que no sabe si la fundo Lope Garçia o Juan de Salazar eçebto que estava maltratada e que sabe que la enyelso e adrexo Juan de Salazar" (89).

Las reformas afectaron también al remate del edificio. La terraza y sus "cubillos" fueron desmantelados, y a partir de la línea de canes se construyeron unos "corredores" de madera, una "guirnalda... a la morisca con su yelso enderredor" cubierta con un chapitel (90). Es decir, que se levantó un camarote lígneo, posiblemente de escasa altura, ligeramente volado sobre la vertical de las fachadas y muy probablemente decorado con placas cuadrangulares de yeso realizadas con moldes que repetían geométricamente dibujos esgrafiados de gusto mudejar, similares a las que poco después servían para decorar la torre de Lazarraga (Oñati, Gipuzkoa) y una casa de la villa de Areatza-Billaro (91). Todo ello protegido bajo un tejado a cuatro vertientes. El autor de este cuerpo superior fue Juan González, maestro carpintero vecino de Portugalete (92), el único de los muchos artífices del castillo de Muñatones cuyo nombre ha llegado hasta nosotros.

Juan *el Moro* es de que Lope García destruyera los palacios adosados a la torre. En concreto, también levantó una serie de casillas tendentes a lograr la autosuficiencia del castillo en caso de peligro: caballerizas, pajar, paneras, molino de mano, horno, lagares y una bodega. Aunque todos los testimonios insistieron en que estas construcciones se hallaban adosadas a la cerca, su ubicación concreta nos es desconocida. Sólo en un caso se indica que "al pie de la dicha torre en la entrada della hiso (Juan de Salazar) asi mismo el horno e los otros edifiçios", pero es difícil precisar cual es esa "entrada": ¿el paño delantero de la cerca o la zona del patio en la que desemboca el túnel de acceso? En cuanto a sus dimensiones, sólo sabemos que globalmente alcanzaban las 30.5 brazas de pared con un grosor de 2.5 pies, en las que se abrían siete puertas. Por su parte, otros deponentes recordaban "la cozina que esta fasia Sant Julian de Amusques sobre la çerca [paño izquierdo] de cal e de piedra e carpinteria" y "unas paredejas questan dentro del patin de la casa", posiblemente un patiejo destinado a proteger la escalera de acceso a la torre (93).

En cualquier caso, una nota al margen de los interrogatorios sobre este tema, y que párece estar redactada entre 1503 y 1510, nos indica que "estos edefiçios los mas estan derrocados" (94). Hoy no queda nada de ellos, a excepción del arranque de algunos muros –especialmente delante de la torre– que podrían corresponder tanto a la época de Lope García de Salazar como a las de sus dos inmediatos descendientes (95).

Además de estas construcciones de servicio Juan *el Moro* "fiso un palaçio que esta açerca del pozo e casa vaxa de cal e de canto e de carpinteria e teja e yelso", sobre el que no tenemos más información (96).

Pero quizás la parte más aparatosa de la intervención de Juan fue la obra realizada en las murallas. En la primera añadió un "petrilejo" al interior del adarve y levantó "unas escaleras de cal e de canto que estan alrededor de çiertas partes de la barrera mayor", por las que subía a la cerca principal, aunque no sabemos donde estaban ubicadas (97).

La barrera, por su parte, fue radicalmente renovada:

> "Juan de Salasar fiso las dos barreras de abaxo de la delantera e trasera de la dicha casa con quatro cubos e dos torres en ellas en questan las puertas e con sus almenas e troneras e que lo fiso sobre una pared vieja que de primero estaba fecha segund estaba de los otros dos lados de la casa... que estaban fechos antiguamente de altor de fasta un estado de onbre mediano e que... de cubo a cubo del dicho paño primero fiso una alburda desdel çimiento de abaxo donde llegaba el del dicho paño de altor de fasta braçada e media" (98).

Esto es, que aprovechando como cimiento la pequeña cerquilla prexistente Juan de Salazar engrosó y realzó los muros delantero y trasero –aunque sin tocar los laterales–, dotándo-

(88) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fols. 152v, 217v; Caja 1569, Pieza 7, fol. 209v; Pieza 8, fols. 2v-3v, 5v-7, 66v-68.

(89) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fols. 216, 218v-219; Caja 1569, Pieza 8, fols. 5v-7.

(90) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fols. 151, 152v, 192bisv, 198v-201v, 214-220; Pieza 6, fol. 136; Caja 1569, Pieza 7, fol. 209; Pieza 8, fols. 2v-7, 66v.

(91) BARRIO LOZA, 1989-91; I.- 386. INVENTARIO, 202-205. Otros ejemplos de yeserías mudéjares pueden verse los castillos de Belmonte (Cuenca) (1467-72), Ampudia (Palencia) o Quintana de Valdivieso (Burgos), así como en el ya renacentista palacio de Miranda (Peñaranda de Duero, Burgos) o la portada de la antesala capitular de la catedral de Toledo (1510). COOPER, II.- figuras 33-37, 110-113, 526-527. CHUECA GOITIA, 59-67, 133-135, 137-140.

(92) A.Ch.V.-S.V., Caja 1568, Pieza 4, fols. 219-219v; Caja 1569, Pieza 8, fols. 5v-7

(93) Originalmente el término patín designaba a un pequeño patio cerrado en el que se ubicaba la escala de entrada al edificio. Posteriormente el término sería aplicado a la escalera en sí misma.

(94) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fols. 66v-68, 153-154, 161, 208v, 216, 218, 219v, 224-224v, 239-239v; Caja 1569, Pieza 7, fols. 196, 209v-210v, 223v-224; Pieza 8, fols. 2v-3v, 5-8, 68.

(95) A estos muros habrá que añadir los sacados a la luz en las recientes excavaciones arqueológicas, situados como se ha indicado entre el cuerpo de la torre y la pared posterior de la cerca. No dudamos de que la continuación de las excavaciones proporcionará nuevos restos.

(96) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fols. 153, 239; Caja 1569, Pieza 7, fols. 209v-210; Pieza 8, fols. 2v-3v, 7v-8.

(97) *Ibidem.*

(98) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fols. 154, 160-161; Caja 1569, Pieza 8, fols. 2v-3v.

los de troneras, almenas, torres esquineras cilíndricas y cubos centrales que acogían los accesos (figura 10) (99).

A partir de los restos conservados y de las descripciones de testigos y, sobre todo, peritos (100), podemos reconstruir la imagen de aquella remozada barrera. Cada paño tenía un grosor de 1 metro y su altura debía alcanzar cerca de 3 ("braçada e media"); tenía 19 troneras de orbe y palo y otras tantas saeteras sencillas, y sobre el adarve, que no llevaba pretil, 20 merlones cúbicos con remate piramidal.

En sus extremos se levantaban sendas torres de planta circular, de 5 metros de diámetro interior, con otras 19 troneras ordenadas en tres registros y remate también almenado sin antepecho.

Al centro de cada cara sendos cubos de planta cuadrada cobijan las dos entradas al castillo. Ambos son merlonados, esta vez con pretil, y presentan 14 troneras, varias de ellas perforadas en las mismas aristas. Los accesos que protegen son muy diferentes entre sí. El zaguero es sencillo: un paso adintelado sobre ménsulas en cuarto de bocel. El principal, sin embargo, se complica: de fuera a adentro se suceden un arco escarzano, el quicio de caida del rastrillo, un arco apuntado de grandes dimensiones con goznes y tranquera y un túnel nuevamente escarzano. Hay que indicar que la parte externa de esta torre, su "fachada", parece adosada al resto del cubo: sus muros no se traban, sino que se yuxtaponen, como si fuera una obra posterior –ésto es especialmente apreciable en el espacio teóricamente destinado al rastrillo–, pero testigos y tasadores insistieron en que todo correspondía a la época de Juan de Salazar.

Toda la barrera se apareja en mampostería salvo los esquinales, troneras y fachada frontal del cubo delantero, que son de sillería. Esta procede, al menos en parte, de la torre de La Sierra, que había sido destruida por Lope García de Salazar durante los enfrentamientos con su hijo a fin de que éste no le combatiera desde ella. Algunos deponentes recordaban que Juan *el Moro* hizo

> "desfazer las esquinas de la torre de La Sierra... e traieron muchas esquinas dellas en carros pa la casa de Sant Martin en tienpo que Juan de Salazar rehasia la varrera de la dicha casa e torre e hizo los cuvos e torres que la dicha varrera tiene enderredor çerca de la cava de la dicha casa de Sant Martin" (101).

En algunos puntos se dispusieron pequeños desagües: aún pueden verse dos en la parte izquierda del muro delantero, otra en el cubo principal y dos más en las torres traseras (102).

Los tasadores fijaron el precio de las reformas en la barrera en 20.000 maravedís por los paños, 5.150 por sus troneras y saeteras, 50.000 por los cubos y 60.000 por las torres. En total 135.150 maravedís (103).

Esta cerca exterior presenta varias particularidades. En primer lugar, sólo se construyó en las fachadas delantera y posterior del conjunto, olvidando las laterales. Esto nos lleva a poner en duda su verdadera finalidad castrense, ya que precisamente el flanco derecho es el más vulnerable de la fortaleza. Parece, por tanto, que el fin perseguido por Juan *el Moro* era, ante todo, dignificar el edificio en su cara principal y en la que daba al puerto, ámbito éste de vital importancia para la economía del linaje. Resulta extraño, sin embargo, que no se interviniera en la cara derecha, la más visible al acercarse a San Martín desde Bilbao o Portugalete.

Por otro lado, algunos de sus elementos defensivos son ficticios: los merlones resultan inútiles sin antepecho, y al subirse el rastrillo –si es que llegó a instalarse alguna vez– las almenas delanteras del cubo quedaban cegadas. En el mismo sentido, el número de bocas de tiro es verdaderamente exagerado: en total, 123 troneras y 19 saeteras (104). Nos parece imposible que Juan de Salazar tuviera tantas piezas de artillería, aún tratandose de armas manuales. Las noticias que tenemos sobre el uso de artillería en Bizkaia durante la Edad Media nos muestran siempre un panorama de escasez: los únicos propietarios de "lombardas" y "truenos" eran los Butrón, Avendaño y Salazar, y no parece que llegaran a poseer más de dos o tres de estos ingenios (105). En este sentido, piénsese que hacia 1475 Carlos *el Temerario*, duque de Borgoña, contaba con cerca de 300 piezas; en 1489 el ejército de Carlos VIII de Francia, cuya artillería era considerada la primera del mundo tanto por calidad como por cantidad, tenía 150 cañones; en 1513 las tropas inglesas utilizaron en el cerco de Tournai, en el que se esforzaron especialmente, 180 ingenios que podían llegar a consumir 32 toneladas de pólvora diarias; por los mismos años la monarquía francesa llegó a disponer de unas 218 piezas mayores y 1.203 menores (106). Estos ejemplos se refieren a ejércitos reales o de grandes casas nobiliarias; aunque en el concierto de las guerras de bandos los Salazar tenían un importante peso específico, en el contexto general de la Corona de Castilla no pasaban de ser unos nobles de poca entidad. Disponer de 123 armas de fuego, aún siendo de pequeño calibre, hubiera supuesto para los Salazar ser una de las mayores fuerzas militares privadas de Europa,

(99) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fols. 149-154v, 160-161v, 208-209, 239; Caja 1569, Pieza 7, fols. 195-196, 209-210v, 224; Pieza 8, fols. 2v-3v, 5-5v, 7v-8, 66v-68

(100) *Ibidem.*

(101) *Ibid,* Caja 1569, Pieza 7, fols. 195-196.

(102) Existe otro desagüe hacia la mitad de la cara posterior de la cerca principal, pero aunque no dudamos que es medieval no tenemos ningún dato sobre su cronología precisa.

(103) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fols. 208v, 239; Caja 1569, Pieza 7, fols. 210-210v; Pieza 8, fols. 5-5v, 7v-8.

(104) ITURRIZA (316) contó "troneras para 110 piezas de artillería". Por su parte, DELMAS (475-476) sólo llegó a contar 98 (18 por torre, 6 en el cubo delantero, 20 en el paño delantero; no menciona cubo y paño traseros), aunque señala que "el número de piezas de cañón que la defendían, según un dato que tenemos a la vista, llegaba a 110", referencia evidente al texto de Iturriza.

(105) *Bienandanzas*, 207, 220, 222.

(106) CONTAMINE, 188-189. En 1471, cuando fue capturado por su hijo, Lope García de Salazar tenía en Muñatones algunos "tiros de polvora". A.Ch.V.-S.V., Caja 1568, Pieza 6, fols. 303-303v.

cosa que evidentemente no sucedía. Nuevamente, pues, nos hallamos ante un intento de dignificación, de ennoblecimiento de la casa, aunque sin duda no exento de una voluntad amenazante para con los habitantes de su entorno.

Las obras se completaron ahondando el foso que iniciara Lope García de Salazar, pero que pese a todo no pasaba de ser una cárcava "poco onda... de un estado de onbre en ondo e que por muchas partes della se puede entrar e salir a pie" y, por supuesto, seca. Según los tasadores "avia en la dicha caba dozientas e veinte braças en largo e en hondo uno con otro", lo que podría suponer unos 1.626 metros cúbicos (107). Al parecer sólo bordeaba tres caras del castillo: uno de los hijos del propio Juan *el Moro* recordaba que éste hizo "la mitad e aun las dos partes de la caba que agora esta fecha en los tres paños", y otros testimonios, aunque más confusos, indican también que había algún lienzo sin proteger. Hemos de suponer que la fachada libre sería la izquierda, que se levanta sobre un fuerte talud natural. El foso se salvaría mediante pontones de madera fácilmente retirables en momentos de conflicto, pero no con puentes levadizos, ya que los cubos carecen de las estructuras necesarias para alzarlos. Esta zanja fue valorada, tras muchas dudas, en 57.600 maravedís (108).

Entre la muerte de Juan *el Moro* y 1503 su viuda Catalina de La Puente y su hijo Ochoa de Salazar *el Mozo* realizaron algunas obras menores, entre las que destaca la construcción del patín de piedra:

> "hiçieron e edificaron una escalera de cal e canto que sube hasta la primera sala e sobrado de la dicha torre de Sant Martin muy ancha e buena por que la que antes tenia era de madera salvo çinco o seis escalones que eran de piedra" (109).

De la nueva escalera, que estaba defendida por "su petril e tronera" (110), no queda hoy más que un muñón informe. En 1691 estaba ya "toda descompuesta" (111). Según Delmas tenía 30 escalones (112), aunque no sabemos si obtuvo este dato por observación directa o simplemente calculando los pasos necesarios para llegar a la altura de la entrada –nos inclinamos por lo último–. En cualquier caso, parece evidente que no era un patín al uso, dispuesto en paralelo a la fachada principal. Pese a su ruinoso estado puede apreciarse que tenía una estructura acodada, de dos tramos en ele: el primero, de cerca de 1.5 metros de anchura, subía en paralelo a la fachada, pero separado de ella; el segundo, de casi 4 metros de ancho, se adosaba perpendicularmente al muro. Pero las gradas no llegaban hasta la entrada de la torre, sino que se detenían a la altura de la primera hilada de canes. Esto nos plantea un problema: si los palacios de madera habían sido derribados, ¿donde desembocaba la escalera? Parece evidente que o bien Juan de Salazar o bien su hijo tuvieron que reconstruir algún tipo de estructura en aquel lugar, posiblemente aquellas "paredejas questan dentro del patin de la casa" que alzara Juan *el Moro*. Y sería desde esta estancia desde la que se pasaría a la torre.

Dentro del cuerpo central del castillo Ochoa de Salazar

> "avia blanqueado e adereçado en las camaras del quarto suelo de la dicha torre con yelso e las avia reparado e puesto en ellas çiertos maderos... e que fizo mas una entrada de camara questaençima de do duerme la señora ques en la primera sala" (113).

Y en el patio hizo "lo que hera rementera e mas lo questa fasia el poso" (114).

Pero la mayor intervención de Ochoa *el Mozo* fue en la cerca principal, en la muralla interior. Allí construyó

> "una casilla questa en el quarto delantero de çerca de la puerta de piedra e yeso e madera e teja heçeto lo viejo de las esquinas que de primero estaba hecho e otra casa que fiso e labro questa al quarto que sale a la minbrera de cabo el mançanal de piedra e yelso e madera" (115).

Sabemos que estas casillas, una de las cuales parece haber dejado comenzada Juan *el Moro*, se ubicaban en "los dos cantos de la primera çerca" o "los esquinales de adarbe" (116). Una de ellas debía estar en el ángulo anterior izquierdo, "çerca de la puerta", pero situar la otra es más difícil: la mimbrera estaba detrás del castillo, pero no sabemos en cual de las dos esquinas se situaba la casa. Sin embargo, en 1691 se decía que "en las cuatro esquinas de dicha plaza de armas y sobre dichas murallas estan fundadas unas paredes de piedra algo

(107) Cálculo realizado suponiendo que las brazas son cúbicas, siendo cada una de 2.33 varas, que es la medida utilizada en este caso por los peritos. *Ibid*, Caja 1569, Pieza 7, fol. 223.

(108) *Ibid,* Caja 1567, Pieza 2, fols. 26, 61, 75, 82-82v, 87v-88; Caja 1568, Pieza 4, fols. 152-152v, 154, 216v-217, 218-218v, 219v, 242-243; Caja 1569, Pieza 7, fols. 209-210v; Pieza 8, fols. 2v-3v, 5v-7, 8-8v, 52-53v, 66v-68.

(109) *Ibid,* Caja 1569, Pieza 8, fols. 79-79v

(110) *Ibid,* Caja 1569, Pieza 7, fols. 224. Otras referencias al patín en Caja 1568, Pieza 4, fols. 150v, 151v, 153-154v, 216, 219, 239; Caja 1569, Pieza 7, fols. 207v, 209v; Pieza 8, fols. 2v-3v, 5v-8, 66v, 78v-79. En alguna ocasión se atribuye a Juan *el Moro*. Caja 1568, Pieza 4, fols. 161, 218; Caja 1569, Pieza 8, fols. 3v, 5v-7.

(111) AGUIRRE GANDARIAS, 451. Se indica en un reconocimiento del castillo.

(112) DELMAS, 475.

(113) A.Ch.V.-S.V., Caja 1568, Pieza 4, fol. 151v, 215-215v; Caja 1569, Pieza 8, fols. 2v-3v, 5v-7. Otras referencias a las mejoras en el interior del edificio en *Ibid,* Caja 1569, Pieza 7, fol. 207v; Pieza 8, fol. 79.

(114) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fol. 219; Caja 1569, Pieza 8, fols. 5v-7.

(115) *Ibid,* Caja 1568, Pieza 4, fols. 152v-153; Caja 1569, Pieza 7, fol. 209v; Caja 8, fols. 2v-3v.

(116) *Ibid*, Caja 1568, Pieza 4, fols. 154v, 216; Caja 1569, Pieza 8, fols. 2v-3v, 5v-7. Otras referencias a las casillas *Ibid,* en Caja 1568, Pieza 4, fols. 150v, 151v, 162, 218, 219, 220, 235, 239; Caja 1569, Pieza 7, fols. 207v, 210v, 224; Pieza 8, fols. 2v-3v, 5v-8, 78v-79v.

levantadas que dixeron serbir de garita para la defensa de los centinelas" (117), lo que parece indicar que después de 1503 llegaron a levantarse otras dos casillas en los ángulos restantes.

Además, según sus propias palabras, Ochoa "adereço todas las almenas questavan fechas de primero porque estavan caidas e derrivadas e las adereço de piedra e cal", que en realidad eran tan sólo las del paño delantero, y construyó todas las del lado derecho: en total 23 merlones (118). El hecho de que se especifique que se rehicieron "todas" las deterioradas y que las restantes eran íntegramente nuevas ratifica la idea de que hasta entonces sólo había habido almenado en la parte frontal de la muralla. Pero esta reforma nos pone de nuevo en contacto con el afán de dotar a la fortaleza de un aspecto guerrero un tanto teatral y eminentemente simbólico: *el Mozo* sólo instaló merlones en las caras orientadas hacia el Campo y Las Carreras, las más públicas, abandonando los otros dos lados.

Finalmente, los peritos mencionan "dos atajos que avia entre la barrera e la çerca prinçipal" (119), sin que sepamos a que se refieren (¿portillos en la muralla interior?, ¿pasarelas entre ambas cercas?).

Las obras de Juan de Salazar *el Moro* y su hijo Ochoa *el Mozo*, globalmente tasadas en 373.508 maravedís (120), trataron de dar a San Martín de Muñatones una condición de espacio residencial semiautónomo, con instalaciones de almacenaje y artesanales. Además, trataron de incrementar la capacidad residencial del castillo reformando la última planta del edificio, mejorando su compartimentación interna y añadiendo elementos decorativos como el cuerpo de madera "a la morisca". Finalmente, lograron con éxito dotar a su casa de una imagen impactante, impresionante para el espectador que se acercaba a ella desde cualquier punto: al margen de su funcionalidad poliorcética –que nunca tuvo que demostrar– su muralla exterior debía ser básicamente un elemento de prestigio, y en el mismo sentido habrá que interpretar el almenado de la interior.

4.– LA EVOLUCION POSTERIOR DEL CASTILLO

El castillo de Muñatones fue abandonado muy pronto por los Salazar, que pasaron a vivir en un cercano palacio. De hecho, no había terminado aún el pleito sobre el mayorazgo cuando ya fue preciso anotar al margen de los interrogatorios que "estos edefiçios los mas estan derrocados", refiriéndose tanto a los levantados por Juan *el Moro* como a los debidos a su hijo Ochoa (121).

El deterioro no se detuvo en los años posteriores. En 1691 un reconocimiento de la fortaleza decía que las almenas "en algunas partes estan algunas de ellas caidas", las puertas habían perdido parte de sus barras.

> "y se allo y reconocio estar el dicho foso y contrafoso [espacio entre la barrera y la cerca] lleno de broza y zarzales como tambien las dichas murallas y paredes de dicho fuerte llenas de dichos zarzales y yedra y en muchas partes desmoronado y caido. Y entrando mas adentro adonde dixeron ser la plaza de armas a la entrada a mano izquierda se allo un oyo grande que dixo el dicho Antonio de Llano aver sido pozo por averle visto abria sesenta años poco mas o menos... Y se reconocio asi mesmo estar lo que dixeron ser plaza de armas lleno de yerba y maleza y las tapias y fortaleza que la cercan de yedras y encima de ellas y en las cuatro esquinas de dicha plaza de armas y sobre dichas murallas estan fundadas unas paredes algo levantadas que dixeron serbir de garita para la defensa de los centinelas. Y en medio de dicha plaza de armas el torrion de piedra muy levantado y lleno todo lo mas de el por sus paredes de yedra, y dicho torrion tiene una escalera de piedra que servia para subir a el y esta toda descompuesta y llena de maleza y al remate de dicha escalera esta un arco de piedra que servia de entrada para los cuartos que avia en dicho torrion. El cual esta sin avitacion alguna totalmente por la parte de adentro caidos todos los dichos cuartos y texado, y se le conocio con ebidencia averlos tenido por las señales que demuestran sus paredes aver tenido avitacion. Y asi mismo se reconocio denotar mucha antiguedad la fabrica de dicho torrion y fuerte asi por razon de ella como por estar sus piedras muchas de ellas caidos y otras desmoronadas" (122).

Es decir, que se hallaba en una situación bastante mala: murallas parcialmente arruinadas, patio vacío, vegatación por todas partes, torre hueca. No sabemos si había perdido ya su cuarta planta, pero desde luego ya no la tenía a mediados del XIX, cuando Delmas publicó su grabado (figura 1). Para entonces se le había añadido un nuevo tejado.

El abandono terminó por llevar a Muñatones a la ruina. Tras la Segunda Guerra Carlista cayó al suelo prácticamente todo el ángulo delantero derecho (figura 11). Afortunadamente, el extraordinario espesor de los muros de torre y murallas hacía que el derrumbe fuera muy lento, lo que permitió que desde aquel momento hasta la intervención de la Diputación

(117) AGUIRRE GANDARIAS, 451.

(118) A.Ch.V. - S.V., Caja 1568, Pieza 4, fols. 150-150v, 151v, 152v, 154v, 161-162v, 218, 219v, 239; Caja 1569, Pieza 7, fols. 207v, 209v, 224; Pieza 8, fols. 2v-3v, 5v-8, 78v-79.

(119) *Ibid,* Caja 1569, Pieza 7, fol. 224.

(120) *Ibid,* Caja 1567, Pieza 1, fols. 6-6v, 13. Otras tasaciones en *Ibid,* Caja 1567, Pieza 1, fols. 9v, 13, 23v, 29; Pieza 2, fol. 20; Caja 1568, Pieza 4, fols. 207v, 235, 239v; Caja 1569, Pieza 7, fols. 209v-210v, 224; Pieza 8, fols. 5-5v, 7v-8, 78v-80.

(121) *Ibid*, Caja 15689, Pieza 48, fols. 66v-68, 153-154, 161, 208v, 216, 218, 219V, 224-224v, 239-239v; Caja 1569, Pieza 7, fols. 196, 209v-210v, 223v-224v; Pieza 8, fols. 2v-3v, 5-8, 66v, 68, 78v.

(122) AGUIRRE GANDARIAS, 451.

Foral de Bizkaia sólo se perdiera parte del esquinazo posterior izquierdo.

En 1944 el castillo era declarado Monumento Nacional, aunque ésto no cambió su situación. Hubo que esperar a que en 1949 fuera adquirido por la Diputación y la Dirección General de Bellas Artes emprendiera una restauración (1950) que, si en conjunto es aceptable, presenta ciertos detalles poco acertados, como el tapiado de algunos vanos, la apertura de otros inexistentes y el añadido de almenas y aliviaderos. En la actualidad, y tras una nueva etapa de abandono, está siendo nuevamente restaurada, esta vez con criterios más científicos.

Mientras tanto, una importante empresa petroquímica se ha instalado en lo que fueran las marismas de Muskiz. San Martín, en otro tiempo en la orilla del mar, aparece hoy cercada entre las oficinas y las chimeneas de la factoría, y sólo se puede llegar hasta al a través de una escondida puerta. Quizás como contrapartida de este asfixiamiento del castillo, la empresa ha adoptado como logotipo la silueta de la torre, un gesto que sin duda hubiera complacido a Lope García de Salazar.

ABREVIATURAS EMPLEADAS

A.Ch.V.-S.V.	Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Sala de Vizcaya.
A.G.S.-R.G.S	Archivo General de Simancas, Registro General del Sello
A.G.S.-M.P.	Archivo General de Simancas, Mercedes y Privilegios
A.H.B.- Villarías	Archivo Histórico de Bizkaia, Sección Varios, Fondo Archivo del Marqués de Villarías.
A.R.A.H.- S.C	Archivo de la Real Academia de la Historia, Colección Salazar y Castro.
Bienandanzas	GARCIA DE SALAZAR, L.: *Las Bienandanzas e Fortunas. Códice del siglo XV*, Ed. de A. RODRIGUEZ HERRERO, Diputación de Vizcaya, Bilbao, 1967. Todas las referencias al volumen IV.
Crónica	GARCIA DE SALAZAR, L.: *Crónica de Vizcaya*, en AGUIRRE GANDARIAS, S.: *Las dos primeras crónicas de Vizcaya*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1986, pp. 13-106.
Anales	*Los anales breves de Vizcaya,* en AGUIRRE GANDARIAS, S.: *Las dos primeras...*, pp. 107-196.

BIBLIOGRAFIA

AGUIRRE GANDARIAS, S.: *Lope García de Salazar, el primer historiador de Vizcaya (1399-1476)*, Tesis doctoral, presentada en 1985, aunque publicada en 1993. (Diputación Foral de Bizkaia - Departamento de Cultura, Bilbao, 1993). Las referencias son a esta edición.

AVELLO ALVAREZ, J.L.: *Las torres señoriales de la Baja Edad Media asturiana*, Universidad de León, León, 1991.

BARRIO LOZA, J.A. (dir.): (1985) "Castillo de Muñatones en Muskiz", en *Monumentos Nacionales de Euskadi. Vizcaya*, Gobierno Vasco - Departamento de Cultura, Vitoria-Gasteiz, 1985, pp. 295-303.
(1989-91) *Bizkaia. Arqueología, Urbanismo y Arquitectura Histórica,* Diputación Foral de Bizkaia - Departamento de Urbanismo y Medio Ambiente / Universidad de Deusto - Deiker, Bilbao, 1989-91.

BASAS, M.: *Las casas-torre de Vizcaya*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1977.

CAMIÑA, M.: "Arquitectura militar de Vizcaya", en *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, 1911, pp. 49-71.

CHUECA GOITIA, F.: *Arquitectura del siglo XVI*, Plus-Ultra, Madrid, 1953.

CONTAMINE, P.: *La guerra en la Edad Media*, Labor, Barcelona, 1984.

COOPER, E.: *Castillos señoriales de Castilla de los siglos XV y XVI*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1980-81.

DELMAS, J.E.: *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, J.E. Delmas, Bilbao, 1864.

ESPINOSA Y MALO, F.L. de: *Memorial de la calidad y servicios de la casa de Salazar de Muñatones*, Madrid, 1682.

GONZALEZ CEMBELLIN, J.M.: (1986) "Torre de Martiartu. Erandio", en ZABALA URIARTE, A.; y GONZALEZ MARTINEZ DE MONTOYA, D. (dirs. y coords.): *Monumentos de Bizkaia*, Diputación Foral de Bizkaia - Departamento de Cultura, Bilbao, 1986, II.- 87-95.
(1994a) "El mito del cadalso: ¿elemento militar o granero?", en *Actas del II Congreso Europeo sobre arquitectura popular y horreos*, Sociedad de Ciencias Aranzadi - Departamento de Etnografía, San Sebastián (en prensa).
(1994b) *La arquitectura militar privada en Las Encartaciones (Bizkaia) durante la Baja Edad Media. Las torres fuertes banderizas*, Tesis doctoral en preparación.

HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, C.; LARGACHA RUBIO, E.; LORENTE ROIGOMEZ, A.; MARTINEZ LAHIDALGA, A.: *Colección documental del Archivo General del Senorío de Vizcaya,* Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 1986.

INVENTARIO histórico artístico del velle de Oñati, Biblioteca Pública Municipal de Oñati, Oñati, 1982.

ITURRIZA Y ZABALA, J.R. de: *Historia general de Vizcaya y Epítome de Las Encartaciones*, Ed. de A. RODRIGUEZ HERRERO, Librería Villar, Bilbao, 1967.

LABAYRU Y GOICOECHEA, E.J. de: *Historia General del Señorío de Bizcaya*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1964-1971.

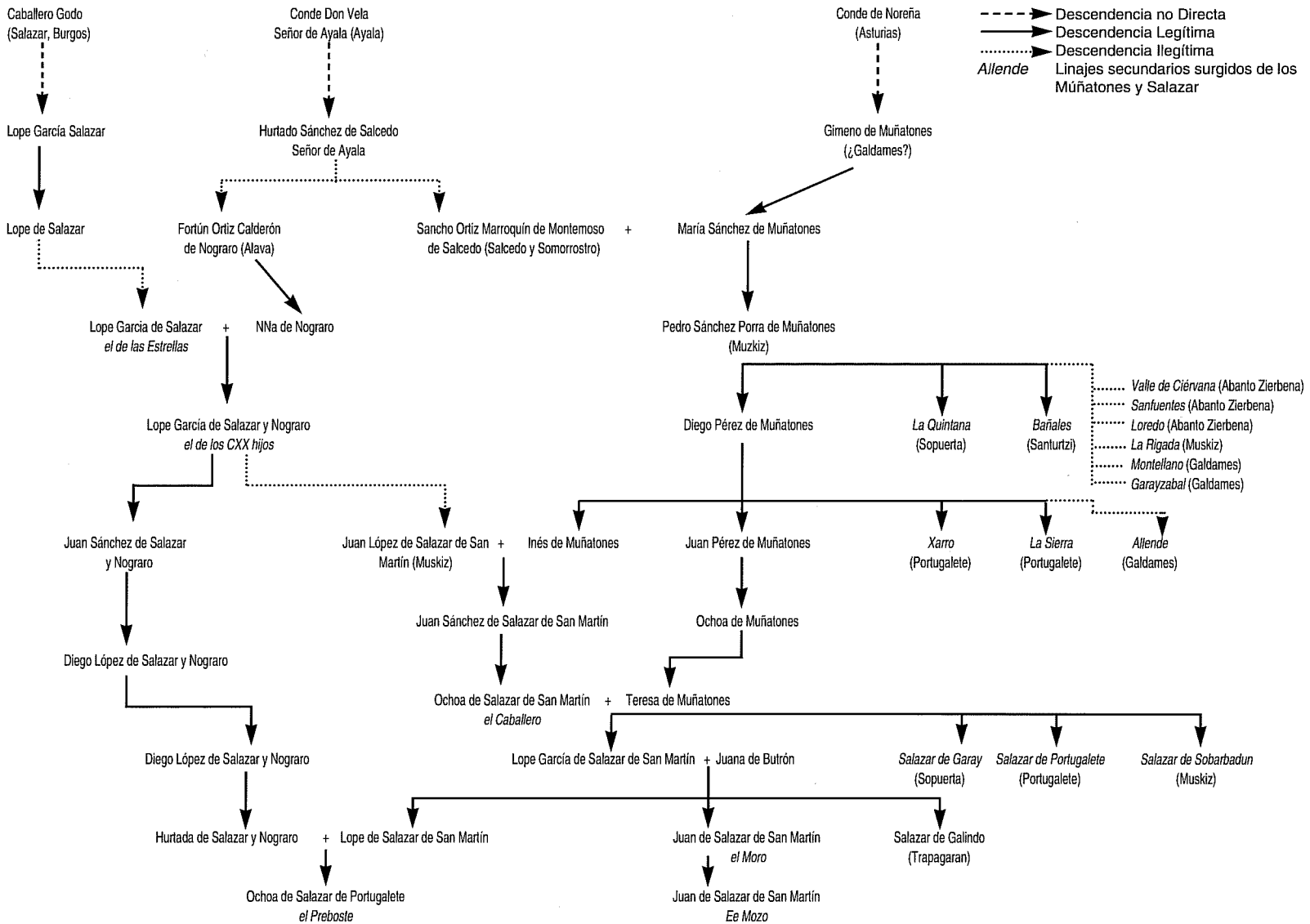
RODRIGUEZ HERRERO, A.: "Prólogo" a *Bienandanzas*.

YBARRA, J. de; y GARMENDIA, P. de: *Torres de Vizcaya*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Diego de Velázquez, Madrid, 1946.

YBARRA Y BERGE, J.de: (1958) *Catálogo de Monumentos de Vizcaya*, Junta de Cultura de Vizcaya, Bilbao, 1958.
(1967) *Escudos de Vizcaya*, Librería Villar, Bilbao, 1967.
(1971) *El castillo de San Martín de Muñatones,* Luzyson, Bilbao, 1971.

YBARRA Y BERGE, J. de; y CALLE ITURRINO, E.: *La tumba de Lope García de Salazar en San Martín de Muñatones*, Junta de Cultura de Vizcaya, Bilbao, 1956.

YRIZAR, J. de: *Las casas vascas. Torres - Palacios - Caseríos - Chalets - Mobilario*, Librería Internacional, San Sebastián, 1929.



Arbol genealógico de la casa de Muñatone-Salazar.



Figura 1: El castillo de San Martín de Muñatones en 1846, según Delmas.



Figura 2: Reconstrucción hipotética de la torre en época de Juan López de Salazar (segundo tercio del siglo XIV). No se ha representado la cerca que definía el "cortijo", cuyo trazado es desconocido.



Figura 3: Reconstrucción hipotética del castillo en época de Lope García de Salazar (segundo tercio del siglo XV). No se han representado los palacios ni los edificios del patio.

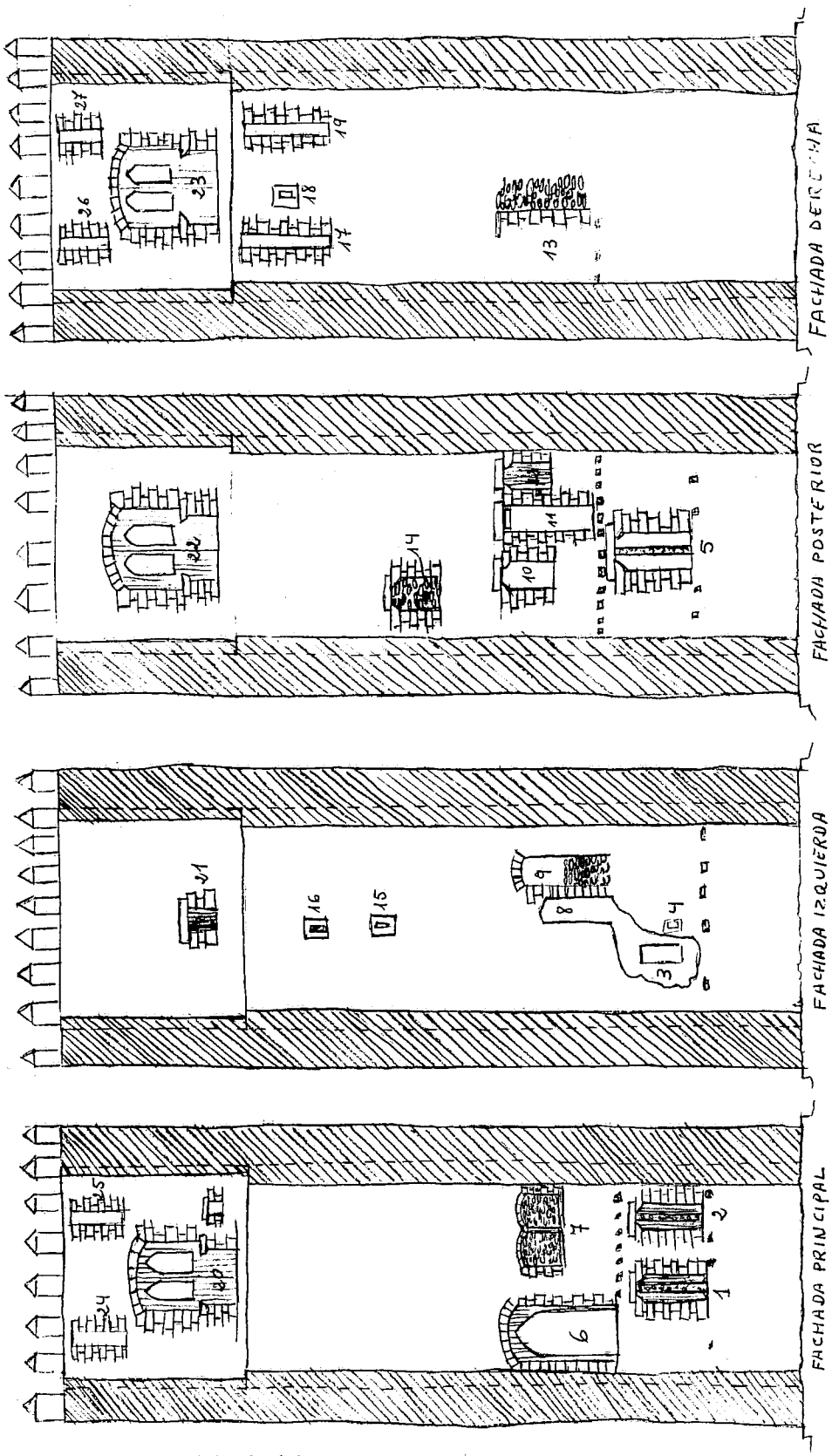


Figura 4: Croquis del actual estado interior de la torre.

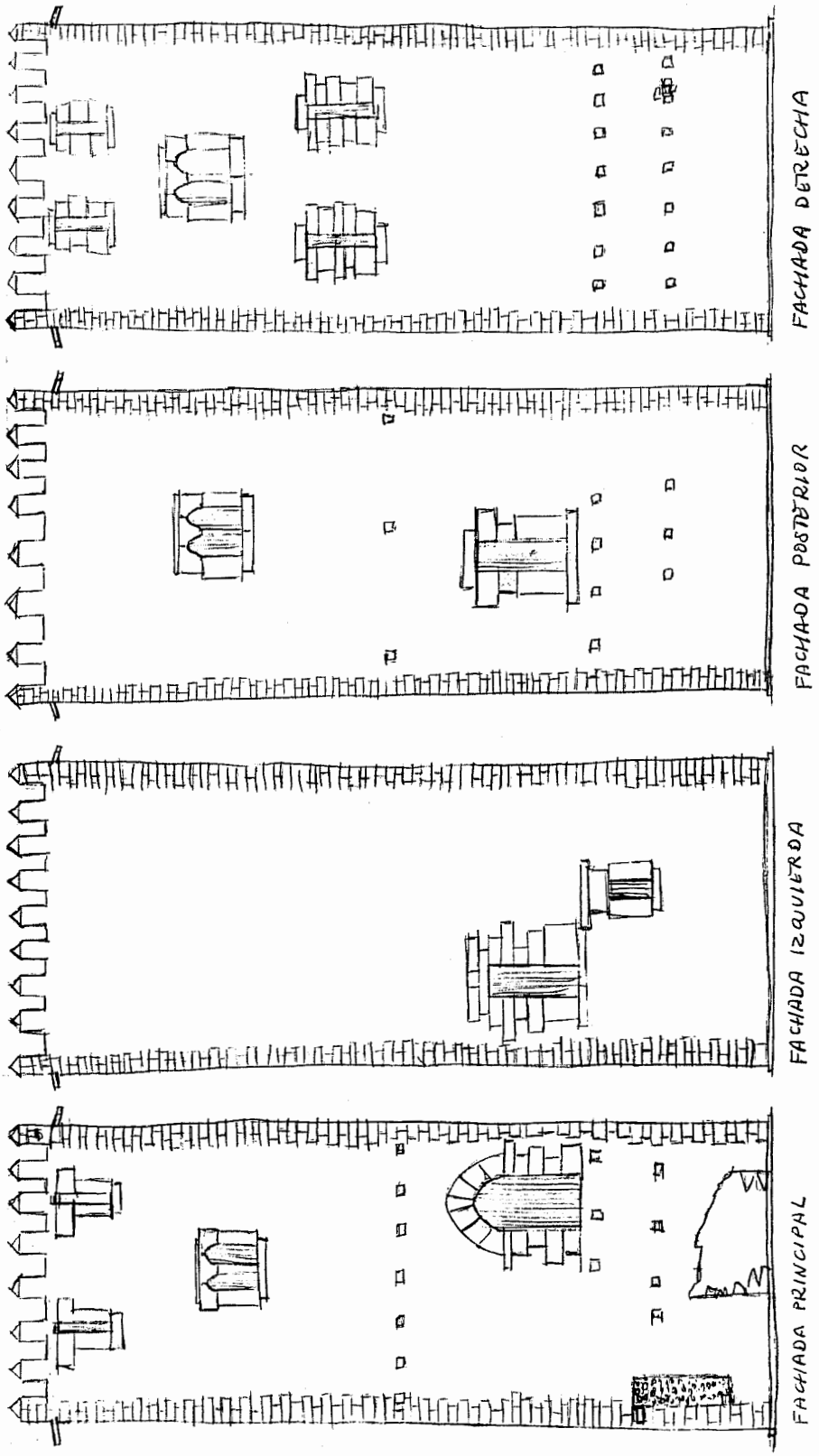


Figura 5: Croquis del actual estado exterior de la torre.



Figura 6: Fachada posterior de la torre desde el interior.



Figura 7: Restos de la caja de la escalera de caracol.

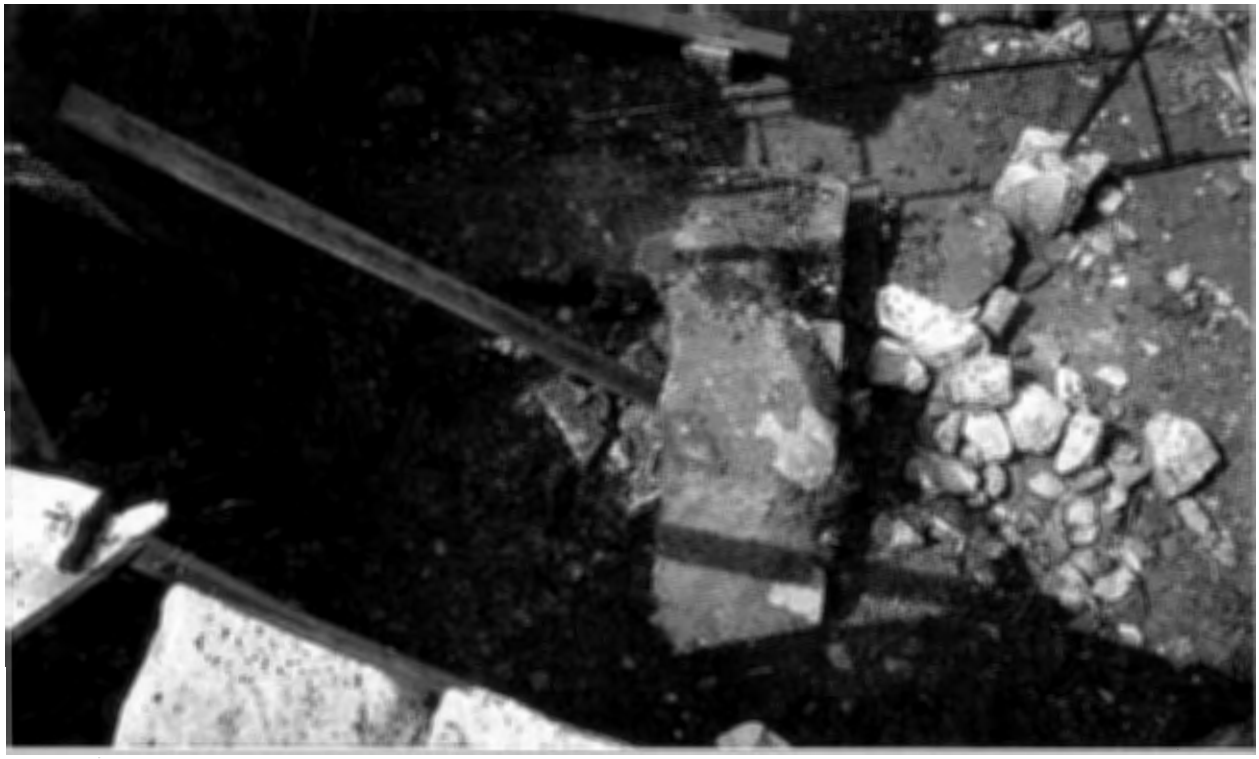


Figura 8: Base de la barrera original, hoy en el fondo de la torre del ángulo anterior izquierdo.



Figura 9: Reconstrucción hipotética del castillo en época de Ochoa de Salazar *el Mozo* (hacia 1500). No se han representado los edificios del patio.



Figura 10: Cubo que protege la entrada al castillo.



Figura 11: Estado del castillo antes de su reconstrucción en 1950.



Figura 12: Estado actual.

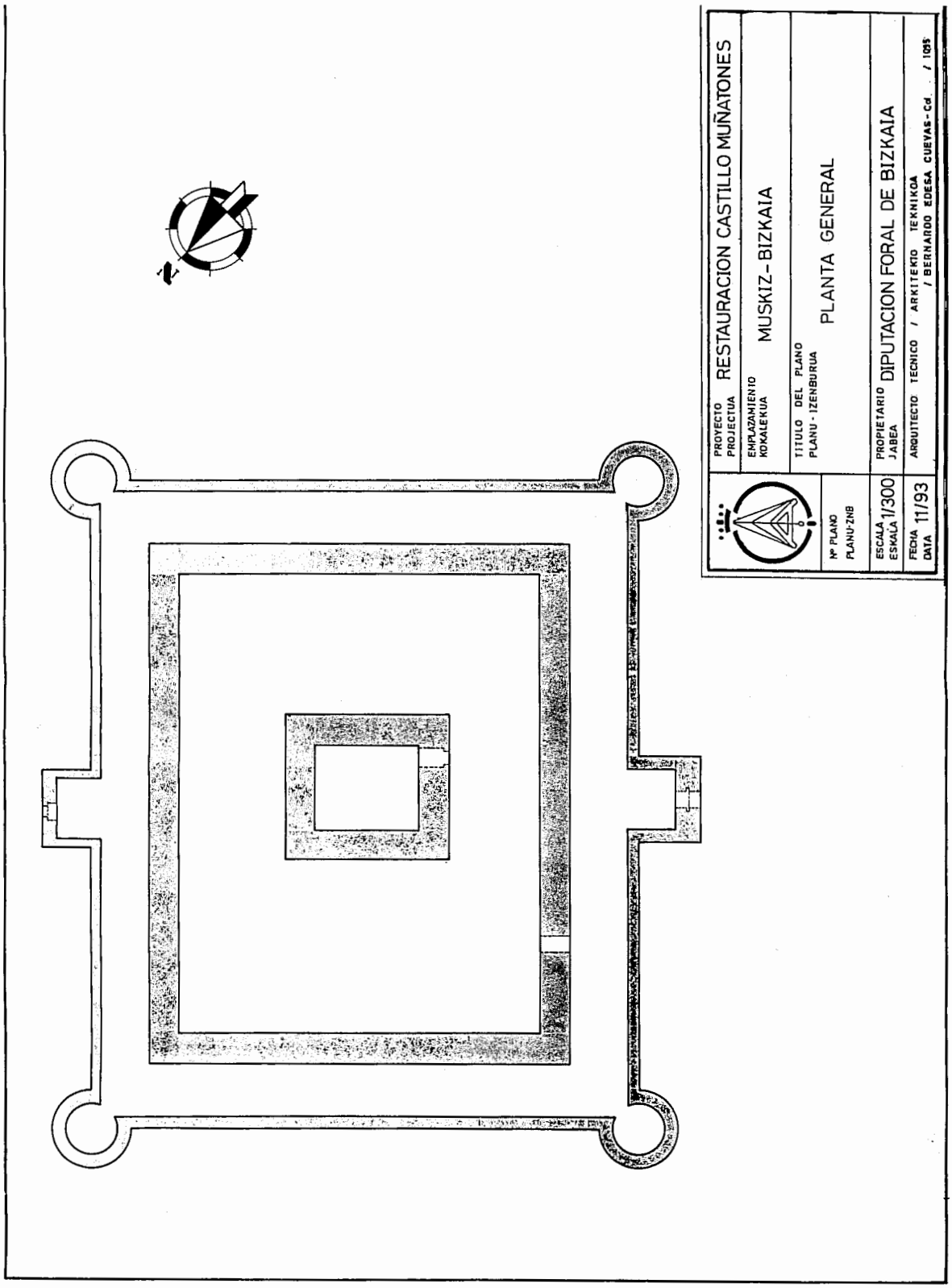


Figura 13: Plano actual.



Figura 14: Torre central (fachadas derecha y posterior).

KOBIE (Serie Bellas Artes), Bilbao
Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia
N.º IX, 1992/93

DE LAS IDEOLOGIAS A LAS MITOLOGIAS: FUNDAMENTOS PARA EL ANALISIS DE CULTURAS Y ESTETICAS DE ESTRUCTURA IRRACIONAL

Blanca Muñoz (*)

RESUMEN

En este estudio se dan unas características para el acercamiento al fenómeno del Nazismo, en cuanto proceso histórico diferenciador entre géneros y grupos sociales.

SUMMARY

In this article, we give a few notes upon an approachment to the phenomenon of National Socialism, assuming its diferencial character between the social groups.

RESUME

Dans cet article nous donnons des notes sur l'approchement du phénomène du Nazisme, étant donné son caracter différentiel entre les groupes sociaux.

LABURPENA

Nazismo fenomenoaren hubrilketarako nota batzu ematen dira artikulu honetan. Berria ezba da ere, fenomeno honek bere zima bereizgarriari esker talde sozial zain sexuen artean.

(*) Universidad del País Vasco. Campus de Lejona. Ap. 644. Bilbao.

INTRODUCCION

Ernst Cassirer (1) consideraba al ser humano como un "animal simbólico". En "Filosofía de las Formas Simbólicas", Cassirer presenta la creación de símbolos como resultado de la dinámica histórica y social. La evolución de nuestra especie, en cierto sentido, está en estrecha conexión con la función de comunicarse mediante diversos sistemas de símbolos.

La definición de "símbolo" es centro de apasionados debates; simplificando, se podría decir que el símbolo se muestra como un signo que se ha *convencionalizado* cultural e históricamente. Así, el símbolo entrará como categoría dinámica en el análisis de diversas ciencias contemporáneas.

En las actuales ciencias lingüísticas y semióticas se plantea una tesis que se está imponiendo prioritariamente: la interdependencia entre pensamiento y lenguaje. Interdependencia mediada por el simbolismo elaborado de un modo cultural.

Cada sociedad constituye no sólo un uso particular del lenguaje al crear su propia lengua, sino que fundamentalmente genera unos modelos simbólicos sobre los que se asienta un segundo nivel: el de los valores, sus reglas y normas.

En la Neurología, por ejemplo Luria, o en la Etnografía se comparte el criterio de que la capacidad de crear símbolos está vinculada a la propia estructura de nuestro cerebro. En esto, Chomsky (2) tendría razón al conexionar la generación de frases como función de nuestra capacidad cognoscitiva. Pero, también da por lógicamente deducido de nuestra situación significativo-simbólica tal postulado.

Pero no sólo la Lingüística, o la Psico y Sociolingüística; un etnólogo como Leroi-Gourhan (3) considera al símbolo como una herramienta técnica más en la evolución y adaptación del ser humano al contexto ambiental. Para el etnólogo francés la creación de simbolismos es, asimismo, la creación de comunicación y de equipamiento tecnológico. Sociedad y simbolismo son inseparables ya que el código simbólico determina en gran medida el código de conducta social.

De otro modo se ha solido definir al símbolo como aquello que evoca y sustituye a una cosa o fenómeno. Esta definición, cuyos orígenes hay que buscarlos en la filosofía estoica y en el pensamiento medieval agustiniano, implica una investigación que lleva hasta Saussure y Peirce. La caracterización saussuriana del signo como compuesto por un significante –aspecto material– y un significado –concepto– permite adentrarse en el complejo mundo de los signos en cuanto señales –signos de tipo natural– y los símbolos –signos de contenido y referencia convencional e históricos–. Esta rápida matización nos centrará a continuación en el tema de la convencionalidad simbólica.

El relativismo cultural y lingüístico con la obra de von Humboldt –en el siglo XIX– y, esencialmente, con la del lingüista Benjamín Lee Whorf (4), sienta las bases de una hipótesis que, pese a las actuales discusiones, aún no ha podido ser superada. Esta hipótesis plantea las relaciones entre simbolismo y "visión del mundo" a partir de la estructura subyacente de la lengua. Rossi-Landi (5), Eco y otros semiólogos contemporáneos han polemizado sobre tal hipótesis. Pero en gran medida la hipótesis de Sapir-Whorf ha sido retomada por la Antropología Cultural y la Sociolingüística.

Cada cultura, por tanto, crea su lengua y, al mismo tiempo, crea su simbolismo concreto. El simbolismo cumplirá la función de establecer la solidaridad social y sus sistemas normativos de valores. Ahora bien, ¿cuáles son los símbolos, o los sistemas de símbolos, característicos de un modelo cultural?

En la gran mayoría de análisis sociológicos se clasifican en cuatro tipos de sistemas el funcionamiento simbólico de la sociedad:

a) Los símbolos que estructuran las solidaridades grupales e individuales.
b) Los símbolos que determinan la organización jerárquica y de poder.
c) Los símbolos que enlazan el pasado con el presente.
d) Y, por último, los símbolos que establecen y sacralizan los seres, fuerzas y creencias sobrenaturales.

Estos sistemas simbólicos intervienen en la estratificación y en la posición de los diversos grupos e individuos que interactúan en las esferas sociales y culturales. Por ello, el simbolismo –y de acuerdo con Durkheim– es tan objetivo para comprender el sentido de una cultura como las herramientas o las instituciones. Los cuatro sistemas de símbolos distribuyen: los roles, los niveles de status, la integración y la socialización entre los individuos. Y, sobre todo, conforman una estructura psíquica a partir del código –regla general– que determina la función de cada símbolo y de sus relaciones implícitas. Por consiguiente, la adquisición de la cultura predominante, la adaptación al entorno social y la asimilación de fundamentos valorativos dependen de la eficacia de la mediación significativo-simbólica.

Los estudios de Tylor, Cassirer o Parsons, no obstante, sobre la problemática simbólica y el papel de los valores en la organización de necesidades ha requerido la delimitación experimental de la Antropología Cultural.

En "Variations in Value Orientation", Kluckhom (6) y Strodtbeck señalan los cinco problemas básicos de la vida humana:

(1) Cassirer, E., *Filosofía de las formas simbólicas.* Fondo de Cultura Económica, México, 1976.
(2) Chomsky, N., *Reglas y representaciones,* F.C.E., México, 1983.
(3) Leroi-Gourhan, A., *Le geste et la parole,* Editions Albin Michel, París, 1964.
(4) Whorf, B.L., *Language, Thougt and Reality,* MIT Press, Cambridge, 1962.
(5) Rossi-Landi, F., *Semiótica y Estética,* y también: *Ideologías de la relatividad lingüística,* ambos en Nueva Visión, Buenos Aires, 1972.
(6) Kluckhonn, R. / Strodtbeck, F.L., *Variations in Value Orientation,* Row, Peterson and Company, 1961.

1º.– La definición del qué pueda ser la naturaleza humana
2º.– La relación del hombre con la Naturaleza.
3º.– La categoría privilegiada del tiempo.
4º.– Las modalidades y tipos de la actividad y de la acción humanas.
5º.– Y las modalidades de las relaciones humanas.

Estos cinco problemas articulan las instituciones y los significados de una cultura específica. Así:

a) Cada colectividad elaborará una solución a la problemática anterior.
b) La solución tendrá variaciones de una sociedad a otra.
c) Los valores determinarán diferentes formas de adaptación.
d) Y, por último, el sistema de valores de una sociedad –según Kluckhohn y Strodtbeck– se integra bajo formas jerárquicas variables, valores dominantes y valores variantes.

De lo anterior subrayaremos el hecho según el cual cada colectividad da solución a los cinco problemas señalados desde una opción de valores propia. Esta opción axiológica determinada conformará la cultura y sus modos a partir de la creación de un vasto universo significativo-simbólico que cumpla las funciones de integración social y unidad psíquica, funciones constituidas por unos modelos de conducta que aunque impliquen ambigüedad, sin embargo sinteticen los objetivos sociales.

La cultura –considerada desde una perspectiva antropológica– se interpretaría desde dos distinciones básicas: un sistema de instituciones materiales y otro sistema de significados, símbolos y valores que establecerían las reglas de adaptación y de relación del grupo en las interacciones y en sus relaciones con la Naturaleza y con los otros grupos –sería la conexión entre "endo" y "exogrupos"–. Lo que asigna entonces coherencia a una sociedad es una forma especial y característica de cultura y, a su vez, lo que daría sentido a la cultura estaría en el sistema general de significados –modelos– y símbolos que direccionan a una sociedad.

En las sociedades anteriores a la Revolución Industrial, la estructura de la acción social y cultural estaba perfectamente delimitada. Las formas de poder y de jerarquía se detentaban desde grupos distinguibles. Asimismo, la religión aparecía como el foco privilegiado de creación de modelos de conducta y de elaboración de símbolos a partir de los cuales la socialización, la organización social y de la cultura, y esencialmente la creación de una estructura psíquica y de "conciencia colectiva" se estructuraban.

Con las profundas transformaciones de la Revolución Industrial y de la aplicación de la tecnología al modo de producción, se transforman de una forma radical tanto los modos organizativos de poder y de control, como los sistemas de valores y de símbolos. La sociedad industrial –y su variante la sociedad post-industrial– complejizan la estructura del sistema sociocultural por el uso tecnológico. Todo, absolutamente todo tipo de relación social, se ve inmersa en el ámbito de la técnica. Este universo influenciará no sólo a los niveles de la infraestructura sino que las fuerzas productivas se enmarcarán en un modelo superestructural –significativo-simbólico– que remodelará no sólo la producción económica sino, esencialmente, la producción ideológica. En las sociedades post-industriales contemporáneas –y como se repetirá a lo largo de este estudio– las infraestructuras funcionarán como superestructuras y las superestructuras como infraestructuras. Producción y simbolismo resultarán mediados por la ampliación de las técnicas y tecnologías más complejas aplicadas al campo de la elaboración de una cultura post-industrial coherente con los intereses del sistema.

La transformación ideológica se percibe con nitidez en el terreno del Arte convertido en propaganda. Uno de los hechos más interesantes de la sociedad post-industrial lo irá constituyendo la importancia cada vez mayor que van adquiriendo los sistemas de comunicación y de persuasión de masas. La publicidad, la propaganda, el mensaje "mass-mediático", empiezan a imponerse en las consciencias colectivas e individuales.

El análisis marxiano de las superestructuras ideológicas significó el punto de partida de la formación teórica de una serie de análisis que enfocaban las interrelaciones entre los marcos propiamente psicológicos y simbólicos y los referidos a las estructuras sociales, al tiempo que analizaba sus mutuas influencias.

Marx fue, en este sentido, el primer pensador contemporáneo que reclamó la importancia decisiva que para la comprensión de la sociedad poseían los aspectos ideológicos y simbólicos.

> "Los hombres –afirmará Marx– en la manifestación social de su vida establecen determinadas relaciones, necesarias e independientes de su voluntad: relaciones de producción que corresponden a una fase concreta del desarrollo de sus fuerzas materiales. El conjunto de estas relaciones constituye la estructura económica de la sociedad, la base sobre la que se edifica una superestructura jurídica y política, *a la que corresponden determinadas formas sociales de conciencia*".(7)

A partir de la obra marxiana se establece una formulación precisa del problema de la ideologización y de la manipulación social y económica de las ideas. Se puede argüir que el término "superestructura" englobará el conjunto de la vida comunicativa a la vez que sus repercusiones sobre la existencia material y productiva. Desde Max, el interés de la Sociología por el problema ideológico ha dado lugar a importantes líneas y tendencias investigadoras. La Escuela de Frankfurt delimitará su actividad intelectual como una praxis dedicada de modo fundamental a la denuncia y al análisis de los sistemas ideológicos pseudoculturales y de corte autoritario-sim-

(7) Marx, K., *Contribución a la crítica de la Economía Política*, MEW, XIII, págs. 615-42.

bólico. El ascenso de Hitler, en relación a esto y entrando de una manera previa al tema que nos ocupa, al poder estuvo apoyado y difundido por una implantación progresiva de un potente sistema propagandístico e ideológico precursor de los que habrían de venir más tarde. El Nazismo, pues, aparte de un movimiento con raíces económicas determinadas, también fue una disociación colectiva de la racionalidad y de la cultura. La pseudocultura (8), la propaganda y la publicidad empezarán a condicionar el modo de percibir y de reaccionar de las grandes masas post-industriales, con lo cual las sociedades tecnificadas comenzarán a desarrollar a partir de la mitad del siglo XX unos sistemas ideológicos tan impresionantes que es imposible explicar el rumbo de nuestro siglo sin partir del estudio de tales medios de propaganda ideológica. Hasta el surgimiento de la Sociología crítica, los aspectos superestructurales se considerarán aspectos menores dentro del conjunto de los procesos sociales. Sin embargo, entender los modelos simbólicos, las imágenes difundidas y la cosmovisión de las sociedades del siglo XX, es entender asimismo el sentido profundo de la estructura subyacente de la Historia contemporánea. A estos modelos y a sus difusores –la propaganda, la publicidad, los "mass-media" o el Arte– serán hacia los que el análisis sociosemiótico dirigirá sus más penetrantes conclusiones.

DE LA IDEOLOGIA A LA MITOLOGIA

Uno de los conceptos más criticados en el presente –siendo el de "totalidad" el que más– es el concepto de "ideología".

Interesadamente algunos autores y líneas sociológicas de investigación descalifican las categorías que observan a la dinámica colectiva mediante procesos de renovación y transformación dialéctica. La evidencia de la complejidad desde la que hay que encararse a fenómenos con los que se "construye" la realidad, y principalmente se interpreta, significa una de las tareas –si no la más básica– a la hora de establecer las conexiones entre lo real y el conocimiento.

La perspectiva teórica que sitúa como hipótesis metódica la existencia de una dualidad entre "lo que se dice" y "lo que se hace" es el núcleo del uso categorial de la ideología.

A lo largo de la Historia del Pensamiento Social (9) dos son las formulaciones más relevantes que el concepto de ideología ha experimentado. La primera de estas formulaciones tiene su génesis en la obra de Francis Bacon. En el "Novum Organum", Bacon clasifica los "ídolos" –prejuicios– que oscurecen o falsean el entendimiento de las causas lógicas que median entre los fenómenos. Esta primera etapa iniciada por Bacon acerca de las distorsiones que la racionalidad humana sufre por causas externas y colectivas, continuará con la obra de los ilustrados franceses –en especial Voltaire–, la Filosofía Clásica alemana –Hegel y Feuerbach– hasta llegar a Marx.

La característica fundamental de la propuesta de análisis de este primer momento es la utilización de conceptos filosóficos. Ahora bien, los envites que esta concepción de lo ideológico va a tener por parte de otras corrientes de investigación como, por ejemplo, el Funcionalismo o el Conductismo, determina un cambio conceptual en la formulación clásica de la existencia de dos órdenes de realidades: "las que parecen" y "las que son".

En relación al concepto de "ideología" habría que precisar que si los procesos sociales fueran "planos" y lineales la misma investigación psicosociológica no tendría lugar. Es precisamente ese carácter dual el que requiere una elaboración teórica rigurosa y pormenorizada. La propia actividad indagadora sobre los procesos socioculturales se dirigió desde mediados de nuestro siglo hacia unas direcciones más acordes con la evolución de las ciencias de raíz lingüística; es decir, la constatación desde Charles S. Peirce y Ferdinard de Saussure de que el lenguaje y los procesos simbólicos están en la génesis de las interrelaciones sociopsicológicas, así aparecerá el desarrollo de una segunda línea en el estudio del tema de la ideología.

La línea de análisis, en consecuencia, se conforma como una interpretación sociosemiótica del sustrato significativo y de los símbolos de una cultura en un momento dado de su evolución histórica. Al entender lo ideológico como leyes latentes de secuencias significativas perceptibles por la conciencia colectiva, se pasa directamente de un estudio de la ideología desde planteamientos externos –sociológicos– a planteamientos internos –semiológicos–. Esto es: el lenguaje y sus ocultaciones. Un texto de Jurij Lotman caracterizará adecuadamente esta propuesta.

> "(La cultura es...) el conjunto de la información no genética, como la memoria común de la humanidad o de colectivos más restringidos nacionales o sociales, tendremos derecho a examinar la totalidad de los textos que constituyan la cultura desde dos puntos de vista: una comunicación determinada, y el código mediante el cual se descifra dicha comunicación en el texto". (10)

Con el texto de Lotman entramos de lleno en el problema de la comprensión de una cultura a partir de sus esquemas de símbolos y de sus respectivas codificaciones. Estas codificaciones definen etapas históricas y su interpretación desde una metodología objetiva posibilita el acceso a un sustrato más profundo. La Historia reciente de nuestro siglo se ha caracterizado por un despliegue de códigos simbólicos sobre los que se han elevado complejos sistemas de persuasión de psicología de masas. Ningún ejemplo más paradigmático que el desarrollo del cartelismo y de la pintura en el Arte surgido en la Alemania de los años treinta. Pero será el cartelismo de propaganda política que va desde comienzos de la Guerra

(8) Véase: Adorno, Th. W. / Horkheimer, M., *Sociología,* Taurus, Madrid, 1979, principalmente páginas 175-201.

(9) Zeitlin, I., *Ideología y Teoría Sociológica,* Amorrortu, Buenos Aires, 1982.

(10) Lotman, J. y la Escuela de Tartú, *Semiótica de la Cultura,* Cátedra, Madrid, 1979, pág. 41.

Mundial hasta el final de ésta, el más representativo de la utilización de una estructura simbólica capaz de mover a la colectividad en unas direcciones específicas. De este modo, una conjunción entre sociosemióticas culturales y análisis sociológico de las ideologías nos aclarará de una forma específica tal fenómeno.

Entender el movimiento pictórico y cartelista del Nacionalsocialismo alemán es entender la sincronía existente entre mentalidad colectiva y símbolo. La conformación ideológica a través de unos tipos de representación nos lleva a un replanteamiento de qué conexiones pueden definir lo que es Arte de lo que es propaganda. Y, asimismo, se hace imprescindible un estudio de las categorías que separan lo artístico de los productos elaborados en función de intereses políticos y económicos.

Se puede decir, en una primera aproximación, que la diferencia más determinante entre el hecho artístico y el hecho propagandístico radica en el tipo de proceso gnoseológico –de conocimiento– que genera. Mientras que el hecho artístico engloba e implica un desarrollo de las facultades humanas tanto intelectuales como sensibles. La propaganda, revestida artísticamente, limita el sentido conceptual de lo representado y estimula la constitución de una mentalidad mitológica con un fuerte componente autoritario.

Por consiguiente, es la capacidad para *mitologizar* la base de distinción entre la implantación de unos hallazgos estético-formales, u otros de signo ideológico-político. Y aunque hay que precisar que en todo Arte existe una enorme capacidad de elaboración simbólica con componentes míticos, lo fundamental es el uso ulterior de tal elaboración simbólica. Es decir, cualquier arte puede llevar implícita una ideología, pero lo que aquí nos interesa es el hecho de que una *ideología impulse y desarrolle un tipo de creación con finalidades de acción persuasiva.*

La discusión entonces remite a un análisis pormenorizado de que puede considerarse pensamiento mitológico de fundamento simbólico y con la finalidad de presionar psíquicamente a la población.

El pensamiento mítico, en definitiva, se origina como interpretación ideal de la estructura ontológica –real– que media entre sujetos y objetos. Las categorías de pensamiento mítico-simbólicas se derivarán de relaciones efectivas concretas. Las coordenadas de lo mitológico –en cuanto que se convierte en interpretación enmascarada de la realidad– denotarán el sentido colectivo de unos acontecimientos históricos, pero interpretados con una característica común: la paralización del tiempo.

La sustentación de lo ideológico sobre unas prácticas de mitologización de la visión del mundo por parte de la población convertida en masa, tiene un componente directo de *atemporalidad*. La capacidad para recibir la estructura lógica que interrelaciona los acontecimientos está en la génesis de la difusión de cosmovisiones ideologizadas. Históricamente, la revolución burguesa del siglo XVIII luchó denodadamente contra cualquier forma de mitologización del pensamiento. No obstante, el Iluminismo (11) ya conllevaba en su inicio una fuerte dosis de irracionalidad mítica. Irracionalidad que se iniciaba con la disciplina psicológica de un rigorismo moral extraordinario –el Protestantismo– y que culminaría en la amoralidad represiva del Nazismo. El problema de fondo del pensamiento heredado de la Revolución Francesa se va a encontrar caracterizado por un aspecto definitorio: el asedio y el ascenso progresivo de los mitos y la paralización del pensamiento y de la creación cultural, salvo excepciones geniales. El mito, el sistema mitológico, en cuanto producto unificador y simplificador de las conciencias, ofrece la posibilidad de crear una cosmovisión en la que los acontecimientos se perciban desde las coordenadas ideológicas del sistema de poder. En este punto, la industria de la propaganda y de la pseudocultura –cultura elaborada standarizadamente para consumo– de nuestros días serán los exponentes más caracterizados de la regresión de la cultura en su camino para constituirse en ideología como subrayaron Horkheimer y Adorno en su "Dialéctica del Iluminismo".

La industria del Arte y de la Cultura con finalidades propagandísticas va a encontrar en los medios y procedimientos de la comunicación de masas unas poderosas técnicas de producción y de difusión. Pero para que el Arte y la Cultura pasen a ideología será imprescindible que se mitologice en forma de representaciones asequibles para el "gran público" que está dentro de un mercado que rechaza y rehuye las alternativas nuevas con conceptos y símbolos de estructura racional.

Las representaciones mitológicas, entonces, se edifican sobre una concepción antropomórfica de la realidad. Las acciones planificadas y sistematizadas de la racionalidad no existen en la interpretación de la experiencia mítica. La vida, como en las etapas más arcaicas de la Historia humana, soporta el "capricho de los dioses", o de las fuerzas, "sobrehumanas", sin una posibilidad mínima de comprensión intelectual. La *arbitrariedad* entra a formar parte en la imagen del mundo normativa del mito como factor determinante de su formación.

Hay que precisar como la concepción antropomorfa del mito se contrapuso históricamente al avance de la ciencia y de la tecnología. Desde el Renacimiento, la lucha frente a los valores mítico-teológicos es del mismo tipo que la batalla comprendida por los primeros "físicos" griegos en contra del poder de los mitos olímpicos. Y, sin embargo, en el transcurso del tiempo, convierte al pensamiento lógico y técnico de nuevo en mitológico como consecuencia de los intereses de los grupos dominantes. Así, el "telos" –la finalidad– del mito se articulará como modelo explicativo de una sociedad y de una realidad no gobernada por fuerzas comprensibles racionalmente. El mito sugiere, como principio ineluctable, que el gobierno del mundo se ordene desde un "principio" incomprensible para los hombres. El esclarecimiento del "orden" de lo real se sustituye por el rito y por la creencia heredada. Así, la crítica racional nunca calará en las afirmaciones de los "mitómanos"; e incluso, la implícita afirmación de quien supone tener la verdad absoluta incapacitará al "otro", al "racionalizador", para dar una explicación coherente de la creencia. Pero estas analogías antropomórficas prototípicas de las creencias de sentido común también se revelan persistentes en el patrón de pensamiento de las sociedades plenamente tecnificadas.

(11) Adorno, Th.W. / Horkheimer, M., *Dialéctica del Iluminismo*, Sur, Buenos Aires, 1971.

En efecto, nos vamos a encontrar paradójicamente que las motivaciones y valoraciones de las complejas masas sociales de la formación post-industrial son orientadas desde una visión de lo real ofrecida y desarrollada desde planteamientos simbólico-míticos difundidos a través de los omnipresentes medios de comunicación colectivos. El estatismo del pensamiento y la incapacidad para encontrar una causalidad teórica a la práctica social definen los elementos permanentes del ordenamiento mitológico del mundo. Las fórmulas vacías del lenguaje estatizado "compensan" los riesgos del pensar. El individuo compara el sufrimiento que le causa la racionalidad frente a la satisfacción cómoda que le proporcionan los arquetipos, los prejuicios y las ideas digeridas a través de la persuasión y la propaganda. Esta relativa constancia para tratar de regular el orden de lo social desde la perspectiva tranquilizadora del informe mitológico recibe el beneplácito de la colectividad, y asimismo se refuerza su irracionalidad, la intolerancia hacia lo "otro", las minorías y lo diferente.

El Nazismo (12), como movimiento mitologizador, cumplió fielmente la vía analógica y antropomórfica de la gran mayoría de la población pesudoculturizada. En los estudios sociológicos sobre el tema no se pierde de vista el inmenso poder que la cosmovisión mítica impuso en los valores y acciones colectivos a través de la transmisión en la socialización de la estructura familiar –pequeño microcosmo que refleja de una manera fideligna el macrocosmo del poder social–. De la misma forma, los efectos de un lenguaje cotidiano adquirido mediante la propaganda y la publicidad orientan al ciudadano a proclamar como principios supremos y divinos sus propios principios políticos, económicos y culturales. La intransigencia se muestra como la constante de la inversión del desarrollo intelectual que supone el mito. El Nazismo articulará en la década de los años treinta ese tipo de lenguaje cotidiano pleno de fórmulas vacías y de contenidos esterotipados. El dualismo –lo bueno y lo malo– se perfilará entonces sólo en relación a los intereses del poder. La "razón social" se proclama idéntica a la "razón de dominio". Las uniformidades se presentan como el símbolo único de lo auténtico. Los grandes ejércitos alineados, los miembros de la comunidad ordenados según las leyes dictadas, la absoluta indiferenciación de los individuos, tales son los sueños de la interpretación mitológica del mundo. A continuación, sin embargo, el ascenso de los mitos no se conformará con lo adquirido. Hay un deseo general en esta cosmovisión para asimilarse como el "Todo". La totalidad se establece como una exigencia imprescindible para gobernar el "orden" de la Historia y de la Sociedad. El "logos cósmico" del Poder mitológico aspira a confundir lo contrapuesto en una e ilimitada unidad. La "Voluntad de poder mitológica" busca un resultado final que se realice en el "Todo" hacia el que está destinada. En semejante situación, el individuo pierde su capacidad de acción propia y libre. Sus criterios son los criterios del exterior, sus convicciones y sus representaciones tampoco tienen que ver con su propia existencia cotidiana y objetiva. Esto originará una ansiedad que culmina en la agresividad y en la violencia, como lo demuestra sobradamente la crónica histórica y sociológica del pasado y del presente.

El simbolismo atemporal será el fundamento, en consecuencia, de un proceso social de conocimiento que borra los nexos causales de los acontecimientos. Pero no sólo es la atemporalidad la característica dominante de este tipo de formación ideológica. Al igual que el pensamiento racional posee un conjunto de categorías, así el pensamiento irracional –asumido incoscientemente– también presenta un juego de reglas específicas. El estudio y descripción de éstas es en la práctica concreta en donde mejor se precisarán. Estudiaremos, pues, de un modo básico la función de la iconografía nacionalsocialista y de aquí trataremos de formular unas propuestas teóricas generales.

LAS CARACTERISTICAS DEL PENSAMIENTO MITOLOGIZADOR

Con la política artística del Nazismo comienza un uso ideológico cada vez más elaborado científicamente de las técnicas de propaganda. Goebblels consolida una concepción de gobierno basada en el poder de controlar la psicología colectiva. Desde el Nazismo la capacidad de las superestructuras para promover una "sensación" de cambio de la sociedad, se va a convertir en una constante de la actividad política. No será tanto la radical transformación del conjunto de relaciones sociales las que el ciudadano medio capte, cuanto que es el conjunto de mensajes el que le hace considerar que "todo" funciona y evoluciona. La distinción entre "apariencia" y "ser" en ningún otro ejemplo lo encontramos tan perfectamente definida como en la etapa del desarrollo simbólico-ideológico de la Alemania hitleriana. El que "todo parezca que cambia" sustituye lógicamente al cambio mismo. Pero, ¿cuál resulta ser el proceso mediante el que se tiene la sensación social de la aparición de un "nuevo orden"?

La investigación histórica reciente sobre el Nazismo se ha detenido en un análisis del tipo de lenguaje con el que se edificaron los fundamentos ideológicos del sistema de Hitler. La obra clásica de Jean Pierre Faye (14) sobre los lenguajes totalitarios confirma el poder de un tipo de lenguaje a la hora de comprender y valorar de un modo adecuado este período y la hegemonía del partido Nazional-socialista.

No obstante, y pese a la numerosa bibliografía que sobre la expansión y consolidación del Nazismo se ha ido gestando en las últimas décadas, aún carecemos de un estudio detenido de una sociosemiótica estética del símbolo que podríamos deno-

(12) Winckler, L., *La función social del lenguaje fascista,* Ariel, Barcelona, 1979.

(13) Tchakhotine, S., *El secreto del éxito de Hitler: la violencia psíquica, en Sociología de la Comunicación de Masas,* M. de Moragas (comp.), Gustavo Gili, Barcelona, 1982, págs. 496-522.

(14) Faye, J.P., *Los lenguajes totalitarios,* Taurus, Madrid, 1969. Y del mismo autor, *La crítica del Lenguaje y su economía,* Alberto Corazón, Madrid, 1973, especialmente: capítulo III, "Lenguaje totalitario y 'totalitarismo'", págs. 67-71.

minar como "símbolo ideológico". Como ya se ha comentado más adelante, la especie humana en su organización grupal determina un sistema de representaciones en el que compendia sus necesidades de supervivencia y sus prescripciones y prohibiciones dentro del grupo. Los símbolos de identidad, de jerarquía, de relacion con la naturaleza, la división de los roles, etc., se codifican en la memoria grupal hasta alcanzar el carácter de designio sagrado. Las sociedades ágrafas asignarán una importancia decisiva a lo simbólico representativo frente a lo simbólico conceptual. Entender la dinámica histórica como un paso del símbolo al concepto es situarse en la mejor tradición del racionalismo y reivindicar, al mismo tiempo, la posibilidad objetiva de comprender la necesidad subjetiva que un grupo específico ha transferido en el conjunto de símbolos en los que se reconoce.

Al hablar de la carencia de análisis sociosemióticos del Nazismo nos situamos en una perspectiva tanto lingüística como iconográfica. Las sociedades de estructura económica, política y social más elemental hacen recaer sobre el poder del símbolo emotivo-afectivo el conjunto normativo y regulativo de los valores dominantes. Ello es coherente con la propia estructura de tales sociedades. Lo que resulta ya paradójica es la simplificación simbólica y conceptual en sociedades económica, política y tecnológicamente complejas como son las sociedades industriales y post-industriales. Tal es el caso del Nazismo. La desconexión simbólica va a ser la característica definitoria de una sociedad que escinde de un modo anteriormente no conocido el sistema de las infraestructuras del sistema de las superestructuras.

Es en el Arte pensado para generar efectos propagandísticos en donde mejor se muestran los mecanismos ideológicos de corte simbólico-mitológico. En este punto, precisaremos las caracterísicas y funciones que hacen de unos tipos de representación procesos políticos. Primero, pues, elaboraremos un modelo y, a continuación, se aplicará de una manera detenida a la iconografía del cartelismo alemán creado en la Segunda Guerra Mundial.

Horkheimer (15) resumió en una frase el problema de la teoría ideológica contemporánea cuando afirmó que "poder y conciencia son fenómenos históricos". Después del pensamiento marxiano, el sistema post-industrial ha llevado a cabo una profunda modificación de la comprensión intelectual de sus fundamentos históricos y sociológicos. Puede decirse que el ascenso y el incremento de su capacidad productiva se encuentra en una institucionalización de una estructura psíquica y perceptiva que ofrece una estabilidad normativa acorde con los intereses del sistema. Esto significaría poder llegar a establecer, en la mayoría de la población, la aceptación y la interiorización de valores susceptibles de institucionalizarse en estructuras sociales. Esta función de estabilidad normativa y motivacional se convierte en el más poderoso sistema de control y en el instrumento de dominio más importante para mantener la estructura profunda de la sociedad.

Ahora bien, para que se mantenga en su conjunto el sistema se hacen imprescindibles los mecanismos cognoscitivos de carácter mítico-simbólico. En la Sociología contemporánea el análisis de tales aspectos del comportamiento social se ha constituido en uno de los temas fundamentales a la hora de tratar de explicar el sentido subyacente de los fenómenos colectivos. Se han definido entonces una serie de funciones que se corresponden con aquello que tradicionalmente se ha denominado como pensamiento mitológico. Estas funciones se resumirían en las siguientes:

1º) El pensamiento mitológico-simbólico reproduce inconscientemente la estructura profunda el sistema social, y asimismo reproduce todo el juego de instintos y pulsiones encubiertas y reprimidas colectivamente. Mas, este enmascaramiento se realiza con tal perfección que sólo la mirada crítica del sociólogo o del psicólogo es capaz de detectar las interconexiones entre sociedad y mente. La obra de Claude Lévi-Strauss es paradigmática en este sentido y, en concreto, su libro "El Pensamiento Salvaje". (16)

2º) En esta forma ideológica se establece de una forma delimitada la posición de dominio social. Existe una "inevitabilidad" jerárquica inmodificable y cuya procedencia se cifra de origen divino. Esta inevitabilidad convierte la cosmovisión mítica en intemporal.

3º) Llegamos aquí a un punto determinante: la creación de una temporalidad social falsa. El mito se refiere siempre a unos acontecimientos situados en un tiempo indemostrable y sin una lógica histórica precisa. Tal ahistoricismo se muestra como la particularidad definitoria a nivel metodológico de la significación del pensamiento mítico-simbólico. Pero también en el mito se describen –bajo la apariencia de verosimilitud– una serie de "hechos históricos" ficticios que dan lugar a un conjunto de rituales ceremoniosos de una gran y sistemática complejidad.

4º) Estos hechos ficticios se remontan a un pasado indefinido en el cual sucedieron gestas fabulosas de las que surgieron con posterioridad los orígenes primeros de la aparición de una sociedad o de un pueblo. El héroe mítico que da origen a una colectividad, se constituye en el modelo de comportamiento. El culto al héroe guerrero patriarcal, con todo su aparato simbólico-imaginativo, da ocasión al rechazo de lo "diferente" y a la continuidad histórica de la estructura de poder.

5º) Nos encontramos por consiguiente ante una característica esencial de lo mítico: *la creación de estereotipos humanos*. Estereotipos que llevan aparejados unos sistemas de roles férreos y muy restrictivos y que, en última instancia, sirven para establecer la clasificación general de la división de clases y de grupos de la for-

(15) Horkheimer, M., *Sociedad en transición: estudios de filosofía social,* Artículo: "Poder y Conciencia", Península, Barcelona, 1976, pág. 73.

(16) Lévi-Strauss, Cl., *Antropología Estructural,* EUDEBA, Buenos Aires, 1972, en concreto: "La estructura de los mitos", págs. 186-210, y asimismo *El Pensamiento Salvaje,* F.C.E., México, 1975.

mación social. Hombre y mujer, héroe y vasallo, malo y bueno, etc., son la elaborada tradición de una mentalidad dualística y ambivalente enmascarada bajo la apariencia de ordenación divina, a la par que de rigurosa discriminación hacia los débiles.

6º) Es evidente que en este juego entre tiempo real histórico y tiempo ficticio se hace perceptible la característica más importante de la mentalidad colectiva mitologizada: la desconexión absoluta entre unos fenómenos y otros, entre unos acontecimientos y sus efectos. La falta de un principio de causalidad mítico, y por lo tanto ilógico racionalmente hablando, origina una cosmovisión –una "toma de conciencia"– en la que las contradicciones son asumidas como esencia inmutable e incomprensible de la sociedad y de la existencia. Poco a poco la mente mitológica se va desintegrando ante el rumbo de los acontecimientos hasta asumir unas pautas de conducta que recuerdan a la esquizofrenia. La identificación con los estereotipos establecidos no se hará esperar y de aquí a la consideración de la violencia y del afán de dominio como máximas finalidades de una vida que aspira al éxito y a la seguridad como modelo de realización humana, será la lógica consecuencia.

Estas seis características, entre otras derivadas, resumen de una manera sintética los estudios básicos sobre las funciones y significados del mito. Pese a las discrepancias metodológicas entre unas escuelas sociológicas y antropológicas y otras, la idea común de todas ellas, en último término, en su unanimidad en el hecho de que el mito encubre y enmascara relaciones sociales establecidas. Tanto para Lévi-Strauss como para Barthes (17), no sólo para ellos sino también para Propp (18) o Jung (19), se plantea que el mito –la "máquina mitológica"– no es ni surge de un sinsentido. Al contrario, lo mitológico representa un proceso de conexiones entre unos fenómenos y sus significaciones psíquicas y cognoscitivas. Pero lo que conviene reseñar y destacar es la tesis de que la mentalidad mitologizada posee unas pautas de conducta rigurosas y objetivamente estudiables. En este aspecto, la "racionalidad mitológica" no sólo hay que buscarla entre los pueblos de estructura social menos complejizada que la de las sociedades industriales. El tópico del "pensamiento salvaje", muy bien derribado por la Antropología estructuralista, no obstante requiere analizarse dentro de comunidades tan sofisticadas como las actuales. Pero la pregunta que se presenta es: ¿existe en las sociedades industriales y post-industriales de nuestros días una estructura cognoscitiva ajustada con los enormes progresos llevados a cabo por la ciencia y la técnica?, o, al contrario, ¿nos encontramos con la paradoja según la cual a mayor tecnificación se estaría produciendo una regresión del pensamiento de manera que de nuevo nos encontraríamos con el resurgir de una mentalidad colectiva mitológico-simbólica (arquetípica) con fuertes componentes arcaizantes y con una propensión cada vez mayor hacia la violencia y el dominio? Y, entonces, ¿tendrían los medios de comunicación de masas una gran responsabilidad dentro de este avance paulatino de una cosmovisión ideológica superestructural de corte irracionalista?, ¿y, si tienen responsabilidad en tal fenómeno: cómo se ha llevado y lleva a cabo la extensión y difusión de semejante modelo ideológico, y finalmente qué repercusiones históricas han tenido sobre la práctica social individual y colectiva?

Contestar a las preguntas anteriores nos remite al primer intento político constatado para generar una cosmovisión masiva basada en contenidos de símbolos mitológicos. El mismo Goebbels admitió la existencia de un programa ideológico en el cual se fundamentasen las instituciones del orden Nacional-socialista. La aplicación nazi de los logros de la técnica y de la ciencia psicológica con la finalidad de conseguir efectos persuasivos en donde mejor se comprueba fue en el uso del Arte y del cartelismo. En lo que sigue trataremos de aplicar el análisis de las funciones del pensamiento mitológico a una muestra del Arte y del cartelismo del período que va del año 1939 hasta 1944. Momento en el que tiene lugar en principio el mayor auge representativo con la finalidad de movilizar a la población en los intereses de la guerra y, posteriormente, se irá perfilando una variación simbólica pero siempre dentro del mismo conjunto simbólico utilizado según el desarrollo de los acontecimientos. Es importante subrayar cómo se irán dando más fuerza a los elementos arcaicos conforme al final de la conflagración vaya siendo adverso para el Nazismo. Por tanto, a continuación analizaremos la sociosemiótica de un tipo de mitologización muy característico del siglo de las masas.

DE LA IDEOLOGIA A LA PROPAGANDA MITOLOGICA EN EL NAZISMO

Al comienzo de este análisis se consideraban los cuatro tipos de sistemas de funcionamiento de lo simbólico en la sociedad, fundamentalmente, en las sociedades de estructura primitiva: los símbolos que estructuran las solidaridades grupales e individuales; los símbolos que determinan la organización jerárquica y de poder; los símbolos que enlazan el pasado con el presente; y, los símbolos que establecen y sacralizan seres, fuerzas y creencias. Esta tipología –según Kluckhohn y Strodtbeck– en sociedades primitivas "solucionarían" los cinco problemas básicos de la vida humana: la definición de la naturaleza humana; la relación del hombre con la Naturaleza; la categoría privilegiada del tiempo; las modalidades de la actividad humana; y, las modalidades de las relaciones interpersonales.

Las respuestas racionales y las respuestas irracionales serían las que diferenciarían a unas estructuras sociales de otras. Ante los problemas básicos de la existencia humana indivi-

(17) Barthes, R., *Elementos de Semiología,* Alberto Corazón, Madrid, 1971.

(18) Propp, V., *Las raíces históricas del Cuento,* Fundamentos, Madrid, 1984, y el clásico: *Morfología del Cuento,* Fundamentos, Madrid, 1971.

(19) Jung, C.G., *El hombre y sus símbolos,* Caralt, Barcelona, 1977, fundamentalmente la colaboración con A. Jaffé: "El simbolismo en las Artes visuales", págs. 229-275.

dual y colectiva, una estructura de pensamiento racional actuaría mediante un proceso de análisis causal y conceptual. Desde los filósofos presocráticos, en el pensamiento racional se dan unas constantes de acercamiento a los fenómenos en los que la valoración crítica se hará determinante. Esta valoración crítica no existe en ningún sentido en la cosmovisión mitológica. En ella "el sentido común" general de la población tiene la certeza de la absoluta verdad de sus creencias y afirmaciones. Este modo de pensamiento estudiado por la Antropología, paradójicamente, no pertenece a pueblos ágrafos o de estructura económica y política simple. Se detecta su aparición en etapas históricas en las que los marcos ideológicos "se cierran" por la presión de grupos de poder. El mejor ejemplo, como ya se ha citado, fue el Nazismo y sus categorías de pensamiento y de acción. El Arte, al ser el reflejo más adecuado de "un estado de cosas", nos permite un acercamiento fiel a los mecanismos cognoscitivos que articuló en función de otros intereses, desde luego, más prosaicos. Tales mecanismos, en definitiva, dependerían de las funciones correspondientes a tipos de representaciones icónicas y estéticas. Representaciones con significados simbólicos específicos.

La primera observación del Arte pictórico y cartelístico nacionalsocialista es la vuelta a un conjunto de representaciones que podríamos definir como "ya pasadas históricamente". Hay una vuelta a formas estilísticas de la pintura renacentista, y un rechazo patológico de las técnicas y contenidos de los movimientos artísticos de vanguardia del siglo XX. El Expresionismo, el Cubismo, el movimiento abstracto,... son rechazados bajo la denuncia de "arte degenerado". Lógicamente, la innovación formal de mensajes estéticos resultaba incompatible con las líneas ideológicas nazistas. Esta denuncia de "arte degenerado", no obstante, tiene que ser entendida en una doble perspectiva; esto es, el artista nacionalsocialista por general pertenecee a una clase social de la alta burguesía, como es el caso de Paul Gebauer que se autorretrata a sí mismo con su servidumbre. Pero, también, es un tipo de representación estética dirigida a las masas con la finalidad de darles consignas políticas y tenerlas en estado de movilización. Las obras de Georg Siebert, Conrad Hommel, Richard Rudolph, entre otros, tendrán esa misión.

Pero lo que más importa cuando nos acercamos a esta Estética no es tanto la interpretación que ha hecho Berthold Hinz del Arte Nazi como Arte Kitsch, o "arte de mal gusto", cuanto un aspecto que no se ha subrayado: la absoluta indistinción entre representación artística –sea pictórica, teatral, cinematográfica– y representación publicitario-propagandística. La disolución de los niveles que separan lo artístico de la simple propaganda resulta ser la característica central de la Estética que tiene como objetivo determinante la persuasión psicológica de masas homogéneas.

La limitación, pues, de imágenes entraría dentro de lo que Lévi-Strauss denomina como "pensamiento salvaje". Es decir, no se trata del prejuicio etnocéntrico sino que su sentido haría referencia a comportamientos constatables en formaciones sociales de estructura económica no industrializada. La contradicción reflejada en la estética Nacionalsocialista resulta provenir de la desestructuración representativa. Por un lado, nos encontramos ante una de las sociedades más complejas en relación a su grado de invención técnica y de sus procesos económicos; y, por otro, esta sociedad se "envuelve" en un sistema de imágenes de sí misma de matiz absolutamente arcaizante. Lo simbólico-mitológico supondría el mecanismo ideológico adecuado para adoctrinar a la colectividad haciéndola retroceder en su comprensión de la realidad histórica.

Anteriormente se han citado seis funciones que resumirían lo que tradicionalmente se ha considerado como "pensamiento mitológico". Repasando estas funciones se consideraban: la reproducción incosciente de la estructura profunda del sistema social; la delimitación de la posición de dominio y de poder; la creación de una temporalidad falsa; hechos ficticios que remontan a un pasado indefinido con gestas fabulosas que son la génesis de ese pueblo; la creación de estereotipos humanos y, en concreto, de los roles femenino y masculino; y, finalmente, la confusión entre tiempo real histórico y tiempo ficticio.

La unanimidad entre sociosemiólogos y antropólogos estructuralistas en destacar estas seis funciones del pensamiento mítico, permite que puedan ser aplicadas a la comprensión de la estructura de la Estética Nazi. Veamos las coincidencias existentes entre este modelo antropológico de las constantes del pensamiento mitológico y, asimismo, es muy interesante observar la repetición obsesiva de los mismos mensajes y contenidos tanto en pintura como en arte iconográfico, hasta llegar a la etapa de finales de la Guerra Mundial en donde la ideología nacionalsocialista llega a su punto más culminante.

Se puede hablar de la Estética Nacionalsocialista como de una "estética circular" que gira continuamente sobre los cuatro tipos de sistemas de funcionamiento simbólico de la sociedad; los de solidaridad, poder, pasado y presente, y sacralización de seres y fuerzas. Ahora bien, estos cuatro sistemas de símbolos están sometidos a las categorías cognoscitivas de una irracionalidad de corte mitológico acausal. En efecto, la misma limitación representativo-estilística nos da la idea de la distorsión ideológica como distorsión conscientemente elaborada por la élite de poder en su acción sobre la psicología de masas. Y esa limitación representativa resulta ser la que borra las diferencias entre Arte y propaganda. Así, el primer tipo de sistemas simbólicos: *el de solidaridad*, nos remite a las obras de Elk Eber, Wilhelm Sauter, Ernst Krause Georg Ehmig, Emil Dielmann... Obras en las que patrullas de asalto, milicias, granaderos, compañeros de armas, soldados y compañías de la SA, reflejan un Estado cuyo núcleo de solidaridad social es el militar y bélico reproduciendo inconscientemente la estructura más subyacente de la totalidad del sistema.

Pero no sólo lo militar se proyecta sobre lo social como la estructura que tiñe el conjunto de relaciones colectivas, el segundo sistema de símbolos: el que explica la organización del *poder*, también viene a ser representado bajo las características de lo bélico. La sacralización de la figura del Führer se hace desde las referencias militares. De esta manera, el Jefe siempre aparece revestido de los ornamentos del guerrero: traje militar en el campo de batalla, bajo las insignias y

símbolos militares, o arengando a los soldados que parten para el frente. El Poder, con mayúsculas, está investido de los signos de las mitologías primitivas de la guerra. Y, por tanto, el resto de los sistemas simbólicos estará condicionado por las constantes de una cosmovisión que separa el mundo en "enemigos" y "amigos", dualismo típico de sociedades de estructura tribal.

Es interesante el análisis del tercer sistema de símbolos: el de *la temporalidad.* Aquí ya se perciben todas las correspondencias implícitas en un pensamiento ideológico de corte irracional. Salvo algún tipo de representación dedicada a las obras de ingeniería típicas del Nazismo, el caso de los cuadros sobre la construcción del puente sobre la autopista del valle del Diablo, las autopistas de Jena, o las canteras de granito de Mauthausen de tan terrible recuerdo-, la temporalidad que se desprende de estas representaciones hace mención sólo a un pasado gremial indefinido. Leñadores con vestimenta regional, campesinos y familias campesinas, segadores, jinetes, herreros y paisajes idílicos eluden por completo la división social del trabajo propia de las sociedades industriales. Los obreros aparecerán de una única forma en representaciones colectivas en las que el Führer arenga, e incluso siempre estarán dispersos en las enormes masas de soldados que escuchan. La obra de Ferdinard Staeger, "Nosotros somos los soldados trabajadores", es la más ilustrativa de la identificación entre soldado y obrero.

En cuanto al cuarto sistema de símbolos: el de *la sacralización de seres y fuerzas* es el culto al Jefe del que emanarán el resto de símbolos colectivos. El Jefe cumple la misma función que la del Totem primitivo. Aglutina las fuerzas, las creencias, las ansiedades emotivas y las necesidades afectivas de las masas. El proceso sado-masoquista sobre el que se identifica el conjunto de las relaciones sociales –privadas y colectivas– compensa de las frustraciones y de las represiones. Pero la contrapartida no se hace esperar. Como ya matizó Freud, el autoritarismo sadista engendra en el seno de la sociedad una agresividad que, o bien, se dirige contra el mismo sistema, o se transfiere hacia un enemigo "universal", un "enemigo de raza". Irracionalidad y agresividad sin objeto resultan ser la consecuencia de la gestación de una mentalidad mitologizada. Las superestructuras ideológicas del Nazismo ponen en marcha los mecanismos bélicos en los que se fundan los procesos infraestructurales de la desatada producción industrial de maquinaria pesada.

No se puede hablar, de todas formas, de representaciones monolíticas en el Nazismo. Si se puede, en cambio, considerar unas imágenes y contenidos iconográficos estáticos. Pero el Arte elaborado bajo intereses políticos de dominación acentúa o inhibe elementos según los procesos en los que se encuentre comprometido. En el caso del cartelismo bélico se hace evidente este postulado. Desde los inicios de la guerra se van trasnsformando las motivaciones persuasivas. En un primer momento se apela al rol masculino del guerrero en sus vertientes de héroe magnificado y revestido de la tradición aria y de raza susperior. Los acontecimientos contrarios al sistema Nazi empujan al Arte y a la propaganda a dirigirse hacia la población civil. Se pasa del slogan a la consigna y, sobre todo, a la consigna práctica. El ahorro de energía, el trabajo femenino en las fábricas, el tener cuidado con los comentarios en público por el consiguiente miedo al espionaje infiltrado, etc., van sustituyendo paulatinamente a la ensaltación de los valores del Führer y sus ejércitos. El estado de desastre se oculta perfectamente, mas en las representaciones pictóricas ya se pueden leer los signos de la derrota.

Cuando se han precisado los sistemas simbólicos en las formas iconográficas del Tercer Reich se puede decir ya que las conclusiones a las que se llegan después de un repaso general de la iconografía, resultan de un modo claro las funciones del pensamiento mítico. Esto es: se delimita lo bélico como la estructura inconsciente de la sociedad; la posición de poder se encarna en un Totem también bélico; la temporalidad falsa es perceptible tanto en pintura como en otras Artes y actividades creadoras; el pasado de una raza superior explica el sentido colectivo de las acciones de agresión bélica con lo cual la confusión entre el tiempo histórico real y tiempo ficticio-imaginario es constatable; y, esencialmente, se establece una diferenciación de roles tajante.

Es sobre el último punto, la diferenciación rigurosa de roles (20) o papeles sociales, sobre la que se edifica el fundamento último del sistema. Frente a los avances que el rol femenino va adquiriendo en las décadas de los años veinte y treinta de nuestro siglo, la ideología Nacionalsocialista es un retroceso sin precedentes históricos. La férrea división entre los papeles sociales se convierte en uno de los aspectos más relevantes de esta iconografía. De dos modos se puede observar que aparece la representación del hombre: como soldado y como trabajador. También la mujer se representará de dos formas predominantes: como madre y esposa, y curiosamente como figura de la mitología universal. Leda, las heroínas de los Nibelungos, Venus, Diana, las tres Gracias, o arquetipos como la Juventud, diversas alegorías, Europa, el Capricho... componen las diversas representaciones en las que la mujer es la protagonista de la obra. Hay un tema repetido múltipes veces, "El Juicio de París". Siguiendo el análisis freudiano de las imágenes se produce una paradójica sublimación de la mujer: la referencia mitológica a Venus, Leda y compañía, permite en la rigidez de la ideología nacionalsocialista presentar sólo a la mujer como cuerpo, como desnudo. Y es un tipo de desnudo que roza lo pornográfico, enmascarándose bajo el título "clásico" de la obra, por ejemplo la obra de Paul Mathias Padua "Leda y el cisne".

Los estereotipos femeninos indican el funcionamiento social del inconsciente colectivo y, en este caso, el nazista. Como afirmaba Michel Foucault, entender las características que se achacan a los "otros", a lo que no detentan el poder, es entender el funcionamiento subyacente de una situación histórica de dominación. Y, en efecto, la mujer se muestra como el premio del guerrero; pero, lo más importante en este punto, es el tratamiento dado iconográficamente en donde se comprueba el fenómeno mítico como ideología de raíces bélicas. A mayor sublimación del rol femenino mayor es el sistema de dominación colectivo.

(20) Hinz, B., *Arte e Ideología del Nazismo,* Fernando Torres, Valencia, 1978, págs. 229-275.

La situación de los roles se alterará al final de la guerra. La necesidad de mano de obra en las fábricas transforma el papel social de la mujer. Pero, y esto es lo que mayor importancia tiene, apenas se alteran los esquemas simbólicos. Estos son los fundamentos específicos de la ideología hitleriana. Es sobre el conjunto de división de papeles sociales sobre los que se construye el Nacionalsocialismo, así como en la diferenciación tajante de las clases sociales y, precisamente, roles y status serán los mecanismos ideológicos enmascarados y transmutados. La indiferenciación y la homogeneización representativas no debe hacernos olvidar que el Nazismo se sustenta sobre la más absoluta división y diferenciación de los individuos.

LA SOCIEDAD DE MASAS CONTEMPORANEA Y SUS MITOLOGIAS

La sociedad de masas (21) contemporánea ha venido precedida por unas imágenes, unos símbolos y una cosmovisión en los que iban implícitos unos contenidos ideológicos promovidos desde la formación económica y política dominantes. La vieja ficción de la determinación consciente del ser humano se ha prestado en las sociedades actuales, más que nunca, a la mistificación. En este estado de cosas, la cultura ha sufrido un proceso de acomodación al orden económico hegemónico. Así ha perdido su sentido último de racionalidad y ha devenido en un nuevo producto de la industria. Industria que previamente ha condicionado a la población en la forma de masa indiferenciada. Como ya se ha citado con anterioridad, se llega al concepto de "pseudoformación", o también de "pseudocultura". Esta, frente a la cultura real, consistirá en una acomodación y en una identificación con la estructura dominante. Y una identificación acrítica ya que los individuos se ven envueltos en una dinámica de mensajes difícilmente asimilables en su totalidad. La pseudocultura al ser difundida a través de los omnipresentes medios de comunicación masivos será "capaz de incapacitar" al sujeto para hacer frente psicológico a semejante avalancha ideológica. Pero el problema surge al preguntarnos sobre qué tipo de mentalidad conforman los "mass-media" y si es posible aplicar los esquemas teóricos "clásicos" sobre el mito en relación con la estructura cognoscitiva que los medios de comunicación proporcionan.

Más adelante hemos determinado una serie de características que se han definido como configuradoras del pensamiento articulado en nexos interpretativos y significativos mitologizantes. Trataremos a continuación de considerar hasta qué punto estas características se cumplen también en los productos masificados de la industria comunicativa.

La primera función asignada a la percepción mitológica de la realidad es su carácter subconsciente y, a la par, la reproducción encubierta de las pautas normativas de la estructura dominante de la sociedad. Aquí nos encontramos con una de las funciones principales de la comunicación contemporánea de masas: la transmisión de unos valores ideológicos introyectados en los individuos, día tras día, y que determina su visión general del "estado de cosas" que le rodean. El Conductismo, o incluso la Teoría de la Gestalt, han investigado sobre las condiciones en las que el conjunto del sistema de motivaciones y de la percepción se organizan y desarrollan. Sin duda, y pese a la aparente inocuidad de los medios, la aplicación sistemática de los hallazgos de las técnicas de la Psicología Social no deja de hacerse evidente. Pero el condicionamiento inconsciente de las poblaciones se realiza en forma más profunda: en forma de estructura cognoscitivas proporcionada a partir de los efectos colectivos que resultan de la publicidad y la propaganda encubiertas.

El anuncio publicitario, por ejemplo, ha logrado lo que no han logrado otras técnicas prácticas más directas: canalizar la configuración de la conciencia limitándola a los objetivos del sistema. En el breve anuncio de máximo simbolismo se reproduce la estructura pulsional –el deseo colectivo de poder– e instintivo. Es, entonces, el mito moderno que encubre la presión ideológica de la dinámica de las sociedades post-industriales. Por consiguiente, el mito primitivo se asumía desde el inconsciente social y de la misma manera el mito publicitario se interioriza mediante motivaciones que, en su gran mayoría, son desconocidas para el mismo sujeto que las adquiere. Mito y publicidad se corresponden inequívocamente. (22)

El tema de los "mass-media", en nuestra época, ha tomado la categoría de protagonista en cuanto que es el reflejo superestructural representativo de las formaciones post-industriales. Sin embargo, desde la década de los años setenta los productos de la industrial cultural se han teñido curiosamente de la estética y de los contenidos de la publicidad comercial. Los telefilmes televisivos, las películas nominadas, e incluso las revistas de información general, han ido adquiriendo la desconcertante semejanza del anuncio publicitario, y si al mismo tiempo se observan las semejanzas progresivas entre mito y anuncio nos damos cuenta de que estamos ante un refuerzo amenazador de la mentalidad irracional.

La segunda característica del pensamiento mitológico, como ya se expresó, es la acomodación de ésta a la singularidad del "status quo" y la facilidad para crear una intemporalidad ficticia. En este punto es en el que se muestran mayores conexiones entre el pensamiento mitológico y los productos de los sistemas de comunicación. No es un secreto la ambigüedad con la que se presentan la gran mayoría de producciones cinematográficas y televisivas últimamente en relación al espacio histórico-temporal. La dificultad del receptor para poder determinar la época histórica se compensa con toda una imaginería artificial: el uniforme nazi, el gorro típico ruso, el traje de época victoriana, y, en general, todos los tópicos

(21) Dorfles, G., *Símbolo, Comunicación y Consumo,* Lumen Comunicación, Barcelona, 1984, fundamentalmente el capítulo: "Comunicación a través del lenguaje normal y alienado", págs. 97-125.

(22) Reboul, O., *El poder del Slogan,* Fernando Torres, Valencia, 1975.

soberanos de la pseudocultura. La consolidación de la sociedad post-industrial requiere la aniquilación de la memoria histórica e incluso de la identificación del pasado. Así, los cómics son los productos comunicativos que mejor denotan el empobrecimiento temporal de los acontecimientos. El héroe adolece de conciencia histórica sólo sabe que existe una enorme amenaza de destrucción en contra de la que tiene que luchar sin tregua. El marco espacio-temporal de un Superman, o de un Spiderman, se hace tan impreciso como el de una Guerra de las Galaxias. Imprecisión que va acrecentándose conforme se repite el esquema.

La creación de una temporalidad social falsa introduce una de las constantes más acusadas de la mitologización como fenómeno colectivo. El individuo no está en situación cognoscitiva de poder llevar a cabo un análisis global de su propia situación ni colectiva ni privada, esta situación se convierte en causa de su infelicidad y foco de desajustes en los procesos de socialización. Mas, y cada vez en mayor medida, los medios de comunicación van rellenando los espacios de la esfera privada. La orientación hacia las finalidades y objetivos implicados en las estrategias económicas se vuelven –mediante el condicionamiento de una mentalidad de categorías atemporales– en el sentido de la existencia. En este punto, el principio del rendimiento económico necesitará de una cotidianidad mítica adaptadora.

Conjuntamente con lo anterior, la ideología mítico-simbólica transforma la memoria colectiva a través de una univocidad significativa. Los agentes publicitarios, día a día, condicionan una interpretación unificada de los hechos pasados según los intereses coyunturales del momento, una ojeada a ciertos programas televisivos puede constituir un instructivo y deprimente ejercicio intelectual. Los "mitemas" –en terminología estructuralista– en los que se están transformando los acontecimientos sociales indican la fuerza formidable que este tipo de superestructuras generan. Es interesante estudiar en relación a esta problemática los agudos análisis de Maurice Halbwachs (23) sobre las bases sociales de la memoria, y asimismo los desarrollos sociológicos sobre el papel de las ideologías en las sociedad actual de Claude Lefort (24).

En donde mejor se encuentran pruebas, no obstante, de la formación de la conciencia mitológica en las sociedades post-industriales es en la construcción sistemática de héroes que hacen de la fuerza física (en lugar del uso de la inteligencia) su instrumento de actuación. El culto al héroe antihumano, del personaje indivualista y antisolidario se convierte en la monserga de la gran mayoría de productos comunicativos de la industria cultural. Lo cotidiano se vuelve irreal y lo irreal cotidiano. El combate a muerte con los "otros" se enmascara bajo la apariencia de amenaza universal y metafísica. La conducta destructiva se trata de presentar como comportamiento ejemplar y el desprecio a los débiles –mujeres, negros, marginados– aparece como el mejor ejemplo de la institucionalización de la irracionalidad. La agresividad constante y la competitividad sin tregua son los postulados ideológicos imprescindibles en el discurso "mass-mediático" dominante. Y paralelamente a ello toda la galería de símbolos del pensamiento mitologizado no se hará esperar. James Bond, el vaquero del salvaje Oeste, Tarzán, el policía heterodoxo, etc., representan paradigmas inequívocos de unas relaciones sociales viciadas por postulados ideológicos destructivos. La paradoja comunicativa sin embargo no se hace esperar: el receptor es sumido en la más absoluta de las pasividades a medida que más activo se muestra el héroe. El mito escinde al pensamiento de la acción, la consciencia de la inconsciencia, el proyecto de la realización. La mitología, forma ideológica ascendente en las sociedades avanzadas, resurge con una fuerza absoluta en el conjunto general de todos los sectores de la población. El comportamiento dirigido por los medios de comunicación de masas utiliza las mismas reglas del mito, reglas estudiadas en profundidad por Lévi-Strauss. El animismo de los utensilios técnicos cotidianos reformula el antiguo animismo de los objetos de la Naturaleza. Los miembros de la comunidad deducen sus experiencias de los símbolos adquiridos a través de los medios comunicativos. La conducta entonces es condicionada por los hábitos psicológicos introducidos explícitamente por la estructrura de poder. Esto, de por sí, da lugar al dominio de los significados primarios; las eficaces señales de aviso, orden, de peligro, de localización del alimento, de celo, etc., conforman la vida diaria y autodirigen el comportamiento hacia zonas de subhumanidad.

La creación de estereotipos está unida al tema de la exaltación del héroe. El dualismo moral y social impone una división de roles que aumentan la confusión concreta y cotidiana del hombre-receptor. El folletín televisivo no rompe con las pautas de comportamiento exigidas por el sistema. Es más, trata de remarcar dichas pautas en beneficio de una identificación general con unos individuos que personalizan más que personajes relaciones productivas y grupales específicas. Para qué hablar del análisis semiótico de series como "Dallas", series en las que los administradores del planeta ofrecen un "amplio abanico de posibilidades" en donde el espectador medio puede identificarse y entrar así en el "juego" de la introyección del modelo económico y político que vende al público. Esto enlaza con la cosmovisión que confunde el tiempo ficticio con el tiempo histórico, indistinción que está en el origen de lo mitológico y del relato fabuloso que dio lugar al nacimiento providencial de un pueblo elegido, y si no ahí está la extensa galería de western propagandísticos sobre un modo de ver y de actuar en la vida.

De mayor importancia parece el efecto de incapacitar al receptor para encontrar un principio interconexionador entre unos fenómenos y otros. Llegados a este punto nos encontramos con la condición sin la cual el pensamiento mitológico no podría sobrevivir. En "El Pensamiento salvaje", Lévi-Strauss hace hincapié sobre la logicidad que guía a los pensamientos de las sociedades de economía menos complejizada que la de tipo industrial. La lógica de lo mítico, pues, no puede presentarse como la lógica de la racionalidad ya que la

(23) Halbwachs, M., *La mémoire collective,* Presses Universitaires de France, París, 1968, sobre todo, "La mémoire et le temps", págs. 80-129.

(24) Lefort, Cl., "análisis de las ideologías en la sociedad actual", en: *El concepto de Ideología,* K. Lenk (comp.), Amorrortu, Buenos Aires, 1974, págs. 318-331.

racionalidad posee sin embargo la lógica con la que es posible comprender las estructuras internas de la totalidad de los fenómenos. Desde esta perspectiva sólo la racionalidad posee sin embargo la lógica con la que es posible comprender las estructuras internas de la totalidad de los fenómenos. Desde esta perspectiva sólo la racionalidad crítica puede asumir el análisis de lo mitológico. Y dentro de tal análisis se comprueba la carencia de un principio de casualidad racional en el individuo sometido a procesos de "re-mitologización" comunicativa. La Razón con mayúsculas detecta la estrategia de lo mítico-simbólico y su praxis social, y en esta práctica lo primero que llama la atención es la cosificación del propio sujeto mitologizador. Su incapacidad para comprender el sentido subyacente de los fenómenos y, a la vez, para asimilar el desbordamiento psíquico que le supone la inflación comunicativa de los medios actuales, le convierten en campo abonado para la manipulación y el autoritarismo enmascarado. La reducción paulatina de sus capacidades intelectuales y creativas va desintegrando su personalidad hasta convertirle en un sujeto supersticioso, como afirmaba Adorno: un individuo con "superstición de segunda mano" (25). Para Adorno, Psicología y Sociología –en el momento presente– serían inseparables y precisamente por ello es posible entender los procesosde mitologización individual y su generalización en los procesos colectivos de condicionamiento cognoscitivo y perceptivo. La transmutación psíquica a través de los "mass-media", en definitiva, se está convirtiendo en un asunto fundamental para el conocimiento de determinados conflictos sociales, como pueden ser la ascensión de la xenofobia o de comportamientos masivos violentos.

De este modo, el análisis de la imposibilidad creciente que tiene el ciudadano para percibir una causalidad lógica en los acontecimientos históricos se convierte en uno de los problemas básicos a la hora de determinar el papel de los sistemas de comunicación en su influencia sobre el comportamiento global de los sujetos. Se podría afirmar que la configuracion de una estructura cognoscitiva de carácter mitológico supone la potenciación de unos *imperativos ideológicos* que poco tienen que ver con los imperativos de la racionalidad. La sobrecogedora imagen de una sociedad ampliamente tecnificada que vuelve a una mentalidad y a una cosmovisión arcaica es el aviso más evidente para que la ciencia sociológica no se encierre en el estrecho campo de unos análisis sólo empíricos y parcializados, y sin correspondencia con el amplio marco de otros conocimientos –esencialmente filosóficos y epistemológicos– que si bien pueden parecer más especulativos, en cambio nos ponen en el certero camino de la comprensión del rumbo de la sociedad de nuestro tiempo presente.

¿SON POSIBLES ALGUNAS CONCLUSIONES?

La evolución de la Teoría Estética y la Teoría de la Cultura se ha enfocado de una manera preferente a delimitar principios formales y contenidos, más que a considerar el tipo de proceso cognoscitivo sobre el que se fundamentan estos principios. La carencia de un análisis gnoseológico de lo estético en la investigación contemporánea está permitiendo, utilizando un lenguaje coloquial, que en numerosos campos de la actividad artística se dé "gato por liebre", siendo el "gato" la propaganda y la "liebre" el arte creativo.

Sin precisar en dónde empieza y acaba lo estético y deja paso a un fenómeno político, podemos acabar en las trampas de los pseudovanguardismos o de las pseudocreaciones de la industrial de consumo cultural. Por eso es tan importante para el análisis actual alcanzar una correcta comprensión de los procesos a partir de los que el objeto artístico toma un rumbo extraartístico. Una Filosofía del Arte, una Sociopsicológica y, desde luego, una investigación pormenorizada sobre la sociedad de consumo tendrán necesariamente que venir en nuestra ayuda.

El Nazismo, por tanto, en relación a la aclaración entre Arte y propaganda se revela como el mejor paradigma delimitador. Se puede decir que el uso político y pragmático que el Nacionalsocialismo hizo del Arte nos permite constatar la transformación de lo estético en ideología, y finalmente el tránsito de ésta en mitología. Situándose la gran diferencia entre ésta y otras mitologías en el hecho de que su función culmina en la conducción de sus receptores hacia la acción bélica. Sería algo así como "una mitología de segunda mano prebélica", parafraseando a Adorno, ya que las mitologías auténticas –las que están en el sustrato profundo de sociedades dinámicas que se mueven hacia diferentes formas de pensamiento– y de conocimiento son complejas en sí mismas y sin los estereotipos tan prefijados como presentan las "falsas mitologías".

El Arte Nacionalsocialista (26), por consiguiente, se podría clasificar considerando sus representaciones iconográficas como una estética ideológica no tanto por el conjunto de sus imágenes cuanto por los procesos psicológicos que buscan despertar en la colectividad. La cosmovisión podrá comprenderse en función del comportamiento objetivo de las masas, deduciéndose que en gran medida este comportamiento de la población estará en evidente dependencia de la asimilación continuada y repetitiva de las mismas y únicas representaciones y de los contenidos cognoscitivos derivados de ellas.

Las estéticas irracionalistas, entonces, se constituyen en objeto de estudio preferente dentro de una Ciencia que estudie el Arte en la totalidad de sus relaciones. La Historia, la Psicología, la Sociosemiótica, la Teoría de la Comunicación y la investigación filosófica han de acercarse al hecho artístico con categorías de objetividad. Se puede objetar, desde luego, que ello conlleva la disolución del Arte en cuanto que éste es el reflejo de una subjetividad creadora. Pero es en este punto en donde es posible establecer unos nexos de análisis en las interacciones entre el artista, su obra y sus efectos sociales, puesto que la subjetividad está en estrecha ligazón con los

(25) Adorno, Th. W., *Filosofía y superstición,* Alianza, Madrid, 1972, capítulo: "Superstición de segunda mano", págs. 107-140.

(26) Klein, Cl., *De los espartaquistas al Nazismo: la República de Weimar,* Península, Barcelona, 1970.

fenómenos objetivos de carácter histórico y, en la gran mayoría de casos, el artista está realizando una proyección y una sublimación de las condiciones psicosociológicas –e incluso patológicas– de su tiempo.

Así, una división analítica entre Estéticas que apelan al conocimiento mitológico y Estéticas que apelan a lo conceptual se hace importante. Y en esa división el creador no tiene que entrar porque su tarea es otra: articular los elementos, los materiales, las ideas y las formas. Pero esa división posterior es materia de estudio imprescindible a la hora de valorar la acción social del Arte. En este sentido, el modelo de Estética irracionalista siempre estará caracterizado por su planteamiento persuasivo de recurrencia a elementos inconscientes contenidos en la consmovisión cultural colectiva. Frente a un avance en la ruptura de estereotipos, la creación de corte irracional produce y reproduce fielmente los sistemas de status y de roles de forma obsesiva. La estructura simbólica de componente mitológico va organizando una mentalidad arcaica. Es entonces un retroceso cognoscitivo el que experimentan los sujetos sometidos a esta estructuración de mensajes. Y en esto la pintura y el cartelismo alemán nacionalsocialista fue sintomático, pero también numerosos mensajes de la industria contemporánea de la comunicación.

En resumen, habrá que acudir a una *dilucidación metodológica* (27) de los supuestos sociosemióticos aplicables a la estructura de los sistemas simbólicos, de su denotación y de su connotación dentro de un grupo o de grupos más amplios como son los de la sociedad institucionalizada y simbólicamente constituida. y si se ha precisado que la ideología se define como una *deformación* del uso del lenguaje y de las representaciones culturales, entonces se podrá hablar de un Arte y de una Estética ideológicos desde el mismo momento en el que por encima de los significados y símbolos históricos se superpongan niveles connotativos de significación encubiertos políticamente. De este modo, los mitos, definidos como representaciones conformadas por la subjetividad colectiva, pasan a ser persuasivos cuando cobran connotaciones destinadas a causar adhesión incosciente a un contexto sociopolítico. Mas para crear adhesión colectiva los códigos de creación artística implicados estarán reducidos iconográfica y artísticamente. La *superposición ideológica* aparece al articular los marcos de referencia de la imagen artística a la estructura del poder. La ideología, en tal caso, sería una "forma de habla" –en terminología saussuriana– parasitaria, pero verosímil.Verosimilitud que provendrá de las formas de conciencia social predominante en una etapa histórica dada, y cuanto más refleje una mentalidad mítica –papeles masculino y femenino antagónicos, acausalidad de la génesis del grupo, intemporalidad, etc.,– mayor concentración ideológica contiene ese hecho artístico y podrá ser utilizado de una forma persuasiva.

A lo largo de estas páginas nos hemos referido a la iconografía alemana del Tercer Reich, pero asimismo nos hemos formulado una serie de preguntas sobre el carácter de los contenidos difundidos por la cultura elaborada por los "mass-media" con posterioridad al final de la Guerra Mundial. En este punto hay que admitir que la clave en gran medida de la estabilidad estructural de las sociedades post-industriales ha residido en el mecanismo psicológico de identificación social con los mensajes de los "medios". El sujeto sometido a la dinámica ideológica mítico-simbólica –artificialmente producida– acaba interiorizando los valores dominantes y se ve encuelto en una estructura social en la que va perdiendo la capacidad de resistencia psíquica ante el efecto de los extraordinarios medios y contenidos de la publicidad y de la propaganda. Esta pérdida significará la aparición de un sujeto prototípico en el que la uniformidad, pese a la apariencia de diferenciación, será una de las consecuencias posteriores de su autoidentificación acrítica con la colectividad a su vez también condicionada.

Por tanto, las seis características definitorias de lo mitológico, según la Antropología estructural, se cumplen también en la pseudocultura "mass-mediática". Estamos ante un fenómeno paradójico puesto que el condicionamiento cognoscitivo de los individuos a través de una estructura perceptiva difundida comunicativamente no deja de ser el desenvolvimiento de complejas fuerzas irracionales que, llegado el caso, pueden generar actitudes imprevisibles (28). De nuevo, el adoctrinamiento mediante el prejuicio y el simbolismo arcaicos en las sociedades contemporáneas se puede convertir en la aparición y avance de *conductas contagiosas* y fanáticas. Es a causa de estos factores por lo que se hace imprescindible fijar unos límites a los símbolos que estereotipan y condicionan la interpretación del mundo y aquellos otros que su carácter conceptual y creativo abre expectativas nuevas en todos los niveles de la existencia humana. Podríamos provisionalmente acabar considerando que las posibilidades de la Teoría Estética que diferencie entre formas y contenidos de componente racional e irracional, parece un proyecto interesante para devolver a la creación artística e intelectual su tarea de perfeccionamiento de las capacidades humanas y, esencialmente, para detectar el uso simbólico de imágenes vacías que de una forma inconsciente asumen la catástrofe de una dominación que falsifica la mente y la vida de las sociedades industrialmente avanzadas.

(27) Hallyday, M.A.K., *El Lenguaje como Semiótica Social,* F.C.E., México, 1982.

(28) Riesman, D., *La muchedumbre solitaria,* Paidós, Barcelona, 1981, y principalmente, "Los narradores de cuentos como preceptores de la técnica: cambios en los agentes de formación del carácter", págs. 110-141.

KOBIE (Serie Bellas Artes), Bilbao
Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia
N.º IX, 1992/93

EL COITAO. Mal llamao
Periódico artístico, literario y radical de Bilbao

Javier González de Durana

RESUMEN

El periódico **"El Coitao. Mal llamao"** representa uno de los episodios más interesantes de la breve literatura artística vasca, propiciado por los propios artistas en el contexto de un Bilbao económicamente pujante, y cada vez más, políticamente nacionalista. Entre enero y mayo de 1908, luchando contra grandes dificultades (jesuitismo, conservadurismo e incultura) que terminaron por vencerles, una joven generación de artistas plásticos y escritores consiguió dar a luz ocho números satíricos, mordaces y beligerantes. La "ideologización" de los artistas vascos, tan intensa durante todo el siglo XX, encuentra en esta experiencia su antecedente más remoto y menos conocido.

SUMMARY

The magazine **"El Coitao. Mal llamao"** represents one of the most interesting moments in the short basque artistic literature, promoted by the artists themselves, in Bilbao, a strong town because its economuy and, more and more, nationalistic in a political sense. Between January and May of year 1908, facing great difficulties (jesuitism, conservadurism and inculture) that won them, at the end, a young generation of plastic artists and writers published eight satiric, scathing and belligerent issues. The "ideologicalitation" of the basque artists, so deep along the XXth century, finds in this experience its most remote and less know precedent.

LABURPENA

"El Coitao. Mal llamao" aldizkariak euskal labur literatura artistikaren episodio interesantetariko bat adierazten du, artista beraiek bultzaturik, ekonomikoki indarsu eta, gero eta gehiago, politikoki abertzale Bilbo batean. 1908 urteko urtarrilla eta maiatzaren artean, irabazi zien (jesuitikeriak, atzerakeriak eta kulturakeriak) ostopo haundiei aurpegi emanez, artista plastiko eta idazleen belaunaldi gazte batek satiriko, eztenkari eta borrokalari zortzi ale argitaratu zuen. Euskal artisten "ideologizazioak", hain sakona XX.garren mendearen zehar, esperientzi honetan bere aurretiko zaharrena eta ezezagunena aurkezten du.

EL COITAO. Mal llamao

El ambiente y la necesidad

Emiliano Arriaga en su **Lexicón etimológico, naturalista y popular del bilbaíno neto** (primera edición en 1896) incluye el vocablo "coitao" indicando que procede del castellano "cuitado" y que entre los bilbaínos venía a designar a un "infeliz", buenazo; un pobre diablo inofensivo".

Sin embargo, el periódico **El Coitao**, tras su poco preocupante nombre, escondía un lobo: el de cierta juventud ansiosa e inquieta que utiliza el sarcasmo, la ironía y la patada donde más duele ideológicamente porque tiene nada que perder y todo que ganar. Para ello, ese lobo utilizó la forma de un periódico, a imitación de **Els Quatre Cats** barcelonés, dando cabida a un porcentaje muy importante de espacio para ilustraciones gráficas, en un momento en el que la prensa en general apenas daba importancia a ese aspecto, y con colaboraciones literarias inéditas.

Sólo llegaron a publicar unos pocos números con cuatro hojas, dando lugar a ocho páginas, excepción hecha del cuarto número, que por su carácter "extraordinario" sólo ofreció cuatro páginas. Antes de caer abatidos, sacaron a la calle ocho ejemplares. El periódico no se conserva completo en propiedad conocida alguna, pública o privada. Existe, eso sí, una colección de siete números agrupados que son los que fundamentalmente se han manejado para este estudio (1). El único ejemplar conocido del octavo y último número llegó desde México, habiendo sido conservado por los descendientes de Ricardo Gutiérrez Abascal, uno de los partícipes en la poco inofensiva aventura periodística.

A pesar de gustar del ataque, **El Coitao** no fomentó la agresión de ningún tipo. Antes bien, denostaba la violencia física real practicada entre los militantes de los partidos políticos más exacerbados del momento. En su demoledor afán crítico utilizó la frase acerada e hiriente dicha sin dar importancia, la mordacidad y la cuchillada verbal como quien no concede apenas relevancia a las propias palabras. Era la táctica favorita del pintor Adolfo Guiard: entre sinsorgadas risibles y aparentemente descuidadas un mazazo en la mandíbula del pensamiento. Precisamente, Guiard fue una de las personas más invocadas en **El Coitao** y, como ya señalamos en su día (2), la representación que de Don Serafín de Arrauchi y Arrauchi, "el Coitao", se hace en la portada del primer número pasa por ser la correcta caricatura de un maduro Guiard.

En términos generales, la peripecia de **El Coitao** es la de una generación en su muy temprana juventud que llama a las puertas de la generación anterior para lograr encontrar un hueco entre sus integrantes o, al menos, para hacerles saber que no estaban dispuestos, a pesar de la admiración que pudieran sentir hacia ellos, a circular por la vida sin ser oídos, sin ser tenidos en cuenta... lo más pronto posible.

Ramón Carande en su **Galería de raros** (3) recordó las tertulias en el café del Gato Negro (en el mismo edificio del Teatro de la Comedia, de Madrid), celebradas entre 1907 y 1916. Afirmaba que en ellas se reunían, entre otros, José Mª Soltura, Leopoldo Gutiérrez Abascal, Juan Echevarría, Ramón de Basterra –Carande le dedica unos elogiosos párrafos (4), aunque, como veremos después, su actuación en **El Coitao** no resultó muy heroica, a pesar de su posterior admiración por Trajano–, Pedro Mourlane Michelena, Ramiro de Pinedo (antes de internarse en el monasterio de Santo Domingo de Silos en 1913) y Miguel de Unamuno.

Bien, si Carande asegura que aquellas reuniones se celebraron con aquellos contertulios, así debió ser sin duda. Pero lo cierto es que en ese grupo había personas de dos generaciones distintas. Unamuno, Leopoldo Gutiérrez y Pinedo, con los cuarenta años bien cumplidos y entrados en 1907; Basterra, Mourlane y Echevarría, aún veinteañeros en aquel momento. En la página 278 de su libro, Carande ofrece la lista completa de los asistentes a la tertulia del Gato Negro, con indicación de su asiduidad mayor o menor, y en ella aparecen numerosos nombres de vascos (entre ellos varios de los restantes protagonistas de **El Coitao**: Gustavo de Maeztu y Ricardo Gutiérrez Abascal, por ejemplo, y colaboradores como José Mª Salaverría y Ramiro de Maeztu) que, sin duda, pasaron por ella, lo que en ningún caso quiere decir que coincidieran en las mismas fechas y mucho menos que coincidieran los protagonistas de **El Coitao** en torno a los años 1907 y 1908. De producirse algún encuentro de café-tertulia entre ellos, seguro debió ocurrir varios años más adelante.

Carande explica que el antijesuitismo era moneda común en el grupo de la generación previa (5). **El Coitao** heredaría fuertemente ese espíritu a través de Tomás Meabe (6).

Gustavo de Maeztu, uno de los protagonistas más destacados de aquella singular actuación periodística, estuvo en París desde principios de abril de 1907 hasta, por lo menos, bien adelantado el verano de aquel mismo año. Desde la capital de Francia dirigió varias cartas a sus amigos de Bilbao, con los cuales meses más tarde fraguaría el periódico, en las que manifestaba opiniones despectivas respecto al ambiente artístico y social bilbaíno. Así, a mediados de mayo (7) decía:

> "Os veo algo tristes. No me extraña. En Bilbao los **locos** no hacemos más que jugar a la gallina ciega. Andamos a tientas y de vez en cuando nos dan un palo que nos **joden**. Debéis venir cuanto antes. Hay que luchar aquí y de firme".

(1) Al número tercero de esta colección le falta la última hoja, correspondiente a las páginas 7 y 8. Sin embargo, esa ausencia ha podido remediarse, ya que en la Biblioteca Foral de Bizkaia se conservan íntegros los números 1, 3 y 5 de **El Coitao**.

(2) **Adolfo Guiard**, Bilbao, 1984, pp. 106-107.

(3) Madrid, 1981, pp. 137 y 150-152.

(4) Carande, op. cit., pp. 290-291.

(5) Véanse los capítulos dedicados a José Mª Soltura en la **Galería de raros**, pp. 211-298.

(6) Sobre este particular, y sobre Meabe en general, véase "Tomás Meabe, vasco, español y socialista", de Víctor Manuel Arbeloa, en LETRAS DE DEUSTO, vol. 4, nº 7, enero-junio 1974, pp. 117-143, en este trabajo se incluye un epígrafe titulado 'Su crisis religiosa. Su campaña anticlerical', pp. 124-128.

(7) Firmada en París el 11 de mayo de 1907. Archivo familiar de Leopoldo Gutiérrez Zubiaurre, México.

Más adelante, y como reflejo de esa necesidad de superar el peso ideológico de la generacion anterior, la de sus hermanos mayores, le decía Maeztu a Ricardo, el pequeño de los Gutiérrez Abascal:

> "Así es que querido Ricardo que tienes que venir, por encima de las **barbas de tu hermano**, tienes casa **cojonuda**, cuartos, y si quieres te buscaremos **señora** para los ratos de nervios".

En otra carta posterior (8) vuelve a insistir sobre los mismos aspectos:

> "Debéis venir cuanto antes y todos con Gutiérrez, este es el más necesitado. En ese pueblo, diga lo que diga, se empequeñece".

La vena anticatólica, que en El **Coitao** adquiriría el matiz de antijesuítica, también se manifestaba en la primera de estas cartas:

> "Tomás (9) y yo ante las magnificencia de los griegos y venecianos nos sentimos paganos de veras. Odiamos el catolicismo de un modo espantoso. Cuando seamos **célebres** (?) organizaremos la gran comida universal. Una cena que se celebrará en primavera a poder ser en el Luxemburgo para protestar contra 20 siglos de tristeza. ¡Qué rabie Gutiérrez! ¡Viva la vida! ¡Viva la esperanza!".

Durante los meses anteriores a la aparición del periódico el ambiente cultural de Bilbao no era muy estimulante. En la prensa se hablaba sobre la pena de muerte, la educación infantil, la hora de cierre de las tabernas, la lastimosa vida de los "arrantzales" y la pesca de arrastre, el descanso dominical, etc.

Las noticias y los acontecimientos artísticos no eran destacados ni por sí mismos ni por los periódicos. La exposición de pintura más reseñada fue la que celebró en San Sebastián con 17 pinturas Darío de Regoyos (10). El 31 de septiembre de 1907 El **Noticiero Bilbaíno** dedicó un cálido y fuerte elogio a las vidrieras diseñadas por Adolfo Guiard para la Casa de Juntas de Guernica. Muy poco más hubo. Este escaso campo de relieve y actividad daba lugar, con frecuencia, a celos y envidias. Así, según Enrique Areilza (11), Guiard y Losada durante el verano reprocharon a Ignacio Zuloaga y Francisco Durrio en ambientes artísticos locales el haber utilizado influencias y otros métodos poco ortodoxos para exponer en Barcelona.

La experiencia de **El Coitao** debe entenderse como el inarticulado, pasional y primer esfuerzo de unos jóvenes artistas de veintitantos años por hacerse un hueco en el escaso mercado y panorama artístico de aquel Bilbao. Entre los artistas plásticos, los verdaderos impulsores del proyecto, Alberto Arrúe tenía 29 años; José Arrúe, 23; Gustavo de Maeztu, 20; Angel Larroque, 31; Nemesio Mogrovejo, 32; y entre los literatos, colaboradores más o menos entusiastas de los anteriores, Ricardo Gutiérrez Abascal, 24 años; Tomás Meabe, 28; y Ramón de Basterra, 19.

La generación anterior de pintores y escultores, mal que bien, ya se había hecho un hueco y se mantenía con cierta comodidad entre la demanda local o bien empezaban a paladear las mieles de los éxitos internacionales. Así, Adolfo Guiard tenía 47 años en 1907; Anselmo Guinea, 53; Ignacio Zuloaga, 37; Manuel Losada, 42; Francisco Iturrino, 43; Francisco Durrio, 39.

El Coitao no pretendía arrebatar ninguna parcela ganada por esos artistas mayores, y, de hecho, desde las páginas del periódico se alabaron las personalidades de Regoyos, Zuloaga, Losada y Durrio. Lo que se buscaba era, simplemente, un lugar al sol para una generación que, impaciente, no veía llegar la hora de su oportunidad y reconocimiento. Los integrantes de **El Coitao**, como recordaba Estanislao Mª de Aguirre muchos años más tarde, se constituían como "un pintoresco grupo de románticos, (que) con el orgullo en la frente, y su fisonomía completamente **deplassé**, compartían del profundo desdén y del odio cordial de todo el vecindario. Eran, como decía Bilbao entero, en un tono deprimente, **los intelectuales**. Así juzgaba Bilbao a la inteligencia, a aquel pequeño grupo de desinteresados que se reunía en la rotonda del Café Arriaga. Entre carcajadas, blasfemias y bocanadas de humo, salpicado el diálogo de donaire, se sentaban con el ademán altanero de los años, Nemesio Mogrovejo, Gustavo de Maeztu...".

El año 1907 resultó particularmente negativo para el arte en Bilbao. Las exposiciones que Losada venía organizando desde 1900 en las Escuelas de Berástegui habían tenido su última celebración pura en 1905. En ella estuvieron presentes Alberto y José Arrúe, Larroque, y Maeztu junto con la plana mayor de la generación anterior. Todos juntos, los jóvenes se sintieron en su medio idóneo.

Existió otra exposición en 1906, pero resultó desvirtuada al ceder Losada en presentar artistas no innovadores de Madrid y Valencia, es decir, en presentar los enemigos de la modernidad pictórica tal y como vascos y catalanes habían entendido y defendido hasta entonces ese componente moderno. La ausencia de estos artistas había dado lugar en exposiciones anteriores a críticas por parte de sectores artísticos conservadores de Bilbao. La originaria idea de un grupo de artistas vascos, o vascos y catalanes, pero todos unidos en torno a una fe y unos ideales artísticos comunes, quedó rota. Al dar entrada a Sorolla, Benlliure, Fortuny, Pradilla, Gonzalo Bilbao y otros similares, la cohesión del grupo se disipó. Cabe suponer que quizás estuviera en la mente de Losada la idea de presentar a vascos "modernos" en una sala y a valencianos y madrileños "académicos" en otra distinta para que el

(8) Firmada en París el 16 de junio de 1907. Archivo familiar de Leopoldo Gutiérrez Zubiaurre, México.

(9) Se refiere a Tomás Meabe.

(10) "Exposición Regoyos", en **El Nervión**, 4 de octubre de 1907, extractando un artículo de Francisco Alcántara publicado en **El Imparcial**; "La exposición Regoyos", en **El Nervión**, extractando un artículo sin firma de **El Pueblo Vasco**, 10 de octubre de 1907.

(11) **Epistolario. Doctor Areilza**, de Enrique Areilza, carta 86, p. 134, Bilbao, 1964.

público apreciara la diferencia y aprendiera a valorar el trabajo de unos y otros.

Sea como fuere, Zuloaga, Iturrino, Durrio y Guiard se negaron a participar con tal compañía en 1906. Tampoco participaron los hermanos Arrúe, aunque no sabemos si fue por la misma razón que los anteriores. Sí se prestaron a entrar en la dispar mezcla Losada (lógico, como organizador que era), Regoyos, probablemente muy necesitado de dinero, Maeztu, Larroque y Mogrovejo (12).

En 1907, sin embargo, no hubo exposición de "arte moderno". Ni pura ni espúrea. Para los artistas jóvenes, que veían aquellas exposiciones como la única ocasión en que podían mostrar sus trabajos con dignidad y apoyo institucional, la no celebración aquel año de una exposición tuvo que resultar muy desesperanzadora.

La siguiente exposición se convocaría en 1910 y con ella nacería la Asociación de Artistas Vascos. Hubo de morir Nemesio Mogrovejo en abril de aquel año para que se reuniera fuerza suficiente en un proyecto de fraternidad artística con capacidad para triunfar, como así sería. Mogrovejo, el compañero que quedó en el camino, uno de los protagonistas de **El Coitao**, fue la tierra sobre la que floreció una eficaz agrupación de auto-defensa y divulgación, combativa sin llegar al campo político y homogénea sin entrar en la uniformidad ideológica o estética (13). **El Coitao**, en esa tierra, fue semilla, la primera voz –más bien grito– antes del coro.

El carácter radical (aparte del radicalismo artístico) político y, particularmente, religioso, marcó las vicisitudes biográficas del periódico. Muy jóvenes e inexpertos, sin apoyos sociales suficientes, demasiado dispuestos a comerse el mundo... Bilbao, no el mundo, terminó por devorarles.

Al mismo tiempo que los impulsores de **El Coitao** clausuraban su iniciativa entre la frustración y la falta de rentabilidad (tanto económica como socio-cultural), algunos de los objetivos de los artistas de la generación precedente empezaban a plasmarse. Así, en la mañana del 25 de marzo de 1908 se reunieron en el Palacio Provincial los diputados Urízar y Ustara, con los concejales Solís y Galina y los ciudadanos Losada, Gortazar, Larrea, Jado, Arrube y Rochelt, para ocuparse de la creación de un Museo de Bellas Artes al que se acordó dar ese nombre, a la vez que fueron designados los seis primeros individuos citados para redactar el reglamento y las bases con las que habría de regirse dicho Museo (14).

No sólo por estas fechas la anterior generación de artistas empezaba a lograr éxitos como el del Museo, sino que también comenzaron a desaparecer personas significativas de dos generaciones atrás y que fueron decisivas en la introducción del arte moderno en Bilbao. Así, Manuel Ayarragaray y Garbuno fallecía el 4 de abril de 1908. Su apoyo a Adolfo Guiard desde la presidencia de la Sociedad Bilbaína en fecha tan temprana como 1885 fue esencial para reorientar el gusto pictórico de la naciente burguesía industrial y adinerada de Bizkaia. De otra parte, el pintor Anselmo Guinez falleció el 10 de junio de 1906.

Cada generación iba logrando sus empeños, tarde o temprano. A la de los Arrúe, Maeztu, Larroque y demás, les llegaría una década después, con la creación y madurez de la Asociación de Artistas Vascos, otra fraternidad como **El Coitao**, pero mejor organizada, más amplia y menos ideologizada políticamente.

El recuerdo nostálgico del hecho, pasados bastantes años, corrió a cargo de Estanislao Mª de Aguirre, quien fue reclutado para la empresa periodística por Maeztu durante los Carnavales de 1908 y participó activamente en los últimos números del periódico, en el espléndido libro que dedicó a su a partir de entonces amigo Maeztu. "Para Gustavo –narra Aguirre en el capítulo VII de título "Los amigos de Arrauchi"– el ambiente bilbaíno de aquella época era intolerable... sentía la necesidad de gritar, de insultar, de hacerse oír, de levantarse sobre un banco o sobre una barrica –desde luego vacía– para tener su primer prosélito. En la rotonda del Café Arriaga, atraídos por la simpatía de los intelectuales, empezaron a agruparse los primeros amigos, algunos jóvenes republicanos que jamás hablaron, algún criminal que otro, dos o tres carteristas y el **glover troter** que, de cuando en cuando caía por Bilbao. Gustavo era el centro de aquellos pintorescos círculos donde se maduró el propósito y se decidió la suerte de **El Coitao"**.

El socio capitalista fue, al parecer, José Arrúe, quien entregó "ochocientas pesetas al negocio"; Gustavo de Maeztu "aportaba el alma" y Luis Mogrovejo su casa de la calle Santa María "como redacción", si bien esto último no es estrictamente cierto a tenor de lo que la propia mancheta del periódico declara.

Tras la salida del primer número, "en las sacristías fruncieron el entrecejo y rascándose la coronilla, dijo un coadjutor: –No sé, no sé, pero estos deben ser de los de la **cáscara amarga**.– ¡Canastos! –dijo otro– yo creo lo mismo. Algunas beatas de las siete calles encendieron unas velas para sus santucos".

Reconociendo el error de cálculo –**El Coitao** fue un muy buen y culturalmente sofisticado producto para aquel Bilbao–, Aguirre confesó que "no pasó nada. **El Coitao** fue una equivocación de medida. Era demasiado semanario para el Bilbao de aquella época".

NOTA.– Salvedad hecha del octavo número, los siete ejemplares iniciales que han podido ser consultados proceden del archivo familiar de la familia Arrúe. Dado que los participantes y redactores del periódico usaban muy frecuentemente pseudónimos, la gran ventaja de estos ejemplares es que alguien (probablemente Alberto Arrúe, propietario de los ejemplares) anotó junto a los artículos publicados los nombres reales de sus autores. De no haber sido por ello, más del 50% del contenido del periódico hubiese resultado un misterio de autoría.

(12) Véase sobre esto nuestro **Adolfo Guiard**, pp. 102-106.

(13) Véase sobre la Asociacion de Artistas Vascos nuestros trabajos **Adolfo Guiard**, pp. 108-114; y "Cómo surge la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao", en **Muga**, 1982, núm. 22, pp. 74-83; pero, sobre todo, el trabajo de Pilar Mur **La Asociación de Artistas Vascos**, Bilbao, 1986.

(14) "Ecos bilbaínos", en **El Porvenir Vasco**, 25 de marzo de 1908.

EL COITAO. Mal llamao
Una vida breve, pero difícil.

En una carta sin data, pero redactada con gran seguridad en diciembre de 1907, Ramón de Basterra (14) escribía a Ricardo Gutiérrez Abascal en los siguientes términos:

> "Si al recibir mi carta tienes por ahí cerca a los providenciales hermanos Arrúe abrázalos de mi parte. Esto te encargo porque según entreveo a ellos se debe la idea de la fundación del periódico".

Se presupone la existencia de una carta anterior a la de Basterra, redactada por el pequeño de los Gutiérrez Abascal, en la que se exponía la idea fundacional del periódico. A falta de la localización del archivo epistolar de Basterra –si existe aún hoy en día–, nos quedamos sin conocer el contenido del proyecto en su fase inicial. Sin embargo, en parte se puede deducir de la carta de Basterra y, en cualquier caso, no debió de tratarse de un planteamiento demasiado minucioso. El propio Basterra se encargó de imaginar el origen de la idea, al tiempo que transmitía su más completo apoyo (15) al grupo impulsor:

> "No necesito que me cuentes su génesis: lo imagino todo. Hace tiempo que esa idea debiera haberse realizado. Antes de que se me olvide quiero decirte que haces muy bien ocultando el proyecto al Café García, pues acaso ellos nos pudieran atenuar el impulso. Y muy antes de todo no me explico cómo me preguntas si podéis contar conmigo. ¡No faltaba más! Yo espero redactar, según vuestro encargo, o la salutación del primer número, o el último anuncio de su última cara. Soy un incondicional. Claro que todo esto digo refiriéndome a mi voluntad, en cuanto a mi capacidad en esa labor periodística, tengo conciencia de mi insignificancia. Me dan miedo las cosas de la imprenta. En fin, yendo entre vosotros...".

Las cautelas manifestadas hacia los integrantes de la tertulia del Café García resultan comprensibles. El joven grupo promotor de **El Coitao** acostumbraba a reunirse en el café del teatro Arriaga y recordemos que todos rondaban los veintitantos años. Los del García eran gentes, en su mayoría, pertenecientes a la generación precedente: Leopoldo, hermano mayor de Ricardo Gutiérrez Abascal, bien entrado en la década de los 40, al igual que Enrique Areilza, con 47 años, los mismos de Telesforo Aranzadi, Ramiro de Pinedo (16), 37 años, Pedro Eguillor, acercándose también a la cuarentena, Unamuno, –cuando pasaba los veranos en la Villa–, con 43 años en 1907, etc., etc. Es decir, no sólo gentes más maduras, sino, además, formada con ausencia de pintores y escultores, salvedad hecha de las muy esporádicas participaciones de Adolfo Guiard y Manuel Losada.

Continuando con las puntualizaciones de Basterra a Ricardo Gutiérrez, en cuanto a la línea editorial del futuro periódico, la carta prosigue:

> "**El Coitao**" como título me parece muy bien. Lo de "papel con muchas palabras y pocas ideas", sinceramente, encuentro que tiene un sabor extraordinariamente meridional. Esto te digo teniendo en cuenta el carácter regional –carácter vasco– que según tú habría de ser base de la revista. **El Coitao** título inicial lo encuentro muy suficiente".

El entusiasmo de Basterra por el proyecto era tal que no pudo evitar entrar en concreciones como la periodicidad, el futuro director, la seriedad en la presentación ante el público...:

> "Comentando la idea no debiera haber entrado en estas minucias sin importancia, pero como no puedo entenderme de palabra con vosotros, y es necesario que cada uno aporte a la obra su espíritu te escribo de la cuestión cuanto se me ocurriría si ahora me comunicara contigo verbalmente. –¿Dudais si la publicación habría de ser semanal o quincenal?– Yo estaré siempre por la quincenal. De atrevernos a salir al público estoy porque salgamos seriamente. No

(14) Carta procedente del archivo familiar de Leopoldo Gutiérrez Zubiaurre, México; sin data y sin especificación del lugar de redacción.

(15) Adviértase la firme y solidaria actitud de Basterra ahora hacia el grupo promotor y contrástese con la mantenida por él mismo en carta del 9 de marzo de 1908 dirigida a Unamuno tras la existencia de algunos problemas entre el grupo de artistas plásticos y Ramiro de Pinedo, amigo íntimo de Unamuno en la Villa.

(16) Precisamente, Ramiro de Pinedo en carta a Unamuno (firmada en Bilbao el 14 de febrero de 1907) decía: "Basterra (el poeta) se va presentando muy bien, hay algunos jóvenes interesantes, esto marcha, ¿seremos la avanzada que empiece la conquista de Castilla? Porque en nuestro viaje a Silos haremos algo, desde luego". Resulta curiosa, cuando menos, la voluntad de Pinedo (y, de paso, del grupo del Café García) por constituirse en cabecilla de los "jóvenes interesantes" y la paralela voluntad de esos jóvenes por ocultar sus planes, pocos meses después, a Pinedo y sus amigos. Al de año y medio de la carta anterior, cuando ya la aventura de **El Coitao** había concluído, Pinedo volvió a escribir a Unamuno (firmada en Bilbao el 1 de agosto de 1908) aludiendo a los jóvenes: "...el amor que V. tiene a nuestro pueblo, del que se cree por ahí que está formado por una mano de bárbaros enriquecidos por el dinero y embrutecidos por el champagne, algo de eso existe en verdad, pero hay también otra cosa que nadie como V. la conoce, el alma bilbaína, única en España y que puede llegar a ser su salvación. V. será el maestro y vendrán Gutiérrez Abascal (Ricardo), Ramoncito Basterra y gente joven que aquí reclutaré". Algunos años más tarde Basterra mencionó en carta a Ricardo Gutiérrez Abascal (sin data, circa 1909-11, Biblioteca Nacional) los nombres de algunos de estos personajes –no a Pinedo– como integrantes de otra tertulia más de su gusto, la del Café Lion d'Or: "De recuerdos a Perico, Power, Dn. Enrique (es el grupo más simpático en Bilbao...)".

puedo hablar con la seguridad que lo haría si antes os hubiera visto. Según cómo vaya la cosa os visitaré en cuanto me ordenes –notarás que te trato con la sumisión de redactor probable a director futuro–."

La inseguridad que Basterra manifestaba hacia la escritura en aquellos momentos, hacía sus propias poesías ("Agradezco tu opinión de mis versos nuevos. Sigo teniendo mucho miedo. ¡Amiel, ese empacatado Amiel!", dice en otro momento de la carta), le pudo hacer pensar que su participación con los artistas pintores dispuestos a escribir le iba, quizás, a ayudar en sus mismos escritos al proporcionarle una comparativa conciencia de su mejor calidad como escritor. Aunque no dice exactamente en qué consistiría esa ayuda, pudiera ser también que la presumible desenvoltura literaria y falta de complejos académicos de los pintores contrapesaría o aminoraría el rígido método y el amanerado repulimiento característicos en el joven Basterra:

"Me haces pasar un gran rato con la noticia. Yo espero mucho de vosotros, así como de mí presiento un fracaso, que espero me ha de venir muy bien. Te hablo con toda sinceridad. Yo no puedo escribir una cosa sin pensarla y repensarla muchos días antes. No me gusta escribir deprisa más que las cartas, y éstas con ligeros intervalos que voy jalonando pacientemente. Escribe, escríbeme. Cuenta todo. Especifica".

Lo cierto era que en un periódico casi anarquista y asambleario como fue **El Coitao** la figura de Director carecía de sentido, de modo que nadie ostentó dicho cargo y los trabajos se repartían en función de las posibilidades de cada uno para llevarlos a cabo. La revista no indicaba nombres de responsables y, por tanto, nadie figuraba con actividades específicas y oficiales.

Tomás Meabe y Gustavo de Maeztu, en el País vasco-francés a causa del exilio que sufría el primero desde 1906, fueron consultados por Ricardo Gutiérrez Abascal acerca del título del periódico y otras cuestiones. Su respuesta fue ésta:

"El nombre del periódico no me gusta, no nos gusta. Nada de cuitamiento, ni por broma. Busca la cosa por el rempujo. O un título más sereno. En fin, vosotros veréis; lo que yo os digo es que no me suena el que pensaís: parece como que anda en tratos con la muerte.

Cuanto a lo de la tirada, precio, etc., la verdad es que no estoy más enterado que vosotros (**Adelante**! (17) el número aquel, nos vino a costar 300 pts., no estoy seguro). Mira de esto te podrá informar y de muchas otras cosas, mi amigo Dionisio Aguirre; preguntas por él en la imprenta **El Ruido**, Alameda de Sn. Mamés, 15 (...) Sobre todo os ayudaría muchísimo para lo que sea administración, empaquetamiento de periódicos, envíos a los corresponsales, arreglo con los vendedores de Bilbao, etc., etc. (...) También estará enterado del mejor modo y más barato en lo de obtener los clichés, etc.

Acaba de decirme Gustavo que ponga si vas a dar al periódico un carácter algo particularista. Te tiene por bizkaitarra. Recoño, mata bien a los muertos! (18).

En cualquier caso, como suponía Basterra, los hermanos Arrúe fueron los motores de la acción y, así, José Arrúe se encargó de escribir una carta (19) a Unamuno con la solicitud de un artículo para el primer número. El joven artista y el maduro filósofo no se conocían personalmente y ello explica el tono de la misiva, entre respetuoso y desenvuelto:

"Me tomo la libertad de escribirle para pedirle colaboración en un periódico que queremos publicar varios jóvenes de Bilbao.

Como naturalmente, al presente no tenemos un cuarto para pagar como se merece su trabajo hemos resuelto enviarle por este mismo correo, un dibujo mío, rogándole lo admita no como cambio, pues saldría V. perdiendo, sino como buena voluntad, pues caso que tendría éxito pagaríamos lo que V. estipulase.

El periódico que llevará por título **El Coitao** queremos hacerlo esencialmente bilbaíno, no yendo en armonía lo que se dirá con su nombre pues **coitaos** talmente es difícil hallar en esta tierra de vivos.

Dispénseme y admita con benevolencia mi dibujo. Si es que sin molestarse puede enviarnos algo dentro de la primera quincena de enero próximo, le quedaríamos muy agradecidos, pues queremos publicar muy pronto el primer número".

En efecto, el primer número del periódico salió el 26 de enero de 1908 y no fue Don Miguel quien provocó ningún tipo de retraso, pues para el 4 de enero, es decir, en una semana, José Arrúe ya estaba escribiendo de nuevo a Salamanca en respuesta a una carta de Unamuno y a un artículo ("¡Abajo la coitadez!") redactado por éste:

"He recibido su carta contestando a la mía y después el artículo que nos envía para **El Coitao**.

(17) Según Víctor Manuel Arbeloa ("La prensa obrera en España", REVISTA DE TRABAJO, nº 31, 1972), Meabe fue director de **Adelante**!, un periódico socialista que se publicó en Eibar, del que Arbeloa afirma que sólo conoció el número extraordinario del 1º de Mayo de 1906, siendo posible que Meabe se refiera en su carta a Ricardo Gutiérrez Abascal a este ejemplar y que el mismo fuera, realmente, extraordinario por ser único y resurrección puntual de otro periódico local anterior. En Eibar, del 1 de Enero de 1901 al 14 de Febrero de 1902 se publicó un periódico quincenal denominado **Adelante** como "órgano de la Agrupación Socialista de Eibar y defensor de las sociedades obreras", siendo su director Esteban Barrutia.

(18) Carta de Tomás Meabe Gutiérrez Abascal sin firma ni data, pero probablemente escrita a finales de diciembre de 1907 en el País Vasco-francés, Biblioteca Nacional.

(19) Firmada en Bilbao el 29 de diciembre de 1907. Archivo Casa-Museo Unamuno, Salamanca.

Me alegro mucho de que mi dibujo le haya gustado. El artículo de V., aparte de que es muy hermoso y de una gran oportunidad para Bilbao, nos salvará por completo la tirada. Si sigue V. así, dentro de poco tiempo habremos de repartir **grandes dividendos**.

Le mandaremos el periódico con objeto de que nos corrija en lo que hubiera de deficiente, para que el tono del periódico sea el que V. más convenga y el periódico sea como suyo.

Que viva **El Coitao** muchos años y que en él pueda V. decir muy a menudo cosas como las que dice en su artículo, es lo que quisiera su affmo".

En una tercera y muy interesante epístola de J. Arrúe a Unamuno (20), en vísperas de la salida del primer número, se manifiestan ya los primeros problemas con los que tropieza el grupo de pintores y escritores jóvenes. Son problemas de bisoñez, en parte, y de participación en el periódico, en otra parte:

"Se extrañará V. de que todavía no haya salido a la calle el primer número de **El Coitao**. Ello es debido, en primer lugar a que, como nosotros no nos habíamos enterado del sinnúmero de requisitos que son necesarios para publicar un periódico, hemos tenido que andar a vueltas en el gobierno civil y nos ha costado un triunfo encontrar imprenta con buenas condiciones para nosotros".

La imprenta aludida era la de "Butrón y Zorraquino", la cual se ubicaba en el número 42 de la calle Hurtado de Amézaga. Siguiendo con su explicativa queja, decía Arrúe:

"Además (y esto es lo más importante) los literatos jóvenes, muy apreciables por su talento literario, no lo son nada con respecto a decisión o valor o lo que sea. Creímos contar con ellos y se nos han negado al final rotundamente. Así es que para llenar los huecos que dejen los colaboradores hemos tenido que coger la pluma los pintores ya que los que pueden hacerlo no lo hacen por miedo (Prudencia rayando en miedo, dice uno de ellos)".

Es fácil ver a Ramón de Basterra como autor de esa frase final, a tenor de lo dicho por él mismo a Ricardo Gutiérrez en carta que ha sido comentada anteriormente. No resulta tan fácil deducir, sin embargo, quienes pudieron ser los otros "literatos jóvenes" que se negaron "rotundamente" a colaborar, porque en el primer número de **El Coitao**, de hecho, participaron (excepto Basterra) todos los que podían hacerlo del grupo de amigos: Ricardo Gutiérrez, Tomás Meabe, José Mª Salaverría y el pintor-escritor Gustavo de Maeztu.

Lo más lógico es suponer que se trató de una negativa transitoria por cuestiones tanto periodísticas como ideológicas. Por ejemplo, en contra de la opinión de Basterra, se decidió que el periódico fuera semanal, con salida los domingos, y tampoco fue designado Director nadie en particular. Pero, además, debió existir alguna clase de debate entre los promotores en torno a la orientación política de **El Coitao**, aspecto que, sobre todo por la participación de Tomás Meabe y el apoyo publicitario del establecimiento comercial de un edil municipal socialista, no podía soslayarse. Es evidente una cercanía del Partido Socialista y del republicanismo (adviértase la colaboración de Ramón Sánchez Díaz), aunque no por militancia ideológica de los artistas plásticos, sino, más bien, por amistad de todos ellos con un elemento singular del socialismo vasco como era Tomás Meabe. Le decía Arrúe a Unamuno:

"Tienen miedo de que nosotros **barbaricemos**. Y el periódico no queremos hacerlo nosotros. Queremos que lo hagan quienes pueden hacerlo. Pero que lo hagan completamente liberal, que en él se puedan decir todas las cosas que deben decirse aquí, las que V. dice y por duras que sean" (21).

A modo de difusión previa, Gustavo de Maeztu mantuvo una entrevista con un reportero de **El Nervión**, a quien comunicó parte de los proyectos e intenciones, lo cual quedó, más o menos, reflejado en un artículo "suelto", sin firma, aparecido en la semana previa a la de la salida del periódico. En él, entre otras cosas, se decía lo siguiente:

"El nuevo periódico no estará sujeto a política alguna. Será una publicación libre, en la cual se mantendrá a toda costa el espíritu regional, mejor aún, el carácter bilbaíno, siendo de esperar un gran éxito. Ya el título un tanto irónico- es un acierto.

El primer número publicará artículos inéditos de Miguel de Unamuno, José María Salaverría y Tomas Meave. Los tres personalísimos escritores vascongados inaugurarán en ese primer número una serie de artículos notables, proponiéndose Unamuno levantar ampollas en **El Coitao**. También se contará con la colaboración constante de Pío Baroja" (22).

Finalmente, el día 26 de enero de 1908, hizo su presentación en las calles de la Villa **El Coitao**, subtitulado **Mal llamao**. Manifestaba tener la redacción y administración en el

(20) Firmada en Bilbao el 20 de enero de 1908. Archivo Casa-Museo Unamuno, Salamanca.

(21) Se le solicitaba un nuevo artículo para el siguiente número y le recordaban que, de momento, no podrían remunerarle ("Si tenemos dinero le pagaremos a V. todas las semanas y si no le deberemos a V. los artículos que se publiquen hasta que **El Coitao** no pueda más y se muera"). También se le comunicaba que el domingo 26 de enero saldría el primer número.

(22) José Arrúe, en la carta del 20 de enero, le advertía a Unamuno: "Por indiscreción de Maeztu y por mala interpretación de un periodista aparecen en este suelto que le adjuntamos ese **propósito** de V. y lo de la colaboración de Baroja, que es completamente falso".

número 12 de la calle Ibáñez de Bilbao, casa en cuyo ático tenía estudio Alberto Arrúe desde 1902. El número suelto costaba 10 céntimos y el atrasado, 20; un semestre de suscripción para España salía por 2,50 pesetas y todo un año, 5; mientras que un semestre para el extranjero eran 5 pesetas y un año completo, 10. "¡Que por grandeza de miras no quede!", debieron de pensar. Según Estanislao Mª de Aguirre, vendieron ochocientos cuarenta y dos ejemplares.

Su contenido era el siguiente: un "Saludo al pueblo y prensa", p. 1, firmado por Don Julián de Izaguirre, "discípulo de **El Coitao**", pseudónimo tras el que se ocultaba Alberto Arrúe; "Nosotros semos...", p. 2, como texto editorial de auto-presentación, sin firma, pero redactado, al parecer, por Ricardo Gutiérrez Abascal, conforme a la identificación ofrecida por la mano de Alberto Arrúe en el ejemplar de su propiedad. "¡Abajo la coitadez!", pp. 2-3-4, de Miguel de Unamuno; "Periódicos y periodistas", pp. 4-5-6, de José Mª Salaverría; "Postsolsticio", p. 6, de Tomás Meabe; "Efeméride", pp. 6-7, de D. Jorge de Eraso, pseudónimo probable de Alberto Arrúe; y "Nuestro folletín", p. 8, en el que se iniciaba la narración de la "Historia de **El Coitao** en la nebulosa de su vida", como una serie de "trabajos publicados y recopilados por el erudito D. Tejón Vélez del Duero", pseudónimo de Gustavo de Maeztu (23). La mitad de la octava página se ocupó con anuncios publicitarios, único lugar reservado para este fin en el primer ejemplar del periódico.

Había, además, cuatro dibujos. Dos sin firma, uno atribuible a Alberto Arrúe junto a la narración "Efeméride" y otro a Gustavo de Maeztu representando la hipotética figura de un personaje que podría encarnar al "coitao". Otros dos dibujos se debían a José Arrúe, uno de los cuales, a doble página central, titulado "Borrachera al por mayor" debió suscitar el posterior artículo de Salaverría de nombre "Por qué se emborracha el vasco", publicado en el número 2 del periódico y que generaría cierta polémica.

El mismo día de la salida del periódico Pinedo escribía a Unamuno una carta (24) en la que decía:

> "¿Ha visto Vd. **El Coitao**? Creo que no vivirá. Es un fracaso. Su artículo, muy hermoso, pero me molesta el Sabinismo. Hay que haber leído sus obras y sobre todo sus primeros artículos para ver que en aquel hombre había un odio malsano. Hay odios malsanos" (25).

Otro de los motivos para explicar la mala acogida que el periódico tuvo en Pinedo debió ser la referencia a un amigo suyo, Don Pantaleón, sacerdote y poeta fallecido hacía poco tiempo, que podía leerse en el folletín de Don Tejón: "D. Pantaleón el cura, hombre sabio a fuer de comer merluza con cuchara". Otra mención a Don Pantaleón en el cuarto número provocó la primera crisis en **El Coitao**, como luego se explicará.

El sabinismo al que aludía Pinedo se encuentra en uno de los últimos párrafos del artículo de Unamuno:

> "...allá tiene que llegar nuestra palabra de hierro, y en la lengua en que Sabino predicó lleno de fe heróica su evangelio de perdición. En esa fecunda contradicción en que se movió su noble espíritu, en ella está el resorte para salir del error en que la sombra de Loyola le tuvo preso".

Pero no sólo Pinedo vio mal esa mención a Sabino Arana, sino que, por motivos opuestos, la prensa nacionalista, como es natural, tampoco recibió con buenos ojos la aparición de un semanario que calificaba la ideología de Arana como un "error". La presencia de un ex-socialista anti-vascófono que denunciaba un "evangelio de perdición", de un hijo renegado y de unos pintores deslenguados e irónicos era mucho más de lo que, sin duda, podían tolerar. Así que en las filas del sabinismo encontraron un enemigo que, probablemente, esperaban. En este sentido, la revista **Euskalduna** publicó unos versos sin rima (26) tras la salida del primer número:

> "Ha aparecido El Coitao,
> y nos ha sumido en sombras.
> ¿Va con música de Wagner?
> ¿Va con música de Jodra?
> ¿Muestra ya el serrín de **adentro**
> en aquella jerigonza
> de su primer singladura
> o revela grandes cosas?
> ¿Será por sutil **sinsorgo**
> y dará pronto en la hoya?".

Casualmente, **El Porvenir Vasco** dedicó un largo artículo ("De Arte", firmado por Z.U.A.) a Angel Larroque el 28 de enero, es decir, dos días después de la aparición del semanario, destacando el hecho de que el Museo de Gratz, en Aus-

(23) Ochenta años más tarde otro pintor afincado en Vitoria, Fernando Illana, escribió un comentario sobre "Don Tejón Vélez del Duero" en **El Correo Español-El Pueblo Vasco**, 31 de enero de 1987. La faceta de Gustavo de Maeztu como escritor fue analizada por Miguel Sánchez-Ostiz en la revista **Panorama**, de Pamplona. "Trazos de un raro. Gustavo de Maeztu, escritor", nº 6, año 1986, pp. 25-42.

(24) Firmada en Bilbao el 26 de enero de 1908. Archivo Casa-Museo Unamuno, Salamanca.

(25) Esta carta tiene un buen párrafo anti-jesuítico, ánimo beligerante específico del que también **El Coitao** fue partícipe en números posteriores. Decía Pinedo refiriéndose al Dr. Areilza: "Ahí va lo gordo: el Dr. tiene un proyecto terrible y va derecho a él. Tendremos Ateneo ¡por cojo... etc.! y luego fundaremos la Universidad Vascongada, sic, distrito universitario nuestro, con enseñanza oficial, títulos oficiales, profesores, etc., etc... Para esto contamos con V. Necesitamos datos y se los pediremos. Nada de Juntas de Patronato que hacen convocatorias para plazas pidiendo una persona coja o manca o tuerta. El sistema de oposición es imperfecto, pero es mal menor. Es el único medio de arrojar a los loyoleros". Sobre este proyecto universitario y su origen, véase un artículo publicado en **El Nervión**, 14 de diciembre de 1907, p. 1, titulado "La vida intelectual en Bilbao. Iniciativas laudables".

(26) Publicados el 30 de enero de 1908, p. 8, bajo el pseudónimo de "Sirimiri".

tria, había adquirido una pintura suya, al tiempo que criticaba que la Diputación provincial no hubiera atendido en los meses anteriores una solicitud de pensión para Larroque, ratificando el lamentable aforismo de que "nadie es profeta en su tierra". El tono del artículo iba muy en consonancia con las pretensiones de **El Coitao**: quejarse de la situación artístico-cultural en la Villa y promocionar a los artistas jóvenes.

Al de siete días, el 2 de febrero, salió a la calle el segundo número. Su contenido era el siguiente: "Por qué se emborracha el vasco", p. 2, de José Mª Salaverría; "Marranería espiritual", p. 3, de Miguel de Unamuno; "Así cantan los niños", p. 3, de Cocolo Amilocha, pseudónimo no identificado; "Otro artista nuestro descubierto por los extranjeros", p. 3, sin firma y dedicado a resaltar el éxito de Larroque en Austria; "Alta política, altas ideas", pp. 4-5, por Sebastián Gorostiza, otro pseudónimo de Gustavo de Maeztu; "Vanas versiones", p. 5, de Arturo Goiapiri, pseudónimo de Alberto Arrúe; "Silencio", pp. 5-6, de Manuel Gavidia de Echevarría, pseudónimo no identificado; la continuación del folletín "Historia del Coitao", pp. 7-8, por Don Tejón Vélez del Duero, y varias "breves" incluido un "servicio postal", p. 6, para responder a unos ya tempranos admiradores y deseosos colaboradores del periódico. El contenido publicitario ganó espacio, ocupando la mitad superior de las páginas 7 y 8, lo que en otras palabras podría traducirse como aumento de confianza socio-comercial hacia el proyecto del audaz periódico.

Las ilustraciones aumentaron y ganaron espacio respecto al primer número. Un gran dibujo de José Arrúe ocupaba toda la primera plana. Se titulaba "Al reflejo de la pálida luna" y llevaba el pie "Amaos los unos a los otros, o a Dios rogando y con el mazo dando". En él se veía una violenta disputa nocturna entre dos grupos de gentes, uno de los cuales enarbolaba una enseña con el lema **"Viva Carlos VII. Dios-Patria-Rey"** y el otro portaba su bandera con la consigna **"Gora Euzkadi. Jaun Goikoa eta Legi zarra"**. En la página 2 hay un pequeño dibujo de José ilustrando el artículo de Salaverría. Sigue en la página 4 un dibujo de tamaño medio de Alberto Arrúe. En la 5 hay otro pequeño de José y en la 6 hay otros dos, uno de Gustavo de Maeztu y otro de Alberto.

El nacionalismo, por supuesto, no se iba a quedar en la breve respuesta de los versos arrítmicos del **Euskalduna**. En el ejemplar del día 8 de febrero la revista **Aberri** publicó un largo artículo titulado **"El Coitao** y otros pito-lerdos" firmado con las siglas J.A. de B. en el que se identificaba a todo el grupo promotor con y a través del pensamiento de Unamuno, mezclando las opiniones expresadas por éste en el joven periódico (anti-loyolismo, anti-bizkaitarrismo, anti-culturalismo beocio...) con otras anteriores, como la del entierro del euskera y la reconquista espiritual de Castilla por los vascos.

El ritmo de periodicidad era fuerte y no habían arreciado aún los comentarios al contenido del primer número cuando ya estaba saliendo el tercero. Ocurrió el 9 de febrero con los siguientes contenidos: "Por qué se emborracha el vasco?", p. 2, de Miguel de Unamuno, en respuesta al anterior de Salaverría; "Nocturno", p. 2, soneto firmado por Juan de Altube, otro alias de Alberto Arrúe; "Regoyos", p. 3, de Charles Morice, traducido del **Mercure de France**; "El vascongado tiene varias personalidades", p. 4, breve nota firmada por Juan de la Encina, pseudónimo –¿utilizado por vez primera?– de Ricardo Gutiérrez Abascal; "Literatos desconocidos. Don Tejón Vélez del Duero. Biografía", p. 5, breve e hipotética trayectoria vital del autor del folletín "Historia del Coitao"; "Así habló **El Coitao**", pp. 5-6, por Martín de Somera, pseudónimo atribuible a Gustavo de Maeztu; "La bandeja de Herodías", p. 6, breves versos firmados por "Coitao", tras el que en esta ocasión estaba Ramón de Basterra. El "servicio postal", la publicidad y el folletín completaban el número en las dos últimas páginas.

Los dibujos son de José Arrúe, uno grande en portada y otro pequeño junto a los versos de Basterra; de Alberto Arrúe, pp. 4 y 6; y dos más de Gustavo de Maeztu, efigiando en un caso a Don Tejón y en otro a Darío de Regoyos.

Precisamente, esa caricatura de Regoyos provocó un comentario del pintor dirigido a Daniel Zuloaga (27) en los siguientes términos:

> "Por correo le mando a Vd. un número de **El Coitao**, periódico de Bilbao, hecho por algunos artistas jóvenes de aquí de la nueva generación, donde se proponen dar palo al **bourgeois**, un poco también a los curas y a los artistas malos. El número tres es el que le envío. Han sorprendido mi silueta, muy envejecido, pero en medio de todo se me parece como silueta, y en la misma página han publicado la traducción del famoso artículo de Morice contra Sorolla que Ignacio y yo deseábamos ver en letras de molde. Qué lástima que no se publique en Madrid, pero para que se entere alguien se lo he mandado a Alcántara" (28).

Debe hacerse notar que los "jóvenes literatos", en particular Basterra y Ricardo Gutiérrez, participaron por primera vez en el proyecto periodístico en este tercer número, salvo la dudosa autoría de Gutiérrez en el "Nosotros semos..." del primer número.

El cuarto número tenía prevista su salida para el día 16 de febrero. Sin embargo, no apareció. Los problemas graves habían comenzado a surgir. Lo que sí hubo aquél día fue una carta (29) dirigida a Unamuno y firmada por José Arrúe, Gustavo de Maeztu, Alberto Arrúe, Angel Larroque y Nemesio Mogrovejo, esto es, el núcleo fundamental de pintores y escultores jóvenes promotores de la revista, en la que decían:

> "Ya dirá V. que no le hemos escrito, ni siquiera para darle las gracias por sus artículos. Ahora le escribimos para enterarle de la serie de líos que han contribuido a que el periódico no salga hoy, como debiera.

(27) Firmada en Bilbao, sin data (hacia el día 10 de febrero de 1908). Archivo Daniel Zuloaga, Segovia.

(28) Se refiere al crítico de arte Francisco Alcántara, de **El Imparcial**, de Madrid, quien pocos meses antes había escrito una crítica muy elogiosa de Regoyos.

(29) Firmada en Bilbao el 16 de febrero de 1908. Archivo Casa-Museo Unamuno, Salamanca.

Estamos desencantados de sus mal llamados quizás discípulos de aquí. Tal vez cuando están con V. se muestran muy ardientes y decididos a seguirle y proclamar sus doctrinas, pero en cuanto la sombra del maestro desaparece, aparece un miedo a todo, un jesuita completamente redondo, según Maeztu.

Este miedo o como se le quiera llamar es la traba en la que se estrellan todas las fantasías y entusiasmos que demuestran delante de V. y les hace completamente estériles y aún perjudiciales para nada práctico. Delante de cualquier idea realizable ponen un montón de nimios imposibles.

Entre los líos que ha armado Ramiro de Pinedo y la presión que sobre el litógrafo han ejercido los de Deusto se ha hecho imposible la publicación de este cuarto número.

Al mismo tiempo, según dijo Pinedo, "V. no mandaría más ningún artículo al **Coitao** por considerar al periódico y a los que lo hacían como los verdaderos **coitaos**" cuando nosotros somos los únicos que estamos dispuestos a **hacer** algo y si no lo hacemos bien es por la incapacidad nuestra y las cortapisas de ellos, de los que estaban indicados para hacerlo.

Ellos han sido los verdaderos asesinos del periódico. A pesar de ello el periódico seguirá publicándose más pujantemente y esperamos de V., hoy más que nunca, su colaboración y sus consejos. Para este próximo número tenemos un artículo de Ramiro de Maeztu titulado "Habla **El Coitao**". Sus affmos".

Así pues, tenemos tres factores de disgregación: (a) la presión de la universidad jesuítica de Deusto sobre el litógrafo que tiraba los dibujos del periódico, (b) una nueva retracción de los jóvenes escritores a colaborar, y (c) la intervención obstaculizadora de uno de los procónsules de Unamuno en Bilbao, Ramiro de Pinedo. Es la primera crisis.

La presión jesuítica sobre el litógrafo tuvo su efecto. En un "Asertijo" publicado en el siguiente número se decía:

> "Hay en Bilbao un litógrafo que ha "tirado" hasta ahora los dibujos de este semanario.
>
> En su casa se "tiran" también unos trabajos que le encargan "perennemente" de la Universidad de Deusto.
>
> Los de Deusto visitan a menudo el establecimiento del litógrafo.
>
> ¿Qué cosita cosita es que el litógrafo nos ha comunicado que no quiere "tirar" más el semanario y que busquemos otro litógrafo?
>
> Como **El Coitao** no es un "papelucho indecente" sino un semanario serio, literario y artístico, suponemos que este acertijo será muy del agrado de nuestros lectores.
>
> Aunque haya quien lo acierte nosotros no nos incomodaremos, porque se trata de un asertijo "sin premio" (30).

La retirada de los jóvenes escritores no tiene fácil explicación. Otra vez el miedo, según los promotores. Quizás otras cuestiones. Lo cierto es que en el siguiente número, el cuarto, que aparecieron una semana de retraso, sólo Basterra publicó un soneto.

Por último, los tejemanejes de Ramiro de Pinedo. Tal y como le confesó el farmacéutico a Unamuno (31), la amistad hacia un clérigo poeta, muerto poco tiempo antes, le hizo adoptar una actitud beligerante:

> "En el número suprimido de **El Coitao** aparece la caricatura y los versos (siempre sonetismo) que Basterra y Arrúe dedicaron a Dn. Pantaleón (32). Supliqué que no se publicara y para llenar la columna me

(30) Según Manuel Llano Gorostiza, este litógrafo debió ser Juan Ugarte, quien tenía su taller en la calle Santa María, **Pintura Vasca**, Bilbao, 1965, p. 154. Hubo una empresa denominada "Litografía Artística", ubicada en la Alameda de San Mamés, 12, con entrada por la calle General Concha, que en el segundo número de **El Coitao** (antes de la presion jesuítica al litógrafo inicial) se publicitó en la sección de anuncios. Pueden tratarse de empresas distintas.

(31) Carta firmada el 23 de febrero de 1908. Archivo Casa-Museo Unamuno, Salamanca.

(32) J. I. Tellechea Idígoras en su introducción a **Ramón de Basterra. Cartas a Miguel de Unamuno** (Bilbao, 1989), pp. 19-20, "D. Pantaleón y Lerroux", identifica a este sacerdote. Se trata de Don Pantaleón Esnarrizaga, quien falleció en Begoña a los 82 años el 25 de octubre de 1907. Basterra le habló de él a Unamuno (carta firmada en Bilbao en fecha identificada por Tellechea como del 8 de enero de 1908), calificándole como "el Berceo del bocho" y autor de un himno titulado "Venid begoñeses. Llamad a la gente". Decía Basterra sobre este sacerdote poeta que, entre él y Pinedo, "seleccionamos sus versos, bosquejamos artículos, y ya íbamos a hacer perdurables nuestros esfuerzos en una Casa americana llena de Pórticos, sinfonías, introitos, etc., cuando se nos quebró todo ello" por el fallecimiento de Don Pantaleón y continúa: "Empezaba con una "Vida interior de D. Pantaleón", de la que se salvaron dos versos:

> "En nome de Azcillona que face toda cosa
> e de Urizar que aspira a su fina gloriosa".

El libro, en resumen, quedó reducido a que yo hiciera dos o tres copias de un soneto –producto de mi intermitente sarpullido ultramarino– que terminaba así:

> "Tu eres merecedor de una vida gloriosa
> que en una primitiva y picaresca prosa,
> fuera en un viejo códice por un clérigo escrita.
> Y de haber conocido en los siglos primeros
> en vez de hombres de bolsa, heróicos guerreros,
> y en vez de Montealegre al Arcipreste de Hita".

Tellechea tiene en este libro otro capítulo titulado "El Coitao", pp. 20-24, para cuya redacción se basa en las cartas de Basterra y en el libro de Pilar Mur sobre la Asociación de Artistas Vascos. La peripecia es narrada sucintamente, atribuyendo a Ramiro de Maeztu lo que fue escrito por su hermano Gustavo (el artículo de las "incubadoras", nº 7, y el firmado con el pseudónimo "Martín el de Somera", nº 3) y confundiendo a los hermanos Gutiérrez Abascal.

pidieron un artículo que era el que aparece hoy en **El Nervión** (33). Los de **El Coitao** después de prometerme que el número y la caricatura no saldría y cobrarme los cuartos, hacen salir hoy un número extraordinario con la citada caricatura y un artículo de Gustavo de Maeztu (siempre Maeztu) tratando como verá de ponerme en ridículo, sin conseguirlo.

No crea V. que trato de disuadirle que siga enviando artículos a ese periódico. No le escribo por eso, sino porque quiero que sepa el origen de mi artículo y quiero más que nada que conozca la verdad del asunto. Me sentí Quijote y me siento muy contento de ello. Dn. Pantaleón es digno de respeto para nosotros y su memoria para mí es muy sagrada. Debe hacer todo lo posible para que sea respetado. He tropezado con gente que ha faltado a su palabra y no les guardo rencor. ¡Allá ellos! Creo que comprenderá V. bien el origen de mi carta. Sé que ni puedo ni debo hacer presión sobre V. ni sobre nadie y créame que aunque pudiera hacerla no lo haría".

En pocas palabras, Pinedo no quería presionar a Unamuno, pero a base de tanto repetirlo pretendió trasmitir el efecto de la intención. Sólo que Unamuno, por fortuna, no le haría caso.

Ante la no aparición del periódico el domingo 16 de febrero, la prensa nacionalista, que sin duda seguía de cerca la publicación, reaccionó con un simple pareado que encerraba una animadversión:

"Ya ha fallecido **El Coitao**.
¿En dónde le han enterrado?" (34)

Pero, veamos el contenido de ese "número extraordinario", número 4, que salió el 22 de febrero con tan sólo cuatro páginas: "La bandeja de Herodías. I. Primera cabeza", p. 1, soneto de Ramón de Basterra dedicado a una personalidad destacada de la vida pública bilbaína –esta presentación de "cabezas cortadas sobre bandejas" ocuparía las portadas de los siguientes números, tratándose en este primer caso, al parecer, de la cabeza del ingeniero, político y empresario Pablo Alzola Minondo–, "A la opinión pública", p. 2, por Gustavo de Maeztu, criticando la actitud censora de Ramiro de Pinedo; "Plumadas", p. 2 por R. Sánchez Díaz; "Habla **El Coitao**", pp. 2-3, por Ramiro de Maeztu; "Nuestra **Galería de Hombres Ilustres**. El poeta D. Pantaleón. Elogio del Poeta", p. 3, con un soneto; el ya citado "Asertijo", p. 3, junto a varias "breves", y "Nuestros pintores. Larroque y Arrúe (Alberto)", p. 4, con semblanzas de dos de los pintores promotores del periódico. El folletín quedó interrumpido.

La parte ilustrada contaba con colaboraciones de José Arrúe para la "bandeja" de la portada y para la caricatura de Don Pantaleón, y de Gustavo de Maeztu para las efigies de Larroque y A. Arrúe.

La reaparición del periódico desagradó a la prensa nacionalista que creyó haberse librado del pequeño y molesto incordio:

"Ha revivido **El Coitao**.
¡Ajo! Nos ha fastidiao". (35)

No eran, con todo, estas simples rimas los únicos ataques al periódico de los jóvenes artistas. Una revista de hondo calado ideológico como **Aberri** volvió a prestar atención al contenido de lo publicado, en particular, de lo firmado por Unamuno. Así, si el primer artículo de éste ya fue criticado por la referencia sabiniana, el tercer artículo, sobre la tendencia alcohólica de los vascos, fue vituperado por un autoproclamado amigo de la infancia del catedrático de griego y que se enmascaraba tras el pseudónimo de "Pachi el de Somera" (36).

En el número 5, publicado el 1 de marzo, los ánimos volvieron a recuperarse, en parte gracias a la solidaridad mostrada por Unamuno, quien una vez más colaboró con un artículo, "¡Burlaos!", en el que sin aludir directamente a la gresca armada por Pinedo y sus tabúes, daba la razón a los jóvenes al incitarles a proseguir sus andanadas contra todo lo serio, lo aburrido, lo divino y lo humano:

"Y vosotros, "coitaos" de **El Coitao**, burlaos ahí de todo y de todos, y procurad marear a los beocios y que no sepan éstos ni de dónde venís ni a dónde vais, y no les dejéis en paz con sus intangibilidades, y haced una guerra continua a todos los camellos, elefantes e hipopótamos que por ahí pululan. No hay como la ironía para zurrar y batanar los espíritus. Pero nada de "coitadeces"; cuando os burléis burlaos de veras, lo más sutil y agudamente que podáis, pero metiendo el aguijón hasta los tuétanos y a poder ser con algo de cantaridina. Es la mejor medicina para convertir los espíritus dogmáticos en críticos. Si así no se despertaran habría que declararlos adoquines".

Este quinto ejemplar trajo los siguientes contenidos: "La bandeja de Herodías. II. Segunda cabeza", p. 1, repetición del

(33) Se trataba de un artículo publicado en la sección especial ilustrada del periódico bilbaíno con el pseudónimo de "Arjuna" el 23 de febrero bajo el título de "¿Por qué bebe el vasco?" y en el que "digo a V. y a Salaverría –dice en su carta del 23 de febrero– mi opinión acerca de por qué bebe el vasco y lo que debe decírsele para que no beba. Como verá el artículo no tiene más importancia que el de decirle a V. que no se debe hacer literatura estéril, pues aunque en el rigor de la acepción sus escritos no son nunca estériles, en esta ocasión creo que sí y que la campaña debiera haberse hecho en otra forma más perfectamente antialcohólica". Esta polémica sobre el alcoholismo entre los vascos todavía tuvo una prolongación una vez pasados más de dos años. José de Arriandiaga publicó un artículo largo, dedicado "a Don Miguel de Unamuno", en **El Pueblo Vasco**, 18 de diciembre de 1910, titulado "El vasco ¿es borracho?".

(34) **Euskalduna**, 20 de febrero de 1908, p. 7.

(35) **Euskalduna**, 27 de febrero de 1908, p. 8.

(36) "Carta abierta a un sabio rector", **Aberri**, 25 de febrero de 1908, p. 2.

tándem Basterra - J. Arrúe, dedicado ahora a un personaje no identificado; "Innegable", p. 2, columna a modo de editorial; "¡Burlaos!", pp. 2-3, de Unamuno; "Bilbao es un remolino", p. 3, de José Mª Salaverría; "Nuestros artistas. Nemesio Mogrovejo", p. 3, con semblanza del único escultor del grupo de inquietos artistas; "Los pispiritos", p. 4, de Tomás Meabe; "Bilbao, la villa maketa", pp. 4-5, por D. Jorge de Eraso, ocasional pseudónimo de Gustavo de Maeztu; "El curare y el jesuita", p. 5, breve nota de E. Quinet; "Bilbao está triste. A la canalla", pp. 5-6, de Laureano Marcaida, colaborar espontáneo de **El Coitao**; varias "breves", pp. 6-7, y la reanudación de la "Historia del Coitao", de Don Tejón, pp. 7-8. La mitad de la última página se destinó, de nuevo, a publicidad.

Las ilustraciones: J. Arrúe para la "bandeja", G. de Maeztu para la efigie de Mogrovejo, y A. Arrúe para tres chistes en páginas 4, 5 y 6, en uno de los cuales aparece un personaje que es caricatura de Unamuno en charla con un aldeano "coitao".

Por cierto que los anuncios de publicidad solían variar más bien poco. Fueron fijos los de las siguientes empresas: la librería de Felipe Carretero, la fábrica de achicoria de Segundo G. Montejo, la fábrica de mosaicos y piedra artificial de E. Sáenz y Cía., los marmolistas y rotuladores Armentia y Oriol, la agencia de vapores correos de Félix Iglesias, la fábrica de calzados para niños Cotorruelo e Inchaurtieta. Todas ellas pequeñas empresas y talleres fabriles de –es una intuición– sabor socialista. En los primeros dos ejemplares se publicitaron tiendas de vestir, más elegantes, como la zapatería de Pagay y la Sombrerería Moderna, ambas en la Gran Vía, 2, y la Sombrerería de la Viuda de Enrici en la calle Ribera, 9, de Santander, pero desaparecieron en el tercer número, quizás debido al tono inesperado –para los comerciantes– que había adoptado el periódico. Como anécdota hay que señalar que en los números 2 y 3, sólo en esos, se publicitó el Vino Pinedo, "tónico-nutritivo" contra la anemia, la neurastenia, las jaquecas y los dolores de corazón, según una fórmula original a base de cola, coca, cacao y guaraca, más ácido fosfórico asimilable, inventada por Ramiro de Pinedo.

Puntualmente, al de siete días, volvió a salir otro ejemplar, el sexto, probablemente uno de los más logrados. En portada, de nuevo, "La bandeja de Herodías", destinada en esta ocasión a portar las cabezas de dos diputados provinciales metidos a articulistas foralistas en la prensa local (37); un largo y polémico artículo de Tomás Meabe titulado "Arana. Cuando le conocí", pp. 2-3; una semblanza de "Francisco Durrio", p. 3, sin firma; una suma de comentarios titulada "¡Chantage!", p. 6, acerca de los varios tipos de amenazas y presiones que hasta el momento había sufrido **El Coitao**; un artículo de Don Tejón Vélez del Duero (es decir, de G. de Maeztu) sobre "Los jóvenes de Bilbao y sus tres grandes incubadoras", pp. 6-7, en el que se ataca satíricamente a la Universidad de Deusto, a la Escuela de Ingenieros y al Orfeón Bilbaíno; otro artículo llamado "¿Quién será!", pp. 7-8, firmado por Martín de Garibay (¿Alberto Arrúe?), de fuerte contenido político anti-bizkaitarra; finalmente, p. 8, varias "breves". No apareció el folletín "a consecuencia de haber estado ocupadísimo estos Carnavales Don Tejón...", ocupaciones entre las cuales estuvo el conocer a Estanislao Mª de Aguirre. La mitad de la última página se destinó, de nuevo, a publicidad.

Las ilustraciones fueron de J. Arrúe en la "bandeja" y en una espléndida doble página central, pp. 4-5, titulada "Mascarada de jebos" como "homenaje de **El Coitao** a los chirenísimos tertulianos de Donato", de Gustavo de Maeztu para efigiar a Durrio y de A. Arrúe para ilustrar el artículo de las "incubadoras".

El 9 de marzo el poeta Basterra escribía a Unamuno (38) con una petición. Iba acompañada por una declaración asombrosamente contradictoria con sus manifestaciones hechas en diciembre a Ricardo Gutiérrez sobre el proyecto de **El Coitao**.

> "Aunque en un principio yo me resistí a entrar en esto de **El Coitao**, después debido a mil causas entré para escribir mis sonetos de la portada. Ahora me comisionan estos amigos para que pida a V. –caso de que lo encontrara bien– un capítulo de **Recuerdos de niñez y mocedad** ya que el libro está próximo a aparecer.
>
> Si lo ha de enviar, haga favor de enviarlo pronto, D. Miguel. Ya se habrá V. enterado de estos divertidísimos jaleos con Pinedo y en los que yo no tuve la menor parte. Con este motivo he oído por ambas partes cosas de un interés extraordinario".

Esa resistencia a entrar en el proyecto declarada ahora por Basterra, probablemente, tiene que ver con la primera fase de temores descubierta por José Arrúe, en enero, en las vísperas inmediatas a la salida del primer número. De otra parte, la confesión de que en los jaleos con Pinedo él no tuvo arte ni parte no deja de ser otra manifestación insolidaria hacia el grupo promotor por parte de quien suponía que la figura poderosa de Unamuno podía estar molesta por el mal trato dado a su amigo Pinedo. Basterra, claro, no supo interpretar el contenido del artículo "¡Burlaos!".

En fin, pocos días después, en efecto y tal como se le solicitaba, Unamuno envió a Bilbao uno de los primeros ejemplares que tuvo a mano de su **Recuerdos de niñez y mocedad**.

(37) Se trata de dos diputados provinciales que firmaron con el pseudónimo de "Ambos" una serie de ocho artículos sobre "La verdad de la reintegración foral" en **El Nervión**, entre el 27 de enero y el 4 de febrero. Los artículos fueron redactados al calor de la publicación del libro de José de Orueta titulado **El País Vasco: ante el problema regionalista**. Sobre esto, Pinedo en su carta del 26 de enero a Unamuno le decía: "Sé que Orueta le ha mandado el libro, léalo, creo que no es más que un ambiciosillo". Sobre este tema de la recuperación foral también Felipe Carretero, concejal socialista en el Ayuntamiento de Bilbao y anunciante de su comercio de librería en **El Coitao**, tenía escrito un folleto **Sobre y contra la Reintegración Foral**. Sobre este asunto foral **El Coitao** publicó un chiste en la portada del segundo número.

(38) Carta firmada en Bilbao el 9 de marzo de 1908. Archivo Casa-Museo Unamuno, Salamanca.

Lo recibió Ricardo Gutiérrez Abascal con la siguiente dedicatoria: "Al Coitao, con una palmadita en el hombro". Después, en una nota pegada sobre la misma página en la que va la dedicatoria, dice entre otras cosas Unamuno: "Lo de Maeztu (refiriéndose al artículo de las "tres incubadoras") muy bien, pero muy bien. El último número del Coitao es magnífico. Les escribiré" (39).

De nuevo, la prensa nacionalista volvió a prestar atención al radical y frágil semanario artístico y literario, esta vez para despacharse a gusto contra Meabe y su artículo sobre Sabino Arana (40).

Reanimados, sobre todo por el apoyo incondicional de Unamuno y por ver surtir los efectos hirientes en los sujetos sociales y políticos a los que, precisamente, esperaban y deseaban herir, al de una semana, el día 15 de marzo, volvieron a sacar un nuevo número, el séptimo.

En "La bandeja de Herodías. IV. Quinta cabeza", p. 1, se representaba la del entonces alcalde de la Villa, Gregorio de Ibarreche; después venía otro artículo a modo de editorial, **"El Coitao**. Su actitud", p. 2, sin firma, pero escrito por Ramón de Basterra; el capítulo quinto de **Recuerdos de niñez y mocedad**, pp. 2-3, de Unamuno, con el anuncio de que Juan de la Encina prometía publicar en el periódico "una extensa e interesante crítica del último libro de D. Miguel"; **"El Coitao**. Pro sua domo", p. 4, de Don Julián de Izaguirre, pseudónimo de Alberto Arrúe; "Leyes que dan risa", p. 4, de Jorge Eraso; una presentación de "Espinardo Arrea" (41) como "literato desconocido", p. 5; un texto del citado Espinardo titulado "Bilbao a la luz de la luna", p. 5; "Nuestros artistas. Ignacio Zuloaga", p. 6; "Literatura casi inútil. Elucubraciones acerca de los públicos", pp. 6-7, de Don Tejón (o sea, G. de Maeztu); la reanudación del folletín de Don Tejón, pp. 7-8; y varios "sueltos" y "breves" repartidos por diferentes hojas. La publicidad se ubicó en la mitad superior de la página trasera.

Los dibujos corrieron, como siempre, a cargo de J. Arrúe (portada), A. Arrúe (p. 5) y Gustavo de Maeztu (efigie de Zuloaga). Hay, además, un dibujo sobre la prensa local (**La Gaceta del Norte** y **El Porvenir Vasco** peleando entre sí sobre el alegórico cuerpo y campo de batalla de la inmoracidad) firmado por P. Agüero.

Ratificando el ánimo que les transmitía Unamuno a los artistas, a pesar de las trabas de su amigo maduro Pinedo y de los desdenes de su autoproclamado discípulo joven Basterra, este último recibió desde Salamanca una carta que leyó al grupo promotor. Más tarde Basterra devolvía carta (42) a Unamuno con el siguiente comentario: "Ya les he leído a mis amigos de **El Coitao** cuanto decía V. del periódico. Les he dado un rato muy bueno, como se puede V. figurar. Sobre todo a Maeztu, que después de algunas enhorabuenas que le dan por sus artículos, ha oído nada menos que lo que V. le dice –pues él es autor de las incubadoras–; así es que comienza a tener su orgullo de escritor" (43).

La actitud de Basterra de no apropiarse de los méritos de la publicación, de los que ciertamente pocos le correspondían, es coherente con su desapegada posición anterior. Claro, no dejaría de dolerle no ser partícipe de los elogios de su maestro. Continuba así:

> "El número de esta semana será muy difícil que salga pues se lucha con muchas dificultades, la principal es lo insignificante de la venta. Comenzamos a desalentarnos, y aquí no hay fe que nos salve pues por mucho empeño que tengamos en seguir con el periódico únicamente conseguimos, con cada número que aparece, aumentar la deuda".

El dato de la escasez de ventas podría llevar a la conclusión de que sólo los otros periódicos y algunos políticos, sobre todo de tendencias opuestas a las manifestadas por la línea de contenidos y editorial, se interesaban por **El Coitao**. Eso, en cualquier caso, era lo habitual: por ejemplo, es bien conocido que la única colección completa del semanario **La Lucha de Clases**, de Bilbao, la poseyó durante décadas y desde el primer número el periódico **La Gaceta del Norte**; resulta comprensible, los adversarios políticos e ideológicos deben tener siempre a mano las obras completas del contrincante para conocerle bien y, así, vencerle mejor.

Prosiguiendo con la misiva de Basterra a Unamuno, tras confesar el comienzo del desaliento, decía:

> "Ricardo, el hermano de Leopoldo, prepara un artículo para **Recuerdos de niñez y mocedad**. Desde ahora confío en que lo hará muy bien. Yo tengo el empeño en que el periódico siga por lo menos el tiempo necesario para poder trompetear su último libro. Después... ya apenas me interesará que se siguiera publicando. Esto de devanarse los sesos haciendo unos versitos que nadie lee, francamente es demasiada ingenuidad. Volveré pues, Dios mediante, dejando al público, a brazos de Perico (44); éste

(39) Ejemplar de **Recuerdos de niñez y mocedad** perteneciente a la biblioteca familiar de Leopoldo Gutiérrez Zubiaurre.

(40) "Palique", en **Euskalduna**, 12 de marzo de 1908, pp. 6-7, firmado por "Machín".

(41) Tras este nombre se ocultaba Estanislao Mª de Aguirre, quien con el tiempo sería secretario de la Asociación de Artistas Vascos, director de la revista **Arte Vasco** y brillante comentarista de arte. Popularizó el pseudónimo de "J. Luno", como crítico artístico, y el de "Sánchez", como polemista político. También fue el biógrafo fundamental de Gustavo de Maeztu con un bello libro. Para más datos sobre Aguirre, véase el trabajo de Kosme Mª de Barañano "La revista **Arte Vasco**", texto introductorio a la reedición facsímil de **Arte Vasco**, revista **Hegalez Hegal**, Bilbao, 1981.

(42) Firmada en Bilbao el 20 de marzo de 1908. Archivo Casa-Museo Unamuno, Salamanca.

(43) Este orgullo y mucho trabajo le llevarían años después a Gustavo de Maeztu a publicar varias novelas folletinescas: **Andanzas y episodios del Sr. Doro** (1910), **El imperio del gato azul** (1911), **El vecino del tercero** (1912), **Estética: Fantasías sobre los chinos** (1924), **La camorra dormida** (1927), entre otras.

(44) Se refiere a Pedro Eguillor.

siquiera en su entusiasmo lírico me convida a una indispensable copa de moscatel.

No sé si habrá V. reparado en el último **Coitao**, la aparición de Espinardo Arrea. Ha sido cosa importante. En este momento lo tengo junto a mí, con dos capítulos de su obra **Parangón entre los "sucesos"** y **La Biblia**. Lástima que no pueda leerlos ahora. De todas maneras ya aparecerán en el próximo número. Seguramente le han de preocupar como a todos nosotros" .

En efecto, mientras Basterra escribía lo anterior se vivía la segunda crisis. El siguiente número, el octavo, tuvo dificultades para salir. De hecho, no lo hizo al de siete días, sino a los catorce, y su aparición trajo importantes novedades, a las cuales, pasivamente, no fue ajeno al propio Basterra. Lo cierto es que los Arrúe, Maeztu, Larroque y Mogrovejo ya debían estar al tanto y, en consecuencia, hartos del doble juego de Basterra, de sus miedos y reticencias. Por ello, decidieron marginarle de la confección del número 8 del periódico y, así, la portada no presentó una "bandeja de Herodías", sino dos "cazuelas" conteniendo una "cerebro a la católica... de jibiones en salsa" y otra "cerebro a la anticlerical... de pimientos picantes" con unos versos firmados por "Sagusar. Chocolatúrik, discípulo del **Coitao**", tratándose muy probablemente de Gustavo de Maeztu. La interrupción de las "bandejas" fue explicada así en una nota:

"Las poesías del Coitao que hemos publicado en la seccion "La bandeja de Herodías", encuéntranse desperdigadas entre sus amistades. Es para nosotros trabajosísima la tarea de la adquisición, y luchamos como ahora, con dificultades invencibles.

Nos vemos precisados por lo menos en este número, a suspender su sección, anunciando que en los próximos es muy posible que la reanudemos.

En tanto, llenaremos el vacío uno cualquiera de sus discípulos, del maestro Arrauchi, no sintiendo ningún reparo, ¡lo decimos orgullosamente!, en la imitación servil de sus obras póstumas".

El restante contenido del número era así: "La reintegración de la tierra", p. 2, de Tomás Meabe; "Zig-zag", pp. 2-3, de T. Labiduría, posible pseudónimo de Tomás Meabe, cuyo tercer apellido era Labiduría (45); unas "Historias... en verso", p. 3, sin firma; una semblanza de Manuel Losada en la sección "Nuestros artistas", p. 3; "La ciencia que enseñan en Deusto. Derrota de los amorreos", p. 4, por T. Labiduría; "¡Qué compañía la de Jesús!", p. 4, sin firma; "Glorias de los jesuitas", p. 5, sin firma; unos versos titulados "Parásitos", p. 5, sin firma y dedicados "a los jesuitas y demás mercaderes del templo"; "Para los que no nos leen. A modo de sinceridad. Lo novelesco de nuestras desapariciones", p. 6, por Don Tejón, en donde se explica sardónicamente la tipología de los enemigos de **El Coitao**; "A los berroqueños", pp. 6-7, de D. Jorge de Eraso, dedicado también a los enemigos que tachaban el periódico de "anticlerical", "inmoral" y "rebelde"; "Tan sólo por un día, Señor!", p. 7, soneto firmado por Juan de Altube, pseudónimo probable de Alberto Arrúe; varios "sueltos" y "breves" completaban las páginas, junto a un "servicio postal" en la última página, la mayor parte de la cual se completó con publicidad.

Un dibujo de G. de Maeztu referido a los "potes mentales" de la portada, junto a otro efigiando a Losada y un tercero haciendo un chiste sexual entre aldeanos, más otros dos, uno sin firma, inidentificable, y otro firmado con las siglas F.B., completaban el capítulo de ilustraciones.

De tal modo, da la impresión de que el 75% del número corrió a cargo de Gustavo de Maeztu, escondido tras diversos pseudónimos. Su despecho hacia los "jóvenes literatos" llegó al grado de demorar la salida de un artículo de Juan de la Encina sobre los **Recuerdos...** de Unamuno "porque –según decía una nota– el gran exceso de original nos impide absolutamente publicarlo en el número presente".

Por cierto que Aguirre fue incorporado al grupo durante las fiestas de los Carnavales. Como él mismo se encargó de testimoniar, "una tarde de Carnaval, una de esas tardes de Carnaval que Bilbao babea la sucia lujuria contenida durante todo el año, Ramón de Basterra y Juan de la Encina me presentaron, por fin, a Gustavo de Maeztu en los jardines de los Campos Elíseos". Maeztu leyó algunos de los escritos de Aguirre y, de inmediato, le propusieron publicarlos, uno de los cuales, ya se ha dicho, apareció en el séptimo número. Por las circunstancias que fueren no apareció ninguno suyo en el último número, pero lo que sí hizo Maeztu fue introducir en su folletín de la "Historia del Coitao" un texto titulado "El Anticristo" redactado por Aguirre.

El octavo número destilaba un feroz anti-jesuitismo. No debió ser sólo Deusto, pero sin duda fue una de las razones importantes que acabaron con **El Coitao**. Si la Universidad jesuítica no había hecho más que amagar hasta el séptimo número, con el octavo se debió lanzar a aplastar sin conmiseración. Con la ayuda de más factores, lo consiguieron. Era la tercera, última y definitiva crisis. **El Coitao** dejó de publicarse. Es muy posible que antes de hacer el octavo número Gustavo de Maeztu ya sospechase que ese sería el último y decidiera inyectar todo el veneno y lanzar todos los cuchillos concentrados para intentar morir matando.

Aquel ejemplar enrabietó particularmente a Ramón de Basterra, marginado por sus compañeros dubitativos de la lealtad que pudiera tener. En otra carta (46), le decía a Unamuno:

"En este momento llego de casa al café y he cogido un número de "El Coitao".

(45) Por cierto que el padre de Tomás Meabe, Santiago Meabe Labiduría, destacado militante del nacionalismo inicial, falleció tres semanas después, el 13 de abril de 1908, a los 60 años.

(46) Sin data ni lugar de redacción, pero, por cronología, escrita el 29 ó el 30 de marzo de 1908. Archivo Casa-Museo Unamuno, Salamanca.

Yo no sabía nada de lo que se publicaba hasta ahora, pues aunque todos estábamos desalentados, yo no sé debido a qué, pero cada semana resulta que separadamente se nos llena de fe uno de los redactores, y él por su cuenta, queriendo después maravillarnos, y poniendo en el periódico su tendencia personal, va a la imprenta, revisa pruebas y lo tira a la calle. Le digo esto a V. porque V. ya se supone que ni Gutiérrez (R) ni yo somos redactores. Esta vez no sé quién lo ha hecho, y no sé por qué no se habrá publicado un artículo precioso que ha escrito Ricardo, el hermano de Leopoldo, sobre **Recuerdos**. De todas maneras ya me la arreglaré yo para que se publique aunque no fuere más, otro **Coitao**, para que aparezca esa crítica" (47).

Ese Espinardo Arrea, por el que V. me pregunta, es un pobre muchacho de lo más divertido; tampoco me explico por qué han dejado de publicar su trabajo estupendo, en este número".

Por lo que consta hasta el presente, Basterra no logró publicar, como pretendía, el noveno número. Si bien Manuel Llano Gorostiza afirma que la tirada total de ejemplares fue de nueve, el propio Aguirre declara que fueron tan sólo ocho.

En esta última carta Basterra se nos muestra, una vez más, autoexculpándose de los "desvaríos" del periódico. Diríase que su remoto entusiasmo inicial se trocó en despecho y colaboración perdonavidas cuando comprobó que los artistas plásticos no estaban dispuestos a ceder la "dirección" de su idea ni a Ricardo Guitérrez (propuesto como "director" por Basterra en aquella lejana carta), quien probablemente ni lo pensó ni deseó, ni a él mismo, quien probablemente sí lo pensó y deseó en un principio. Su ambiguo maquiavelismo y doble juego no resultó inadvertido a Unamuno. Años después el Rector salmantino en carta (48) a Leopoldo Gutiérrez decía: "Vi a Ramoncito Basterra; parece un cura, aunque lento". A Ricardo Gutiérrez le dijo en otro momento (49): "Usted ha sido siempre de los jóvenes todos de Bilbao el que más cerca de mí he sentido. Otros me han dado chasco. Muchos no. Por ejemplo, Basterra. Le aprecio mucho, pero siempre me hizo desconfiar aquella mirada acerada, aquel estar siempre sobre sí, una cierta tiesura y el sentido de la burla. Lo que me dice que le escribió de la abyección española no es sino efecto de una indigestión de pedantería" (50).

Como última referencia vinculada a las gentes que se movieron en torno al periódico queda el comentario hecho por Unamuno a Ricardo Gutiérrez (51) pocas semanas después del último número: "Con Basterrra he hablado tres o cuatro veces y de largo. Claro es que de todo eso y de ustedes todos. Ese Bilbao, ese Bilbao cada vez me trae más confuso y perplejo. No sé cómo encajar **ese** Bilbao con **mi** Bilbao. De un lado bizkaitarrismo de borrachera y pendencia y de otros esas republicanadas en que se ve el soplo de los Sánchez Díaz. **El Coitao**, anárquico, incoherente, desigual y acaso demasiado personal de un grupo de artistas era algo y **Voluntad** (52) no es nada. Me temo se inficcione todo del paragüerismo de Arteta y de la memez liberal que es mil veces peor que la memez católica".

Esa memez liberal dio lugar a que el 2 de mayo de 1908 apareciera un periódico de breve vida titulado **La Guerra Carlista** y subtitulado **Liberal y no Coitao** (53). No habían entendido la sana mordacidad de los artistas, no comprendieron la fuerza de la ironía, del coitao con el cuchillo en la mano. Casi nadie en Bilbao supo comprenderlo, en realidad. Probablemente, sólo Miguel de Unamuno... y estaba en Salamanca. Desde ella le recordaba meses después (54) a Ignacio Zuloaga el esfuerzo de los artistas bilbaínos:

"Ciertísimo que en nuestro país no hay ambiente

(47) La reseña de Juan de la Encina no ha sido localizada en periódico alguno. Lo que sí apareció en **El Nervión**, a propósito de esto, fue un largo comentario de Basterra, 8 de abril de 1908, pp. 1-2, titulado "Recuerdos de niñez y mocedad".

(48) Firmada en Bilbao el 17 de septiembre de 1912. Archivo familiar de Leopoldo Gutiérrez Abascal. Carta reproducida íntegramente en **Cartas íntimas. Epistolario entre Miguel de Unamuno y los hermanos Gutiérrez Abascal**, Bilbao, 1986, pp. 227-229.

(49) Firmada en Salamanca el 20 de septiembre de 1913. Reproducida íntegramente en **Cartas íntimas...**, pp. 227-229.

(50) Se refiere al contenido de la conferencia **El artista y el País Vasco** pronunciada por Basterra el día 18 de septiembre de 1913 en los locales de la Sociedad Filarmónica con motivo de una de las primeras exposiciones colectivas celebradas por la Asociación de Artistas Vascos. Sobre el ambiente de debate artístico aquel otoño de 1913, véase nuestro trabajo "Arte, imagen y propaganda política (entre la nostalgia fuerista y el pragmatismo autonomista"), en **Kobie-Bellas Artes**, nº 2, Bilbao, 1984, pp. 87-92. De otra parte contrasta esta opinión de Unamuno sobre Basterra con la opinión que Basterra creía que Unamuno tenía sobre él: en carta a Ricardo Gutiérrez Abascal el poeta Basterra (sin firma ni data, pero redactada después del 6 de mayo de 1908, Biblioteca Nacional) decía: "Por más vueltas que le he dado a D. Miguel no he conseguido que me dijera ni una palabra del juicio que le merecen las cosas que he escrito y que él conoce; él directamente no me dice nada pero por varios conductos ha llegado su opinión hasta mí; ayer mismo el poeta madrileño –esto lo digo en su sentido más degradante– Valero me decía que Unamuno le hablaba mucho de mí y dice que le dijo – éstas son sus palabras– que de entre los jóvenes era yo quien le merecía una de las mejores opiniones. Esto será mentira, pues venía la noticia de quien venía, madrileño al fin pero no debe de ser del todo mala la opinión del Rector".

(51) Firmada en Salamanca el 6 de mayo de 1908. Archivo familiar de Leopoldo Gutiérrez Zubiaurre, México. Carta reproducida íntegramente en **Cartas íntimas...**, pp. 193-195.

(52) **Voluntad** fue un periódico que dirigió algunos elogios a **El Coitao**. Según Pedro Gómez Aparicio en su **Historia del periodismo español. De las guerras coloniales a la Dictadura**, Madrid, 1974, p. 591, con el nombre de **Voluntad** apareció en 1919 una "revista literaria y cultural, de periodicidad quincenal" en el entorno de "La Papelera Española" de Nicolás María de Urgoiti. Respecto al año de 1919, o bien hubo otra **Voluntad** en 1908 ó bien Gómez Aparicio equivoca la fecha.

(53) Citado por José Miguel de Azaola en "¿Perder la memoria?", publicado el 2 de mayo de 1988 en **El Correo Español-El Pueblo Vasco**.

(54) Carta firmada en Salamanca el 2 de octubre de 1908 y publicada por José Ignacio Tellechea Idígoras en **Zuloaga y Unamuno. Glosas a unas cartas inéditas**, Zumaia, 1987, pp. 25-29.

para el artista. El grupo de los que viven en Bilbao (Losada, Regoyos, Los Arrúe, Larroque, Arteta, Mogrovejo, etc.) quieren crearlo, pero tropieza con la fría hostilidad del ambiente a todo lo que no sea el culto a la brutalidad y a la rutina. Y luego la memez, la chocholería, que cunde.

Los vascongados que nos hemos fraguado una autoridad y un nombre, sea en lo que fuere, lo hemos hecho no sólo fuera de nuestro país, sino a pesar de él y a las veces hasta con su hostilidad".

A pesar de nuestro propio país y, a las veces, hasta con su hostilidad. ¿Cuántas veces se habrá repetido esta frase en el país de los "coitaos" avasallados por los beocios?

EL COITAO. Mal llamao

Diseño de periódico

Para ser un periódico confeccionado por artistas **El Coitao** no poseyó un diseño excesivamente trabajado. Antes bien, parece como si hubiera existido una voluntad por asemejarse a los periódicos "serios", no haciendo concesión a las florituras decorativas ni a los excesos ornamentales que evidenciaran un origen claramente "artístico".

El encabezamiento era de una gran simplicidad. Letras capitales, limpias y rotundas. Sin ribetes, ni bordes ni recargamientos. Páginas a tres columnas. Inserción de un "folletín" en los lugares habitualmente reservados para ese fin en los periódicos normalizados y formato de "semanario", es decir, más pequeño que el "diario" y mayor que la revista "mensual".

Sin embargo, existen varias cuestiones que manifiestan un deseo por salirse de la norma estandarizada. Tal es, por ejemplo, el énfasis dado a los espacios en blanco, bien alrededor de los dibujos, bien descongestionando las columnas de textos de la habitual densidad manifiesta en otros periódicos. También la inserción de frases breves o textos muy cortos entre los artículos más largos dan vivacidad a las páginas, haciéndolas visualmente menos compactas, más fragmentadas y amenas, a lo que ayudaba ocasionalmente la utilización de tipografías distintas para estas frases o textos fugaces.

Pero lo que verdaderamente distingue a **El Coitao** es la importancia dada al dibujo en su interior. A lo largo de las 60 páginas publicadas en total aparecieron 37 dibujos, ocupando alrededor del 30% del espacio periodístico, particularmente en la portada y en las páginas centrales. Esa proporción, absolutamente inusual en la prensa de la época, sólo pudo deberse a la presencia de pintores entre los impulsores del proyecto. Como es natural, además, esos dibujos estaban realizados exprofesamente para el periódico y sólo para él.

En esquema, la ocupación de las ilustraciones en las páginas de los distintos números, expresada en tantos por ciento, quedó así:

	Portada	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**Nº dibujos**
nº 1	50	0	50	50	0	40	0	0	4
nº 2	100	10	0	20	75	0	0	0	6
nº 3	100	0	15	40	70	0	0	0	6
nº 4	50	0	15	0	—	—	—	—	3
nº 5	50	0	50	50	40	0	0	0	5
nº 6	50	0	50	100	0	40	0	0	4
nº 7	50	0	0	45	50	0	0	0	4
nº 8	50	0	50	50	0	40	0	0	5

EL COITAO. Mal llamao
Tres valoraciones desde la madurez

La corta vida del **El Coitao** quedó en la memoria de sus protagonistas como una anécdota menor y sin apenas relevancia, en algunos casos, y como un exceso, en otro. Las vidas de los que alentaron aquella juvenil aventura periodística discurrieron por derroteros muy variados: Mogrovejo falleció poco después, en 1910; Meabe también murió joven, en 1956 (55); Basterra viajó como diplomático por toda Europa y desarrolló una obra poética e histórica que dejó honda huella en las mentalidades españolas de los años 30 y 40; "Juan de la Encina" se trasladó a Madrid y allí colaboró con periódicos y revistas (**ESPAÑA**, 1915-1924, **LA VOZ**, y, desde 1931, **EL SOL**) de ámbito nacional con artículos y libros sobre cuestiones artísticas y fue nombrado, con la 2ª República, primer director del Museo Nacional de Arte Moderno, obligándole la guerra a tomar el exilio en México donde residió y trabajó la docencia hasta su fallecimiento en 1963; los hermanos José y Alberto Arrúe tuvieron una dilatada vida, sobre todo el primero, y su trascendencia artística no sobrepasó los límites regionales del País Vasco; finalmente, el hiperactivo Gustavo de Maeztu desarrolló, sus facultades como escritor de folletines con varias novelas de este género y, con más importancia, ejerció su trabajo de pintor con un éxito de alcance nacional y, hasta cierto punto, internacional. Desde la perspectiva política, aquellos jóvenes evolucionaron a partir de posiciones socialistas radicales, encarnadas en Tomás Meabe, hasta la afinidad con el régimen franquista surgido tras la guerra civil de 1936-1939, con Maeztu y Alberto Arrúe como elementos más significados, una evolución que, en buena medida, ya prefigurada el pensamiento "hispano imperialista" de Ramón de Basterra. Digamos que, en el campo político-ideológico, la persona que desde su juventud a la madurez mantuvo una mayor coherencia fue Ricardo Gutiérrez Abascal.

Las tres únicas valoraciones sobre el periódico realizadas "a posteriori" por sus autores de los que queda constancia hoy son las de Basterra, "Juan de Encina" y Estanislao Mª de Aguirre.

En una carta escrita por Ramón de Basterra a Leopoldo Gutiérrez Abascal diez años después de concluir la empresa periodística, decía el primero:

> "Arreglando papeles he releído números del "Coitao"; cómo me he reído, especialmente con las cosas de Gustavo de Maeztu! Cuánto camino hicimos después. España se mueve!" (56).

En una conferencia que, tras el fallecimiento de Basterra (1928), pronunció "Juan de la Encina" en el Ateneo de Madrid sobre su personalidad y obra poética, el crítico de arte mencionó fugazmente la existencia de **El Coitao**, haciendo una breve y desconsiderada valoración de la aventura. Rememoraba los tiempos en los que, según Unamuno, "en Bilbao podía irse libremente por las calles con una langosta en la mano, pero no con un libro", para afirmar que Basterra "desde el primer momento tomó el partido de la inteligencia cara al beocio, y molía a éste siempre que se le presentaba ocasión a golpes de satíricos, en los que ciertos fantasmones locales bailaban en la cuerda floja. Tales los sonetos de "El coitao" (un periodiquito que empezamos a publicar semanalmente entre varios amigos, Gustavo de Maeztu, Arrúe, Basterra y no recuerdo si alguien más, y que acabó según creo en manos poco pulcras. Yo salí de su redacción)". Es preciso señalar que en el texto mecanografiado original de esta conferencia que he podido consultar (57), toda la frase final entre paréntesis aparece tachada, como si, tras ser escrita, su autor se hubiera arrepentido o bien, por culpa de una memoria fragmentada tras el paso de dos décadas ("no recuerdo...", "según creo..."), no la juzgara muy ajustada a los hechos reales. Los sonetos de Basterra resultaban, es cierto, satíricos en extremo. La consideración de "periodiquito", aunque dura, puede aceptarse como cierta al menos en el sentido formal de la publicación. Sin embargo, la publicación no acabó en "manos poco pulcras", sino, en cualquier caso, por culpa de manos poco pulcras ajenas a las de sus animadores y sostenedores. Finalmente, tampoco puede admitirse la afirmación de que alguien saliera de una redacción que no estaba constituída como tal y en la que las colaboraciones se producían a impulsos de los intereses personales y de las ocupaciones de cada uno de los amigos. Probablemente, por todo ello, "Juan de la Encina" tachó la frase de su conferencia, aunque nos haya transmitido una cierta valoración "a posteriori" de los sucesos que aquí analizamos.

La valoración más ajustada fue, seguramente, la de Estanislao Mª de Aguirre en 1921 al biografiar a Gustavo de Maeztu:

"**El Coitao** fue una equivocación de medida. Era demasiado semanario para el Bilbao de aquella época".

(55) El editor Ribadeneira en su intento de compilar las **Obras Completas** de Meabe llegó a publicar un volumen titulado **Fábulas del errabundo** (Madrid, ed. Leviatán, s.a. ¿1935?) incluyó un capítulo con el nombre "Pompas fúnebres. La muerte de Mogrovejo", pp. 192-195. En él Meabe no hace ninguna alusión a **El Coitao**, así como tampoco en otro capítulo denominado "La Carmen de Arrúe" sobre una pintura de Alberto Arrúe, aún y cuando el editor en una nota a pie de página señala que "este elogio de la "Carmen" de Alberto Arrúe va bien, necesariamente, en un libro de Meabe. Alberto Arrúe acota con su vida de pintor un trozo de la más entrañable intimidad de Meabe". El prologuista de este tomo, Julián Zugazagoitia, tampoco menciona el episodio del **El coitao** al hacer la semblanza de Meabe. De hecho, tampoco lo haceVíctor Maunel Arbeloa en su artículo citado en la nota 6.

(56) Firmada el 18 de Octubre de 1917 en Camposena, Plencia; Biblioteca Nacional, legado Leopoldo Gutiérrez Zubiaurre.

(57) Gracias a la amabilidad de Leopoldo Gutiérrez Zubiaurre y Mirian Alzuri.

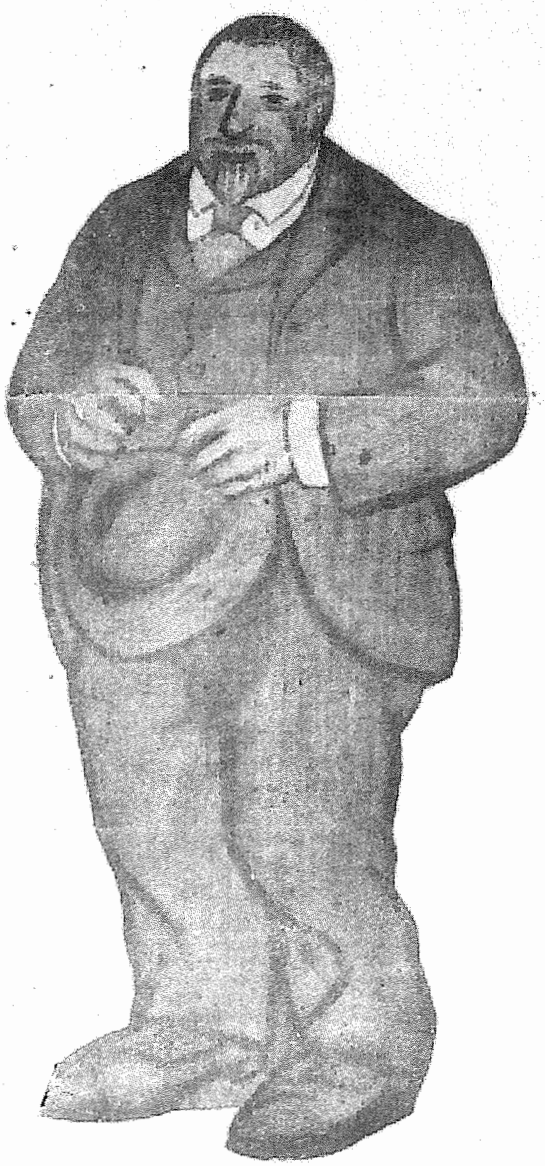
AÑO I BILBAO 26 DE ENERO DE 1908 Nº 1

EL COITAO

MAL LLAMAO

SE PUBLICA LOS DOMINGOS
REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: Juánez de Bilbao, 12
Número suelto, cénts. 10 Id. atrasado, cénts. 20

SUSCRIPCIONES
PARA ESPAÑA: Año, pesetas 5 — Semestre, pesetas 2,50
PARA EL EXTRANJERO: Año, pesetas 10—Semestre, pesetas 5



SALUDO AL PUEBLO
Y Á LA PRENSA

Saludarvos quisiera como amigos
á todos los que habéis de leer las cosas
que en vida hiso el COITAO; cosas hermosas
de las que otros y yo, fuimos testigos

El COITAO fué un filósofo, un poeta,
fué artista, y tuvo dotes de guerrero,
le faltó solo pa alcansar la meta
de la gloria, la sitara de Homero

La linterna de Diógenes, la espada
de Damocles, de Fidias los sinseles,
ó la paleta del divino Apeles,
ó la poca vergüenza acostumbrada.

Coronadas sus frentes de laureles
en el Olimpo escucharan los sabios
las sentensias salidas de sus labios,
sentensias más sabrosas que las miele

DON JULIÁN DE IZAGUIRRE
Diputado del COITAO

NOSOTROS SEMOS.....

Nosotros semos, como todo hijo de vecino, muchas cosas; unas conocidas y que han salido ya á la luz del día y otras por conocer y que sin duda, están en gestación en el bujero de la oscuridad.....

.....

Al llegar aquí, al discípulo del COITAO que le cupo la gloria de acometer la empresa nada fácil, de hacer nuestra profesión de fé, ante el público que ha de juzgarnos, le debió de suceder alguna cosa verdaderamente extraordinaria. Levantóse de la silla, soltó la pluma.... —No escribo dijo; y volvió á sentarse apoyando los codos en las rodillas y metiendo sus dedos largos y nudosos entre el pelo negro y erizado, en aquel momento, no sabemos por qué misterioso terror.

Desgracia hubiere sido ésta, imposible de remediar á no haber entre nosotros otras plumas, capaces de ir trasladando á las blancas cuartillas los pensares del maestro y los nuestros propios... Porque nosotros semos ante todo, y de ello nos enorgullecemos sinceramente, primero discípulos del COITAO y luego hombres. Cierto que el ser hombres á secas, no lo tenemos por cosa del otro mundo: pero ser hombres con el cartel de discípulos del COITAO á la espalda, á modo de babero, ó de parapeto de la barriga, es cosa que nos saca de seso, haciéndonos marchar por las calles tiesos y altivos, como cualquier aristócrata de nuevo cuño que de pronto, recuerda que en sus carnes de hombres á secas, le han puesto las marcas de la nueva ganadería á que pertenece. Por esto, no nos apuró gran cosa la lamentable decisión del mejor prosista de entre nosotros: y seguros de que era el nuestro mismo su pensamiento, respetamos el paseo (que á grandes trancos efectuaba en redor de la mesa en que escribíamos) con las manos atras, posición en él muy habitual y que hacía resaltar notablemente la agudeza de sus homoplatos. Sí: nosotros tenemos por timbre nobiliario y de los demás campanillas, el haber sido discípulos del COITAO.

Nosotros charlamos largo y tendido con este grande hombre, nosotros recogimos en las arcas de nuestros cerebros, muchos de sus pintorescos conceptos, nosotros le acompañamos á comer queso y beber sidra ¡cosas ricas en verdad! en una tasca de la calle de Somera; nosotros, en fin fuimos los confidentes de este extraordinario ejemplar de la casta de animales racionales, nacido no sabemos en cual de las siete calles.

Acaso haya quien impaciente pregunte, (de seguro será algún lógico que sabe que el *antecedente* precede al *consecuente*;) Pero ¿quien es ese hombre, quien es ese COITAO? Pues ese hombre, ó mejor, ese gran hombre, nació un día y luego de pasar un puente de 50 años y más, murió gloriosamente en la cama, allá por el Otoño del año pasado. De las cosas que hizo pasando el puente y de algunas más que nosotros haremos, tenemos hecho propósito de enterarte, ¡oh público ilustre, aunque solo deletrees! poco á poco mediante la consabida *perra gorda* que pagarás por número de EL COITAO.

Pero volvamos á lo que nosotros semos y representamos. Con decir que eramos discípulos del COITAO, y herederos testamentarios de sus bienes espirituales, lo hemos dicho todo, aunque éste todo, necesite explicación. El COITAO, era enemigo de carrileras y pautas, y no se dejaba poner la camisa de fuerza de determinadas ideas: era indómito zahareño y no admitía el bocado. Por eso, por no haber querido sufrir desde su infancia sujeción de ninguna laza los panzudos y sensatos bilbainos de su época le tuvieron por *chiflao*.

De todo esto deducirás, lector, que no somos hombres de partido determinado, ni de ideas puestas en fila y metidas en sarta: no sabemos andar en línea recta, ni aún en zig-zag: somos entusiastas locos del garabato enmarañado. Nuestros amores están de parte de la vida de camino, trashumar de un lugar á otro haciendo en todas partes volatines ¡oh el volatín!. Uno de los argumentos de más fuerza en pró de la estultez del hombre,—decía el COITAO—es que es animal de costumbres, pero de costumbres de poltronería. ¡Que son en la mayoría de las gentes—añadía—las ideas, [illegible] políticas, sino costumbres, ó mejor dicho haraganería mental? «¡Oh el volatín! los ágiles volatineros! Seáis mis queridos amigos, seáis saltimbanquis; deáis vueltas, saltéis, hagáis piruetas; seáis buenos saltamachinos.»

¡Ah! la consecuencia de la ideas barren por ahí. «Demócrata de toda la vida» Carlista de toda la vida, ó cualquier otra cosa de toda la vida, he ahí honrosísimos títulos de simplicidad, que, por la desgracia de haber topado con EL COITAO, no podremos lucirlos á modo de leontina de advenedizo, cuando lleguemos á esa edad en que se habla de toda la vida. No vos pongáis también vosotros esas corbatas con colorines que venden debajo de los arcos de la plasa vieja. ¡Seáis buenos brincadores, buenos saltamachinos! ¡Cuidao con las jaulas! —á cada paso nos repetía EL COITAO. ¿Conoséis nada más insoportable ni más inusente que el Cu-cu? Cu. . . . . cu y siempre Cu. . . . . cu y ello despasito, agüecando con cuidao la vos igual que si veria un gran tocador de chistu. ¡Estúpido avechucho — exclamaba en admirable arranque lírico,—digno eres de que te casen con la rana y de que asistan á tu boda los hombres consecuentes cantando el sonsoneto que tienen por costumbre cantar ¡y luego añadía meditando! ¿Quién sabe si de esta nueva unión no naserían hombres?—Y así, contan estrafalarias ideas, fué el Maestro, quitándonos poco á poco; cuantas aptitudes de domesticidad ideológica hubimos de traer á la vida, á modo de matolaje espiritual.

Nosotros semos... ya sabes lector, algo de lo que semos.

Nuestro propósito es predicar entre nuestros compueblanos el evangelio EL COITAO, poniendo cada ocho días, día más, día menos, paño al púlpito, si tu, ¡oh respetable público! das en la flor de leernos y escucharnos. Humilde y encarecidamente te rogamos ¡oh público! nos des la consabida perra gorda quincenal, porque con los monises que rejuntemos pensamos erigir un monumento en honor de los arlotes, chirenes y estrafalarios nacidos en la Noble Villa, de las cuales fué el más ilustre representante nuestro incomparable maestro EL COITAO. Dios te dé salud, lector, y á nosotros talante para narrar la vida y opiniones de este egregio *chirene*.

¡ABAJO LA COITADEZ!

¡EL COITAO! ¡EL COITAO! La *coitadez*; no tan *coitada* como parece, y que se disfraza de mil formas, es ahí precisamente el enemigo. Hay que acabar con ella.

Una vez dije ahí á los míos, á los del *bocho*, refiriéndome á la expresión de Menéndez y Pelayo sobre la «honrada poesía vascongada» que era menester deshonrarla. Y así es. Entendámonos ahora.

Esa honradez—mejor sería llamarla *melez*—de la antigua poesía, ó lo que fuere: vascongada nació de eso, de lo de ser *coitaos*, de ese fondo de vergonzosidad, que aunque tiene muy nobles raíces tiende sobre nuestro pueblo una funesta copa. Hay que desmocharla, pues, y hasta descuajarla, pero sin desarraigarla.

Decía Adolfo, refiriéndose á cierta familia bilbaína que ha cultivado la *coitadez* artística y literaria, que sus maestros eran en dibujo Calam, en música Gounod y en literatura Selgas. Yo no sé si esto es extrictamente así, pero sí sé que ahí en esa bendita tierra de mis ensueños y mis esperanzas, se ha cultivado el temor á todo lo fuerte é intenso, á todo lo hondo y recio.

En derredor de la estátua de Antón el de los Cantares, aquél espíritu sencillo y bueno que tanto daño nos hizo con sus aldeanitos de nacimiento de cartón y sus *chocholadas*, en derredor de esa estátua que se alza—y está muy bien—donde fué la campa de Albia, cazadero de *cochorros* en mis años infantiles, allí tenemos que gritar: *¡abajo la coitadez!*.

El pueblo vasco para ser en el orden de la cultura del espíritu lo que en otros órdenes ha sido, no tiene sino romper ese freno, y es Bilbao el que debe rompérselo.

Vizcaino es el hierro que os encargo, corto en palabras, pero en obras largo

dijo Tirso, y lo hemos repetido mil veces.

Pero también debemos ser largos y anchos y profundos en palabras, en palabras, de hierro y que sean obras.

Hemos sido un pueblo mudo ó casi mudo; nuestros Aquiles no han tenido Homeros. Y por eso se nos desconoce. Y tenemos que apoderarnos del lenguaje, adueñándonos del castellano y frente á todos esos *marichus* que se enmejurjan con él los oídos revestir nosotros con él nuestro pensamiento. Y como los tiempos son de lucha y nosotros, los nietos de los ferrones y de los balleneros, no hemos de andar en estetiquerías, hagamos que ese nuestro vestido espiritual sea de hierro vizcaíno, que rechino con ruido de herraje, agrio á los oídos podridos de los *marichus*.

Apenas si roto el freno de la vergonzosidad y quebradas roñosas cadenas hemos empezado á hablar desde dentro, con todo el alma indomable, nosotros, los de cabeza dura, los que Salmerón declaró inaptos á la civilización moderna—¡cómo que Carner cree ineptos para la vida, ó sea mediterránea, del mundo!

Aún no nos conocen, aunque ya nos adivinen. Hablar de nosotros como gente tan honrada como dura de mollera unos cuantos señoritos que veranean en nuestros puertos ó algún intruso,



Mirchéis á ese, ya le conoseréis, ¿eh?
—No, ¿quién es pues?
—El alcalde de aquí.....
—... ¡Ya es buen alcalde!

visión estática, que pretenden conocernos en una excursión de ocho días. Y de mallcia de hostilidad. Y de ignorancia.

Lo fuerte, lo serio, lo verdaderamente nuevo somos nosotros, pero en España y como españoles, nosotros somos el corazón de la vertiente atlántica.

Por que España no creo que pueda dividirse, en la prolaridad tan fecunda para todo pueblo, en norte y sur como algunos piensan, sino más bien, como creen otros, en las dos vertientes, la atlántica y la mediterránea -incluyendo en esta la parte en que el Guadalquivir desemboca. A España hay que partirla trasversalmente por una linea que de haría el Maladeta vaya al cabo de San Vicente. De un lado Cataluña, Aragón, Valencia, Murcia, Castilla la Nueva toda Andalucía y hasta Extremadura; del otro el litoral cantábrico, Castilla la Vieja y el reino de León. De un lado los pueblos estéticos, los del gesto y eso que llaman la gallardía, los de parada y plaza pública los de zarzuela, y de otro nosotros. Y de la parte de allá quédese Madrid con sus cotarros donde todos son unos.

Dejémosles predicando la alegría de vivir y otras vaciedades y seamos como somos sin proponernos ser ni alégres ni tristes. No, sino como Dios y nosotros nos hemos hecho.

Y cultivemos la antipatía. Por que en el fondo somos antipáticos, profundamente antipáticos á todos esos—á los otros—que se pasean por entre las bambalinas de su teatro de feria luciendo chistes ó estética y buscando como agradar al que les mata el hambre.

Le dije á Salaverría cuando fué allá, al testro de la feria: «usted no puede caer bien allí; acabará por ser antipático; usted no és de cotarro.»

Tenemos por delante toda una gran obra que cumplir, más para ello es preciso que nos sacudamos de esa *coilladez* y sobre todo de la que se inunba en Loyola y que tan poco guarda del verdadero espíritu de aquél nuestro Iñigo. Nuestro y no de ellos.

Que no nos mermen el brío! que no nos mutilen! que no nos desvirilicen! todo menos eso que llaman la paz de los espíritus.

Y es á Bilbao, á ese Bilbao invicto y heróico, es á esa villa fuerte á la que está reservada la obra. La villa tiene su alma que viene creciendo desde los turbulentos tiempos de las banderías. Siendo ya moze oí decir á un anciano: aunque todos los Bilbainos se hicieran neos Bilbao seguiría siendo liberal. Y así es.

Y la villa que mostró su fortaleza de espíritu en 1836 y en 1874 tiene que mostrarla en otro campo y peleando contra un enemigo no como aquel noble y franco, noble y franco como el antiguo y quijotesco Sancho de Azpeitia, sino solapado y cutil. Guerra á la *coilladez* y á la marrullería.

Y guerra á la beocia por ellas explotada! Duro y á la cabeza á todo el que quiera enjaularnos dentro del sel del caserío, á todo el que ponga estorbos á que demos, tras de Elcano, la vuelta al mundo. Donde llegó él y donde llegarón Legazpi y Urdaneta

é Irala y Garay, allí tiene que llegar nuestra palabra de hierro, y en la lengua en que Sabino predicó lleno de fé heróica, su evangelio de perdición. En esa fecunda contradicción en que se movió su noble espíritu, en ella está el resorte para salir del error en que la sombra de Loyola le tuvo preso. ¡Pobre luchador que duermes, al arrullo del mar bravío, entre montañosos pedernales!

Hay por debajo de la secular infancia del pueblo vasco, brizado por rancias *chocholadas* por todo género de *añas* y *zensalinas*, ha y por debajo de esa sencilla y cándida infancia una virilidad potente y fresca. Tenemos que sacarla á flor, despidiendo al Coco.

¡No es esta acaso una obra que llevar á cabo para todos los jóvenes bilbainos que alientan el sagrado desdén hacia las actitudes más ó menos elegantes y griegas de los otros, los de parada y feria.

Nosotros somos el hierro de España. Dejemos que sean ellos su sal, pero no la de conservarla, sino la de sazonarla para cuando le tocare la vez de ser devorada por otros pueblos en el comedero internacional.

MIGUEL DE UNAMUNO.

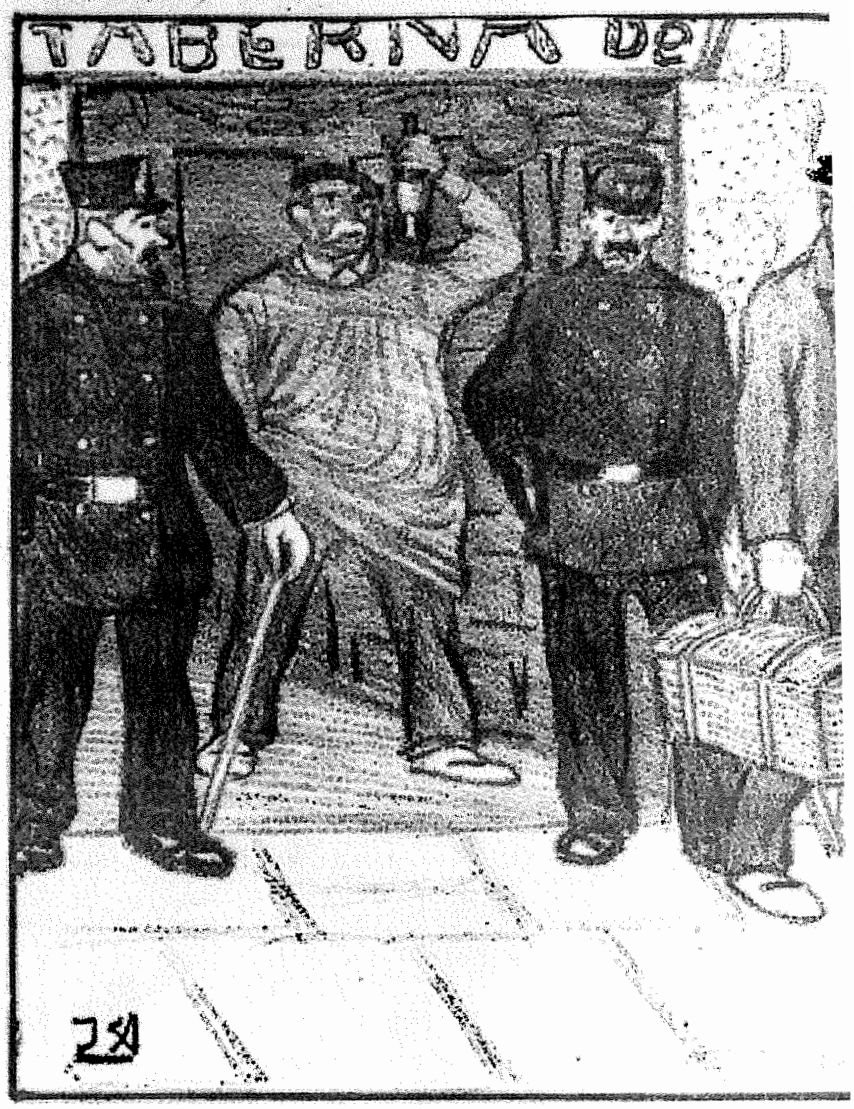
PERIÓDICOS Y PERIODISTAS

¿Una revista nueva? ¿Un periódico más [illegible] en favor de las ideas?... Déjame que hable un rato acerca de los periódicos, esos paladines modernos armados simplemente de corazas de papel, y sin embargo tan impetuosos y temibles como los más grandes guerreros.

La masa general del público tiene formada una opinión detestable acerca de los periodistas; sobre todo en nuestras ciudades vascongadas, hechas grandes ciudades por arte de birlibirloque, el tipo del periodista no puede ser menos recomendable: el periodista, para el honrado público, es un individuo que no sirvió de nada y que se agarró á la prensa como á un recurso final. Según este liberal criterio, todos los ciudadanos pueden ser periodistas á poco empeño que pongan.

Los hechos por desgracia, suelen darle la razón al público. Generalmente, y salvo distinguidas excepciones, los periodistas entran á ejercer su oficio sin ninguna preparación, y son periodistas por que no pudieron ser otra cosa. Los jóvenes inadaptables, los fracasados, los respondones, los malos estudiantes, los oficinistas vanidosos, los señoritos calaveras, todos aquellos que no saben encarrilarse en una profesión útil y prosaica, son quienes llenan las salas de las redacciones: un abogado sin pleitos, un poeta sin inspiración, un médico sin clientes, cogen de pronto unas cuartillas, las emborronan y ya son periodistas consumados. Nadie les pide más, nadie se encarga de contrastarlos, sólo la vida la insensible vida, es la encargada de contrastarlos: la rueda fatal del periódico los agarra, los voltea para siempre, y los que se rebelan al cargo de una pluma equilibrada,

EL DESCANS



Borrachera

Unico modo de salirse con la suya y

DOMINICAL



...or mayor

...ocupar las preocupas de la... Cierva

sucesos y las ideas y las palabras de *hoy*, de *ahora*....

El periódico lleva y trae las ideas, los sentimientos, las novedades, lo bueno y lo malo, lo intenso y lo frívolo, como un mensajero diligente que se encargase de unir las infinitas porciones de la humanidad.

Mediante el periódico puede vivirse modernamente una vida universal, de modo que cualquier incidente espiritual ó material que ocurra en el extremo del mundo, se le comunica inmediatamente al otro extremo del mundo; y así resulta ahora el mundo unido, por lazos de interés, de simpatía, de mútua correspondencia y mútua sensibilidad: y ahora es cuando se logra que, efectivamente, los hombres de la tierra sean hermanos. Por el telégrafo, por el periódico, por el incesante comentario del periodista, es por lo que hoy son los hombres hermanos,—hasta donde puedan hermanarse los hombres.... y se codean los pueblos más distantes, se abrazan y se hablan, se dan y se devuelven su corazón y su cerebro, su idea, su desgracia, su ventura, su anhelo, su esperanza. Ahora es cuando el mundo comienza á vivir plenamente....

Háganse, pues, periódicos; vengan periódicos. Pero hagámoslos inteligentes llenos de fé, de espíritu honrado y generoso. Sinceros, honrados más que nada, porque un periódico insincero es para la multitud más pernicioso que el mismo veneno.

I. M.ª SALAVERRÍA.

POSTSOLSTICIO

JAUNGOICOA

(EL SEÑOR DE LO ALTO.)

Los bosques están esperando con perlas en las cabelleras. Un airazo. Los bosques están saludando. Mi frente se pone roja. ¡Padre, padre, yo te beso en tus primeros rayos! Algo me pasa ahora: ¿Qué tengo? Un temblor, como salido de la tierra, me sube por los pies. Ya está en mis labios. Se oye una oración. El errabundo sabe rezar. Entre que reza, los rayos del Sol se aclaran en su frente y las perlas de los bosques caen, caen, caen. . . . . .

—¡Fuego mío, que vas por los cielos—dice el errabundo!—con una emoción que toda la piedra debajo sus pies tiene que pasarlo—salva lo que está bajo mi nieve! ¡Sacude el polen gualdo de tu flor sobre mi carne! ¡Agranda mis días, y cuando más alto cruces el meridiano de mi tierra que sea después de haber hecho fecundar y frutecer mis aladradas!

Y todo se calla, por oirme. Solo mis pisadas se oyen, ha pasado el temblor. ¡Qué paz!

ALEGRÍA

Yendo hace poco por el campo muerto, bajo los árboles paralíticos y blancos, el silencio y yo recogidos en las sombras, me he creído el calor postrero de un mundo condenado y mi corazón ha parado sus punzaduras, de miedo ha hacer ruido. ¡Cuánta ha sido mi aflicción, que me creía huyendo de una condena que me tocaba!

Pero mira ahora, corazón. Ten mis ojos para mirar. El Sol ha salido antes que ayer para ti. Te quiere todavía.

Sal á mis ojos. Es el alba. ¡Que se oigan tus golpetazos!

Estoy alegre, que no puedo conmigo. Ya van á más los días. Salto y canto y lanzo piedras. ¡Piedras á las grandes zorreras de los valles!. El errabundo sabe estar alegre. La alegría es la virtud del Sol en la tierra.

HAMBRE DE LO QUE NO HAY

Tengo hambre. ¿Qué hay para mi hambre? Mis piernas cobardean. Mis miradas buscan, se alejan, se pierden; ahora están en un paraje donde sólo hay mis miradas. A mis pies cae un rayo de luz, que quiere decirme algo. Mis miradas vuelven — El rayo se retira. La tierra se descubre. ¡Ah, ya sé lo que hay para mi hambre!

¿Qué dejaron mis grandes ratos de ardentía? Hubo flor, hubo fruto, luego cayó algo, lo sintió mi tierra, mi terruña santa, que la llevo á cuestas. Semillas dejaron, que encontraron frío.

Ahora toda mi semilla espera, la que no ha muerto. El Sol mira por los que son más que el frío, por los que tienen *la* virtud terrena, pero nunca vuelve por los hijos débiles; los perdona: mueren. Para ellos es *sólo* olvido. ¡El olvido, la única *justicia* que aquí veo! Pero yo fuí siempre fiel, y si he estado en la sombra ha sido por la luz.

¡Qué arriba está el astro! Yo también, qué arriba! No me llegan ya los gritos de las zorreras. Sigo mi camino, no sé qué camino. El errabundo sabe ignorar *un* camino. La vida plena no tiene punto fijo. Ahora el sol brilla más en mi frente. Está en el meridiano de mi tierra—Mañana pasará por más arriba.

¡Pero qué hambre tengo en todo este despertar! ¿Y qué hay para mi hambre? Nada, nada. ¡Qué hambre tengo de lo que va á dar mi sombrado!

AMOR-OLVIDO

Algo pasa, muy de prisa, por mi corazón... Es un recuerdo que pasa todos los días. Digo á mi corazón: —¿Eres tu quien me azota ahora por dentro? ¿Son tus latidos?—Y miro hacia las montañas ponentiscas. El sol ha bajado mucho. El viento cuenta por lo bajo una historia de amores rotos, y los bosques zallipan, y todo va tomando colores de enfermo.

—Fuego mío, que estás en los cielos—dice con voz temblosa el errabundo—eres amor y olvido. ¿Quien ama como tú? El amor infinito «olvida» ¿Dónde había de *pararse*? Tú amas; no, *eres* amor. Tú olvidas; no, *eres* olvido. ¿En dónde sino en tí, que eres con los soles sin fin eternidad de amor, nacen y mueren todos los amores, polen de tu inmensa flor de fuego? ¿Quién sino tú hace del humo cielos arrasados?

Eres amor y olvido, y yo no puedo más que amar, solo amar.

¡Cuánto me haces llorar, yo que si vivo es por tí, con mandarme la mitad solo de mi fuego! ¿No ves lo que ha pasado por mi corazón, que siempre pasa y nunca pasa? No, padre de mi primera vida, yo quiero todo el fuego de cada día. Yo quiero ser amor infinito. Alumbrar y olvidar.

Como el humo que ciego y desgarrado sube de los hogares de la tierra en cada vez más azules torbellinos á los cielos, que pronto será cielo y mirará á su hogar con infinitos ojos zarcos, tal yo quiero que este mi pobre recuerdo, humo negro incomunicado en sus entrañas, que las recorre afina, loco por salir afuera, miré al incendio apagado de donde escapó hace tantos tristes años.

Quiero olvido, para vivir. Que el amor que tengo preso salga al cielo libre y se engrandezca y suba y sea el más ardoroso de los amores; un dios nacido de una virgen. ¡Quiero el olvido de cada día!

OCASO

El sol se esconde tras una nube que arrastra lutos, y caen gotas, no se de qué. Luego aparece sobre una cumbre. Ahora se vá. Yo le miro, le miro, y la angustia es en mí, de manera que mis ojos se agrandan, para que salga. Y otra vez está mi frente roja. Y otra vez está mi frente negra.

TOMAS MEABE.

EFEMÉRIDE

Más como fuese mortal,
metióle la muerte luego
en su fragua:
¡Oh juicio divinal!
cuando más ardía el fuego
echastes agua.

JORJE MANRIQUE.

Las lágrimas perdidas en sermones, el quejido doliente del cornudo, y ni aún las tristezas de tripa no llenada, serían suficientes para llorar la agonía de un hombre, que á pesar de haberse llamado don Serafín de Arrauchi y Arrauchi, nadie, ni aún sus íntimos, le conocían por tal apelativo. Desde Zabalbide hasta el último confín de la taberna de Paloca, todo el mundo le llamaba el COITAO, no sabemos por qué sarcasmos de la suerte.

Pocos días después de su muerte y en un día de limpieza, encontró la llavera en un rincón de la leñera un lienzo sucio y carcomido á trozos, por las ratas. La llavera, de por sí muy curiosa, no necesitó tiempo para limpiar con esparto aquella tela, pues el verso algunos signos para ella incomprensibles, hicieron pensase, fuese cosa de brujería.

Después del fregado quedó bastante en claro, y si no había tales brujerías se trataba sencillamente de un escudo heráldico. Conocido el hallazgo por un pariente del finado, éste á su vez consultó al afamado erudito Don Tejón Vélez del Duero. Dejémosle la palabra: «Según certificación de Mendoza, rey de armas y copero de Sancho el Bravo, la casa Arrauchi data de muy antiguo del patronímico Arrauchi, procedente de Arrauchi, casa solariega al norte de Elorrio. D. Ignacio de Arrauchi fué el progenitor y fundador de este apellido y solar. Trae por armas escudo de oro, dos corderos, un perro y una zorra sobre ésta, orladas unas campanillas con el lema que sigue: «Cuando éstas y otras tales se tañirán, mis tormentos y mis penas cesarán».

Esta rama se extendió por Algabide, Carachi y Arriona».

¿Conoció el COITAO éste escudo?

EL COITAO



echa la mano á la jarra, se -ira un trago largo, largo como postrimero, y dice:—

agradándole mucho la vida y por consiguiente cosa mala la muerte, no hizo ningún gesto

Imp. y Enc. de Delmo y Enriquez.—Harinas de Andaya, 41

SECCIÓN DE ANUNCIOS

E. SAENZ Y COMPAÑÍA

Fábrica de Mosáicos y Piedra Artificial.

Oficinas y fábrica, Autonomía número, 15

Teléfono, 522

ARMENTIA Y ORIOL

Fachadas, Rotulaciones, Dorados, Mármoles, Trabajos Heráldicos.

Depósito de papeles pintados.

Precios sin competencia.

Fernández del Campo núm. 21

SOMBRERERÍA MODERNA

Sombreros y gorras de las mejores fábricas.

Especialidad en sombreros ingleses.

Gran-Via núm. 2

Librería objetos de escritorio y dibujo

— DE —

FELIPE CARRETERO

Obras artísticas y literarias.

Manuales de Artes y Oficios.

Publicaciones científicas.

Periódicos de moda.

La Novela de Ahora.—La Moda Ilustrada.

Libros de industrias lucrativas.

Leyes de accidentes del trabajo, nueva ley electoral y toda clase de libros.

Se sirven encargos concernientes al ramo.

Hurtado de Amézaga, 11.—BILBAO.

SOMBRERERÍA

DE LA

VIUDA DE ENRICI

RIBERA. 9.—SANTANDER.

ZAPATERIA DE PAGAY

GRAN VÍA, 2

Surtido inmenso en calzado, clases especiales, sin rival por su comodidad y elegancia.

PRECIO FIJO

TRASPASO

la acreditada confitería

de

San Francisco número. 25.

NUESTRO FOLLETIN

HISTORIA DE "EL COITAO"

EN LA NEBULOSA DE SU VIDA

Trabajos publicados y recopilados por el erudito D. Tejón Yélez del Duero.

Un deber de amistad y reconocimiento, me obliga á dar las gracias á todas las personas que con sus datos y notas me han ayudado á esta modesta publicación mia; en especial á sus parientes y discípulos, y en particular, á la que fué llavera del maestro, vieja ilustre y decidora, de cara flaca y ojos bailadores.

Muchas han sido las versiones sobre esta chispeante ama. ¿Nació en Arrigorringa, ó en casa de «Chechu,» el zapatero de Iturribide? Nada se sabe en concreto; todos los Guiares del pueblo han revuelto y nada han encontrado sobre este particular.

Se sabe de esta vieja, que fué soltera, (aunque, de moza, sirvió con un diácono de Durango), de costumbres morigeradas, (á pesar de que, en la sombra, gustaba del vino santo, vino de altares, que le daba un monago sobrino), y de ideas muy devotas, pues de muy joven, no perdia ni una misa ni una novena. Se aficionó al trato de sacerdotes, pues veia que eran muy amantes del culto de la Virgen, y su pasión por hablar fué tanta, que dicen que esto aceleró la caida de sus dientes. Lenguas viperinas, que nunca faltan, aseguraban que fueron estos reblandecidos por una épica lucha entre el COITAO y la llavera; de ésto, como de otras muchas cosas, nada se sabe, todo es sombra, novela, fantasia.

¿En qué época floreció el filósofo? ¿Conoció la taberna de Donato, ó por el contrario, fué anterior á ella? Desde el insigne economista Alzola, hasta el sutil y fino ingenios de «Penetre», todas las gamas de los ingenios que beben chacolí se han estrellado ante las sombras que rodean la época esplendorosa del maestro. Como el Cid y como Quijano, se sabe que floreció, pero su vida, salvo el final, casi es un misterio.

Después de fatigosas rebuscas con D. Pantaleón el cura, hombre sabio á fuer de comer merluza con cuchara, hemos descubierto que el filósofo, hasta los seis años, no pisó los umbrales de una escuela. Esto, al decir de él, fué la única desgracia de su vida. El maestro, un hombre largo, largo, con bigote ralo, levita y bonete, tenía todo el aire de un sepulturero, y sobre todo, una habilidad en la lengua para pasar de lado á lado la colilla, que al pobre chico le llenaban de susto y espanto.

Como es natural, al cabo de cinco ó seis años de estar allí, aprendió á leer á pesar del maestro. Esto, como los de hoy, se pasaba la vida leyendo «La Gaceta de Madrid» y «El Magisterio Español» buscando traslados y mejoras, y los dias que no leia, atizaba cada palo, acompañado de algún pellizco fino, intonso, digno de sus manos retorcidas en sacacorchos.

No podemos afirmar á ciencia cierta, en qué fuentes bebería el COITAO, (suponemos que en el tinto de Bacoy) parasegurar, ya viejo, que la especie «Maestro» era un compuesto incompleto de carguero y prestamista; no tan bruto como el primero, tampoco tan listo como el segundo.

Efecto de la imagen del funerario dómine y de su amigo Antonchu, menos «coitao» que él, nuestro filósofo huye de los golpes del «máistro», y todas las tardes (se cree que aquí comienza la verdadera

AÑO I BILBAO 2 DE FEBRERO DE 1908 N.° 2.

EL COITAO

MAL LLAMAO

SE PUBLICA LOS DOMINGOS

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: Ibáñez de Bilbao, núm. 12

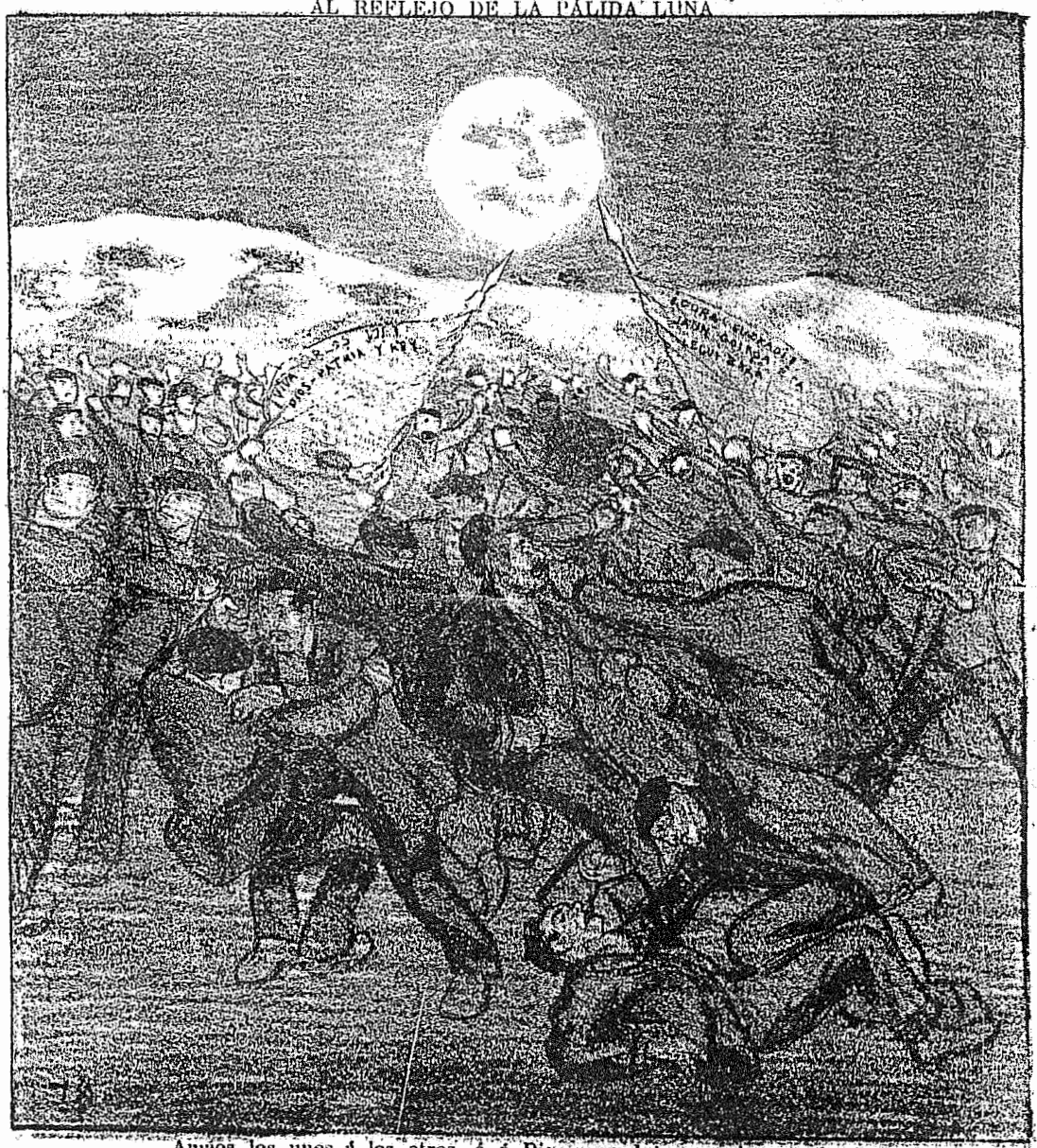
Número suelto, cénts. 10 — Id. atrasado, cénts. 20

SUSCRIPCIONES

PARA ESPAÑA: Año, pesetas 5 — Semestre, pesetas 2,50

PARA EL EXTRANJERO: Año, pesetas 10—Semestre, pesetas 5

AL REFLEJO DE LA PÁLIDA LUNA



Amáos los unos á los otros, ó á Dios rogando y con el mazo dando

POR QUÉ SE EMBRIAGA EL VASCO

Yo creo que nadie se escandalizará si digo que los vascos beben más de lo natural y con excesiva frecuencia. Los hechos son como ellos son, y no como nosotros queremos que sean. Y el hecho es que los vascos se embriagan.

¡Por qué son ébrios los vascos!... Si quisiéramos profundizar en la psicología total de este hecho, de seguro que no nos bastará un montón de libros. Nada, en efecto, tan extraño y tan tortuoso como el motor psicológico que empuja á un hombre por la pendiente del vicio. Un vicio no es una cosa baladí y opidérmica como suponen los moralistas superficiales, sino que la raíz de un vicio puede arrancar muchas veces de la profundidad más honda de la vida: así, por ejemplo, una tragedia moral, una de esas íntimas tragedias que conmueven la entraña de un individuo, puede ser causa de un vicio de embriaguez, de juego, de lujuria, etc. ¡Cuántas veces, por huir de una pistola, busca el hombre la compañía de una botella! ¡Y cuántos horribles dramas han tenido su vulgar desenlace entre las burbujas de un vaso de alcohol!...

En una palabra: se posee el vicio de la embriaguez como todos los demás vicios, por causas íntimas, sumamente complicadas, cuya trabazón no puede tratarse en un breve artículo.

Pero si el averiguar todos los motivos de la embriaguez, vascongada sería pretensión imprudente, me será permitido á mí señalar uno tan sólo de esos motivos; y es éste: «El vasco se embriaga, porque tiene necesidad de soñar.»

Todos los pueblos del Norte son ébrios, porque todos los pueblos septentrionales son soñadores. El ruso busca su aguardiente para anegarse en aquella mística ola de ensueño que tanto le particulariza; el alemán no se harta nunca de su cerveza, porque bebiéndola parece que aquella alma germana se baña en todos los ensueños románticos, en todas las metafísicas complicadas, en todos los movimientos idealistas y fantásticos del gran mundo centro-europeo, en cuanto al inglés, busca su wisky y se hunde en él de cabeza, ni más ni menos que si buscase allí dentro el calor místico por quien su alma suspira á todas horas.

Pues si todos los pueblos septentrionales aman el alcohol, porque el alcohol apresura el galope de los ensueños, ¿qué extraño sería que también el vasco se embriague? El vasco, ¿acaso es un hombre del todo septentrional? Yo creo que no lo es más que á medias; es decir, que tiene una pierna en la llanura de Castilla, y la otra pierna en las montañas de Escocia: pero sin embargo, aun siendo como es un individuo mestizo y «dual,» el vasco participa de muchos, de numerosos rasgos septentrionales.

El vasco es soñador, como todos los pueblos del Norte.

El decir que los vascos son soñadores, me acarreará, seguramente, bien número de protestas. ¡El vasco es soñador, es soñador el vasco!...

Nadie lo ha creído hasta ahora, todos más bien estaban convencidos de que el vasco era un hombre prosaico, seco de imaginación, de índole práctica y utilitaria.

La falta de leyendas populares, de supersticiones, de literatura, era un argumento aplastante en contra de la imaginación vascongada. Pero veamos ¿por qué no ha tenido literatura el vasco? sencillamente porque no ha sabido «hablar correctamente» nunca. ¿Y por qué no ha tenido leyendas, supersticiones, poemas imaginativos populares? porque no ha formado nunca un cuerpo nacional, y porque ha vivido apartado del mundo y subdividido en fracciones infinitesimales.

Un dato abrumador existe en pro de la facultad soñadora del vasco: la música. Si el vasco ama la música como nadie, ¿en qué forma se podrá negar el ensueño de la «saba vascongada»? La música la embriaguez musical, la borrachera de palabras sin forma y de creaciones incorpóreas, esa música, voz del misterio y remoredora de las más íntimas heces espirituales.... el pueblo que ama la música religiosamente, ¿cómo dejará de ser soñador?

Pero el vasco, según antes dije, tiene una pierna en el Sur y otra en el Norte, y la pierna del Sur le tira hacia la «realidad,» mientras que la del Norte le arrastra hacia la «imaginación:» por una parte es práctico, realista, lógico, ponderado, y por otra parte ama la locura. En esta lucha de las dos tendencias,—lucha que conmueve también á los pueblos septentrionales, que son prácticos y espiritualistas conjuntamente,—en esta lucha de las dos tendencias, el vasco no es como el hombre levantino, por ejemplo, á quien le basta un poco de sol y otra poca de fantasía; el vasco, que carece de fantasía, ama la «imaginación,» el «ensueño,»—cosas muy diferentes de la «fantasía,»—y para lograr su afán de ensueño, canta, ó se emborracha.



Busca el vino, por que el vino enloquece; y el vasco quiere enloquecer. Quiere ahogar su timidez, quiere huir del «buen sentido», quiere hacerse fuerte contra el «miedo al ridículo».

Quiere enloquecer, necesita retorcer el cuello al buen sentido y á la lógica, reinantes en el país: siente empacho de prudencia y de lógica, se emborracha; huye de lo mediocre. El alcohol le transforma en loco, en hiperbólico, en fantástico: cuando se emborracha, es como si su individualidad diese una vuelta en redondo. Y el es verdad que en el estado de embriaguez sale á la superficie nuestro carácter interno, hay que convenir en que el carácter íntimo del vasco es la locura. Ved á esos mozos que bailan, después que han roto el disimulo de su vida habitual merced á unos cuartillos de vino: sus saltos, sus gritos, su entusiasmo, su acometividad, el frenesí de sus movimientos, os indicarán mejor que cien discursos la naturaleza violenta y loca del vasco.

Ahora, después de los dos cuartillos de vino, ya no pesan sobre el los convencionalismos férreos de su vida cuotidiana: se han ido ya la argolla de la familia, la argolla del cura, la argolla de la opinión pública, todas las argollas se fueron: ahora es un valiente que no tiene á nadie, ni á Dios ni á los hombres.... ¡Qué pena, que horrible pena, considerar que unos hombres así hayan de agotarse bajo la presión de tales argollas! ¡Qué lástima de pueblo, qué lástima de vida, esiroposada y perdida por una montaña de ridículas cohibiciones!

Y cuando bebe, en fin despierta dentro del vasco el dormido ó disimulado quijotismo. Todas esas calaveradas, tanto colectivas como individuales, que realiza el vasco, las realiza á impulsos del alcohol: el alcohol es para el vasco lo que las banderillas para el toro: le hacen saltar y arrojarse sin miedo á la muerte. Las asonadas y revueltas populares, han nacido casi siempre al anochecer de los domingos. Yo recuerdo,—tenía entonces veinte años,—que una noche de domingo nos dió á nosotros, hasta un centenar de jovenzuelos, la calaverada de apedrear un hotel de San Sebastián en donde dormía Sagasta: habíamos bebido y no teníamos miedo á nada: y después de cantar y aumentar de este modo nuestra embriaguez imaginativa, se nos ocurrió que debíamos ahorcar á Sagasta. Es posible que lo hubiéramos realizado.... y se trataba de un montón de muchachos inofensivos. Era la locura que despertaba en nuestro interior.

Pues así ocurrieron todas las cosas sonadas en este país. Las partidas carlistas se organizaron después de beber; los emigrantes resuelven su viaje á América al concluir una tarde de domingo; muchas aventuras financieras se concertaron á los postres de un banquete; los gritos á la República ó á Euskadi libre, son gritos que salen del alcohol. El alcohol es la guija que estimula al vasco.

Lo hace enloquecer.—

Ahora bien, amigos vascongados, ¿por qué no sois más valientes? ¿Para qué usáis de aguijones? ¿No podéis soñar y enloquecer sin la bastarda ayuda del alcohol? ¡Romper todas las argollas!

J. M.ª SALAVERRÍA.

Según datos recogidos por el ilustre estadista don P. de O. en el año próximo pasado, se concertaron pocos matrimonios en el aclafocrático, fino y distinguidísimo Salón de la Sociedad Filarmónica.

Dicho estadista opina muy fundadamente, que si en este año de gracia que corre, «se dan» muchos conciertos como el del miércoles pasado, serán muchos más los que allí *se dien con el perpétuo y dulce loco*, pues en algo han de entretenerse los distinguidos concurrentes.

MARRANERÍA ESPIRITUAL

Tirso de Molina hace decir á D. Diego López de Haro, Señor de Vizcaya, hablando de ésta, entre otras cosas, lo que sigue:

Si su espereza tosca no cultiva,
aranzadas á Baco, hazas á Ceres,
es porque Venus huya que lasciva,
hipoteca en sus frutos sus placeres.

Esto sería entonces, pues hoy es lo cierto, que aun cuando no cultivamos muchas más aranzadas á Baco, buena parte del hierro de nuestras montañas se nos va en cómprar vino de las llanadas y soleras de otros. El vascongado actual bebe, por desgracia, mucho más de lo debido. Pero aún no ha llegado á eso de las hipotecas de Venus, me parece.

Yo no sé si los pueblos, se dividen, como quiere Maeztu, en pueblos relativamente castos pero borrachos y pueblos lujuriosos pero relativamente sobrios y hasta sospecho que tal división, como otras análogas, tienen más de artificiosa que de nada, pero lo que sí aseguro es que si ello fuese así, yo, que no bebo sino agua y leche, me alegro de que ese nuestro pueblo dé, como en realidad está dando, más en borracho que en rijoso.

Muchos de los males que padece hoy España, casi toda su decadencia en el orden espiritual, la vacuidad de su literatura y sus artes, la cobardía mental que á sus hombres caracteriza, provienen de una ola de lujuria que desde las costas de Levante y Mediodía ha inundado Madrid y amenaza invadir la nación toda.

Se ve en la literatura que es en gran parte marranería más ó menos directa y más ó menos velada.

Es marranería por la predilección, por ciertos asuntos, pero lo es también, aunque no lo parezca, por su especial sentido y culto de eso que llaman forma, no siendo sino fórmula ó formilla.

Dejemos á los que escriben novelas para chicos del bachillerato y sesentones rechupados ó piececitas de teatro con chistes tanto más estúpidos cuanto más verdes, dejemos lo que hoy se llama sicalipsis. Es que el culto ese ó eso que llaman forma, es otra cosa que lujuria y marranería espiritual?

«Todo es la forma —dicen —todo el modo de decir». Y la tal forma, que no pasa de afeite lingüístico, no es sí no un consolador para los oídos gastados de los eunucos espirituales.

Don Juan el estúpido, Don Juan Tenorio, cuya conversación se hace, por lo huera insoportable no siendo para las pobres mozas por él seducidas. Don Juan viejo y gastado; se ha metido á literato y se dedica á seducir muchachos.

Y estos efebos seducidos por D. Juan, creen los muy mentecatos que despreciamos la forma los que despreciando afeites y unturas y arrumacos y perendengues no la buscamos á la medida de sus oídos prostituídos y para cosquilleárselos. Y hablan de estética!

Estética! Eso no es más que gálico. Gálico en su sentido conveniente y en el sentido etimológico, mal francés, marranería espiritual. Y ni forma en el valor universal y eterno de ella.

Y esos imbéciles efebos unas veces imitan imitaciones del antepenúltimo preciosísimo bulevardero parisiense y otras veces imitan imitaciones de nuestro siglo XVI ó del XIV. Y nunca resultan más grotescamente maricas que cuando quieren hacerse los viriles y los brutales. Juran con voz ronca; pero es ronquido de falsete bajo el cual se adivina al tiple.

Y ahí, en Bilbao. ¿Ha llegado la lepra? Difícil es que no ande algo de ella.

Pero ahí la lepra espiritual es otra; es una cobardía de pura «coitadez». es el miedo á la abuela, á la madre, á la tía, á la hermana, á la mujer, á la hija, á la novia y hasta á la querida.

Pero este miedo creo corregible; creo y, que se puede acabar con esos vergonzosos pactos tácitos en ofrenda á lo que llaman la paz de la familia y no es, sino la muerte espiritual.

Peor, mucho peor es lo otro. Y francamente entre esa marranería espiritual de los efebos estéticos y la beocia bizkaitarresca con todo su cortejo de comilona, «bebilona» y berreo, me quedo con ésto.

Hay que hablar, sin embargo, de esto de la beocia, y hay que hablar también del deportismo y de esa plaga de los «sportsman,» otro escapadero para no aplicar el espíritu á lo fuerte y eterno y universal. Y de otras cosas, como del radicalismo de taberna y del republicanismo de ordinarieses y licencia y del odio á la silla que se viste con otra piel entre no pocos de los que procedentes de fuera, viven en ella y de ella. Todo irá saliendo.

MIGUEL DE UNAMUNO.

"ASÍ CANTAN LOS NIÑOS"

—Tómate esta peseta, y vete al consierto de la Filarmónica. Ten la oreja avisor, y abre mucho los ojos; no los sierres, que por eso no sabrás más de música—; me dijo el domingo pasado á las seis de su tarde el mayoral de esta gran diligensia de ideas.

Y allá me fuí. Yo pobresito de mi, yo Cocolo Amilocha, ¿que queréis que vos diga del consierto que escuché, sino sé más música que la del tordo que en usufructo nos dejó el Maestro, y los valses que anda aprendiendo á desportillar la vesina del segundo? Además, yo tengo inquina á la música, espesialmente á la que se aprende por poco dinero, cuatro ó sinco chulés por mes, durante varios meses.

Yo, que al desir del COITAO, soy un gran pensador, y que, á mí desir, soy un hombre de orden, ni más ni monos que don Pablo; yo he pensado muchas veses que la música debiera estar estancada, por rasones de salubridá pública y privada. Y no es que yo crea como ese ansiano ruso y barbudo, que anda empeñao en hasernos buenos y evangélicos y destripaterrones, que essite la música á las malas pasiones que los hombres llevamos más adrento del colco; sino porque, queriendo de todo corasón á mis compueblanos, tengo miedo que los chifle.

Tampoco yo creo que la música amanse á los brutos, según disen por ahí, porque quien más, quien menos, por esperiensia sabe que no hay tales carneros.

Pero el ser periodista obliga á muchas cosas, prinsipalmente á hablar de lo que no se entiende; ¿y porqué yo, periodista de ocasión, no he de haser méritos pa que me tomen por periodista de profesión? Un inconveniente se me echa ensima, y es que no sé cómo se hasen crónicas de sosiedá ni crónicas musicales. Pero esto tamien ¿qué importa?

Pues como he dicho, me fuí á la Filarmónica, y allí ví hombres con todos los atributos de tales; chaquetas, chalecos, calsones, corbatas, algún que otro dicho muy sinsorgo, etc., etc. Tamien creo que ví mujeres, aunque estoy más seguro que lo que ví fueron sombreros. Unos sombreros muy grandes y muy raros, que me paresió iban disfresaos; unos se me antojaron escarolas teñidas, puestas en fuentes redondas; otros pantallas, de esas que venden en la Plasa; otros estaban erisaos de plumas verdes, amarillas y de color de vino, de tal modo, que paresían fhotos de casique indio; no faltando, en fin, caprichosos bancales de violetas de trapo. Un carnaval de sombreros; casi siempre fué el sombrero cosa carnavalesca.

Esto es un poco de lo que ví; en cuanto á lo que oí, apenas si tengo espacio para recordar. «Así cantan los niños»

Los niños juegan, y, mientras juegan, añejos juegos, cantan viejas tonadas.

Y al cantar, van forjando formas y matices musicales en el yunque de la infantil canción. De aquí han brotado los pequeños, ó mejor, el pequeño poema de Guridi. El joven maestro, con todo su bagaje técnico y de cultura musical, ha sido, al componer, uno de tantos niños que juegan «Al álimon,» al corro, cantando sentimentales ó alegres; un niño más sabio, más sensible, que iba matisando mejor que los otros, con arte irreprochable; infusando en la raigambre de la canción el flujo de sus afectos.

En cada niño que canta, podéis observar un poeta y un músico en agrás: luego, andando los años, se secará casi por completo este venero: pero si de hombres croamos, de niños todos supimos «cantar». Y lo hicimos bien, por mala que hubiera sido nuestra voz y ruino nuestro oído.

La vida es una gran fragua de arte; millones de artistas inconscientes forjan en ella sin cesar, aunque de un modo vago, protoplasmático, formas nuevas, nuevos motivos, estilos originales, que luego recoje el artista consciente, desarrollándolos, si es hombre de genio, hasta el punto de sazón estética á que pueden llegar.

Algo de esto ha hecho Guridi, y por eso el COITAO, que amaba todas las formas populares, y que gustaba verlas aristocratizadas por verdaderos artistas, le hubiera metido en el círculo de sus más hondos afectos, compuesto de sus discípulos, los perros de caza y el tordo.

COCOLO AMILOCHA.

OTRO ARTISTA NUESTRO

DESCUBIERTO POR LOS EXTRANJEROS

Es Angel Larroque Echevarría, bilbaino, y que hace muchos años viene demostrando lo que vale, á pesar de que en su pueblo no queremos reconocerle méritos que en otras partes nadie le regatea. La obra de Larroque que hoy figura en el Museo de Bellas Artes de Granz, la pintó hace nada menos que 5 ó 6 años, y fué adquirida «entonces» por un «crítico» de arte; que probablemente entendería de pintura, porque no era español.

Nosotros, como bilbainos, nos sentiremos, naturalmente, muy enorgullecidos por por que en el Catálogo del Museo de Gratz se consigue el nombre de Bilbao unido al de Larroque; pero no sabemos si Larroque logrará por fin ser admirado, considerado y querido de sus paisanos. Ya sería hora....



4 EL COITAO

RECUERDO DE LA TÓMBOLA

—Ji, mácara. Yo compré mi sobresaíe de viaja. En cualquier hazar me habían costado 300 pesetas, y allí pude adquirirlo por 50 y media.

Un pollito, otro día

Yo hice caldero, mis buenos amigos, cumpliendo fielmente á nuestros fines, contando algo claro, picaro y travieso sobre la política vieja y otra que sabe mucho, pero á pesar de todo y todo es el mismo fruto de odio, ya sean Belmonte y Trujillano, y de aquellas derrotas significativas de los «pollitos» allá diciembre, desde la Casa del Pueblo hasta la orilla y nueva Ilipulitia, no pueda, no se imposible, llegar á una conclusión, sino debido á la heterogeneidad de los fuegos que mueven á los hombres de la Corporación.

¿Cómo pudo determinar la celebérrima del pollito verde, el 6 Mariscal el viejo, el joven, monte D. Adolfo el Magnánimo, y el Legislando el numerario, nuestro Darío Constantino? Dicen que en la Diputación, por ese medio la casa de Chicharrel, todos los hombres son pocos unos, y en la casa de los Agraria y de Unamuno, todos somos gallos. Es posible que en la enramada española de los gallineros, no pase de gallo á pavo real, por lo menos no sabe que le ocurre á un gallo ó gallina.

Esto del gallo y de los pavos reales, puede ser que sea broma en sus malos latinajos. La cosa es que todos los días hablan en los gallos que en los pavos. En suma, el sentimiento democrático, el orgullo de la persona, está más desarrollado en los pavos, entre todo el tiempo mucho más.

El amigo D. Pablo Vaca del Duero, publicó hace algunos días en «Lo» de la Diputación para preservarse del pollito malo». Entre los seres inferiores, los cobardes el pollito que el llamado «pollito», era la más digno de mención. Dice así el dicho autor: «Cuando apareció el monte el hombre de la política, no le hizo comprender» de pato ni de un pavo». Digo pato, porque siempre estuvieron allí más cómodo, diez» porque de allí, hasta que pavo» vanidad, y era imposible llamarle el hombre que se» ción como un pavo de cabeza el pollo» digo, se hubiera cumplido historia en» «aborrecido». Digo después, para aclarar que, «en el pollito, lo primero que se observa, es la vanidad y la audacia. «Entre los gallos y llevar del ala, repara» ejo, á veces, se parecía al cacto de la mis» «mentira y otros, cuando existe algo bueno» y no le quedamos dar «valor, reconocerlo» el grandeza de la acusada misteriosa». Nunca he leído nada de que profunda observación, si los aplicaba al momento de hoy. He leído más muchas veces, sobre todo cuando los elementos empujan quieren pedir la voracidad de los actos, en medio cuanto, una multitud de mirada, que se acerca de los pollitos de la derecha? No podré olvidar» alimento por ese, que antes estaba en» momentos» acompañaba en la ley del» «cho» cruella. «Cuando «Cuando» Pablo» «se le ll» ala, «fácil cuatro amigos» «ero en jovial discurso, dueño de la» «ón, enfrentándose en todas las siguientes». Tenía un profundo convencimiento de» «de que era la inconmovible, la lenta, el» «ordenado. Nada menos él, para intimar» «la similar, para dar una visita á una» «ona», y para advertir que, á toda costa, «había que mantener los derechos adquiridos» «ue el progreso era obra del tiempo, y que él, ¡pobre pobre español, no» «nía más que ofrecer á todo lo que dijo» «ón en jefe, que era el primer «Pollito» «de su época».

Aquí, ciertamente se vé el fin de para» «ual cambio, que hay muchos que no le» «on, fijo que de joven hubiera sido» «ué bella nuestra República.

Es cuestión explicar lo que es el pollito» «n él, para hablar cualquiera de la política» «e gastan».

En nuestro país, no es tan enfadoso» «omo en otras ciudades del extranjero.

En la Diputación, son tres salones» «pectivos los «pollitos» del salón» «ñalado. El marqués de Casa-Torres, el» «ior Gamarra, y la una de Vallado» «Andan á tres» bajo la tutela del» «dor actual» y actualidad de Vitoria, ¿» «ntra y hombres de nuestros días» «ber que buscarlos en la razón social» «os tres casas.

En la Casa del Pueblo, ya» «ale empollado el cinco de febrero» «e incomparable á la de los» «ulares de Diputación, no» «le, es posible, salga un» «que pretenda, de la» «pol, los demás allí tienen» «digan bien en el día» «bajo en la bella» «á pesar de todo, no se» «saber de Bilbao una» «ma grande peligro en» «diferentes pueblos».

Pues los gallos, lo» «ambres» «nuestros» «ocasión» «ón».

guerrero frustrado; para los pavos reales, adularse y contemplarse en el más banal y grotesco edificio que pudo soñar la imaginación de un «negrero.»

¿Qué vá á resultar de todo ésto? Para nosotros, todas son cavilaciones. Pero ya está dicho: «cojamos la flor del día, sin preocuparnos de la de mañana».

SEBASTIAN GOROSTIZA.

CANTAR Y CONTAR

Es cosa curiosa y hasta interesante, lo que en este nuestro pueblo ocurre en todo lo que á las artes se refiere. Queremos hablar de las Bellas Artes, no de otras, de las que se emplean, por ejemplo, para hacer dinero, para pescar angulas, ó bien para pescar rica heredera. Para éstas cosas, está ya probado con suficiencia que las malas artes son las mejores. Las otras, las bellas, andan á mal andar entre nosotros. La música y la arquitectura son las que peor libradas salen de ésta descomunal batalla, empeñada en el pueblo fundado por D. Diego, de quien tenemos una mal ejecutada Imágen, en la plaza Circular. La pintura y la escultura están más al abrigo de críticos entrometidos porque éstos, no saben distinguir un cuadro de otro, si tienen los marcos iguales y las estátuas, como sean todas blancas, tan á la perfección están trabajadas las unas como las otras. Aquí, la única diferencia está en el asunto. Cuando un pintor pone en un lienzo toda la insustancialidad de su caletre, es un pintor bueno. Un quinto y una niñera, una broma de carnaval, ó un viejo con el sombrero de medio lado con una flor en el ojal y haciendo guiños á una chavala de mirar picaresco, son asuntos para abrirse el camino de la inmortalidad, en este pueblo compuesto, salvo honrosas excepciones, de sinsorgos y sabiondos. En arquitectura, de lo mal que andamos, buena prueba son los edificios que, también salvo honrosas excepciones, afean nuestra villa. Pero en música, ¡oh! en música no hay quien nos eche la pata. Contamos con una brillantísima banda municipal, otra no menos brillantísima que no es municipal, y á la que no se oye fuera de la plaza de toros; un par de orfeones, capaces de hacer resucitar á un muerto, con sus voces; otros varios de cuyos nombres no quiero acordarme, de entre los cuales sobresale la Harmonía del Ensanche, y por fin, una sociedad Filarmónica que para sí quisieran las principales ciudades del extranjero.

Por ésto, la cultura musical se halla tan desarrollada en nuestro pueblo; y por ésto, es lo más natural (á nosotros nos lo parece) encontrar en la «casuelita» del Teatro de Arriaga, en las temporadas de Ópera, respetables señores é ilustrados jóvenes, que, partitura en mano, van siguiendo «la labor de los artistas». (Como diría un no menos respetable é ilustrado cronista filarmónico á quien nadie podrá negar su competencia en asuntos de música.... clásica)

Cantábase «Aida» una noche, muy mal por cierto. Un señor con lentes, «seguía el curso de la representación» haciendo una serie de grotescas muecas de disgusto, recorriendo con la vista (ó con los lentes) los pentágramas del libreto que tenía en las manos temblorosas, y llevando el compás con la cabeza. Al decir el tenor «Aida lo t'amo» puso el hombre la partitura sobre sus rodillas, para secar las lágrimas que le arrancaban tan dulces notas, y la puso con tan mala fortuna, que nosotros que tenemos buena vista, pudimos, á pesar de la oscuridad reinante, leer el título del tal libreto, que era....

«La marcha de Cádiz.»

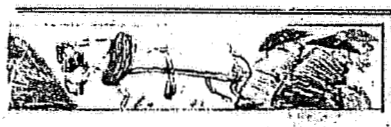
Y no quisimos mirar uno por uno todos los libretos que allí había, porque seguramente de haberlo hecho, nuestras carcajadas hubieran contribuido á aumentar el disgusto que en aquellos inteligentes producía, los berridos de los coros y los gallos y desafinaciones del tenor. Hubimos de abandonar el teatro profundamente conmovidos, enternecidos, al considerar que al paso que vamos, las Bellas Artes, no las otras, tomarán aquí su residencia. Y dentro de muy pocos años, un par de ellos quizás, el nombre de nuestro pueblo irá unido á los de los grandes pueblos, cunas del arte, para asombro del mundo.

Mario.

EL TANGO DEL CINE EN LOS CAMPOS



Que son de la amarilla
Me guela una almendra.



VANAS VERSIONES

«La Gaceta del Norte» publicó hace días una amena información de Vitoria, en la que el distinguido corresponsal de dicha ciudad se hacía eco de los deseos atribuídos á nuestro Ilustre Prelado.

Atribuían á nuestro pastor, deseos, mejor dicho, iniciativas, que se nos antojan prematuras por lo menos, pues á pesar del excelente deseo manifestado por el citado corresponsal, que desearía nuestro amantísimo Prelado, que la imagen de la Santísima Virgen fuese obra de Querol ó de Benlliure, ó de otro fenómeno de los tiempos.

No lo creemos, no lo podemos creer, que antes de comenzar la cimentación de la Catedral se subaste la veleta. — Vana versión.

A nuestro pobre entender, lo que habrá indicado Su Ilustísima será su deseo de que la imagen sea, como se suele vulgarmente decir, de lo mejor... Lo mejor.

¿Lo mejor?
¿Y quién lo vá á decir?

La Diócesis es grande, muy grande, son tres provincias! Y no tan huérfanas de artistas como lo creen cuatro rutinarios imbuídos de la inepcia oficial y este «COITAO» cree que si realmente no hay en la Diócesis quien sea digno de tallar la imagen, probado ésto y solo después de ello, será el caso de recurrir á esas eminencias y á otras eminencias más asombrosas.

En una palabra, se debe de ir, incluso á Portugal.

Creemos pues que lo que se desea es lo mejor, y eso, hoy por hoy, pese á los illisteos, no hay que ir á buscarlo fuera de la Diócesis. Creemos que el distinguido corresponsal de nuestro querido colega la Gaceta del Norte, tendrá la bondad de sacar de apuros á este COITAO sumergido en el piélago de las vanas versiones.

¡SILENCIO!

Estoy fatigado; la vida se desenlaza de mi cuerpo como la arena del reloj, la ampolleta superior se vacía, y en mí, como en ella, queda la nada, que por debajo de mis pies, pasa mi vida á la vida.

Quiero hablar. Negro el cielo, negra la tierra, no se vé más, que negrura en rededor, y por entre los pliegues de ella, la

mano tentaculosa que palpa donde asirse firme.

Dejo huir mis recuerdos, que suben, y escapando van al negro cielo; y aquí, en torno de mí, siento el frío del silencio.

Lo fuerte, lo intelectual, se alebrona en el confort, de su poltrona «cañona», y allí, barbotea, barbotea solo sus pensares, y los refrena si algún importuno inconsciente se acerca: ya no modula siquiera; es silencio, y por su negrura, busca sin cesar las tentaculosas manos donde asirse firme.

Y el agua al salir del cauce en la cascada, es polvo, iris, y negra es otra vez, cuando se encauza.

Y veo que lo fuerte huye, lo intelectual se esconde en su misma fortaleza con temblor de cabritilla, al sentir que en las sombras los tentáculos oprimen sus miembros, los sujetan.

Qué el topo trabaja sin luz, y en el silencio, y horada las montañas.

Que ese temblor que es «coitadez» desaparezca, y dar luz para que el topo muera, antes que por debajo de mis pies, pase mi vida á la vida.

MANUEL GAVIDIA DE ECHEVARRIA



—¿Qué tomaremos?

—¿Qué vamos á tomar? Con este sombrero no podemos tomar más que butacas.



Servicio Postal

Ramón Coipelustre. — BARACALDO.—Hay que mandar todos los nombres y más que Vd. tuviese, pues el gobierno es muy chinchorrero; así se publicará su «Manual del buen cazador ó antología de clérigos vascos».

R. P.—DURANGO.—Imposible publicar su poesía. «Las libélulas, las mariposas, los escarabajos y los cohetros, tienen el amor» ha dicho Curier «puramente espiritual y contemplativo.» Precisamente lo contrario que afirma V.

A. C.—BILBAO.—Su estudio animal y científico sobre la idiosincrasia del policía, está bien. Pero puede haber palos.

M. P.—DURANGO.—Su oda «A la Virgen de Iciquina» es demasiado lírica. En cosas religiosas, hay que cenirse más.

P. H.—ARRIGORRIAGA.—El artículo suyo sobre «El sistema de «La Gaceta del Norte,» no se publica por no indisponernos con el colega.

Dos adeptos.—ERMUA.—Aplicarse lo de «Ramón Coipelustre.» Este periódico es demasiado serio para que en él se dé crédito á un anónimo.

Q. R.—BILBAO.—Su artículo «El gorrión,» y su poesía «A la cabeza de un médico» no pueden publicarse, por que demuestra y tener «mucha más cabeza» que él.



Alubias y Empresario.

El Naufragio de «Marina».—Limpieza de fondos públicos

El fracaso ó naufragio de «Marina» en el puerto de los Campos ha sido total.

Dícese que á consecuencia de órdenes de la casa armadora «Vivancos», para zarpar de puerto con temporal, el piloto señor Alonso hizo constar su protesta antes de salir.

Contestóse desfavorablemente las exigencias de la casa armadora.



Este *ganorabaco* no *hase* más que *sornar*

SECCIÓN DE ANUNCIOS

Liga Vizcaina de Productores

.....El señor Echevarría no hace sino omitir su opinión.....
.....El señor Orueta dió algunas explicaciones sobre la significación de la ley promulgada sobre la marina de Guerra.
.....
(Si adquirimos el texto de dicha ley, la publicaremos en folletín.)
.....
¿Quereis engordar?

comprar BIRSAI

TENDERÍA, PANADERÍA ARIZ

ENCIÓN

...enos de Justo Murua, Artomani 4, encontrará el públi...lo de muebles de todas cla...le construidos y trabajados á ...da de chapuzas.

CONTADO Y Á PLAZOS

Cinematógrafo Moderno

Amistad, número 1

Estupendas y magníficas atracciones, sin rival en la villa de D. Diego.
¡Novedad! ¡Novedad! ¡Novedad!
Secciones permanentes todos los días laborables.—Precios nunca vistos; 25, 15 y 10 céntimos por todas las secciones.—No se dan contraseñas de salida.

La Nueva Bretaña

Almacén de camas y muebles.
Tapicería de todas clases.
Tejidos, mantas, sábanas, alfombras, colchones tapizados y de lana.
Ventas al contado y á plazos, desde una peseta semanal en adelante.

PRONTITUD EN EL SERVICIO

MANUEL CARASA

CORREO, 6, 1.º

Gran Fábrica de Calzado para niños

ZAPATILLAS DE TODAS CLASES

Cotorruelo é Inchaurtieta

Espartero, 24.—BILBAO

FÁBRICA DE ACHICORIA DE

SEGUNDO G. MONTEJO

Movida con energía eléctrica.—Montada con todos los adelantos modernos.—La más antigua en Bilbao y su provincia.

Calle Particular de Costa

Pabellones núm. 7 y 7 bis

Junto á la Alameda de San Mamés

BILBAO

Neurastenia, Jaquecas, Corazón, se curan con el

VINO PINEDO TÓNICO-NUTRITIVO

Coca, Cacao, Guaraca.—Acido fosfórico asimilable.

...ado con las más altas recompensas en todas las Exposiciones nacionales y extranjeras

cir, que D. Martín sostenía pacto con los negros, y otro presto más versado, dijo que en una alacena había descubierto el «Cándido» de Voltaire, y un retrato de Mendizábal.

Nosotros, de un acreditado chocolatero de tal juez, no podemos creer ésto.

Pero volvamos á nuestra historia, cuando el muchacho oyó lo que preguntaba su padre; no supo qué responderle, y le dijo que lo pensaría; en ésto quedaron los dos, y aquél día, bajó las escaleras, no ya de cuatro en cuatro, sino de ocho en ocho, armando una bulla, que para sí quisieran los «bizkaitarras» actuales; aquél día, el «falo» juego que obsesionaba al pequeño filósofo, duró hasta las ocho, y se asegura que uno de sus amigos compró «quisca» de cigarros.

Por aquélla época, «Antonchu,» el antiguo amigo, el no «coitao,» se había metido á escultor, ganaba un real, y además tenía una blusa, que es lo que más le gustaba á nuestro héroe: ¿Fué por la blusa blanca y larga, ó fué la inspiración que les dió el cabizbajo lo que determinó llevarle por el camino de las artes?; la cuestión fué que aquél día soñó con la blusa y con unas zagarrillas. Una semana después, día de Domingo, mientras su padre le daba tres perras para «holgar,» fué cuando le dijo:—Padre, quiero ser escultor.

Rogamos se nos perdone la vaguedad de las notas; la vida del filósofo, hasta aquí, es misteriosa y muy de leyenda, bajo en torno de él, como en torno de los grandes héroes, se puede menos de formarse; para en lo sucesivo, prometemos ser más precisos, pues todo ésto no es más que trabajo de erudición y rebusca.

Como verá el que esto leyese, el COITAO, en los comienzos de sus correrías, hasta muy pasada su juventud, fué un hombre rectilíneo. De las cosas y hechos notables que le hicieron cambiar hasta ser un redomado humorista, se verá en la segunda parte de esta interesante historia.

filosofía del COITAO), hacía calva para zambullirse, bien en cabizbajo, bien de tripa, en las corrientes y no muy claras aguas del Nervión.

Otra vez aquí vuelve á haber divergencias. Mientras Churruca, éste genio de los puertos, sostenía que las primeras aguas de la filosofía las recibió en Deusto, Jodra, éste otro genio de la flauta, afirmaba con todas sus narices que fué en la segunda presa, pues así como de Newton se cuenta que fué el imprevisto golpe de una manzana lo que determinó su fórmula de la gravitación universal, en nuestro héroe fué un cabizbajo certero lo que creó la filosofía en su cabeza.

Y uno de esos días claros del mes de Mayo, mientras el sol iluminaba con su luz blanca las lomas vecinas, y el chorro del agua cantaba en la cerca, se oyó un «plis plás» en el agua, y después, un bracear violento. El COITAO salía á flote con una destreza admirable.

Y héte aquí el misterio hecho. Y aunque aquel día no se dió cuenta, ni en muchos años después, de que tenía un cerebro «epatante», la filosofía ya estaba dentro. ¿Qué arte de nuestro señor Juangoicoa, el gordo, el del coche, ó de «Goicoa», el viejo, que está en el cielo? hasta aquí ha llegado la psicología del que nos dá estas notas.

Y fué también en éste día memorable, cuando á poco de zambullirse «Antonchu,» estaban los dos refocilándose, jugando á quien saca más arena, y á quien nada más á lo conejo y á lo perro, que se toparon con la mayestática y severa figura del «chivo». En éste momento, lector, ¿cómo contarte el espanto que se pintó en ellos? Tendríamos que pedir el auxilio de la palabra del gran Sainz Vizcaya, y de la apocalíptica forma del señor Ulacia, para describir como conviene este gran momento decisivo, casi, de las procedades de nuestro maestro.

¡Iban á escapar ensañando como «Annchu» lo que ha

E. SAENZ Y COMPAÑÍA

Fábrica de Mosáicos y Piedra Artificial.

Oficinas y fábrica, Autonomía número, 15

Teléfono, 522

ARMENTIA Y ORIOL

Fachadas, Rotulaciones, Dorados, Mármoles, Trabajos Heráldicos.

Depósito de papeles pintados.

Precios sin competencia.

Fernández del Campo núm. 21

SOMBRERERÍA MODERNA

Sombreros y gorras de las mejores fábricas.

Especialidad en sombreros ingleses.

Gran Vía núm. 2

Librería objetos de escritorio y dibujo

— DE —

FELIPE CARRETERO

Obras artísticas y literarias.

Manuales de Artes y Oficios.

Publicaciones científicas.

Periódicos de moda.

La Novela de Ahora.—La Moda Ilustrada.

Libros de industrias lucrativas.

Leyes de accidentes del trabajo, nueva ley electoral y toda clase de libros.

Se sirven encargos concernientes al ramo.

Hurtado de Amézaga, 11.—BILBAO.

LITOGRAFÍA ARTÍSTICA

FACTURAS, SOBRES, TARJETAS, ETIQUETAS, CATÁLOGOS, TARJETAS DE VISITA Y COMERCIALES, ETC.

ALAMEDA DE S. MAMÉS, 12

ENTRADA POR LA CALLE CONCHA

BILBAO

La casa más económica en Bilbao

Consultenos precios

ZAPATERIA DE PAGAY

GRAN VÍA,

Surtido inmenso en calzado, clases especiales, sin riva por su comodidad y elegancia.

PRECIO FIJO

TRASPASO

la acreditada Confitería

de

San Franciso número 25.

die quiera que se vea, ó permanecer en el agua hasta que la fatiga les rindiesen y se ahogásen? Pero Antonchu, sale decidido, tras él, el COITAO; antes de que se abalance la trágica figura sobre las ropas, consiguen hacerlo ellos, y, correr, ganar la campa, y después la carretera, todo fué uno. La figura del «chiva», cuando corría, á pesar de ser la representación de la justicia, era bastante grotesca; á veces, los que esto vieron, temieron por el kepis y las narices del infortunado guardia, pues los chicos, ¡oh hazaña digna del Quijote! se hicieron fuertes tras un «meadero», y arremetieron á pedrada limpia al desgraciado «chivato». La lucha fué corta y breve; Antonchu y el COITAO, conocedores por instituto de la táctica Moltke, de «á enemigo que huye, batirlo», siguieron arremetiendo, y abandonando sus posiciones, quisieron vengarse en el vencido. Pero entonces, por arte diabólica, aparecieron seis representantes, no ya del Municipio, pues á éstos no les temían, sino del Gobierno, de esos que habían visto en las estaciones, y ya todo el épico valor decayó; acaso pensasen en huir, pero rodeados de enemigos por todas partes, como los gobiernos antiguos y venideros, la corona no dió su confianza, y, claro, hubo crisis, queremos decir, que «Antonchu» se entregó, y después, más temoroso, nuestro héroe, filósofo ya cerca de una hora.

De los palos y azotes que le propinó su padre D. Martín, y de los correctivos que le hijo aplicaría en lo sucesivo, pueden formarse una idea, sabiendo que estuvo una semana sin postre, y que D. Zenón, el maestro, le arrodilló durante una hora sobre seis garbanzos.

¡Lloremos, lector, las desgracias del héroe, y, emociónate, ya que no lo haces ante la voz brahamánica y severa de nuestro gran Acillona!

Vuelve de nuevo, en este punto, á cubrirse la historia con las pesadas sombras del misterio; todos los faroles de

los anguleros, desde San Antón á la Peña, acompañados de potentísimos cerebros, como el del «güebón» y otros eximios, nada han podido descubrir. Se sabe de referencias, que su padre, D. Martín de Arrauchi, y Arrauchi, chocolatero bien mirado desde Somera hasta el último confín de Barrencalle, recibió por aquellos días un su hermano, sub-diácono en Ullibarri de Arrázua, y que según dicen, á pesar de ser Arrauchi por todos los costados, pertenecía á lo que se ha dado en llamar por los naturalistas Orden «Prestes», Familia «Clericus Hispanicos».

Por palabras escapadas al difunto filósofo, se cree que entonces, puestos de acuerdo los dos hermanos, decidieron llevar al chico, que ya casi era «mutil», para estudiar latinajos al pueblo de su tío; se supone también, que fué aquí donde comenzó su manía artística, y que por ésto, y su carácter chirone, consiguió, para en eterno, que le llamasen el COITAO.

A caso también fuese esto efecto de su vida en Bilbao, donde á todos los hombres ilustres, á usanza de Venecia y otras ciudades italianas, les conocen por sus motes más que por sus nombres de pila. ¿Cómo se llamaron «Arrogante», «Chomin Barullo», el «Poeta y la Rosa»?

A los cuatro años de estar con su tío y estudiar primero de latín en el seminario de Vitoria, fué cuando en las vacaciones y ya entrado en el mes de Agosto, cometió una de sus más estupendas hazañas, debido acaso á las relaciones que sostuvo con su prima, de cabellos [illegible] talle gentil, y otras cosas que no se cuentan; el caso es, que tuvo la osadía de decir á su padre, que ahorcaba la carrera; éste, en contra de lo que esperaba el enojado mancebo, se contentó con decirle:

—¿Qué te quieres haser tú pues?»

Y por no haberle propinado una gran palera cuando esto deció el muchacho, hubo vecino que se atrevió á de-

AÑO I BILBAO 9 DE FEBRERO DE 1908 N.º 3

EL COITAO

MAL LLAMAO

SE PUBLICA LOS DOMINGOS

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: Ibáñez de Bilbao, núm. 12

Número suelto, cénts. 10 — Id. atrasado, cénts. 20

SUSCRIPCIONES

PARA ESPAÑA: Año, pesetas 5 — Semestre, pesetas 2,50

PARA EL EXTRANJERO: Año, pesetas 10 — Semestre, pesetas 5



—Yusté ya *cre* que nos darán la *rintegración foral ó eso*.....

—Sí, hombre. Estando Sámpelayo el gordo y esos *no* nedir... no faltaba más sino

Porqué se emborracha el vasco ?

Amigo Salaverría; siempre y en todo debemos la verdad á todos, pero mucho más se la debemos á aquellos que nos son más queridos. Usted ha escrito en este mismo semanario lo que cree ser la verdad respecto á la embriaguez de nuestros paisanos y yo, á mi vez, voy á decir lo que creo la verdad á ese respecto.

Partimos, desde luego, del hecho de que el vascongado se emborracha con lamentable frecuencia y de que no debía hacerlo.

Usted dice que el vasco se embriaga porque tiene necesidad de soñar, y esto me parece sofístico. Y además resulta, claro que sin quererlo usted, amigo Salaverría, adulatorio.

No, para soñar no hace falta emborracharse ni son los que se emborrachan los que más sueñan.

La cuestion me parece complicadísima y para ser tratada por técnicos. Más aún así y todo no creo está de más que digamos cada uno lisa y llanamente, noble y sinceramente, lo que á tal respecto creemos.

El que se embriaga busca un excitante y no sólo para el cuerpo sino también, y tal vez en primer lugar, para el espíritu. Y busca ese excitante grosero porque no encuentra otro. Recuerdo que Cajal decía una vez hablando de los que buscan en el alcohol un acicate para la produccion mental que el mejor excitante de la inteligencia es el pensamiento mismo.

Me parece, salvo mejor opinion, que se dan á beber los pueblos gastados y los pueblos sin gastar, los muy viejos y los muy jóvenes, los degenerados y los ingenerados, los que están fatigados de una [illegible] y los que acaban de entrar en [illegible]

En todo caso no creo que el vasco beba para soñar. Más bien para perder la [illegible] para sacudirse esa terrible vergonzosidad, esa «coitadez» que le ata ante las gentes.

En toda Universidad en que hay un contingente de estudiantes vascongados se distinguen éstos por su aficion á la taberna. Esta y el fronton de pelota son sus lugares preferidos. Y van á la taberna huyendo del café porque en aquella tienen más libertad y pueden beber y cantar á sus anchas.

Usted supone, amigo Salaverría, que la aficion del vasco á la música prueba su facultad soñadora. Yo siento discrepar también en esto de usted. No creo que el vasco tiene aficion á la música, sino al canto, lo cual es muy otra cosa. Sin que esto sea negar que haya quienes por la vía del canto vayan á aficionarse á la música.

El vasco tiene aficion al canto como tiene aficion á jugar á la pelota; porque es un ejercicio físico. Canta como canta el pájaro, para dar escape y desahogo á un exceso de energía fisiológica. Porque el pájaro necesita una gran fuerza vital para poder volar—ejercicio poderosísimo, y bien lo prueban los ensayos de aviación mecánica—y por eso tiene la sangre tan caliente. Y cuando no vuela, canta, como la máquina de vapor parada despide á las veces por válvula de escape su vapor. Y así canta el vasco. Pero tengo observado muchísimas veces que el orfeonista se duerme en un concierto, y no puede reputarse á los más entusiastas y decididos orfeonistas como melómanos. No canta para oir lo que canta, sino para soltar la voz como en el «sanso» la suelta. Lo demás viene luego.

Todo ello, pues, lo de emborracharse y lo de cantar, y también lo de berrear, tiene ante todo una raíz fisiológica. Y es, además, para llenar un vacío. Un vacío de pensamiento, no de soñación.

Sí, amigo Salaverría, hay que decirlo. Y lo tenemos que decir nosotros, los que queremos de veras á nuestro pueblo. Pueblo maravilloso y fuerte y sano pero cuya inteligencia está aun en gran parte dormida. Y hay que despertarla.

En ese nuestro país hay recelo y hasta ojeriza á las formas más elevadas y sutiles, que á la vez son las más inquietadoras, del pensamiento. De aquí su dogmatismo, y de aquí el éxito que alcanza toda forma simple y cortante de doctrina.

El favor que el bizkaitarrismo ha hallado se debe, ante todo y sobre todo, á que es una doctrina de una simplicidad horrible y al alcance de las inteligencias más modestas. Se basa en una serie de prejuicios, de leyendas, de afirmaciones gratuítas, de errores históricos, sociológicos y etnológicos. Su fuerza consiste no en desarrollar argumentos sino en repetirlos. Y su fuerza consiste sobre todo en la casi total carencia de sentido crítico de parte de los que exponen y de parte de los que reciben la doctrina.

Yo he sentido siempre, y todos mis amigos lo saben, una gran veneración hacia el carácter de Sabino Arana, que me parece fué un gran corazón. Pero juzgadas intelectualmente sus obras, son de lo más lamentable que conozco. En punto á lingüística á su ignorancia en la materia se unía una pasión que le privaba de todo sentido científico. Y nunca discurría peor que cuando se esforzaba por ser sereno y desapasionado.

¡Pero vaya usted con eso á todos esos clegos fanáticos, espíritus forjados á machamartillo, ayunos de ciencia y sobrados de petulancia! Cuando me encuentro entre ellos evito toda discusión, pues sé por experiencia que agotándoseles al punto no las razones, sino los lugares comunes que han aprendido á repetir, acuden á cerrar el puño. Lo de andar á garrotazo limpio jóvenes carlistas y jóvenes bizkaitarras es muy significativo.

Cuando éramos chiquillos y en ese mi Bilbao salía alguno empleando palabras, que nos sonaban á más finas ó encopetadas le decíamos: «aivá! pa que se le diga» Y esto persiste. La generalidad, sobre todo los del «legezarra», chacolinada y berreo, miran no ya con recelo, con inquina, á aquellos que suponen intelectuales. Los tienen por pedantes ó por desdeñosos. Y conozco más de uno que ahoga su intelectualidad—no pocas veces en vino—y se finge uno de tantos beocios, halagando á estos y repitiendo sus estribillos, no más que por cobardía, por horrenda cobardía.

La verdad es ante todo, y la verdad es que en ese mi Bilbao se enseña á buena parte de la juventud á odiar la inteligencia. En lo que entra por mucho la envidia.

Un pueblo hay en Vizcaya en que la masa de sus habitantes—pescadores en su mayoría—vivían dirigidos por un hombre inteligentísimo. Ellos eran y son honrados é incapaces de ciertas fechorías. Se reconocían inferiores en cultura y en inteligencia y se dejaban dirigir.

Pero llegó allá esa doctrina simplicísima y terrible y les dijeron que pertenecían á una raza superior, Y llegaron á creer, me figuro, que el más bruto de ellos es superior al más inteligente de los de por acá. Y esa soberbia colectiva, la más barata y cómoda de las soberbias, les ha llevado á extremos lamentables. Hoy ese pueblo es inhabitable para toda persona de juicio y de independencia de criterio. La beocia desmandada se ha proclamado contra los «belarrimotzak,» y se ha dado caso de que en cuadrilla han atacado á alguno.

Más de una vez hablando de los bizkaitarras he dicho; sí, los conozco; muchos de ellos han sido amigos míos de la niñez, muchos siguen siéndolo, los más de mis compañeros de escuela lo son. Buena gente...entendámonos. Si se tratara de confiarles mi caudal se lo entregaría sin recibo, y si mi mujer ó mi hija tuvieran que hacer un largo viaje haría lo mismo.

Pero...son muy beocios. Todo menos tratar de razonar con ellos. No discurren. Tienen empotrados en la mollera unos cuantos dogmas ya religiosos, ya patrióticos ó lo que sean, y unos cuantos lugares comunes y es inútil pretender razonar con ellos.

Ahí, falta sentido crítico. Se acepta cualquier especie que halague el amor propio colectivo y hallan favor todas las fantasías que á cerca de la raza vasca han echado á volar personas de más entusiasmo que buen juicio. Todas son batallas de Arrigorría, ó regímenes políticos anteriores al 37. Y ello da pena; da una pena grandísima.

Y para cubrir ese vacío de sentido crítico y analítico, para cubrir ese vacío de inteligencia inquisidora ó investigativa, para eso, [illegible] lo que se [illegible] á los elementos intelectuales, que se atreven á afrontar la burla y el en[illegible] de los beocios.

¡Pobres beocios! Tan enteros, tan blotes, tan entusiastas, tan ramos, pero tan brutos.

Esta es la verdad verdadera; esta es amigo Salaverría, la verdad que arranca mi amor creciente á esa nuestra noble y fuerte tierra que será grande de veras cuando se sacuda de esas trabas.

MIGUEL DE UNAMUNO.

NOCTURNO

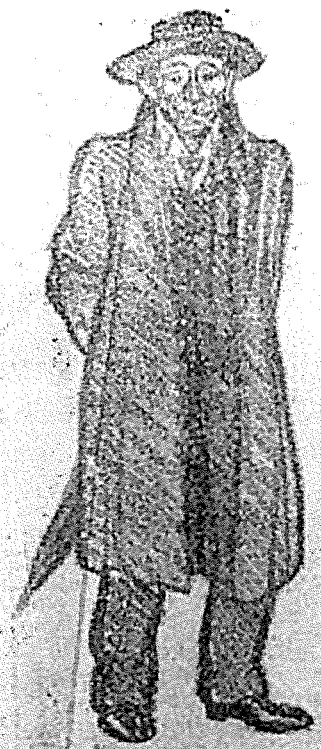
Hace frío. Del muelle rojas luces brillantes
Reflejan en el agua sus centelleos de oro.
Los cedazos recogen angulas palpitantes
Y los serenos cantan las doce y media á coro.

Duermen tranquilo sueño los buenos comerciantes
Hoora y prez de la villa. A un grupo me incorporo.
Un borracho en el centro con frases insultantes
Protesta de que tengan sus amigos decoro.

De pronto, vé un sereno; con pasos vacilantes
Emprende la subida del puente. Un meteoro
En forma de automóvil, salpica de abundantes
Gotas de lodo al grupo. Con trepidar sonoro

Perdiéronse en lo oscuro sus focos deslumbrantes
Yo también, en lo oscuro, me pierdo en mi desdoro.

JUAN DE ALTUBE.



REGOYOS

Es de este tiempo, Pueblo de Regoyos, el más portentoso luminista de los pintores españoles. No es descubrimiento, cuando conviene mentar todos sus años del extranjero, y sin embargo, siendo Regoyos pintor bueno, formado en sus treinta años de reincia y de cambios, hay muchos borregos entusiastas por luminismos de fotografía que se atreven á negarlo, dicen que no es verdad lo que hace, perversales criticastros que en este hay una verdad pictórica, científica, por así decirlo. ¡Llamen ese sol al señor dofiero de los impresionistas, aparezcase á la Reis para demostrarnos la verdad de lo que pintan, pues Regoyos, además de pintor justo en el más delicado punto de las líneas, de los trenes pulidos de sobre los nuevos y delicados fragmentos de la sonata

CUARTILLA SUELTA

No entendemos bien por qué en esta España de intransigencias y asperezas salvajes, hay una modosidad tan femenina para ser intransigente.

No puede decirse que es la cultura la que ha suavizado las violencias, porque no hay cultura. La intransigencia política y religiosa es tan fuerte en el fondo, como en los tiempos de Torquemada.

Y siendo la intransigencia una cosa de fuertes varones al cabo ¿cómo nadie parece fuerte varón...?

Este fenómeno social es magnífico, digno de ser estudiado por buenas cabezas, y por finos espíritus, y por sensibles y ardientes corazones.

Ha desaparecido el valor fiero del fanatismo y ha quedado la intransigencia modosita. Nadie, pues, se pone de frente para sostener arrogante aunque fuese erróneo. Se busca, en cambio, la suavidad, la sonrisa—sin la salidiurfa irónica—la amabilidad y la traicioncilla. Nadie se mete con nadie. El gesto bello de las rebeliones es de muy mal gusto. Se conquistan legiones de hombres con amables discursos de olorosas mujeres que ya tienen también la amabilidad de no hablar de las ideas....

Todo se ha hecho femenino, todo se ha hecho suave: ciertos hombres por espirar á más bellos calcetines; otros buenos hombres por no perder el jornal ó el sueldo.

La intransigencia de nuestras sociedades pasadas era furor, efectivamente: pero á lo menos tenía una bella forma varonil.

La de ahora gatuna, cobarde, traidora, femenina, es del sentido moral más ruinoso para una raza.

Estamos como en la Italia de los siglos XV y XVI: no hay un resto de Atenas ni de Roma.

Se puede escribir aquí, con toda actualidad, otra «Mándragora».

PORTUGAL

A EL COITAO se le ha encogido el ombligo con la tragedia de Lisboa. EL COITAO odia la sangre y la tiene miedo. Su humildad de corazón le pone en los casos de transigir y de amar. Querría tener á su disposición una varita de la virtud para hacer surgir siempre la justicia y consolar á todos.

Pero EL COITAO piensa también algunas veces, en su humilde soledad de espíritu, en las grandes y sombrías tragedias que no hechan sangre. Las leyes no suelen ser justas, los hombres que gobiernan son egoistas, los pobres pagan más que lo que pueden, el pensar es un delito....

EL COITAO, lamenta la muerte de sus semejantes: no tiene un corazón bastante fuerte para la indiferencia ó para la alegría del mal: es medroso.

Pero EL COITAO tiene en sí también el terror de ver bajar siempre hacia el pueblo la injusticia, una Diosa de alas negras que todo lo entristece....

RAMÓN SÁNCHEZ DÍAZ.

Hojeando la revista «Mercure de France», hemos hallado este artículo del eminente crítico Charles Morice. Aquí donde la fama del pintor Sorolla es algo ingrata, este artículo se desconocido, y lo publicamos porque vemos que es la corroboración de cuanto hemos oido á nuestros artistas y porque creemos que Charles Morice ha dado en el clavo al juzgar el pintor más fuerte en España.

Arte moderno

Exposición Sorolla y Bastida

(galerías Georges Petit)

París ha hecho al señor Sorolla y Bastida un caluroso recibimiento. Casi unánime, la prensa ha prodigado sus favores á este pintor español, y los «amateurs» le han mostrado, me dicen, la misma benevolencia. A propósito de él, se evoca, sin ironía, á Goya, á Velazquez, al Greco... Verdad es que se nombra también en un mismo pensamiento de admiración á Dagnan-Bouveret, á Lenbach... Se le alaba por ser universal y por ser español, por ser innovador y tradicional, por ser sensible, luminoso, potente, variado, moderno, por interpretar con igual profundidad la naturaleza y la humanidad, por haber roto las convenciones pintorescas con que durante demasiado tiempo se complicaron los artistas de allende los Pirineos, por inaugurar la pintura del sol y de la realidad, por ser el poeta plástico del Trabajo.—Yo no sé si me apena el traer una disonancia á este concierto de elogios; llamado á dar también mi opinión, yo pongo, todo lo más, como término de comparación al Sr. Dagnan-Bouveret, pero separo, con un respeto del cual quisiera no ser el único que diera el ejemplo, al Greco, á Velazquez y á Goya. Hasta encuentro injusto, sin tener ninguna animosidad personal contra el Sr. Sorolla, á quien no conozco, que se hayan removido estos grandes nombres, á riesgo de aplastarlo sumariamente, con la apariencia de exaltarlo. El Sr. Sorolla es un hombre hábil, sin más. Hay como él un medio ciento, por el mundo, que son estériles virtuosos; estos señores debieran dedicarse á hacer «alguna cosa más difícil que la pintura»—según la frase de un artista que solamente quiere ser nombrado á propósito de sus obras. En las trescientas telas expuestas por el Sr. Sorolla, lo he estado buscando, y he hallado á todo el mundo menos á él. Y todo el mundo está allí, en efecto, desde los prudentes candidatos á los premios académicos, hasta los hábiles explotadores de las invenciones impresionistas, desde el Sr. Lefèvre hasta el Sr. Henri Martin, pasando por la Sra. Lemaire y el señor Carolus Duran, por los Sres. Roll, Blanche y Zorn. Pero el Sr. Sorolla, dónde está? En qué se le atribuye de buena fé la invención de la pintura clara? Es en Francia donde han de «examinarse delante de este dualismo» cuyos procedimientos están tomados prestados de los artistas franceses? Y en qué, pues, esta pintura es esencialmente, específicamente española? Sin ningún esfuerzo podrían dárnosla por alemana ó inglesa, si el autor nos hubiese vendido de Viena ó de Londres. La verdad es que ahí tenéis un arte (ó una ausencia de arte) perfectamente cosmopolita. Pero no es su nacionalidad lo primero que hay que pedir á un artista: es su personalidad. La personalidad del Sr. Sorolla, no se nos revela.

CHARLES MORICE.

«Mercure de France»

15 Agosto de 1908.

HOJEANDO LA PRENSA

Franco dictador, Franco en acción, Franco de huida.....

Franco, Franco, Franco

Señores, ésto es mucha franquería...

El vascongado tiene varias personalidades

Yo me suelo reir de muy buena gana cuando oigo calificar á una persona, á un siglo ó á un pueblo cualesquiera, con una definición cerrada y categórica. Me rio cuando oigo decir, por ejemplo: «Fulano es materialista; la Edad Media era creyente fervorosa; Inglaterra es un país de hombres prácticos.»

En una palabra, todo esto quiere decir que yo no creo en nada absoluto.

No creo que una persona tenga un sólo carácter, sino varios, y que cuanto más complicada ó inteligente sea esa persona, más matices ó facetas psicológicas poseerá. (Véase mi libro «El Perro Negro».) Como los individuos, también los pueblos participan de varias personalidades, y nada hay tan arriesgado como querer encerrar en una frase la esencia espiritual ó la idiosincrasia de un pueblo. ¿Qué ganamos con decir, verbigracia: «el vasco es emprendedor, laborioso y de gran sentido práctico»? No ganamos nada, porque enseguida se nos podrá desmentir, puesto que el vasco tiene infinidad de facetas todas á cual más contradictorias.

Como que el hombre vascongado es una contradicción hecha persona; es un «dualismo» andando; es una piedra de veinte mil pares de facetas psicológicas. ¿A qué es debida esta contradicción? ¿Acaso á la naturaleza de su tierra, y su clima, que son mixtos entre meridional y nórtico? ¿Acaso á su composición etnológica, que es una mezcla de dos razas primitivas, una de ellas centro-europea, de origen celta—cráneo redondo y miembros bastos, pero robustos,—y la otra de origen mediterráneo, con las características propias de ese mar, ó sea cráneo alargado, cara muy oval y cabello negro, ojos brillantes, miembros finos, temperamento nervioso y vehemente?

Sea cual sea la causa, el caso evidente es este: el vascongado tiene varios caracteres, que andan riñendo entre sí de un modo tremendo. De esta multiplicidad y contradicción de sus elementos psicológicos, nace la opinión que se han formado los extraños: conocida es aquella teoría, según la cual, «todo vascongado tiene un zorro dentro de su cuerpo.» Efectivamente, el vascongado se presenta á los ojos del mundo como un individuo reservado, suspicaz, turbio, muy turbio: á los ojos del mundo. El vascongado es un enigma, un «algo» que habla casi ininteligiblemente, y que no se manifiesta nunca tal como es, sino que siempre «se reserva.» Así es como el país vasco no posee historia, y en cuanto á las referencias que andan sueltas por algunos libros, más bien ayudan á obscurecer nuestra vida pasada, que á definirla.

Tan dualistas, contradictorios y turbios somos, que yo creo que ni nosotros mismos nos conocemos....

El vascongado, por un lado aparece como hombre triste y muy serio, por otro lado aparece como hombre alegre y locuaz. Comparad el tipo de «Villinch», que se pasó la vida cantando, bebiendo y diciendo chuscadas, con el tipo del Cura Santa Cruz, que á ratos si hablaba, como no fuese para dar una orden de fusilamiento; comparad á Serafín Baroja, humorista empedernido, con esos hombres obscuros, que se meten en las trastiendas de nuestros pueblos y ciudades para murmurar del vecindario y maldecir de los pecados del siglo....

Dicen que el vasco es ahorrador, laborioso, amante del orden. Cierto que es así. Pero consultad la vida de aquellos «pelotaris», que ganaban montones de oro, que no sabían cómo gastarlos, que se bañaban en tinajas llenas de champaña, que se quedaron luego sin un céntimo y que murieron tan pobres como nacieron.

Hay muy pocos ejemplos de derroche en la historia privada de los pueblos, que puedan ser comparados con el frenético despilfarro de aquellos locos pelotaris.

Cuando aseguran que el vascongado es de juicio sereno, de ideas reposadas y conservadoras, amante de la legalidad y enemigo de bullangas, ¿qué remedio nos queda sino asentir á esa opinión? Pero inmediatamente acudirá á nuestra memoria el recuerdo de una infinidad de tipos á cual más locos, apasionados y vehementes, amigos de exagerar, de hacer gestos y de hablar á gritos, siempre metidos en discusiones, mintiendo si viene á mano, y dispuestos, si llegase la ocasión, lo mismo á «irse» con los carlistas al monte que con los republicanos á las barricadas.

Unos afirman que el vascongado es de tipo céltico, otros que de tipo ario—germánico, otros que de tipo mediterráneo—bereber: y todos tienen razón, porque en este país hay rastros de aquellas tres procedencias.

Unos dicen que el vascongado es de genio agreste, puntilloso y extremado en sus iras, y así nos lo presenta Cervantes, en aquella pelea del Vizcaino con D. Quijote. Verdad es esta opinión. Pero al mismo tiempo, ¿no es verdad que el vascongado manifiesta una timidez borreguil en infinidad de casos, y que siente un instinto de conejo casero que le tiene metido en su conejera de las «buenas tradiciones, la paz del trabajo, las ideas conservadoras,» y otras muletillas sanchopancescas por el estilo?

También aseguran que el vascongado es de esencia y tradición religiosa, como no hay otro pueblo en España. Ciertamente que el vasco es creyente á más no poder, y que reza mucho, y que obedece á las autoridades eclesiásticas de una manera sumisa y absoluta: tan creyente y rezador es el vascongado, que yo estoy por creer que el catolicismo le ha dado á nuestro país una segunda naturaleza, y que gran parte de la confusión interna y distintiva del vascongado, se debe á la lucha que libran por una parte el instinto libre y sensualista de la raza, y por otra parte el espíritu rígido de la enseñanza católica. Quedamos, pues, en que el vascongado es fuertemente religioso. Pero, ¿no habéis oído alguna vez, de boca de un puro «baserritarra» una frase que encierra todo un centón de filosofía escéptica, volteriana? ¿No habéis oído esta frase: «dicen que hay infierno; no sabemos si es verdad»....?

Hagamos aquí punto, porque el tema es interminable no concluiríamos nunca de descubrir ejemplos de «dualismo», de «contradicción» psicológica, pruebas irrefutables de la complicada y turbia naturaleza de la familia vasca.

Tiempo habrá para hablar de todo ello.

Y materia no falta, porque esto del alma ó de la psiquis vascongada, es lo mismo que un pozo sin fondo: un pozo virgen todavía, ó casi virgen, á donde pueden meterse los buzos intelectuales en la seguridad de hallar acaso mucha tierra, tal vez mucho barro, pero también hermosas perlas de originales y fuertes destellos.

José M.ª Salaverría.

SIGNO DE CULTURA

No sólo de pan vivo el hombre: no sólo de política y barrunda de negocios viven los pueblos. Esto lo sabrá el Sr. Presidente de nuestra Diputación, al que ponemos en conocimiento, pues suponemos que no lo sabe, porque de otro modo sería inconcebible, que en uno de los patios del palacio provincial esté arrinconado y lleno de polvo, como si fuera un mueble desvencijado, la hermosa escultura de D. Nemesio Mogrovejo, titulada «Ris-reglio».

Mogrovejo es el mejor escultor de España, y para encontrar un artista de su talla en la escultura española, es necesario remontarse al siglo de oro de las Artes patrias.

¿Verdad Sr. Presidente que ordenará usted coloquen en lugar conveniente la magnífica producción de nuestro paisano?

Juan de la Encina.





LITERATOS DESCONOCIDOS

Don Tejón Téllez del Duero

BIOGRAFIA

Aunque de padres castellanos, nació en Durango, y un día lluvioso del mes de Febrero de 1855.

Sus glorias han sido solamente conocidas de los hombres de estudio, pues todo lo que escribió fué científico y literario sofístico. El pueblo no tuvo nunca la dicha de leer nada suyo, hasta que, muerto D. [illegible] de Arrancil y Arrancil [illegible] que fué íntimo suyo, se dedicó [illegible] luz en historia.

A pesar de su vida burguesa, [illegible] verdadero cantor de la vida nómada, y en su obra «La mujer, leyenda para hombres sólos», late altiva amargura y soberbia satánica, como emblema de su carácter interno.

¡No desmayes, y empuña la pluma con bravura! en EL COITAO» encontrarás la honra y la fama que á tu cerebro se debe.

lo, rompió á hablar, con voz recia unas veces, confidencial otras, por la que resbalaban las palabras bailando un endemoniado «galop», como si las celdillas del cerebro se le hubieren quebrado, derramándose las ideas que aprisionban en el más extraordinario desórden.

No sin gran esfuerzo, pudimos poner, hasta cierto punto, en limpio, lo que sigue.

***

¡Gora Euzkadi! ¡Gora Euzkadi! ¡Aurrera, Baskonia! Pero una Baskonia fuerte, impetuosa, trabajada por ambiciones de conquista y predominio; una Baskonia que rebasando vigorosa por sobre las crestas de sus montañas, ó irrumpiendo por el mar que le azuza é incita á heroicos desvarios, sacuda el cacoquimio espíritu de la España actual, encendiéndola en deseos de preponderancia, en vibrantes anhelos de un futuro renacimiento.

Nosotros somos un pueblo joven, un pueblo por quien apenas si han pasado los siglos; hemos ardido como esos grandes troncos de roble que calientan en invierno las cocinas de nuestros caseríos: muy lentamente, haciendo, es cierto, mucho rescoldo, con tal cual chisporroteo de brillante luz; pero esto es poco, esto no basta, es menester que el tronco se consuma en una [illegible] y brava y fastuosa llamarada.

Hay que arder, y más arder, y siempre arder, sin miedo de consumirnos. Volvamos las espaldas á esos que nos predican [illegible] marañones las galleras; que brinden [illegible] otros pies al cepo de la heredad; [illegible] siempre con la misma laya y [illegible] mismo surco, musitando al compás de [illegible] el estribillo de la [illegible] [illegible] en nosotros [illegible] fuera de [illegible] que nuestros mayores realizaron, no se [illegible] tradición, sino uno de sus desenvolvimientos sellos cumplidos. [illegible] hay que [illegible] el marcar sus pasos en el camino que anduvieron, sabiendo de nosotros seguirles, no en la [illegible] en que caminaron, que esa la tenemos que crear nosotros, sino en la sinceridad, en el heroísmo, en la pasión verdadera que desplegaron en la realización de sus designios. Esa es la tradición, no ociosas formas llenas de orín; cenizas y desmayados vislumbres del rescoldo que se deshizo en llama.

Es eminentemente paradójica la forma en que se nos presenta el espíritu vasco en los pasados tiempos. El vasco fué guerrero y fué marino, tanto ó más que hombre de heredad; espíritu militante, siempre presto á la acción, no dejó un momento de pelear, ya por su propia cuenta, ya puesto al servicio de la corona de Castilla. Y sin embargo, y á pesar de que su carácter tiene todos los rasgos del conquistador nato, no sintió fuertemente el comenzon de ensanchar las lindes de su territorio, de alzarse en nacionalidad dominadora, como los otros pueblos de nuestra península Ibérica. Y es que le faltó siempre ideal colectivo de conquista.

Y es que el vasco se nos presenta siempre en un doble aspecto.

De un lado, el vasco sujeto á la colectividad, á la manera de ser de la masa, á sus usos, costumbres ó ideas; y este es el vasco prudente, conservador, apegado á las ideas y á las cosas que recibió en herencia, en una palabra, el espíritu de la tierra. De otro punto, el tipo del vasconga-

Así habló el "Coitao"

Navigare necessario non è necessario vivere.

D. Desconocido.

[illegible] en que cayera [illegible] del pudridero, [illegible] que murió de un modo tan ejemplar como sabeis; fué en un chacolí del alto de Archanda, donde nos reunimos en cena, que luego vimos era cena de despedida de vivo. La vida tiene sus alforjas llenas de misterios que el mismo «Coitao» no llegó á entender.

Pues bien, luego de haber engullido una augusta cazuela de bacalao, cayó el venerando Maestro en una especie de letargo que nosotros hubimos de tomar por efectos de una digestion cachazuda. Pero de pronto, echando un trago como un ele-



4 EL COITAO

—Oye, papá, ¿tú sabes quién es ese?
—El, es un Presidente de Consejo de Ministros, recién á cuenta desgracias de familia.

La bandeja de Heredias[1]

(1) Obras póstumas del Coitao.

Servicio Postal

Tovía.—BILBAO.—Esos dibujos estarían muy bien, para un hijo de Israel: poro usted, que á lo que se vé, tiene buena ortografía, puede hacer más.

M. B.—BILBAO.—Pregunta V. ¿quién es don Tejón Vélez del Duero, sin duda alguna con alevosos sentimientos? hoy publicamos su retrato y biografía, pero ande con cuidado, pues su inseparable amiga es una pistola de los cañones.

R. A.—DEUSTO.—Su romance erótico, «Las doncellas de Bilbao, ó el trust del amor» no se publica por estar mal rimado.

B. M.—BILBAO:—Su estudio práctico y científico sobre «El adulterio en Bilbao» necesita para publicarse su nombre, sus dos apellidos y su dirección.

S. L.—BILBAO.—Puede V. enviar otros dibujos; porque hemos de advertirle que los guardias de Orden público usan «abrigo», y los «chineles» capa impermeable con «choto». Además, usted ha dibujado un «chiva» con cara de «jebo», y los «chivas» generalmente son «maquetos.»

EL COITAO se vende en el Arenal, todos los días, en el puesto de «PEPITA».

Imp. y Enc. de Rutrón y Zoraaquino. H. Amézaga, 42.

ANUNCIOS

La Nueva Bretaña

Almacén de camas y muebles.
Tapicería de todas clases.
Tejidos, mantas, sábanas, alfombras, colchones tapizados y de lana.
Ventas al contado y á plazos, desde una peseta semanal en adelante.

PRONTITUD EN EL SERVICIO

MANUEL CARASA

CORREO, 6, 1.º

ATENCIÓN

En los almacenes de Justo Murua, Artecalle 52 y Hernani 4, encontrará el público gran surtido de muebles de todas clases, sólidamente construidos y trabajados á conciencia; nada de chapuzas.

VENTAS AL CONTADO Y Á PLAZOS



Agencia general de vapores correos

de Félix Iglesias y Compañía

TENDERÍA 6.—BILBAO

Viajes rápidos y económicos.

PASAJES POR CIEN PESETAS

Á BUENOS AIRES

COMP.ª FRANCESA CHARGEUS REUNIS

Anemia, Neurastenia, Jaquecas, Corazón, se curan con el

VINO PINEDO TÓNICO-NUTRITIVO

Kola, Coca, Cacao, Guaraca.—Acido fosfórico asimilable.

Premiado con las más altas recompensas en todas las Exposiciones nacionales y extranjeras

premio: un vendedor de bacalao, otro tabernero, no tan acreditado como «Cochorro» el Magnífico, tres sacerdotes, un ferrotero y un cabo de serenos. No se sabe en concreto lo que hablaría el obispo de la inteligentísima bilbaína, que no fué ni mejor ni peor que los actuales juzgadores. Aseguran algunos, que el partido de Don Tibur lo sostenían con tensión los curas, mientras que el de don Pedrín, que así se llamaba el otro escultor, lo defendía el sereno con toda la fuerza de su chuzo, pegando golpes en el suelo que atemorizaban á los asistentes.

Al cabo de una hora, en que parecía que las armas y las letras venían á las manos, se vió salir al sereno. Se ató la bolina, requirió el chuzo, se ajustó el farol, y se perdió en lo negro de las solitarias callejuelas.

Y es el día siguiente de ésta asamblea, cuando vemos avanzar á Don Tibur. Una vez más, las letras habían vencido á las armas.

En aquella época, los dos grandes talleres estaban situados en la Ribera. Vemos que la tradición continúa, que los santos siempre miran á la ría, como si fuese la tierra prometida. ¿Será ésto un símbolo?

Cuando llegaron al taller, con lo primero que tropezaron fué con los santos San Pedro, San Pablo, San Basilio, acaso también San Apapucio, alineados en fila como legión divina, y que tenía un aire nostálgico como de estar en cárcel con Cabellud. Don Serafín aseguraba que ese aire de tristeza no era más que «deseos de que los pusieran en los altares para «comensar» su fatigosa tarea de hacer» milagros, deseo de trabajo. ¡Bien se «conose» que son siervos de Dios!»

Empujan la puerta del taller, y dice su padre;—hola chicos, no ha venido D. Tibur?—Sí; «ahí» está, con Don

SEGUNDA PARTE

DE

LAS MOCEDADES DEL "COITAO"

CAPÍTULO I

Donde se conoce á D. Tibur.—Hay digresiones, misterios, y, al final, palos.

Era una mañana tranquila del mes de Septiembre; el sol dorado amarilleaba las piedras del vetusto «San Antón»; una nube blanca, de esas de carrera, recortaba la torre; el viento solano barría el polvo de los soportales contiguos; todo era calma...

El Bilbao de aquel tiempo, se diferenciaba de éste, en que había menos ruido, pero muchas más nueces: los liberales eran liberales, los carlistas eran carlistas, mientras que hoy, ¿son carlistas los liberales, y libérales los carlistas? Nada podemos asegurar.

El chocolatero y su hijo, van viniendo, rumbo á la Ribera, á pasos lentos, graves. El primero traía un gran chaquetón, otros grandes pantalones, y para cabeza, un sombrero de ala ámplia. Estuvo dudando de sí traer para esta gran solemnidad la fenomenal chistera que tenía guardada en el arca, entre ropas que olían á menbrillo y á espliego. Por fin, después de largo debate con la vecina que

ARMENTIA Y ORIOL

Fachadas, Rotulaciones, Dorados, Mármoles, Trabajos Heráldicos.

Depósito de papeles pintados.

Precios sin competencia.

Fernández del Campo núm. 21

E. SAENZ Y COMPAÑÍA

Fábrica de Mosáicos y Piedra Artificial.

Oficinas y fábrica: Autonomía número, 15

Teléfono, 522

TRASPASO

la acreditada Confitería

de

San Francisco número 25,

Librería, Objetos de escritorio y dibujo

— DE —

FELIPE CARRETERO

Obras artísticas y literarias.
Manuales de Artes y Oficios.

Publicaciones científicas.
Periódicos de moda.

La Novela de Ahora.—La Moda Ilustrada.

Libros de industrias lucrativas.
Leyes de accidentes del trabajo, nueva ley electoral y toda clase de libros.

Se sirven encargos concernientes al ramo

Hurtado de Amézaga, 11.—BILBAO.

Cinematógrafo Moderno

Amistad, número 1

Estupendas y magníficas atracciones, sin rival en la villa de D. Diego.

¡Novedad! ¡Novedad! ¡Novedad!

Secciones permanentes todos los días laborables.—Precios ... vistos; 25, 15 y 10 céntimos para todas las secciones.—No se dan con ... de salida

LITOGRAFÍA ARTÍSTICA

FACTURAS, MEMBRETES, ETIQUETAS, CATÁLOGOS, TARJETAS DE VISITA Y COMERCIALES ETC. ETC.

ALAMEDA DE S. MAMÉS 12

ENTRADA POR LA CALLE CONCHA

La casa mal comunicada en Bilbao

Consultense precios

FÁBRICA DE ACHICORIA

DE

SEGUNDO G. MONTEJO

Movida con energía eléctrica.—Montada con todos los adelantos modernos.—La más antigua en Bilbao y su provincia.

Calle Particular de Costa

Pabellones núm. 7 y 7 bis

Junto á la Alameda de San Mamés

BILBAO

le cocinaba y barría la casa, se decidió por el blando. Nosotros creemos que los hombres que llevaban aquellas largas levitas y aguantaban el peso de los tubos, eran capaces de hacer revoluciones y guerras.

Actualmente, las chaquetillas con faldones y raja, y los bombines ligeros, son más propios para pasar la maroma, aunque esto, á opinión de otro distinguido filósofo, es lo que hacen todos los humanos: los unos, con destreza, consiguen el descansillo, los otros se caen y se rompen la cabeza.

El bombín, velmo moderno, al COITAO le parecía despreciable. No sabemos si ésto fué debido á que por entonces empezaron á circular en algunos jóvenes distinguidos hijos de muy ricas familias, que ya que no se apropiaban de lo bueno que había en su pueblo y fuera de él, tenían que traer todo lo malo del extranjero.

Estos ilustres jóvenes, á quienes el COITAO conocía con los sobrenombres de petimetres, tirillas, gomas, eran los «filfhaos» del pueblo; acaso no hubiera reparado en ello, pero la circunstancia de vivir separados y exhibir en bloque todas sus grotesqueces, los hacían inconfundibles. Sin embargo, el señorito es un sentimental y un temerario. ¿Cuántas veces, leyendo en la cama á Selgas y Escrich, habéis echado lágrimas de sangre al contemplar al cuadrúpedo cornudo indefenso, y, cuántas también, por llevar la abertura exagerada y el cuello kilométrico, habéis desafiado la venganza de la plebe ennegrecida! A pesar de todo, nuestro maestro afirmaba, con toda ironía, que «el gomoso era un compuesto binario de banalidad y tontería». ¡Cuán injusto es el hombre!

¿A dónde le llevaban á nuestro héroe?

Había en aquella época en Bilbao, dos grandes tendencias en la Escultura, tendencias que no sabemos si han heredado los portentosos escultores Basterra y Larrea.

La una era la escuela miguelangelesca, la otra la dramática de Donatello. La primera, la representaba Don Tibur, que era un tipo que tenía algo de grandeza caída, con algo de sacristán desterrado. Era un tipo en que todo caía: los brazos á lo largo del cuerpo, las botas enormes á lo largo de los pantalones; la cara ancha y gorda, los ojos hundidos en el cogote, la nariz metida entre los morros, que, aunque se dice labios, más parecían lo primero que lo segundo; y cuando hablaba con sus siervos lanzaba gruñidos y rugidos como pantera en celo, y en cambio cuando lo hacía con los R. R. P. P., su voz se tornaba amorosa, de melífua armonía. ¿Cuándo estaba más grotesco? ¿A qué orden pertenecía éste animal? ¿Era un protozoo, animal de constitución sencilla, ó un buey complicadísimo? Dejamos la palabra al señor Abaunza, émulo de Cuvier en la cátedra y en la política.

Respecto del otro, el que representaba la tendencia de Donatello, se puede decir muy poco. No era tan, bruto como Don Tibur, muy al contrario, era más sonriente, amador de las arias italianas y de la «merlusa» frita. Tenía menos partidarios, aunque sus amigos decían que tenía mucho talento; sus juventudes las pasó en París, se paseó por el «boulevard» de Saint Michel, vió los Campos Elíseos, y decía á todo el mundo que amaba lo simbólico, lo poético, lo ideal, aunque según cuentan, respecto de las Musas era caballo de muy buen «bocao».

Don Martín de Arranchi y Arranchi, reunió una noche

AÑO I BILBAO 22 DE FEBRERO DE 1908 N.° 4

EL COITAO

MAL LLAMAO

NÚMERO EXTRAORDINARIO.--5 CÉNTIMOS



La bandeja de Herodías

I. Primer cabeza

Emerge colosal, pesadamente,
Con soñolencia de caimán dormido,
Sobre la magnitud de una turgente
Solemnidad de paquidermo erguido...

Guarda entre viejos tomos de escolásticos,
Bajo sus ámplias bóvedas mentales,
Sus anhelantes hábitos fantásticos:
Moradas túnicas episcopales...

Espera en un anhelo de poeta
La palma luminosa de la Historia
En la virtud de un gesto extraordinario;

Y llegar á empastar la obra completa
Del gran San Agustín, con su «*Memoria*»
Que disuelva un consejo ferroviario...

COITAO.

Bilbao, 1905.

Á LA OPINIÓN

Por Gustavo de Maeztu.

Por qué no apareció EL COITAO el último domingo.— De cómo en un boticario puede existir un Maquiavelo.

Ramiro de Pinedo, este ilustre químico de la Gran Vía, no crean ustedes, apreciables lectores, que es un heredero de la gravedad y pompa de los viejos alquimistas; más bien es un espíritu literario que científico; su ingenio, sin llegar á la paradoja brutal y desconcertadora, tiene siempre una sutil ironía, ironía que por lo fina á veces parece metafísica.

No sabemos qué misteriosos lazos unían á nuestro héroe con un admirable sacerdote muerto há muy poco tiempo, lo cierto es que al morir este señor, tan admirable poeta como cura, le nombró heredero de algunas peluconas. Pero no es esto lo que importaba á don Ramiro; lo esencial estaba en la herencia espiritual—es posible que don Ramiro sea brahamán, pues sin darse cuenta cree en la transfiguración de los espíritus,—en la horaciana vida que llevó aquel buen señor, y de la que él, según lo ha dicho, es el más legítimo heredero.

El distinguido boticario, enterado por un colaborador de este semanario de que en el número correspondiente al domingo último aparecería el retrato de aquel señor llorado por todos, y acompañada la semblanza de unos delicados versos, llegó jadeante, trémulo, algo descompuesto por la emoción, á pedirme á mí y á otros colaboradores artísticos que nos hallábamos reunidos, que se quitase rápida y velozmente la efigie y lectura del poeta y sacerdote.

En vano nosotros explicamos que el dibujo no era más que un retrato de aquel *poeta milenario*, como decía el elegiaco cantor, que no había nada de caricaturesco ni mortificante en el grabado ni en la composición literaria...Todo fué inutil; invocó ante mis amigos antigua amistad, favores, tal cual sacrificio por la *Gaceta Médica*, y sobre todo decía que ante la opinión que juzga con la misma vara

«Desde la princesa altiva
á la que pesca en ruin barca...»

iba á quedar él como un espúreo heredero de su llorado maestro. Y todo tristones y sentidos acordamos suprimir aquel original que podría perjudicar á nuestro amigo y, si había tiempo, colocar en su lugar otro del refinado boticario titulado *Antes d Venus que d Baco*.

A pesar de que Vélez del Duero ha dicho que el boticario es *un droguero degenerado por el comercio*, del alma errabunda y soñadora de nuestro respetable amigo no podía yo esperar que hiciese al público tan mal intencionado que tomara á befa el elogio que publicábamos más que á otra cosa como un recuerdo ú homenaje al difunto clérigo. Nada había en él de condenable: para que la opinión nos juzgue á todos publicamos hoy el retrato con careta de ese señor y la poesía á él dedicada.

Ahora bien, el eximio farmacéutico conocía perfectamente cierta apuesta fraguada sobre la vida de este semanario, y aunque acongojadadas sus palabras olían en aquel momento más á sinceridad que á otra cosa, las dudas mías no podía disiparlas.

El, á todo trance, quería cargar con el precio íntegro de la tirada, antes que se publicara con el retrato en cuestión; pero nosotros creíamos que si no se sacaba el periódico éste sufriría una gran pérdida moral. Dijimos que sería imprescindible poner el caso en conocimirnto del señor Director, pero él á la mañana siguiente había entrado en la imprenta sorprendiendo la buena fé del impresor, ordenando todo lo que le vino en gana.

Pero ya está hecho y no es necesario discutir más. El señor Pinedo ha causado un gran perjuicio á EL COITAO; el autor del dibujo origen del barullo condescendió con él por amistad; pero, no crea usted, ilustre farmacéutico, que yo voy á hacer lo mismo por lo que V. anda diciendo. No voy á agitar sus felices horas de sueño en la paz de su rebotica; sepa usted, que ya creo lo sabe, que tengo, sin considerarme poeta épico, la gloria de «beber agua en escudilla de madera» como decía Mylton.

Pero era necesario dar al público una satisfacción y ya está dada.

Como vés, amable lector, nuestro paro fué un paro sentimental. El boticario, considerado hasta aquí como protozoo rudimentario, cambióse para dar cabida á un Maquiavelo y tender su intriga al candor infantil de unos corazones amigos.

¿No se podía explicar por aquél á quién incumba, *la razon de aquella apuesta?*

En esta sección de «PIM PAM PUM», irán saliendo poco á poco todos los Gedeones bilbaínos, desde el de misa y olla hasta el Gedeón intelectual, que por ser más numeroso y más vario se presta á más elucubraciones.

Plumadas

POR

R. Sánchez Díaz.

En Alicante, las bellas mujeres de delicados músculos, han desgarrado fieramente los músculos férreos de unas máquinas.

Con los ojos airados, el suave pelo en serpientes medúsicas, las faldas flameantes como banderas, las manitas alzadas, fueron desde la fábrica de tabacos hasta el lugar donde estaban las máquinas inocentes. Un aire de símbolo entristecía de una grandeza trágica el cuadro.....

Tiernos corazones como cera, ojos amantes que lloran por el más leve gesto de un hijito, manos finas que lo acarician todo, han herido ahora desesperadamente gigantes entrañas de hierro. Todo lo tierno se ha enfurecido contra lo impávido y fuerte: los besos se trocaron en mordiscos, las caricias de las manos suaves en zarpazos y desgarrones, las lágrimas en chorros de fuego vengativo.

Pero las máquinas también tienen su dolor, pero las máquinas también tienen su pobre alma. Cuando crujen se quejan del esfuerzo y de la abnegación que realizan, cuando van bien, con el ritmo de su trabajar, cantan como un obrero contento.

Las mujeres de Alicante han hecho una mala acción. Su ternura por el pan de los hijitos, les ha cegado inocentemente: ellas son buenas nada más que con querer á sus hijos y trabajar fieramente por ellos. Pero es un triste símbolo nacional esto de ir contra las máquinas.

En la experiencia es cierto que una máquina suprime inmediatamente obreros, y la entrada arrogante y solemne de una máquina en un taller parece un despido sombrío. A la larga obreros y máquinas trabajan: se hace el milagro de la baratura. Pero mientras — se alega — el hambre y el despido surgen.

Es verdad. Sin embargo las buenas mujeres enfurecidas de Alicante no tienen razon. Sin embargo, las máquinas son bondadosas, las máquinas tienen su alma y no tienen la culpa del hambre de nadie. Las mujeres, tan inspiradas generalmente, no tienen ahora el instinto de hacia donde está el mal. Deberían de herir otras entrañas ó con la súplica, ó con la furia...

Las máquinas que trabajan para que el hombre descanse, que trabajan cantando con tal de que el hombre las acaricie, no tienen la culpa del hambre, ni de ningún conflicto.

La culpa la tiene la organización bárbara. La injusticia sangrienta que reina...

Pero ir contra las máquinas es un motín deshonroso, es un motín contra lo bueno.

Ir contra las máquinas es el símbolo más triste de los símbolos. En Inglaterra, en Alemania, en Suiza, en Bélgica, en Francia, en Norte América las máquinas alegran el campo y los talleres.

Y hay más gente ocupada, y hay menos hambre, y hay más justicia...

"Habla "El Coitao"

Por Ramiro de Maeztu.

¡Ay, qué locos estáis los de EL COITAO! ¡Y qué falta hacía que estuviesóis locos! Es decir, locura, como locura no os ha faltado nunca á los que vivís en valles hondos bajo montañas altas. Esos crepúsculos largos!, y luego, la sombra del tilo. ¿Era un tilo el árbol aquel del Arenal? ¡Recuerdos al tilo! ¿Por qué tenía fama de enloquecer á las gentes aquel árbol? Si; algún loco que otro ya solía pasearse en mis tiempos frente á San Nicolás. Pero también los hombres graves, los monolitos arancelarios; y, sobre todo, tanto «coitao», tanto «coitao». De esos «coitaos» que, á lo mejor, ó se enriquecen, ó se casan con la cocinera, ó se marchan á América, ó dan en Bermeo en rumiantes, rumiantes de locuras!

¡Ya habeis rumiado bastante! Ya es hora de que soltéis las lenguas. ¿Nos entendemos? ¡Que no! Decía que como locos, lo habéis sido siempre bastante los vascongados—¡sacadme del apuro con cifras estadísticas!—pero en vez de volcar la locura hacia fuera os la habíais estado rumiando hasta dar en Bermeo. Y el mucho rumiar resulta tan malo como el no rumiar nada. Media España se está volviendo loca de tanto hablar y de no pensar nada. Pero los «coitaos» suelen enloquecer de todo lo contrario.

¿Que el «coitao» empieza á hablar? Buen signo. ¿Que dice locuras? Mejor decirlas que callarlas. Ya veréis, en cuanto suelte las locuras, como empieza á tener sentido. Pero lo primero es soltarlas. ¡Y el que quiera gritar, que grite! ¡Y el que quiera pintar, que pinte! ¡Y el que quiera cantar, que cante! ¡Hable EL COITAO! Pero si el «coitao» habla, deja de ser «coitao». ¡Muera el «coitao» entonces! Unamuno tiene razón. Programa de EL COITAO: Matar al «coitao». ¿Es esto claro? Ya sé que no es claro y que, sin embargo, me entendéis

¡Misterios del «coitao!» No lee apenas y leo entrelíneas. Demasiado entrelíneas.

Puesto á hablar desearía hacerlo también entrelíneas y decirlo todo de una vez. ¡Se ha estado tanto tiempo callado el infeliz, que si no habla, revienta! Paciencia, hombre, paciencia, que tesón no te falta. Y hay que empezar por lo primero. Lo primero es hablar sin tón ni són, pero hablar. Pero después de eso primero, lo primero es concertar algunas ideas y decirlas, hablarlas. ¡Nada de puñetazos!

Hace unos años el «coitao» era mudo. Siete periódicos diarios había en Bilbao en 1904 y los siete directores—Sánchez Ramón, Albéniz, Verdes Montenegro, Lifián, Cuesta y Coll—eran de allende el Ebro. ¡Qué tiempos aquéllos! ¡Y qué dulzuras las que decían al «coitao» en sus ganas de solimatarse! El noble Solar, la pureza de costumbres, la hidalguía de la raza... Y hubo «coitao» que lo tomó por lo serio y escribió luego aquello de: «El Pueblo-Rey y el Rey de los Pueblos» y «Este pueblo, que es el único pueblo que ha sabido pensar.»

Después vinimos otros «coitaos» y empezamos á hablar con voz más destemplada, y, ¡claro está!, como no estábais muy acostumbrados á que las locuras empezasen á decirse, nos echábaisteis á puntapiés para que habláramos donde no nos oyéseis. Porque en esto de modernismos, máquinas, bueno; pero ¡ideas! «¡Vade retro!»

Ahora, por lo visto, el «coitao» quiere hablar y hablar en su casa, sin marcharse. Qué locura! ¡Y qué locura tan simpática! Y ¡qué método sabio de soltar la locura! Todo lo que el «coitao» necesita es despacharse á su gusto en veinte semanarios como éste y en cinco mitins diarios. Eso, ¡para empezar! Cada uno de vosotros es un Jonás loco que lleva en el vientre una ballena de cosas que no ha dicho. ¡Decidlas todas, todas! Después os arrepentiréis de haber dicho las más de ellas. No importa. Después veréis que no pensáis como creéis que pensáis. No importa. Decid lo que creéis que pensáis para saber lo que pensáis de veras.

Hablar en público diciéndolo todo es exponerse á golpes, pero los golpes hacen menos daño que las ideas no expresadas. Emitir una idea es acaso llevar la guerra al alma del vecino, pero alejaría de nosotros. El que habla, descansa. Y en vuestro país, el que cascha, descansa también, porque lleva la guerra dentro y no lo sabe, ¡pero la siente!

¡Que habla EL COITAO, por fin! Perfectamente. Pero no se fíe en los que ya estimos de la parte afuera, porque no somos hijos pródigos, ni estamos arrepentidos de haber hablado. Y porque cada cual ha de buscarse su manera de hablar. Y porque, como la cuestión es hablar, el que ya ha encontrado dónde, se acostumbra á seguir hablando al que le escuche, aunque no le conozca.

Al ilustrado público

Por causas agenas á nuestra voluntad, nos vemos obligados á publicar hoy este número *extraordinario* con solas *cuatro páginas* y á CINCO CÉNTIMOS.

Ya el número mismo explica suficientemente la serie de volatines que nos están haciendo hacer algunos «elementos» de este pueblo de *chirenes*.

¡Mejor, más materia para los próximos!



Nuestra "Galería de hombres ilustres"

EL POETA D. PANTALEON



ELOGIO DEL POETA

Poeta en el presente con alma adivinada,
Tú, poeta mensajero á quien Dios dió el divino,
Poeta que merece una edad legendaria,
Y á la luz de tu sendil rimar tu pergamino!
Poeta vuelve! Poeta—del alma lamentada
Que vuestro hado la humana todo anhelo divino,
Poeta que por premio de tu obra extraordinaria
Sueña Dafnes pidas: "un vaso de buen vino."
Tu eres sacerdote de una vida pasional
Que en una primitiva y placentera prosa
Fuera un ay triste sólo por la música sonora.
Y de haber nacido en los siglos primeros
En vez de hombres de hoces hurañas guerreros
Y en vez de Montenegro el Arciprestre de Hita!

COITAO.



ASERTIJO

Hay en Bilbao un litógrafo que ha «tirado» hasta ahora los dibujos de este semanario.

En su casa se «tiran» también unos trabajos que le encargan «parrenemento» de la Universidad de Deusto.

Los de Deusto visitan amenudo el establecimiento del litógrafo.

¿Qué cosita cosita es que el litógrafo nos ha comunicado que no quiere «tirar» más el semanario y que busquemos otro litógrafo?

Como EL COITAO no es un «papelucho indecente» sino un semanario serio, literario y artístico, suponemos que este acertijo será muy del agrado de nuestros lectores.

Aunque haya quien lo acierte nosotros no nos incomodaremos, porque se trata de un acertijo «sin premio.»

Acuerdo acertado

La Comisión de Instrucción Pública ha designado á los señores Villanueva y Solís y Galina, para que entiendan en lo relativo á la creación de un Museo de Pintura, Escultura y Artes decorativas.

—¡Ah! los han nombrado para que «entiendan?...»

—Sí; porque... no «entienden» una palabra de eso»...

Lentus, el monaguillo de «La Semana Gaitera», se dedica honestamente y con el debido recato á criticar las poesías de ARBAUCHI Y ARBAUCHI; para un sostenedor de misales, no está mal, pero con objeto de que lo haga con más preceptiva, le aconsejamos que lea el «Manual de literatura» de Vélez del Duero, consultando para citas la obra «El Torrero», del insigne Fernández-Varo, lo melodramático lo estudiará sinceramente en lo que sigue:

«Más el Torrero en cuestión
Qué espera allí, desdichado,
Sin delito encarcelado
¿Aún tanteando ilustración?»

TELEGRAMA URGENTE

Bilbao 23, 2-15 m.

Próximo publicación hazañas curiosísimas y estupendas jefe policía.

Chimbero.

Servicio Postal

R. P.—BILBAO.—Admitimos su denuncia como todas las que se nos envían, y la publicaremos con gusto, pero necesitamos algún documento que la dé fuerza.

ORTUELLA.—Suplicamos á V. nos diga algo, aún cuando no sea más que algo, me entiendo V.?

Valerio.—EIBAR.—Muy conforme con su postal, puede seguir mandando.

Imp. y Lit. de Delclós y Zarraquino.—Libertad Antiguo, 23



EL CORTAO

ANUNCIOS

ARMENTIA Y ORIOL

Fachadas, Rotulaciones, Dorados, Mármoles, Trabajos Heráldicos.

Depósito de papeles pintados.

Precios sin competencia

Fernández del Campo núm. 21

E. SAENZ Y COMPAÑÍA

Fábrica de Mosáicos y Piedra Artificial.

Teléfono, 522

Librería, Objetos de escritorio y Cinta

—DE—

FELIPE CARRETERO

Obras artísticas y literarias.

Manuales de Artes y Oficios.

Publicaciones científicas.

Periódicos de moda.

FÁBRICA DE ACEDORERA

DE

SEGUNDO G. MONTEJO

Bilbao

La Nueva Bretaña

Almacén de camas y muebles.

Tapicería de todas clases.

Tejidos, mantas, sábanas, alfombras, colchones tapizados y de lana.

Ventas al contado y á plazos, desde una peseta semanal en adelante.

PROMPTITUD EN EL SERVICIO

MANUEL CARASA

Nuestros pintores

LARROQUE Y ARRUE (Alberto)

Por motivos en otro lugar expuestos, dejamos de publicar en este número artículos de nuestros colaboradores: Unamuno y Salaverría. En el próximo número reanudaremos su colaboración.

Ante la proximidad de la publicación del nuevo libro del ilustre Unamuno, debemos anunciar que, y en breve llegará á Bilbao, «Recuerdos de niñez y juventud». Dada la importancia de la personalidad de Unamuno, ya una celebridad mundial, este libro ha de tener un gran interés, pues ha de poner en claro episodios muy interesantes de su infancia en el Bilbao antiguo.

ATENCIÓN

En los almacenes de Justo Murúa, Artecalle 52 y Hernani 4, encontrará el público gran surtido de muebles de todas clases, sólidamente construídos y trabajados á conciencia; nada de chapuzas.

VENTAS AL CONTADO Y Á PLAZOS

AÑO I Bilbao 1.° de Marzo de 1908 N.° 5

EL COITAO

MAL LLAMAO



La bandeja de Herodías

II. Segunda cabeza

Oh, cabeza oriental entre las brumas,
Bajo ruines, civiles desencantos!,
Tú que ondularas las curvadas plumas
Sobre la amplitud nívea de los mantos...

Guardas la pompa y la altivez romanas
Del cónsul, que entre músicas triunfales,
Soñára, viendo cabecear lejanas,
Las proas de las naves imperiales...

Tu historia es la de un príncipe encantado
Que al paso de las hadas sus madrinas,
En una tienda lóbrega despierta,

Mientras sobre sus armas de cruzado
Leves, multicolores *percalinas*
Flamean en el marco de la puerta!

COITAO.

Bilbao, 1906.

«En el cuaderno inédito que contiene las poesías de Arrese-bal y Arresabi, hay junto á esta mancta, una historia de una lien-da de peñas y porcelas, que es sin duda la que en la poesía alude al Maestro. Nosotros, para la comprensión de su obra, no debemos omitir detalles.

Innegable

Como verán nuestros lectores, EL COITAO adquiere importancia.

Publica algunas poesías de las que escribió el Maestro, sencillamente «magistrales», como es natural. Y estas poesías debidas á su pluma, continuarán publicándose en números sucesivos.

Y ya iréis viendo, bilbaínos y vascos todos, qué casta de hombres se crían en nuestro pueblo: hombres de espíritu finísimo, privilegiado, que viven y mueren sin ruido (ni más ni menos que cualquier diputado provincial por Acillona), y que cada uno de ellos, como el de Fray Luis de León,

> No cura si la fama
> Canta con voz su nombre pregonera,

pero que en ese silencio laboran con toda su alma.

Tal fué el «Coitao»; tal ha sido, hasta que apareció nuestro periódico,

> "el ilustre novelero
> Don Tejón Vélez del Duero,"

que dijo el «Coitao».

Y así otros varios, cuya existencia y cuyos méritos pocos conocen, y que iremos presentando al «ilustrado público», que con favor cada vez creciente nos acoge.

Desde luego, la colaboración de Unamuno, de Meabe, de Salaverría, de Juan de la Encina, de Ramiro de Maeztu, y, en una palabra, de todos los demás escritores vascos cuyos artículos esperamos, porque todos responden con entusiasmo á la idea de concentración de sus trabajos en un periódico de la tierra, hacen que EL COITAO sea hoy en día un semanario como no ha habido otro en Bilbao, y que buena falta hacía.

Era, y es, preciso demostrar que los vascos cuentan con elementos excelentes para mantener la marcha progresiva del movimiento literario y artístico iniciado en el país. Y nos parece que el núcleo de escritores y artistas vascos, es de lo más compacto y escogido que un pueblo culto puede desear; nada le falta para que pueda ponérsele á la altura, y aún por encima, de cualquiera otro de España por lo menos.

Esto no lo puede negar nadie más que los enemigos del país y cabezas berroqueñas que nunca faltan en todos los pueblos y en todas las épocas, y que se empecinan en pretender demostrar inútilmente que ellas valen más que los hombres de verdadera valía.

Los berroqueños nunca pasan á la posteridad, mientras los sabios varones perduran y perdurarán por los siglos de los siglos, á despecho de todos los negadores nacidos y por nacer.

Don Serafín Arrauchi, Galileo, El Greco, Cervantes, Shakespeare, Goya, Byron, y Cocherito de Bilbao, por no citar toda una larga serie de nombres que hoy ya muy pocos discuten, fueron negados siempre, en uno ú otro modo, por una ú otra especie de impotentes testarudos.

Estos tuvieron siempre un modo suyo propio especial de apreciar á los hombres de talento, no queremos saber por qué causas; y del de más potentísimo cerebro y divino corazón dirán siempre: «Es un imbécil». O una cosa parecida.

Dios os libre de ocuparos de ellos.

Burlaosl

Miguel de Unamuno.

Me he lamentado aquí mismo, en este CORTAO de nuestros pecados, de lo escasa de sentido crítico que suele andar, por lo común, esa nuestra buena gente. Su dogmatismo es formidable. Todos, blancos, negros, rojos, verdes, grises, pardos y hasta los incoloros, tienen sus dógmas y juran por ellos y en cuanto se les va contra el pelo ni entienden ni quieren entender.

«Vizcaino, burro» reza un antiguo dicho decidero refiriéndose á nuestra testarudez. Testarudez de distinta índole que la de los aragoneses pero no menos testaruda. La de ahí, la nuestra, es, al parecer al menos, más mansa, menos violenta, pero no menos inconmovible. «No hay manera de convencer á un paisano de usted», me han dicho más de una vez. Y uno que conoce ese nuestro país y que conoce la Siria me ha dicho que le parecemos árabes en eso. Pues parece ser que el árabe cuando se trata de convertirle, replica: «ó eso está en el Corán ó no; si está en él, no necesitas decírmelo, y si no está, no es verdad.» Y ahí hay tantos Coranes!

Pero hoy quiero deciros, oh «coitaos», que esa penuria de sentido crítico lleva consigo otra penuria y es la de sentido humorístico.

No bien empezó á despertárseme el ánimo y empecé á escribir en ese mi Bilbao y á llamar la atención de algunos sobre mis escritos, una de las cosas que más me sorprendieron al pronto y más me apenaron después fué la incapacidad para percatarse de lo humorístico que observé en personas, por lo demás, de un talento más que regular. Su seriedad era tan brutalmente radical que les hacía absolutamente ineptos pra percibir lo que no fuese serio.

No una, sino cien veces, me han tomado muy en serio lo que escribía en broma y por el contrario me han tomado á broma lo que decía en serio.

Y no es que no les guste la broma, lo jocoso ó satírico, no. Les gusta, pero tiene que ser broma clara y sátira al alcance de las más modestas inteligencias, que se vea desde luego que lo es. Todas esas otras cosas en que el ánimo del lector se queda suspenso sin saber si se le está hablando en serio ó en broma ó no las entienden ó si sospechan algo se enfurecen. Y es que les falta la agilidad mental que da el sentido crítico y les duele ser burlados.

Lo humorístico, lo estrictamente humorístico escapa á la comprensión de casi todos los españoles y de los nuestros, de los vascongados, muy en especial. Su seriedad, tan útil y tan laudable en otras cosas, les sirve no pocas veces de estorbo.

Así es que cuanto ahí se hace con intenciones de sátira ó de broma ó es inocente y ñoño ó es brutal y grosero. O por lo menos tosco y burdo.

No conozco nada más burdamente aldeano que la intención, v. gr. que se atribuía ahí en un tiempo á cierto corpulento y solemne señor, incapaz de escribir ceñido y tan largo de palabrería en sus escritos de cemento como corto de palabras nos ha resultado en el Parlamento. «¡Qué intención tiene!» se decía, y yo replicaba: «intención? llamáis intención á venir con una tranca de roble sin desbastar, y descargarla á dos manos, dando tiempo á que el adversario hurte el cuerpo? la intención sería mientras amaga así con el garróte con una mano, clavar con la otra una aguja envenenada.» Y como este pobre señor hay muchos. Es claro, con tanta humanidad no puede andar muy ágil ni resultar un mediano pelotari.

Y esto de los pelotaris me recuerda que en alguna parte he contado como en un tiempo se excitaban los eliceguistas y los marduristas y como por debajo de ello había en los partidarios de Eliceguí—que eran, en su mayoría carlistas y hoy serían bizkaitarras—el odio á la agilidad, á la travesura, á la destreza—cualidades que distinguían á Mardura—que se burlaba de la fuerza bruta, abierta y sin dobleces. Y así siguen las cosas. Nadie odian los beocios más que la travesura y el ingenio. Acatan á las veces, no siempre, el talento, pero ha de ser el talento boyuno, pesadote, y sobre todo libre de ironía sutil y de ingenio.

Y si han pasado por seminario la cosa se agrava. Porque en esos desdichados seminarios, á fuerza de bazofia mental, se les mete á los que allí se educan el culto de cierta cosa que llaman lógica y firmeza de pensar y no es sino pesadez y falta de sentido crítico. Se creen que para pulverizar al adversario—esto es muy de su gusto, aunque nunca lo consigan—hay que proceder por 1.°, 2.°, 3.°..... n.° y por a, b, c, d, y silogismo al canto, y citas, y no dejar cabo suelto y sobre todo ser muy largo, lo más largo que se pueda. Y hablar de las contradicciones del refutado, contradicciones, por supuesto, que no suelen estar sino en la cabeza de los pobres refutadores. Todo eso es paja prensada.

Y cuando se meten á satíricos? El que quiera ver á un cachorro de elefante ó á un hipopótamo queriendo bailar el «arín arín» no tiene si no leer la sección jocosa de cualquier diario ó semanario de la que á sí misma se llama buena Prensa. No salen de la ñoñería sino para caer en la grosería frailesca, ó en la insidia de mala fé ó hipócrita. Está visto que el dogma y la gracia están reñidos uno con otra.

Eso sí, en cuanto inventan una inepcia ya están á copiarla y repetirla todos los del gremio, y cuanto más estúpida sea, mejor. Porque tampoco es su fuerte la originalidad de inventiva.

Y ese mal de la seriedad á todo trance y fuera de tiempo, y sobre todo, eso de la incomprensión no ya del humorismo, si no hasta de la simple ironía, es un mal que ahí, en esa nuestra tierra, hace estragos. ¡Que señores tan serios hasta cuando se ponen á hacer ó decir «chirenadas»! Porque lo curioso es que no son menos serios los más «chirenes».

El «chirene» tiene algo del gracioso profesional, del «clown», y es que suelta sus gracias estando muy indiferente á ellas por dentro y hasta en disposición lúgubre no pocas veces. Y ese mismo «chirene» se os incomoda si alguna vez duda de si algo que le decís es un grave aserto preñado de importancia ó no es más que una «chirenada» de quinto grado. Porque ellos se quedan en las de primero.

Y todo es, lo repito, falta de sentido crítico y atiborramiento de sentido dogmático.

Una de las cosas que más sublevan á ciertas gentes es la proposición de que hay derecho á burlarse de todo, absolutamente de todo, de todo sin excepción alguna, sin más que saber guardar el modo y manera de burlarse de ello. Como son incapaces de guardar límite en el modo y la manera han establecido terrenos á que la burla no debe llegar y cosas de que no debe uno burlarse. Y, sin embargo, yo creo que puede uno burlarse hasta de Dios y que Él lo agradece con sólo que sepamos hacerlo algo divinamente. Y esas

pobres gentes cuando se burlan, se burlan no ya humana, sino animalmente.

Y vosotros, «coitaos» de EL COITAO, burlaos ahí de todos y de todo, y procurad marear á los beocios y que no sepan éstos ni de donde venís ni á donde váis, y no les dejeis en paz con sus intangibilidades, y haced una guerra continua á todos los camellos, elefantes ó hipopótamos que por ahí pululan. No hay como la ironía para zurrar y batanar los espíritus. Pero nada de «coitadeces»; cuando os burleis burlaos de veras, lo más sutil y agudamente que podais, pero metiendo el aguijón hasta los tuétanos y á poder ser con algo de cantaridina. Es la mejor terapéutica para convertir los espíritus dogmáticos en críticos. Si así no se despertaran los beocios habría que declararlos adoquines.

Bilbao es un remolino

J. M.ª Salaverría.

Lo más interesante que tiene Bilbao, en mi sentir, es un aire de «desequilibrio». Bilbao es una población eminentemente «desequilibrada», y á poco olfato que posea uno, lo averigua en cuanto cruza sus calles.

Este desequilibrio, este aire de locura, de violencia, de rudeza y de disgusto, nace del continuo «antagonismo» en que se mueven las partes constituyentes de Bilbao. Bilbao es un «antagonismo» hecho pueblo.

Vervigracia: Bilbao es una ciudad marítima, porque tiene barcos en el río; pero su topografía, en cambio, la hace ser una ciudad agrícola ó rural: está colocada en el corazón de la provincia, entre pueblos notamente agricultores; pero á la vez llega el mar hasta sus calles. El sentido agrícola y el marítimo, el sentido ranchero y conservador de tierras adentro y el sentido ágil y libre de las costas, están riñendo en Bilbao una guerra continua y sorda.

Por otra parte, Bilbao es un pueblo de estirpe vascongada; pero al mismo tiempo, Bilbao está colocado en el mismo límite de lo que pudiéramos llamar *zona del vascuence*: de Bilbao para aquí, la gente se expresa en euskaro; de Bilbao para allá, la gente habla una jerga castellana. Así pues, Bilbao viene á ser lo que es en las riberas el punto de unión del flujo y reflujo: un verdadero remolino de aguas que quieren bajar y aguas que pretenden subir.

Además, Bilbao aspira á ser una población poderosa, culta y riquísima; pero esto no puede realizarse sin un plan de extensión urbana. Y como hay un sentimiento tradicional, completamente agrícola y sentimentalmente reaccionario, que se opone á toda dejación de las formas y caracteres tradicionales, he ahí que las dos corrientes chocan y levantan otro remolino.

En fin, que Bilbao es un pueblo de remolinos y que por más esfuerzos que hagamos, Bilbao será siempre un pueblo turbio, antagónico, disgustado, en constante lucha «conaigo mismo»: y casi es pueril nuestro deseo de que Bilbao se agite, puesto que por ley fatal Bilbao es un pueblo condenado á agitación perpétua. Es un pozo, un verdadero pozo, tanto geográfico como moral: allí van á caer las aguas, el flujo y reflujo, para formar remolinos.

Pero el mismo país vascongado, ¿es otra cosa que un remolino, un pozo de flujos y reflujos, el lindero de un campo de aluvión, el lugar convergente de numerosos antagonismos? No sé, amigo [illegible] si considerará V. también [illegible] elón.



NUESTROS ARTISTAS

HEMESIO DE MOGROBEJO

En esta tierra donde los grandes confitaros, Querol, Illa y Benlliure, han llegado á imponer el barroquismo y el *pelotismo* de su escultura, la estatuaria de nuestro paisano es algo raro, por no decir extrafalario.

Quien haya visto alguna vez el *Hero y Leandro*, la *Eva* ó *La muerte de Orfeo*, no podrá olvidar nunca la sensación de majestuoso y sereno que se desprende de su obra; un hálito de helenismo, algo que sabe á juventud y á fuerza, se la extraña de toda su escultura. Y esto es debido á que todo el modelado de Mogrobejo está resuelto; no hay nada que sea blando ni redondo, todo está apurado con minuciosidad de orfebre.

¿Comprenderíais la Venus de Milo inflada? Seguramente que no. Pues bien: toda la escultura que se ha hecho en España durante el último siglo está hinchada á fuerza de no saber su oficio los escultores.

Reíros de todos esos literatos frustrados metidos á escultores que dicen hacer grandes y profundas ideas en su estatuaria. Lo más profundo y grande es la forma; lo hermoso de la carne con sus íntimos é imperceptibles planos. Para hacer morcillas que asusten por su grandura como las que se ven en las plazas de Bilbao, más vale dedicarse á sombrero.

El arte de Mogrobejo, severo, grande, formado á la sombra de los florentinos del Renacimiento, á la fuerza no ha podido comprenderse por los grandes feriantes de la Escultura; y á lo que se vé ni aún en su pueblo lleva camino de imponerse. No importa: para hombres de su temple escribió el gran hiperbóreo: «Más allá del cielo de la muerte, nuestra vida, nuestra dicha...»

Los pispiritos

Tomás Meabe.

Yo no sé si soy discípulo del difunto Coitao. Creo que sí. Sólo que he olvidado sus lecciones, casi todas.

Una vez anduvimos á la morra y le pude; él dijo que me pudo; lo cierto es que, como no podía conmigo, me echó de la escuela.

Luego he dicho, después de mucho meditar y de correr mares y tierras: ¡Si todos como él echaran á sus chicos así que levantan la mano á los mayores! ¡Si todos como él lo desearan, pero de corazón, con el grande que se necesita para eso! ¡Si todos los mocosos salieran de la escuela vírgenes de voluntad y con el cuerpo pidiendo cachetina!

Porque á mí que no me vengan ya por ahí con untazas y betunes y materias pegajosas para engrudarse la cultura. La sabihondez de portería, este erudítismo colgado de los morros, ha llegado á ser uno de los enemigos capitales de mi alma ambulante. Tengo hincha á los porteros. Nos obligan de niños y de grandes á rejuntar en la cholla todo lo que hacen y dicen los vecinos, en especial los que despicharon, y en esto se nos va la agilidad y los ratos de sol. Hay que acabar á pedradas con las porterías.

Cuando me dé por hablar de los «socas» y de los zanguangos cerraré contra el Coitao. Ahora no. Bien supo él lo que se hizo con echarme á la calle, eso que no aprendí ni jota. Nos pudimos los dos. Lo que él diría:—Que corra y ya aprenderá: Buenas piernas tiene.

Aquel era un Maestro. La peste sea con los otros, tiralíneas y cortachichas, y cobre lo que es de la tierra; y con esos porteros de casa grande, que todo lo saben, y que nos emporcan el agua de la vida con lo que arrebañan en los pisos. ¡Abajo los del lustre y las barreduras!

Aquí se nos quiere hacer tragar que lo primero es la ilustración, eso que llaman la ilustración, el unto, y no, rediós, lo primero es tener buenos puños, buenas pantorras y mucha pasión, que es tensión de músculo. Espaldudo, recio de pescuezo, corto de cintura y la mano pronta. Animales inocentes, salteros, fogosos y soberbios. Nobles de sangre: creadores. Todo lo demás, sin algo de eso, es mariconería.

Fuerza, fuerza, y las venas afogaradas, y la voluntad virgen, que lo demás se hará pronto carne viva, no menjurge para el cutis y para el qué dirán. La carne es el amigo del alma, es el alma misma. El verdadero maestro debe acostumbrar á sus discípulos á avergonzarse muy más de tener poca fuerza, de no saltar bien y de no echar lejos la piedra que no de ignorar quién fué Juan Zuría, cuándo ocurrió la revolución tal y qué pasó en Judea, ó por ahí, hará de esto dos mil años. Mucho más importante y moral es tener colores de sano que no todas esas lerdadas.

El arte, la moral, la verdadera sabiduría son una cuestión de fuerza, por paradoja que parezca esto que digo, una gran cuestión de nobleza de cuerpo. ¿Qué es nuestra obra sino obra de nuestra sangre? ¿Cómo dar vida, poner vida en nada, si no nos sobra, si no nos rebasa? ¿De qué sino de redolor le sirve á uno el saber muchas noticias si es idiota de la voluntad, esta fuerza sagrada que, mas que no lo digan los porterejos, está también en el cerebro?

Ahora recuerdo lo que el Coitao decía á cierto figurín, muy asentadito él, que le vino con muchas preguntas:

—¿Para qué quieres cargarte tanto si total te vas á desmorrar al menor rempujo? Anda, hijito, anda á tomar el sol, que buena falta te hace: mi carga no es para tus hombros.

Y lu go añadía para sus adentros, que es donde sentenciaba y dejaba lo mejor:—Estos tirillas me dan mala escama. Les gusta escurrir la espalda. Quieren lo mío para dejarlo en mitad de la calle y reírse luego y comentar desde la portería. Están abreviados en la cabeza, en una parte de la cabeza. ¡Si sirvieran para rodar! Pero ¡ay!, que las piernas y los brazos seguirían sirviéndoles de estorbo. Son zompos. Están de nón en el mundo. No van á ninguna parte. «¡Pecata minuta!»

Y estos personajes del lustre y de las barreduras se la dan de escogidos y hablan con desprecio de la plebe ignara, cuand la plebe ignara sabe dos ó tres verdades, y ellos dos ó tres mil mentiras y dos ó tres verdades, en las cuales no creen. No tienen fé en la fé, no dan sus piernas á sus criaturas mentales; son depósitos de pensamientos sin piernas, hospital de palabras. Los muy infectos sacan sus impedidos de su boca para llamarnos sectarios... Sí, maricas, carne en cajas clavadas, somos unos sectarios, nos gusta andar: ¡Fuera de ahí, que os pisamos!

Yo les llamo, entre otras cosas, los pensadores de seis pies: se creen que la vida alta es vivir sobre una silla. Buscan un acomodo á su falta de acción y se hacen repartidores de frases. Gentes apoqueoldas y convenienceras, de jetas arrocinadas, de ojos alquilados por los libros, de carnes en derrota, de alma en emboscada, de pequeños pecados, esos gorgojos, esos avechucos de cara difícil al sol se juntan en tertulias y ahuman sus porterías para creerse en alto y murmurar desde la altura de su humo de los que vamos por la calle cubiertos de heridas, desgarrados los vestidos, pero con el alma siempre nuestra, por dentro y por fuera. Las sillas están indignadas.

Fuerza, fuerza, vuelvo á decirlo, que es lo único sagrado. Más hace por el progreso—orgánico, real—el rústico de buena armadura, ingénuo, enérgicamente confiado, que no el cabezota mal tenido que nos enerva con filosofías y artes pustulosas, con excepticismos de agua estancada, y que busca posturas y precauciones de rata, frases de repostería y chistes de jibolín para excusar su abulia y su pusilanimidad. Porque este cabezota es un traidor de sus propios pensamientos, que no les da savia y verdor y fruto. Y ocurre que viene el rústico, con sus botas claveteadas, y los pisa, porque por algún sitio ha de andar y porque esos pensamientos son hojas caídas de árbol seco. Yo digo: bien pisados están; son muertos.

A estos marisabidillos de gabinete, de cafetucho y de portal, nuestro olvidable maestro los llamaba «pispiritos». Y decía con mucho afilijimiento:—Hay que engordar á los pispiritos de Bilbao, los pobres, á ver si hacen algo. No comen más que libros.

BILBAO, "la villa maketa"

D. Jorge de Eraso

Así la han denominado muchas veces los «bizkaitarras».

Estos ven en Bilbao á la enemiga, á la villa maldita, baluarte inexpugnable de todas las ideas de libertad que hoy prevalecen en casi todos los pueblos.

Y es la enemiga, porque considerando que la libertad que se proclamó en España—y bastante tarde, por cierto—no la podría obtener del espíritu invariable de sus hermanos de raza, cuando la mayor parte de éstos se echaron al campo á defender la causa de Carlos V, la mayor parte de los bilbaínos se declararon «isabelinos».

Y sostuvieron el sitio de los carlistas y repitieron la hazaña; después por Alfonso XII, como la volverían á repetir indudablemente, en la primera ocasión que se presentare.

Y por haberse puesto del lado de los «maketos» contra su propio país, y por haber olvidado su propia lengua y admitido en su regazo con atención, respeto y afecto á muchísimos «maketos», por eso es por lo que á los «bizkaitarras» ha merecido la villa el dictado de «maketa».

¿Hizo bien Bilbao en aferrarse, acaso locamente, á la política liberal, entonces imperante, en el momento preciso en que pareció probable que iba á poder ser implantada en España? Hizo muy perfectamente: era un pueblo comprensivo, y prefería ser libre en la dominación española á ser esclavo en la libertad de Vizcaya.



—*¡Camará! ¡Vaya una vos para unas botas!*

—*¿Por qué?*

—*Porque es de becerro.*

La libertad para Vizcaya era nada más que una autonomía, la facultad de gobernarse á sí propios los vizcaínos con sus propias leyes; pero en sus leyes no entraba el espíritu de libertad que promoviera la revolución de Francia, y que estaban ávidos de poseer, se conoce, los bilbaínos de entonces.

Lucharon pues, contra sus hermanos y con los «maketos», por la Libertad, nada más que por la Libertad.

¿Que han olvidado su lengua y adoptado una extranjera? No es ningún delito. Las lenguas no se olvidan ni se adoptan á placer por un pueblo entero. Las lenguas se olvidan cuando han de olvidarse y nunca más. Es la eterna ley de la evolución. En Bilbao le ha tocado la vez al «euzkera». Por lo demás, el vasco siempre será vasco, aunque hable en esperanto.

Si debe recibirse en Bilbao á los emigrantes maketos, como á los de todos los

EL COITAO



—Arrenchí, mire si cinco y pongámoste á defender tus gallos.
—¿Qué pasa pues?
—Que anoche hubiña de esas cerdadas se dieron en la alla.
—Bueí, ya decía yo que no hay *fun*. Por eso *gallos* no compra.

El curare y el jesuita

E. Quinet.

El curare es el rey de los venenos. El jesuitismo inficiona en las venas de un pueblo produce en una sociedad efectos enteramente semejantes á los del curare sobre el organismo. Sobre de un individuo ningún excitante, nunca inflamación, ningunos bostezos, hálitos nauseabundos; y el alimento nutrición universal, sale libre perdiendo, la sangre de la vitalidad, se nota frecuentemente del pensamiento á los órganos del movimiento, del centro cerebral á los músculos y á los nervios, el calor interno, la fuerza inexplicable por la fuerza, el aire en todos puntos y en ninguno; el movimiento interno, un elemento de vida no se experimenta, nada que denuncie al homicida y el género de la muerte. Tal el curare, tal el jesuitismo.

Bilbao está triste

A LA CANALLA

Lorenzo Marcaida

Aquella pandilla siempre, sana, robusta, vigorosa del pueblo vascongado, erigida en sus costumbres y en sus creencias, en sus recuerdos y en sus tradiciones, en el amor que los pueblos tienen al ejercicio de Bilbao, y cuanto se pueden imaginar, se dejan dirigir por él, que como muy superior á ellos no tiene los errores del saber, ha de ser el que lleve en todos los sentidos la voz cantante.

Los que no lo quieren así, siempre serán una contrapeso, siempre serán de la minoría, porque los bilbaínos, esta sencilla que es su alcurnia, á cualquier forastero, sea y venga siempre bienvenido.

Es ello la infamia de los pueblos, muy grande en nuestro país, la que han dado nuestros bilbaínos, y ello otras razones,

—¿Qué pasa pues?
—Que anoche hubiña de esas cerdadas se dieron en la alla.
—Bueí, ya decía yo que no hay *fun*. Por eso *gallos* no compra.

El curare y el jesuita

E. Quinet.

El curare es el rey de los venenos. El jesuitismo inficiona en las venas de un pueblo produce en una sociedad efectos enteramente semejantes á los del curare sobre el organismo. Sobre de un individuo ningún excitante, nunca inflamación, ningunos bostezos, hálitos nauseabundos; y el alimento nutrición universal, sale libre perdiendo, la sangre de la vitalidad, se nota frecuentemente del pensamiento á los órganos del movimiento, del centro cerebral á los músculos y á los nervios, el calor interno, la fuerza inexplicable por la fuerza, el aire en todos puntos y en ninguno; el movimiento interno, un elemento de vida no se experimenta, nada que denuncie al homicida y el género de la muerte. Tal el curare, tal el jesuitismo.

Bilbao está triste

A LA CANALLA

Lorenzo Marcaida

Aquella pandilla siempre, sana, robusta, vigorosa del pueblo vascongado, erigida en sus costumbres y en sus creencias, en sus recuerdos y en sus tradiciones, en el amor que los pueblos tienen al ejercicio de Bilbao, y cuanto se pueden imaginar, se dejan dirigir por él, que como muy superior á ellos no tiene los errores del saber, ha de ser el que lleve en todos los sentidos la voz cantante.

Los que no lo quieren así, siempre serán una contrapeso, siempre serán de la minoría, porque los bilbaínos, esta sencilla que es su alcurnia, á cualquier forastero, sea y venga siempre bienvenido.

Es ello la infamia de los pueblos, muy grande en nuestro país, la que han dado nuestros bilbaínos, y ello otras razones,



Telegrama urgente

Ya é desarrollase lecrenes de todos los puntos cardinales.
Telegrafian «pueros»

GONZALES.

Policía moralizadora

Señores: en estos momentos tiempos de Juan Tenorio, no estamos seguros ni con un can.

El día 20 del pasado mes á las tres de la tarde, se presentaron á la puerta de mi domicilio los guardias del Gobierno civil, números 18 y 20, que según sus manifestaciones, de orden de su jefe D. Antonio Díez Cisneros, se dignaron practicar en mi casa á varias personas que de allí tenían necesidad. Se presentó inmediatamente el señor Gobernador, haciéndolas del atropello que cometían en mi morada. La citada autoridad, se resistió á creer mis palabras, más como yo insistiera en la veracidad de los sucesos, ordenó el guardia municipal D. Ildefonso Manrique, se personase en mi domicilio para que viese lo que ocurría. Esta citada guardia, levantó dos actas, una para el Sr. Gobernador, y otra para mí, y que obra en poder del Juzgado.

Dieron las seis y media y, aún permanecían los guardias sembrando la alarma en la vecindad, por lo que decidí llamar á un notario, que en una acta dió fé de lo ocurrido.

Sepan Vds. que D. Antonio D. Canseco, para cometer tales atropellos, se funda en que en mi domicilio nos reunimos seis ó siete amigos, que según él jugamos al «bacará», pero como puede comprenderse la sola suposición ni aún la certeza misma de la comisión de delito tan nimio é insignificante, puede ser causa que abone un ensañado pisoteo de «La Ley Constitutiva de la Monarquia» en los derechos de sus ciudadanos.

¡Policía moralizadora! cuanto derroche de presencia donde no debes, y donde debes.....

Si el Sr. Canseco creía comenzar en mi pobre morada, su obra moralizadora, pudo contar con dignas autoridades que le hubieran dado facilidades, para que la ley se cumpla, sin recurrir á procedimientos arbitrarios que me causaron graves transtornos y pudieron indisponerme con la Sociedad «Arte Moderno» de la que soy administrador.

No es verosimil siquiera que por evitar un tan hipotético como nimio delito, se recurra á procedimientos tan extremos como violentos. Por tanto hable el señor Casenco ¿qué pretende con tal conducta? creo debe V. dejar á un lado (por un momento) esa profunda trinchera que le proporciona su cargo, y acudir al terreno de..... la imparcialidad ¿Me entiendo?

Manuel Mogrovejo.

Después de esto me resta añadir á mi «Chimbero», que hablaré yo como prometí, empezando el primer capítulo de las hazañas, en esta forma:

Cazadores furtivos:
Celedonio, «El largo»; Plácido, «El gordo», y su «perro»

CHIMBERO

Si aciertas lo que traigo en la cesta... te doy un racimo

Tenemos cada *metereólogo* que *mete* miedo.

Empieza, por ejemplo, á llover á las cinco de la mañana de hoy, y para mediodía ya tenemos en la Diputación el telegrama:

«San Sebastián, etc., etc.

Cielo lluvioso. Viento del O. N. O. Mar picada. Aún caerán algunos chubascos.

ORCOLAGA».

Esto nos recuerda al gallego aquel del cuento, que decía á su compañero de viaje á pié, por carretera, en una noche obscura:

—*Xuélume* que vá á haber *palus!*
—Pues *cómu lu* sabes?
—*Diérunme* dos!...

EL COITAO

Se vende en el Arenal todos los días en el puesto de **PEPITA**.

¿Qué es bueno? Todo lo que aumenta en el hombre el setimiento del poder, la voluntad para el poder, el poder mismo.

¿Qué es malo? Todo lo que procede de la debilidad.

¿Qué es la dicha? El sentimiento de que el poder se agranda, de que se vence una resistencia.

F. NIETZSCHE.

"EL COITAO"

Se publica los domingos

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Ibáñez de Bilbao, 12.

Número suelto, 10 cts. Atrasado, 20 cts.

Al señor Gobernador

El último sábado sufrió este semanario un retraso de media tarde, debido acaso, á la inepcia ó malicia de alguno de sus subordinados.

No hemos de pedir que se depure ninguna responsabilidad, por hecho ya para nosotros de nimia importancia, pero sí que se respeten nuestros derechos claramente expuestos en los artículos de la ley de imprenta.

Hasta ahora, en esas oficinas que tan noblemente ha querido V. E. sanear, ha sido para nosotros trabas lo que no debía haber pasado de formalidades.

COITAO

En un periódico de Madrid leemos lo que sigue:

«¿Qué espera Cierva? El ministro de las disposiciones está quedando mal parado ante la actitud en que se ha colocado el teatro Real.

Hace pocas noches la representación terminó después de las doce y media, mientras que un ministro de la Corona seguía tranquilamente aplastado en su asiento.

Anoche se repitió la suerte, continuando á la una el telón descansando tranquilamente en telares y la familia real en su palco, como si la hora célebre de Cierva no hubiera sonado.

Para nada tenemos que describir al ministro lo inútiles que son sus ridículas disposiciones, puesto que ni chicos ni grandes las acatan.

¿Será multada la Empresa? ¡Ya lo veremos!»

Imp. y Enc. de Budrón y Zorraquino—H.º Amézaga

entre ellos el Doctor Epifanio y sus amigos con objeto de estudiar prácticamente la bilis de concejal en sus diversas manifestaciones; otros que aquello era de los espiritistas, y etc. etc..., pues de meter todas, se daría la historia inacabable.

Todas estas suposiciones, se consultaban siempre con el padre de la morena que asomaba de vez en vez por el balcón. Este sujeto, llamado Andrés, zapatero y pelotero hábil cuando algo le preguntaban contestaba que nada sabía, que el segundo piso estaba arrendado á un curandero amigo suyo, con objeto de guardar allí todos los botiquines mal olientes. Claro, ante esta manifestación no había templado que quisiere subir.

Pero lo cierto és que cualquiera persona que hubiese acechado entre 8 1/2 á 9 de la noche hubiera visto que tres hombres envueltos en ámplias capas, y con la boina calada hasta los ojos, daban una sorda palmada y la puerta se abría como por encanto. Y después, á intervalos de 10 á 15 minutos, iban viniendo y entrando de dos en dos, hombres sin capa y de aspecto más plebeyo.

Todo esto de la sorda palmada y los hombres con capa, bien pronto fué conocido de Antón, el sereno de la Ribera, y que á su vez era el más bruto de la villa.

Puesto el caso, ó mejor, las hipótesis de supuesta conspiración, en conocimiento del gobernador á éste, velando por la tranquilidad de la I. Villa y de los invictos villanos, se le ocurrió, en lugar de una manifestación de fuerza y rendirlos, á tiros, buscar un hombre arrojado valiente y astuto, que se enterase de sus planes y les redujese mejor que con las balas, con el auto en la mano.

Hermógenes, contesta un marmolista joven simpático y vivaracho.

Minutos después aparecen los dos; se aparta don Serafín para dejar paso á este cura descomunal, y don Tíbur y él entran de lleno en el asunto. Poco tuvo que decirle Don Martín, pues enterado de todo por un clérigo del cónclave, que era á manera de corredor suyo, hubo sólo sus diferencias en el ajuste del maestro, pues mientras don Tíbur quería 125 reales y cajón de chocolates por Navidad, don Martín sostenía 128 sin cajón.

Se marcha su padre, se aleja Don Tíbur, y continúan los martillazos, los chasquidos del cincel en el mármol; y nuestro héroe queda solitario, triste, náufrago entre todas las divinidades.

Vienen al taller, desde la calle, las notas cascadas de vieja guitarra, notas melancólicas que tañe el caminante, y que despiertan en el joven recuerdos alegres, las tardes triunfantes del «marro», los nados en las claras mañanas de primavera... Se aleja el bardo cantador de estrofas, y los ecos rítmicos mueren lentamente en el ámplio y oscuro taller de Don Tíbur.

Aquella mañana no hizo nada: corretear, andar de aquí para allá por enterarse de lo que era aquello. Pero, ya son las doce, los obreros marchan dócilmente á sus casas, y el «Coitao» con ellos. Durante la comida, todas fueron charlas é impresiones nuevas; sin duda alguna, los santos de larga barba y gesto oratorio habían impresionado á nuestro héroe.

Ya por la tarde, Don Tíbur se dignó mirar al jovenzuelo, lo puso á copiar una oreja no tan grande como la suya, le dijo que sería un «choriburu» sino la hacía igual, pegó dos ó tres gritos, y se fué con otro clérigo que fué á

ANUNCIOS

ARMENTIA Y ORIOL

Fachadas, Rotulaciones, Dorados, Mármoles, Trabajos Heráldicos.

Depósito de papeles pintados.

Precios sin competencia

Fernández del Campo núm. 21

E. SAENZ Y COMPAÑÍA

Fábrica de mosáicos y piedra artificial.

Oficinas y fábrica: Autonomía número, 15

Teléfono, 522

Librería, Objetos de escritorio y dibujo

— DE —

FELIPE CARRETERO

Obras artísticas y literarias.

Manuales de Artes y Oficios.

Publicaciones científicas.

Periódicos de moda.

Se sirven encargos concernientes al ramo.

Iturriza de Zamácola, 1.—BILBAO.

FÁBRICA DE ACHICORIA

DE

SEGUNDO G. MONTEJO

Movida con energía eléctrica.—Montada con todos los adelantos modernos.—La más antigua en Bilbao y su provincia.

Calle particular de Costa

Pabellones núm. 7 y 7 bis

Junto á la Alameda de San Mamés

BILBAO

Gran Fábrica de Calzado para niños

ZAPATILLAS DE TODAS CLASES

Cotorruelo é Inchaurtieta

ESPARTERO, 24.—BILBAO

LA NUEVA BRETAÑA

Almacén de camas y muebles.

Tapicería de todas clases.

Tejidos, mantas, sábanas, alfombras, colchones tapizados y de lana.

Ventas al contado y á plazos, desde una peseta semanal en adelante.

PRONTITUD EN EL SERVICIO

MANUEL CARASA

CORREO, 6, 1.°



Agencia general de vapores correos

DE

Félix Iglesias y Compañía

TENDERÍA, 6.—BILBAO.

Viajes rápidos y económicos.

PASAJES POR CIEN PESETAS

Á BUENOS AIRES

COMP.ª FRANCESA CHARGEURS REUNIS

buscarle. Naturalmente, en cuanto se fué, se puso á jugar con «Antonchu» á «par ó nón», y á «ceritos»; entre tanto le fué dando cuenta este de todos los malos tipos que allí había, de quiénes pegaban, y de quiénes fumaban á escondidas del maestro. Además, le advirtió que un hombre estrafalario estaba rondando la casa, y que cuando pasaba, metía los morros por entre el cristal roto, y...—pero, cáliate, que aquí pasa!,—dijo «Antonchu» cogiendo de la mano á Serafín. Y así era, en efecto. Un hombre, con una enorme boina, calada hasta s ojos, con orejas recogida en forma de bellotas, y ce... s espesas á la sombra de la nariz, y labios sarcásticos d... que ríen siempre, se dejó ver por la abertura del cris...

—Si «parese Fracagorri»...—exclamó el «Coitao». Todos celebraron la ocurrencia.

—A ese «gallegaso» hay que «haserle» algol. Los dos jovenzuelos hablan brevemente, después se ríen, y vuelven á enredar.

Pasa un cuarto de hora largo; nadie se acordaba de semejante tipo, cuando vuelve de nuevo á meter su nariz, y entonces, de entre la sombra, pasa silbando y rugiente un cachito de miga de pan que dá certeramente, ¡oh, dolor!, en el ojo izquierdo, único farol del hombre misterioso, que arrugó la nariz, alargó la boca, y cambió al amarillo más intenso. Durante un segundo nada se oyó, trágico silencio todo lo envolvía; pero de repente ¡oh vándalo sangriento!, desolador paquidermo!, se arma un estrépito infernal; el ruido sonoro de los cristales rotos se une á los gritos de las víctimas; todo era acordarse del padre y de la madre de unos y de los otros; tremola al viento la estaca victoriosa del desconocido; y, por el suelo, todo eran alubias revueltas en vino ¡despojos tristes del último yantar!...

¿Quién era éste tuerto de horrible catadura y que tales garrotazos atizaba?

Permítenos lector paciente una pequeña digresión.

Unos pasos más arriba del taller de Don Tibur, existía, en aquella época, una casa pequeña, blanqueada y de dos pisos, con dos grandes balcones. El primero lo decoraban alegremente un trozo de parra y unos tiestos de claveles que estaban más rojos y más alegres cuando salía á regarlos una morena, abundante de formas, de las que como vulgarmente se dice, «dislocan».

El balcón de arriba era más triste, y se adaptaba más á suposiciones misteriosas. Pintado de verde, con una palma á lo largo y unos tiestos en las dos esquinas, su aspecto era más sombrío.

Estos tiestos, y aquí entra lo misterioso, en lugar de ostentar una planta de pasionaria ó de flor de San José ó de habas ó de alguna otra planta inocente por el estilo, mostraban desafiando á los elementos, el de la derecha la imagen pequeña de San Judas, y el de la izquierda un Don Diego López, no tan mal hecho como el de la Plaza Circular.

Esta singularidad de los tiestos no podía menos de preocupar al pacífico vecindario. Al mismo tiempo, la circunstancia de no aparecer por el balcón alma viviente, lo hacían más para las gentes, antro horrible de conspiradores.

Las versiones, casi todas ellas eran disparatadas; quién decía que por la noche, envueltos hasta los ojos en sus manteos, venían todos los más «arrechos» clérigos de Vizcaya, con objeto de pronunciarse por el legítimo rey; otros, que los conspiradores entraban por el balcón con escala de cuerda, y que aquellos monigotes daban el santo y seña de los masones que allí se reunían. Y había menguado que suponía que allí se daban cita los charlatanes de la plaza,

Año I — Bilbao 8 de Marzo de 1908 — N.° 6

EL COITAO

MAL LLAMAO



La bandeja de Herodías

III. "Ambas„ cabezas

Oh, braseros mentales en los que arde
La brasa de una heróica locura!:
Oh, futuros Daóiz y Velarde
En la inminente redención futura!:

Visionarios que al paso del deseo,
Para vuestras coáreas actitudes
Soñais con el rotundo clamoreo
De un coro extático de multitudes!...:

Cabezas que en el borde del camino
Sobre las luchas públicas civiles
Pendeis del mismo brazo del Destino!:

Gnomos que en la leyenda del presente
Vivis, como en los cuentos infantiles,
Al servicio de un *Ogro Omnipotente!*

COITAO.

Bilbao, 1908.

ARANA

Cuándo le conocí

Eso que llaman los pliegues del alma no son solamente sudarios de recuerdos. Hay cosas, yo sé de muchas, que las saca uno de dentro y están vivas y quieren con ansia nuestros labios. Te adentras, y ves barrancales abandonados por los torrentes del espíritu; bajas, y ves en el fondo un lago de aguas dormidas; te miras en las aguas, y ves á través de tu imagen algas verdes y algas negras, vivas y solemnes; y el lago se va secando. Me hago ahora la cuenta de que Sabino de Arana no ha dado á la tierra de olvido lo suyo y le digo muy de lejos, pero muy de dentro, besando un alga verde y despertando con mis lágrimas el fondo de mi espíritu, lo que há poco escribía á mi hermano: «Hay mucha distancia entre nosotros, cada vez más; pero mi cariño sabe estar en todo el gran trecho que nos separa.» (1)

Así debiera ser siempre. Así será cuando nos separemos de veras, mi sentido del espacio me lo dice; y mi alma va por ahí con alegría hacia su utopía. De hombre á hombre hay un valor de ángulo y tenemos que separarnos del vértice ancestral, cada cual por su vereda. Hay un valor de ángulo, y si las líneas no se odian, al contrario, por desviarse en la ebriedad del infinito siempre me pregunto por qué se han de odiar los hombres que tuvieron un vértice común en otro tiempo. Debe de ser, qué tristeza da pensarlo, porque en realidad no nos separamos más que de palabras y de malas palabras, de palabras viejas; ahí debe de estar todo nuestro odio de comadres.

Cuando no nos apretujen nudos ciegos, lazadas económicas, y tenga cada cual el carbón, la grasa y la albúmina para alimentar y conservar la caldera de su individualidad movible, y los hombres se «diferencien» por ley biológica, se separen, en fin, libremente, entonces el odio no podrá salvar nuestras distancias y la plebe, eso que llaman la plebe y que no es otra cosa que el vértice común, tendrá que desaparecer. Esta es la fé de mi camino.

Nos odiamos porque vivimos demasiado juntos, como deben de odiarse los esporos de ciertos helechos; porque somos unos seres promíscuos y nos amontonamos en «ciudades» y nos dejamos estar bajo nuestros hacedores. Se vive demasiado juntos, con extraños sobre la cabeza y porteros bajo los pies, entre carroña y zullas y alientos de bocas podridas, respirando barreduras y chismajos de vecinos, en un inmenso carnerario. Hemos alzado á cuatro hombres formando montañas de carne cediza y prensada, y esos cuatro hombres están cogidos de los pies. Nadie anda, nadie se separa, que es la felicidad, y todo se vuelve palabras, hospital de palabras doloridas. Se habla de amor, qué asco, pero nadie concibe sino el amor pegajoso, la cojera amorosa, el nudo ciego de por vida, la balumba de miembros blandujos y legalizados, y se llega á llamar amor filial á la más hedionda cobardía filial y al falderismo. Mi «utopía», mi país desconocido, la patria que yo quiero y en la que no he nacido todavía pero en cuyas entrañas me engrandezco es aquella en que el hombre no necesite pedestales de carne en derrota para ponerse en alto. Yo digo: ¡Mueran las estátuas vivas!

Sí, muera eso. Nunca se sube más como cuando se sube uno en triunfo sobre sí mismo, no sobre carroña; y nunca se anda más. Miro siempre mal á los que quisieran poner sus piececuelos sucios sobre mi valiéndose de que no puedo separarme ó de que el hambre me echa á tierra. Hay animales hocicudos que andan mal pero que trepan, y así muchas gentes: para subir hoy á ciertas alturas lo primero es no andar en buenos pasos. Pero yo aborrozco la patria de estos vientres á cuatro patas, que se arrastran sobre las multitudes caídas, y de los que se rien los gorriones y las águilas. Llegan arriba, dan un saltito, con la frente siempre para abajo, y ruedan. Son los monicacos de la Historia.

Nos odiamos, por qué no repetirlo, de no separarnos más que de palabras, de malas palabras. Pero yo estoy tan lejos de Sabino Arana, y, sobre todo, me alejé de él tan vertiginosamente que nunca he podido quererle mal. Esto es lo que saco vivo de entre los pliegues de mi alma.

* * *

Le conocí en un periodo bien crítico de mi existencia. Yo aborrecía á la ciudad, á las paredes, á los montones de hombres, y este aborrecimiento me ha seguido siempre, lo digo en confesión. Siempre he llevado en mis adentros un rústico de piernas largas que ahora mismo siente la nostalgia de los espacios abiertos. Si antes no me muerden el hilo de la vida yo acabaré siendo un labrador, que era mi ambición de chico, mi chiquillada, como decían mis parientes, aparte las de correr tierras de aventura, de lo cual tengo para mí que son culpables el largor de piernas de mi rústico y los dos remolinos de mi testa. París me encarruja me amohina, y muchas veces, yendo por las calles siento la impresión de que me cortan las líneas de las casas, estas horribles casas burguesas, y de que he caído en el centro de una cristalización inmensa é implacable. En cuanto pillo tiempo, una irresistible tentación me lleva á rusticar por las orillas del Marne, hacia Champigny. Mi abuela nació en el Perú; mi abuelo anduvo lo mejor de su azarosa vida entre agua y cielo, y quién sabe si he heredado algo de una salvajez que es mi mayor soberbia.

Y lo mismo que con París me pasaba con el lugar de mi nacimiento. Nunca he querido á Bilbao hasta verme lejos de él, y ahora, cuando oigo su nombre, parece que una trompeta de guerra suena á mis oídos. Me oprimía; «ahí dentro» hubiese muerto hace años, por inadaptación; ó me hubiesen muerto. ¡Qué ocurrencia, nacer yo en Bilbao! Yo quería ser un aldeano, «oso» que tanto se desprecia, trabajar el campo, ser del campo, ó, por mejor decir, ser de los espacios abiertos, en cuerpo y en espíritu. Los esfuerzos siempre frustrados hacia este fin inconsciente de mi carne habían creado una violentísima tensión en mi carácter. «No sé lo que á veces siento en mí—escribía á mi familia—una fuerza que es más que yo y que creo que es de Dios porque es más que mi vida. La libertad es Dios aplicado al hombre, y no quiero que se atente en mí contra Dios; yo haré que ese sacrilegio no se pueda cometer conmigo. Seré libre, ó no tendré motivo de existir.» ¡Cuánto hice llorar con estas cosas á mis padres y cuánto lloré yo!

Creía entonces en Dios, en el dios nacional, federativo, del pueblo israelita y que los «maketos» nos trajeron. (1)

Los vascos han tenido su Jaungoikoa, como los persas su Mithra, los griegos su Febo, los egipcios su Osiris, y otros pueblos sus dioses nacionales; pero nuestro Jaungoikoa nos le han cambiado, esta es la verdad de mis alturas; por nuestro sol está pasando desde hace pocos siglos una banda de nubes hebreas y un dios pobre nacido en un establo. En fin, la cosa es que yo creía sinceramente, mucho más sinceramente de lo que veo que creen los que andan por ahí en peregrinaciones á efigies de judíos; y no sin terribles crisis de alma dejé de creer. ¡Cuántas veces, selvatiqueando por los riscos grisientos del Otoyo, á solas con mis dudas, deseé la muerte para no dar otra cosa que sentir á los seres más queridos; hasta que un día de sol bajé á mi casa cantando vida porque me pareció ver algo!

Creía en Dios y me lo hacía á mi imagen y semejanza. No contaba arriba de catorce años cuando mi hermano Santi y yo resolvimos rejuntar dinero y herramientas y escaparnos por ahí, conforme reza un documento curiosísimo que termina así: «Queda *haprobada* nuestra libertad.»

Más tarde, en un trabajo que hice según estudiaba el euskera con don Resurrección María de Azkue y que, si no mal recuerdo, lo leyó éste en los exámenes, escribía estas palabras:

«Etxetzar bat dago zeñeri gizaldiak tayu agurgarria emoten deutse. An entzuten dira basoetako abarrotsak, txoritxuen txioak, ardien bekadak. Mondiak euren buru edurtxunk erakusten dauskuez arro arro. Nik esteutsat asko eskatuten Jaungoikoari: Bizitoki bat goialdo baton. ¡Bizitoki bat etxetzar tayu agurgarriduna legez!» (2)

A través de la polvareda de olvido que voy dejando en zaga de mi vida veo ahora, del color de mi sangre, lo que hay detrás de toda esta palabrería: Subir á un alto, orientarme, y echar á correr.

Escaparme.

* * *

Y en medio de esta tensión espiritual, de la que sólo doy aquí, con no sé qué vergüenza de coitao, ligeros y velados rasgos, por librarme de los que siempre me preguntan el motivo profundo de un afecto que les parece paradójico; en medio de esta exacerbación recóndita de mi ánimo saltero conocí á Sabino, que entonces desfogaba sus locuras; y le amé de seguida, sin pararme á sopesar ideas, por su carácter entero y rebelde, mucho más rebelde en aquel tiempo de lo que muchos hoy se creen, de lo que se creen sobre todo los que en verdad le mataron y hoy usufruc-

(1) Estas líneas son apuntes para algo sobre nacionalismo y comunismo que lo terminaré si algún día puedo pisar esa tierra que dicen que es mía y acabar ciertos estudios. En otros números hablaré de cosas curiosísimas relacionadas con unas minas que D. Sabino Arana tuvo en Ojcares, para la santa causa; y de los viajes que por allí hicieron él y su hermano D. Luis.

(1) Como nos han traído todo. Nosotros no hemos producido nada propio. Ellos han provisto á nuestra indigencia dándonos lo que tenían; solo por orgullosamente con ellos hemos hecho algo que merezca la pena de decirse. Les debemos lo bueno y lo malo, hasta les debemos el biskaitarrismo, parido en castellano y germinado en la cultura castellana; aunque seguramente en Calafuña. El baile *agarro* no es castellano, ni andaluz, ni español; es de la *ciudad*, y en la ciudad española es de importación extranjera. Los madrileños lo han llevado á la ciudad andaluza. En Soria, por ejemplo, se baila suelto, una especie de *agarrodanso*, casi con la misma música; y otros bailes guerreros. Los serianos que vienen á Vizcaya es en Vizcaya donde van por primera vez al *agarrod* y muchas veces donde conocen mujer pública y enferman. Hablo tanto aquí del baile porque para mí es una cuestión vitalísima. Un pueblo que danse bien la jota, ese aire macho y audaz, no morirá nunca. Pero, volviendo á lo de antes, acusar á los maketos de lo malo que nos han traído es una indecencia mental. Nos han traído todo. Menos algo que no tengo aquí espacio de decirlo.

(2) «Hay un caserón al que los siglos han prestado venerable traza. Allí se oyen rumores de bosques, chirlecos de pájaros, balidos de ovejas. No le suelo pedir yo mucho á Jaungoikoa: una vivienda en un alto. ¡Una vivienda como el caserón de venerable traza!»

túan su cadáver, gentualla de zanguangos y convenienceros y perezosos de espíritu.

Le conocí y le amé, sí, con qué orgullo lo digo ahora; le amé porque el cuerpo me pedía lucha y ascensión contra todo, y necesitaba ejercitarme al lado de hombres así. Harto había rumiado locuras, que diría Ramiro de Maeztu; necesitaba hacerlas. El bizkaitarrismo fué para mí afogarado cuerpo un palenque y una válvula, y grité muera España, trisqué, canté, rompí banderas, anduve á trompadas, y luego el cuerpo, entonado ya, me pidió algo más, mucho más. ¡A cuántos altos he subido desde entonces!

Ví á Jehová convirtiendo á los vascos en judíhuelos, en un pueblo sacerdotal y de rebaño. Ví las leyendas y creencias ó intuiciones de la tierra, de esa tierra, fuentes de una literatura, de un arte, de una civilización propios, corrompidas al contacto de diosecicos lamentables que no aman la vida de la tierra y la fuerza ágil. Ví desde mis altos que la tradición y el porvenir del pueblo vasco y de otros pueblos era el comunismo y no el feudalismo capitalista, que destroza las razas y corrompe los caracteres, hasta, de un modo indirecto, los caracteres como Arana. Ví que el cristianismo, eso que llaman cristianismo nos desagilitaba, nos desvirilizaba, nos quitaba las virtudes de un pueblo niño y aislado, era un dios de por ahí, mal traído. También ví otras muchas cosas, que las tengo de decir, y entre ellas la nobilísima condición, el espíritu abierto y hospitalario, sano y grande del labriego castellano, á quien tantos y tan quijotescos insultos había dirigido...

No lo creerán los espíritus superficiales, los de la bahorrina y la apretura, que no ven á través de la costra de las *ideas*, pero Arana ha tenido alguna *culpa* de mis *sub-levaciones* espirituales, de mis levantamientos ulteriores, y recuerdo que las primeras veces que me rebelé seriamente contra mi familia fué por cuestión de Arana. Todo era empezar.

Ahora le han divinizado los judeznos y dirán que blasfemo el santo nombre de Sabino; pero yo, blasfemando ó no, le llevo dentro, y ellos en sus tiendas y, sobre todo; en su cobardía y flojedad mental. Le llevo dentro como hombre, no como dios burlesco, y sus defectos se los diré como se dice á las personas á quienes, muertas ó vivas, se quiere de corazón y de verdad, no para usufructuarlas. Yo no soy sacerdote de nadie: ya pasó la nube judía por el sol de esta tierra que llevo á cuestas.

Tomás Meabe.

El Pan

El pan! Piedra que la necesidad ata al cuello de todo noble sentimiento para ahogarlo en el infierno del mal. Ciertamente fué una gran sabiduría la que insinuó en la oración dominical la petición á Dios para que nos suministrase el pan nuestro de cada día; pero ya que la encontramos frecuentemente no escuchada, sería conveniente añadir estas otras palabras: «y si no puedes ó no quieres darme el pan, dame al menos la constancia para morir de hambre sin vilesa».

Entre tanto el hombre no quiere morir de hambre y extiende la vileza sobre el pan como mantequilla; ni parece que le turbe el apetito, ó le estropee la digestión.

F. D. Guerrazzi.



FRANCISCO DURRIO

Es acaso, seguramente, el más complejo de nuestros artistas y al mismo tiempo el más atormentado.

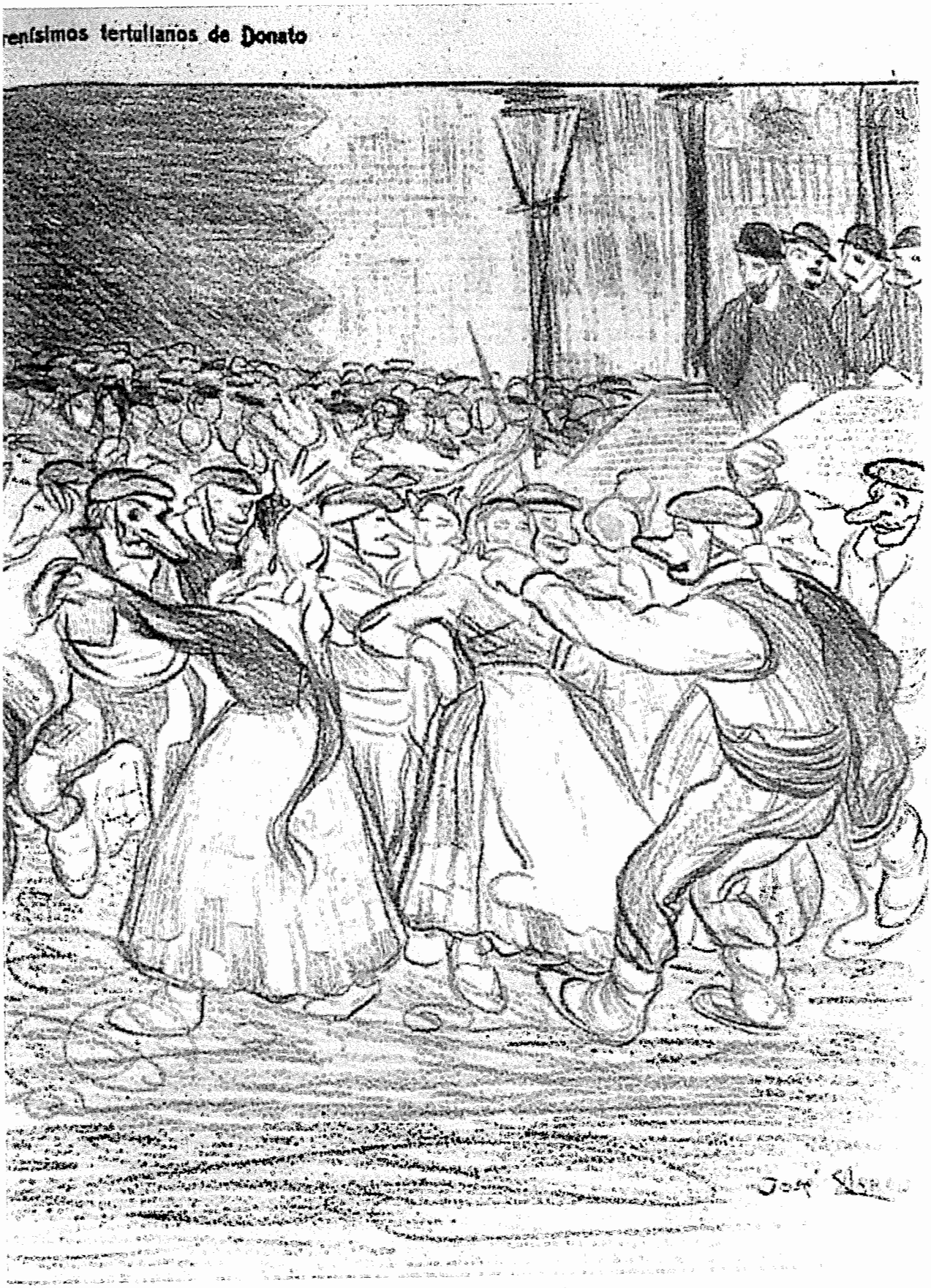
Cerámico, orfebre y escultor, sería imposible determinar en cual de las tres artes es más intenso, en cual nos conmueve más, y en cual ese espíritu inquieto, místico, nos deja impresión más dramática. ¿No habéis visto el San Cosme en la capilla de los Sres. Echevarrieta? pues seguramente os habrá dejado una sensación de algo que por su espíritu y su forma no estabáis acostumbrados á ver, es algo exótico para esta época de industrialismo artístico.

¿Y las joyas? Verdad que desde Benvenuto no habéis visto nada igual, todas esas líneas armónicas, bellas, que representan, brazos entrelazados ó cisnes, ó figuras alargadas? ¿No os dá la impresión de cosas de sueño de una delicada poesía?

Pero Paco Durrio, hizó bien en marcharse de muy joven á París con Zuloaga, es hoy el español que más reputación tiene en la ciudad del arte; de haber permanecido aquí, todos sus sueños, todas sus ideas de innovador de la cerámica, el querer encontrar los procedimientos ya perdidos de los asirios y los caldeos, le hubiera valido el calificativo de tonto ó loco, y puede ser que desesperanzado no hubiese hecho nada.

Hoy en París y en los centros más cultos, Paco y su nombre significan una reputación sólida, hecha con los años y su trabajo.


Homenaje de "El Coltao" á los
MASCARA



I DE JEBOS

"Chantagel"

EL COITAO reo de muerte.

Continúa una hastiosa algazara promovida por los jesuítas contra EL COITAO.

Ustedes saben que á EL COITAO le fué dictada «sentencia de muerte.»

Pero EL COITAO ha «recurrido en alzada» por lo visto, porque todavía no le han «muerto.»

Ó acaso tambien tenga «siete» vidas como los gatos, en cuyo caso habría que matarlo siete veces para matarlo de veras.

Y... aún puede que «resusitara»

El arma farisáica.

Pues bien; en vista de que EL COITAO promete una muy larga vida, gracias al público que quiere que viva según se vé; en vista de eso los modernos fariseos han empezado á propalar noticias falsas acerca de su vida y de sus obras.

«Calumnia, que algo queda.

Y así, han dicho por ejemplo, que EL COITAO se dedica á hacer «chantage».

Han visto sin duda, que publicó una denuncia, y aunque esta precisaba los hechos y decia además que una de las «actas», levantadas «por notario», obraba «en poder del Juzgado», no obstante, los fariseos han hecho como que no se enteraban de lo que leian, y ateniéndose solamente al hecho de que EL COITAO admitiera y publicara una denuncia cualquiera, sin parar mientes en su justicia, han lanzado al vuelo la palabra: «EL COITAO hace *chantage*."

«¡Calumnia, que algo queda!»

Es el arma tradicional de los jesuítas.

La primera, sin tocar...

Pero afortunadamente, estamos aquí nosotros para desmentir en esta ocasión la primera calumnia que se ha lanzado contra nuestro periódico.

En cuanto á las que le sigan, puede que ni siquiera nos ocupemos de ellas.

Una vez visto el juego de los compadres, ya no se sorprenderá nadie de que se digan del periódico las mayores aberraciones.

Y nosotros menos.

¡Pobre gente!

La prueba.

Para demostrar que EL COITAO no hace «chantages» de ninguna índole que sea, vamos á recurrir á una prueba muy sencilla, á la primera que se nos ha venido á la «chola», pero que es aplastante, decisiva.

Y ya veréis como nos reimos todos de esos tristes pazguatos despreciables.

Y bien; es evidente que cuando se hace «chantage» suele haber una víctima.

Y vamos á emprenderla con la supuesta víctima de nuestro «chantage».

Le vamos á dirigir, «á manera de conjuro», unos cuantos epítetos vergonzosos que le toquen al vivo, que le «chinchen», y salga con ímpetu á la palestra.

«Ya veráis» cómo no sale.

Vamos á «pincharle», á meterle como á un grillo la «pajita» en el «bujero» «para que salga «afuera».

Para que salga y nos desenmascare.

¡Allá vá eso!:

Pregón.

«¿Adónde está ese follón, malandrín, bellaco y mal nacido,» que nos haya tenido que dar dinero ú otros menesteres porque se lo hayamos exigido nosotros, ó pedido, por medio del «chantage»?

¿O que crea que se lo vamos á exigir ó pedir?

¿Adónde?

¿Adónde el «hi de p...»?

¿Creéis que si existiera ese «fantasma» encima de haberle sacado ó pedido «los cuartos», iba á sufrir en silencio esos calificativos que, «aunque» de Cervantes, y de otros que no son Cervantes, no por eso dejan de ser de los más «eficaces»?

Quiá hombre!

No hay ningún «chantageado», por lerdo que sea, que, así provocado, se calle.

Y sin embargo, llovía...

Y sin embargo, ya veréis, queridos paisanos, como «nadie», pero «nadie», sale por ahí diciendo:—Señores, á mí me han cobrado «tanto», ó me han venido á pedir «cuánto», ó me han anunciado que me vendrían á exigir «tanto» y «cuanto», ó «creo» que me van á venir á cobrar, pedir ó avisar que me van á exigir esto ó lo otro.

Algunos cándidos incautos creerán y esperarán que vá á venir á «juzgar» á los vivos y á los muertos, pero nosotros como el sastre «chimbo» aquel—histórico—, que cuando en duro trance de muerte, el cura le preguntaba:

—¿Cree V. que vendrá á juzgar á los vivos y á los muertos?—, le respondió:

—Sí hombre, ó que diga... padre, lo creo; pero... ya verá «usté» cómo no viene...!

Los jóvenes de Bilbao y sus tres grandes incubadoras

Joven, según la opinión más vulgar de la gente, es toda persona que aún no tiene para caminar por el mundo la brújula de la experiencia y la sabiduría, pero que por esto mismo, por falta de sentido crítico, es capaz de entusiasmarse y arriesgarse por las ideas que bullen en sus meollo.

Atendiendo á este concepto, podemos decir que en Bilbao existen muy pocos jóvenes.

Lo son en Bilbao las grandes fábricas que producen, cada una en su estilo, «juventud y talento, jóvenes esplendentes y triunfantes.

La Universidad de Deusto, la Escuela de Ingenieros y el Orfeón Bilbaíno.

El estudiante de Deusto, hay que hacer justicia es el más elegante de entre ellos, piensa á lo feudal y viste á lo mecánico, alto, delgado, nervioso, su aspecto digno y grave, hace que desde lejos parezcan aristócratas, cuando son morenos y no les dais la mano (cosa que hacen blandamente), se diría que tienen energía, cuando son rubios, su cara es de un acólito sonriente.....

El discípulo de los reverendos, ya vencido ó á punto de vencer una caverna en punto á gustos literarios, es incomprendible. Selgas y Fernán-Caballero, estas dos marmotas que sabemos de su vida por haber visto su nombre en alguna librería de viejo, son sus favoritos, sus guías terrenales. El P. Coloma con sus historias gazmoñas de marquesas cursis, es el «Pillín» recomendao por el Padre y que ellos acatan como el primer novelista, alguno de entre ellos ha leído el «Escándalo» de A. Alarcón reputándolo de bueno aunque muy literal.

Sin embargo en la conversación se vé que lo más les interesa descartando el «Quijote», «Las 13 noches de Juanita».

Los que estudian ciencias suelen caer casi siempre en el campo político «tendencioso» de íntegro para abajo. El que estudia filosofía ó derecho suele extenderse de carlista á «conservador católico, los mauristas son las izquierdas jacobinas de la universidad, sin embargo se puede decir que todos ellos tienen la misma política. Una política prudente y afable en la apariencia, en el fondo como los demás sinceramente «otanista».

Los jesuítas no quieren hombres violentos; de ahí que lo que dice la gente... que en la Universidad se refinan los chicos, es muy verdad, los liman, los pulen sus asperezas apasionadas, los educan, los preparan para «arañas» públicas.

El estudiante de ingeniero es un tipo, aunque más modesto que el primero, más viril, más enérgico, de más «san façon.»

Se puede decir que estos estudiantes son los que componen al público, el teatro del género-chico.

En esto su cultura llega al «apoteosis» sus estudios comparativos entre los couplés de Virginio Lechuga del Bateo y el tango del Pon-Pon-Pon, son verdaderamente admirables.

¿Quién posee como ellos el dominio del retruécano?

Al ingeniero en emisión le preocupa poco el cálculo infinitesimal, para él lo importante es la gracia, hacer en público algo «dislocante».

¿Que no darian por ser un «Gabaldon» ó un Carreras?.

Como se vé, en cada uno de estos mozos, hay un dualismo que les persigue hasta la muerte, dualismo que acaso se forme de admirar simultáneamente á Laplace y Arniches.

No está muy lejano, el día en que más formados de sus tendencias, escriba algún alumno: «Música para recitar planideramente las sumas de los senos y cosenos.»

El orfeonista es casi siempre á pesar de sus gritos un sentimental y un ingénuo.

Posee casi siempre buena figura, una novia que le dá disgustos, una corbata roja bien estirada y un peinado con onda con más brillo que una joya.

En política es un apegado á las buenas tradiciones, ir los domingos á un chacolí, coger «media buena», y en este sopor llenar los ámbitos de donde se encuentre con las tristes notas de «La hija del marino.»

Como los ingénuos, admira las gallardías del género chico, pero es más partidario de lo gazmoño, gusta de las funciones de «corte fino» estudia «in mente» el genio de Chapí con el de Bretón, y cree que el aria de «Tosca» es lo más divino que se ha compuesto.

Además tiene una condición particular, llora y se conmueve ante las obras de Escrich, «Casada, virgen y mártir», les hace derretirse en puro llanto; casi todo lo que lee, hay que hacer justicia, le es impuesto por su novia ó por su hermana que á su entender tienen un gran gusto literario.

Ahora bien: con tales elementos de juventud ¿se puede creer en un renacimiento de Bilbao? Sería cosa de perder la fé por entero si esto fuese lo que podría dar algo, por bajo de esta insulsez van saliendo poco á poco jóvenes de orgullo, de fuerza, que en contra de este ambiente ne-



EL COITAO 7

gativo y «nono» trabajan sin cuidarse de la risa de los beocios, de las persecuciones del taller, de la oficina y de la cátedra. Estos no son atomistas, no aprenden para tener bufete, ni sorprender con su aparato de pavos reales hueros, estos se sacrifican por Bilbao, por preparar callando, sin ruido, el nuevo sitio que á de tener este pueblo, pero que como obra de más tiempo, de más opresión intelectual, será más duro y más sangriento. Citámonos el yelmo de las ilusiones y mientras llegue el gran día pidamos "No contentamiento sino más poder; no paz ante todo sino guerra: no virtud sino valor».

D. Tejón Vélez del Duero.

"EL COITAO"

Se publica los domingos

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Ibáñez de Bilbao, 12.

Número suelto, 10 cts. Atrasado, 20 cts.

EL COITAO

Se vende en el Arenal todos los días en el puesto de PEPITA.

A consecuencia de haber estado ocupadísimo estos Carnavales don Tejón Vélez del Duero, nos vemos obligados á no poder satisfacer la curiosidad de nuestros lectores, leyendo las hermosas páginas folletinescas de tan ecsimio escritor.

En el próximo número continuaremos publicando nuestro incomparable folletín.

El próximo número de "El Coitao" será sensacional é interesantísimo.

¿Quién será?

Preludio

Martín de Carlbay.

Sabemos de antemano que á ciertos «bizkaitarras» vá á saberles este artículo á rejalgar puro. Dirán que perseguimos la desunión de los vascos y que ponemos en práctica la máxima de Cánovas «Divide y vencerás»; que queremos provocar un cisma en el partido patriota, y que estamos vendidos al Gobierno y otras «fantasías» por el estilo.

Pero como ya dijimos en el primer artículo del número primero de nuestro semanario, el «Coitao» nuestro maestro, era enemigo de carrileras y pautas, y no se dejaba poner la camisa de fuerza de determinadas ideas, ora ladeando sabareño y no admitía el bocado. Decimos que, discípulos de tal maestro, no éramos hombres de partido determinado, sí de ideas puestas en fila y medidas en serie: que somos entusiastas locos del garabato enmarañado y del volatín...

Y como sólo nos queda á publicar este artículo el año de hablar, recomendaríamos á todos las palabras preciosas de Ibsen:

«Emitir una idea es como llevar la guerra al alma del vecino, pero alejarla de nosotros. El que habla, descansa. Y en nuestro país, el que escucha, descansa también, porque lleva la guerra dentro y no lo sabe, ¡pero lo siente!

* * * * * * * * * * * * * * *

Contradanza

Como todo el mundo sabe, en Bilbao hay «integros», en Bilbao hay carlistas, en Bilbao hay «bizkaitarras», en Bilbao hay republicanos», en Bilbao hay socialistas.

Lo que no hay en Bilbao—ó hay muy pocos—, es liberales.

Y sin embargo, liberales son una gran parte de los «bizkaitarras», algunos carlistas, y... de los «integros», republicanos y socialistas, no hay ni que hablar. No queremos creer que entre los «integros» pueda haber liberales, y todos sabemos que lo son en grado superlativo republicanos y socialistas.

Hay pues dos partidos, que no son ni el republicano ni el socialista, en los que militan mayor ó menor número de liberales: el carlista y el «bizkaitarra» ó nacionalista.

El carlista que sea liberal es una contradicción, una paradoja viviente. Un hombre que en loca y desesperada carrera pretenda alcanzar á una tortuga que cachazudamente camine á sus espaldas. Este «fenómeno» político, este injerto imposible, existe á pesar de todo. Dejémosle bien confundido en la caótica oscuridad de su mollera. Suele ser carlista porque lo fué su padre, ó por una pasión idolátrica por las personas del rey, de doña

Margarita, de don Jaime ó de doña Berta, por el recuerdo de las guerras carlistas; en fin, por una serie de causas que nada tienen que ver con el credo político del partido carlista.

Vamos con los «bizkaitarras» liberales. Estos son muchos en número y más racionales en cuanto á su ideal: quieren una patria libre, y en la que la libertad tenga su solio.

Militan en el partido nacionalista «único», porque no existe el partido nacionalista «liberal».

No hay, entre ellos, alguno que sea amante de la gloria; carbeen del valor necesario para dar el grito de libertad, tan simpático á las almas nobles.

No hay entre ellos ningún Sabino de Arana.

Y todo eso por temor á las represalias de los enemigos de la libertad, que son muchos y tienen aquí en esta tierra un poderío inmenso.

Si Sabino hubiera callado por temor á la pérdida de su «libertad,» de su «hacienda,» y de su misma «vida,» el partido nacionalista no se hubiera fundado todavía.

Pero como esas minucias no le arredraran, dió ocasión á que su nombre viva eternamente en la memoria de todos los vascos y sea admirado y respetado hasta de sus enemigos.

A aquel que ha de fundar el partido nacionalista liberal—porque así ha de ser, y no somos brujos, más tarde ó más temprano—le está reservada la misma gloria. Su nombre será igualmente bendecido por todos los vascos liberales, admirado y respetado por los, que no lo son, y simpático aún á los «maketos,» que es cuanto hay que decir.

Fuga final.

En una palabra; es notorio que los «bizkaitarras» liberales abundan.

Los conocemos todos, y todos sabemos que militan en el partido «bizkaitarra,» como «soportados» por los «jelkides» para hacer número y mostrar unión.

Falta uno que «se pronuncie.

¿Será posible que no haya ninguno que rompa de una vez con todas las farsas y ofrezca una frente «serena» á la Gloria que le tiene preparada «su» corona?

Omisión

En el artículo «Bilbao, la villa maketa» de nuestro colaborador Sr. Eraso, que publicamos en el último número, hubo una omisión de importancia.

Donde decía, refiriéndose á las Juntas Generales, «en las que las villas no tenían representación, etc.», debía decir: «en la que «todas» las villas no tenían, etc. etc.»

Otra

Igualmente, al pie del escrito titulado «Al Señor Gobernador», aparecía la firma de nuestro inolvidable maestro (q. e. p. d.), siendo así que debía aparecer la de nuestro semanario.

Decía Coitao, en vez de decir «El coitao».

Que no es lo mismo.

Aunque el buen juicio de nuestros lectores habrá subsanado la falta de estas dos palabras, hacemos estas aclaraciones nada más que por que conste así.

Denuncia

El semanario nacionalista «Aberri» fué denunciado el sábado pasado, no sabemos por qué, y la policía recogió todos los números que pudo, en la imprenta en que se edita y en las calles.

Deploramos lo ocurrido.

Olvido

A causa de los percances que nos hacen sufrir los «elementos» que ya el público conoce, que no cejan en su campaña contra el mejor semanario de Bilbao único en su clase, que es «El coitao», «naturalmente», nos olvidamos de consignar en nuestros últimos números, que habíamos recibido el folleto del concejal socialista señor Carretero, «Sobre y contra la Reintegración foral».

En él se trata de la cuestión vascongada con amplitud de miras y datos, y recomendamos á todos su lectura.

Agradecemos mucho la atención y esperamos que el señor Carretero, nos perdonará este involuntario olvido nuestro.

Imp. y Enc. de Bultón y Zorraquino—H.º Amézaga

ANUNCIOS

ARMENTIA Y ORIOL

Fachadas, Bonjaciones, Portadas, Mármoles, Trabajos Heráldicos.

Depósito de papeles pintados.

Precios sin competencia

Fernández del Campo núm. 21

FÁBRICA DE ACHICORIA

DE

SEGUNDO G. MONTEJO

Movida con energía eléctrica.—Montada con todos los adelantos modernos.—La más antigua en Bilbao y su provincia.

Calle particular de Cosia

Pabellones núm. 7 y 7 bis

Junto á la Alameda de San Mamés

BILBAO



Agencia general de vapores correos

DE

Félix Iglesias y Compañía

TENDERÍA, 6.—BILBAO.

Viajes rápidos y económicos.

PASAJES POR CIEN PESETAS

Á BUENOS AIRES

COMP.ª FRANCESA CHARGEURS REUNIS

"EL COITAO"

Se publica los domingos

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Ibáñez de Bilbao, 12.

Número suelto, 10 cts. Atrasado, 20 cts.

E. SAENZ Y COMPAÑÍA

Fábrica de mosáicos y piedra artificial.

Oficinas y fábrica: Autonomía número, 18

Teléfono, 522

Librería, Objetos de escritorio y dibujo

— DE —

FELIPE CARRETERO

Obras artísticas y literarias.

Manuales de Artes y Oficios.

Publicaciones científicas.

Periódicos de moda.

Se sirven encargos concernientes al ramo.

Hurtado de Amézaga, 11.—BILBAO.

EL COITAO

Se vende en el Arenal todos los días en el puesto de PEPITA.

Año I Bilbao 15 de Marzo de 1905

EL COITAO

MAL LLAMAO



La bandeja de Herodias

IV. Quinta cabeza:

Es una hueca vejiga consciente
O un diminuto aerostático vivo,
Que lo llenara, y lo hiciera turgente
La explosión ágria de un gas digestivo...

Cuando el abdómen pletórico y tenso
Suena en un hondo rumor duuplio y bronco,
Ella amenaza en su fuerza de arcaico,
De plenitud, separarse del tronco...

Llegará un día en que ágil y lasio
Deje el abdómen, y hienda el espacio
En un prodigio de marcha ascendente...

Y este es el día en que el pueblo en (famulio
Se postrará, reanudando su culto,
Ante el redondo barril de aguardiental

Curro.

Debemos advertir—aunque esto no [illegible] que [illegible] en este número aparecen [illegible] las cabezas en una salvadora prensa. Y para [illegible] el [illegible] es maravilla de que el «Coitao» cuente sentimentales [illegible] nos, pues como bien sabido el mundo [illegible] dos almas, —decimos que este gran Don Serafín de Arrancibia tenía [illegible] de vidente y podía sobradamente presentirlas. Como «Coitao» [illegible] presentido, y así es ciertísimo que en el cerebro [illegible] que recoma una pluma, hay una, una diminuta al Poyo del año [illegible] que se titula así: "A Don Francisco Vigo de la Iglesia, [illegible] Alcalde civil de Vizcaya." Ahora, cuantos los que [illegible] que ver en el presente, temporal los acontecimientos.

Nos.

"EL COITAO"

Su actitud

He aquí á El Coitao desalentado, cabizbajo: ha girado su vista en torno, y de cada grupo que yergue sus brazos al sonar de la misma canción, y bajo el flamear de la misma bandera, ha llegado hasta él, la misma atronadora interrogación, desde los cuatro puntos del horizonte.

En un principio apenas concebía la sujeción á un lema hermético, y alzó su voz, y dijo libremente su palabra.

Y he aquí á El Coitao desalentado, cabizbajo: Acaba de darse cuenta de que estas pequeñas agrupaciones de bandería, han ido recogiendo de su palabra, nó el sentido, sino la resonancia para encajarla en el molde de su himno propio; y así, hay quienes junto á las panzudas jarras y á la humeante tartera de bacalao, han intentado adaptarla al ¡Gora Euzkadi!; ó quienes, entre el golpear de las fichas de dominó, y el blasfemar de unas voces broncas, lucharán por ponerla á tono de los acordes de la Marsellesa; ó quienes, sobre el papel granuloso de un libro de Sempere, envolvieran sus párrafos en la armonía pegajosa de la Internacional; y hasta muchachos hay, que se propusieron hallar en su entonación propia la gangosidad del ritmo del "¡Venid y vamos todos!..."

Y es claro!, como El Coitao, jamás se propuso que acompasaran su peroración con el compás de un himno oficial, estos hombres, para los que su juicio crítico, es sentir en el ondular de un período el vaivén de su canto de partido, han quedado desorientados ante la maravilla de una voz inadaptable á una música concreta.

Aquí tenemos políticamente,—nos han dicho—varias masas corales: estos, mientras declaman su canción edifican fronteras en el Ebro, estos otros, ven en la pompa teatral de un día de júbilo ascender al trono á un venerable príncipe inepto, aquéllos, con su mentalidad de sastrería, plantean una cuestión de indumentaria: suplir al manto real con la levita ciudadana, y aquellos otros, caídos los poderes superiores, aterrorizar á sus pacíficos comorcanos con sus bravatas bélicas de taberna, y conquistarse la hegemonía de la calle...

Y El Coitao llega: ¿canta El Coitao á compás de una partitura política? — Pues nada de pequeños grupos, ni de canciones propias; ¡que se incorpore á su masa coral y que su voz sea una nota más en la unificación del mismo lema!

Y El Coitao responde, aunque le costará algún trabajo pasar su cuerpo curvo y graso, por la estrechez de una exigencia categórica.

* * *

Para los más atentos, para quienes pasan por los más avisados, para estos hombres terribles que llegan á vuestras discusiones y dan suelta á sus frases lacónicas, —intermitentes eructos de su diminuto, repleto abdómen espiritual, —apenas si trae una solución. Nosotros no tenemos la preocupación del "buen" y del "mal gusto,"—no hemos llegado á ver la vida á través de ese elegante monóculo de aspirante á diputado conservador.—

A los maliciosos, que de retorno de un viaje á la ciudad condal, sospecharan que tratamos de azuzar á nuestras juventudes, y hacer de este Bilbao un Barcelona del Cantábrico, se encargará de responderles nuestro orgullo de sentir que el "inevitable" tejido catalán de nuestros trajes, se ha tiznado ya de mineral y de hollín, y se ha humedecido en "sirimiri."

¿Y para estos grupos beligerantes que en el espasmo de un entusiasmo colectivo, se acometen heróicamente y rompen con el fragor de la lucha, la paz crepuscular de una tarde de domingo, cual es el plan que ofrecemos, el programa, el sistema...?

Para vosotros hombres humildes, hombres de fé, hombres buenos, promete su respuesta El Coitao, aunque os anuncia por segunda vez, que le costará algún trabajo pasar su cuerpo curvo y graso, por la estrechez de una exigencia categórica,

* * *

El Coitao ha observado largamente su pueblo: Bilbao siente en el momento la inquietud de un estado desconocido; se ha verificado una repentina, inverosímil renovación de partidos, desaparecen peculiaridades características ante influencias cosmopolitas, y como si presintieran la inminencia de un hecho fatal, unénse los pusilánimes en grupos de defensa. Y esto es lo esencial. Y ahora es cuando El Coitao debe mostrar claramente su actitud.

Hemos llegado en Bilbao,—en el Bilbao vivo, en el de lucha, no el otro de los paseos urbanos y de los saludos discretos, —á la anulación del individuo. Después de la incorporación de un nuevo iniciado al partido, ocurre un hecho curioso; el nuevo iniciado aún sigue por algún tiempo, con cuanto aportara de personal, de peculiar; pero después de una conveniente saturación en el espíritu colectivo, pierde conciencia de su diferenciación individual, de lo que él tiene de *único*, y se siente una voz más, para corear *su* grito, y dos brazos más, para las acometidas...

Y á estos hombres de fé que tienen la humildad de pensar en cerebros agenos, dirige El Coitao su alocución; él no aspira á la organización de un partido, aspira á su época; su época en la que vosotros los hombres humildes dejéis de recibir prestadas, ideas puestas en circulación, su época en la que desaparezcan estos mayestáticos profesionales de celebridad, y en la complejidad de la vida diaria contribuyais á dar un valor nuevo á las cosas viejas; época, ¡oh, soñados días!, en la que florezcan exuberantes las celebridades de vecindad.

A vosotros los hombres humildes han conseguido aterrorizaros. Por una parte, apenas lográis transcender al sentido de ciertas intelectuales contiendas, por otra, ante renovaciones para vosotros inexplicables, presentís una causa desconocida, y, finalmente, en un viaje largo, acaso cisteis de boca de un comisionista, que bajo la aparente versatilidad de los hechos trabajan sordamente dos enormes manos negras, y os aterrorizó narrándoos el funcionar siniestro de los masones y de los jesuítas, ¡de todos estos pobres hombres inofensivos! Sí, algo se acerca, — decís. Tembláis ante la inminencia de un hecho fatal. Sentís el temor de caminar solos. Y os acogeis á los pabellones políticos.

Necesitabais de El Coitao. Para vosotros es su palabra, y para vosotros el ejemplo de su acción.

El llega á deciros que no hay espiadores en la sombra, que puede uno moverse en la más completa de las inmunidades, que las cuestiones del pensamiento no han de ser la salvación económica, ni el patrimonio exclusivo de quienes emprenden la carrera literaria, que sacudais, hombres humildes, toda norma, y en vuestro círculo de amistades edifiqueis vuestros caserones intelectuales con andamiaje propio, y que lleveis al cinche, heróicamente, no las armas que se encargarán de repartiros determinadas armerías políticas, sino vuestro propio machete espiritual — vuestra libérrima fórmula abstrata, — con el que tajeis bruscamente, de un golpe, y con fuerza de vuestro propio brazo, toda cuestión que se os presente.

Y, sobre todo, no renunciar de lo personal; nada de ser una rueda más en el engranaje de un sistema.

Y, sobre todo, hombres humildes, cuando por vuestras conversaciones de intriga pase un problema serio, ni el huir medrosamente, ni el refugiarse en las tendencias en moda. Sentid el orgullo de vuestro pensamiento, y si os dierais cuenta de que es disparatado, miradlo con ojos de padre á un hijo travieso. Y, sobre todo, convenceos de vuestra inmunidad respecto de lo sobrehumano: en la ausencia de un amigo, suplid la enumeración de sus defectos con vuestras divertidas filosofías: Aquí nadie os exigirá cuentas: La naturaleza os perdonará que la hagais proceder de una nebulosa primitiva, ó como de un choque de platillos del encuentro de dos electricidades contrarias; la vida que os la representeis inconexa, disparatada, ó como efecto de un todo armónico; y Dios, tan bonachón siempre, soportará que os lo imagineis con sus clásicas barbas patriarcales ó con una modernísima perilla militar, y que sobre la mesa del café le saqueis defectos á la gigantesca maquinaria de su sistema planetario.

Esto es cuanto os enseña El Coitao, el desconocido Zaratustra de Achuri.

Mucho nos alegramos, de poder dar hoy á nuestros lectores, y antes que ningún otro periódico de España, las primicias de un capítulo de la última obra de Unamuno, "*Recuerdos de niñez y mocedad*."

Agradecemos mucho esta inmerecida atención de don Miguel para con nosotros.

Recuerdos de niñez y mocedad

CAPÍTULO V

Miguel de Unamuno

Se ha comparado á los niños con los salvajes y á las asociaciones infantiles con las sociedades primitivas, y corren por ahí al respecto libros llenos de noticias acerca de las costumbres y los juegos de unos y de otros, cotejándolos mútuamente. Y así como en la semilla dicen que se ve ya en gérmen el árbol adulto, así hay quien en los juegos de la infancia llega á ver la complicada trama de la sociedad. Y ahora vamos á hablar de la economía política y sus aledaños entre los niños.

Antiquísimo dicen que es el origen de la moneda, del vil dinero, ni más antiguo ni más vil que otra cualquiera cosa humana. Los salvajes, según se cuenta, se sirven para sus cambios y trueques de plumas, conchas, de otros mil objetos, y nosotros, los niños, nos servíamos en el colegio de los *santos* ó *figuras*—en otras partes los llaman *vistas*—ó sea de los cromos de las cajas de fósforos. Porque en cuanto á los sellos de las naciones todas, que también coleccionábamos, estos eran al modo de lo que son los diamantes y piedras preciosas, no sustancia amonedable y de cam-

bio, sino más bien de lujo y en el fondo una manera de atesorar riqueza disponible, algo que llegada ocasión de apremio se puede vender ó empeñar.

Había *santos* de diferentes clases y valores: unas *figuras* eran *apegadas,* cuando pegando dos presentaban cromo por ambos lados; otras recortadas, redondeadas sus esquinas como la de los naipes finos; de carlistas, finas, ordinarias (las de cajas de fósforos de cocina, pues poniendo estos en manos de las criadas, conviene que de cada diez sólo uno se encienda); unas valían una unidad, otras dos, otras cinco y las ordinarias media. Como los ingleses, desconocíamos los niños el sistema decimal monetario. Las había también *escandalosas,* pero estas circulaban poco y á hurtadillas.

Los *santos* eran nuestra moneda; con ellos se compraba meriendas: un *chau* de manzana, un *atal* de naranja, un *cuscurisito* de pan. Y no eran los *santos* una moneda así como se quiera, sino que eran ¡cosa admirable! una moneda instructiva, histórica, biográfica y hasta geográfica. Lo cual es instruir deleitando. ¡Cuánto más fruto no obtendrían muchas propagandas si sus principios y enseñanzas se grabaran en la moneda! Me parece este el mejor modo de combatir al socialismo: grabar en duros y onzas breves argumentos refutándolo—con tal que quepan en la moneda con letra clara. no es menester que sean convincentes—y repartir las monedas de propaganda entre los socialistas. Y sobre todo repetir. repetir mucho y sin descanso los argumentos amonedados, siguiendo una sabia máxima pedagógica.

¡Gracias á los *santos* y entre ellos conocí á Savalls con sus bigotazos, á Cabrera; á Sagasta, á Prim, Serrano y Topete—á estos los conocíamos así, en tirada á la Patti, á Cúchares, á Cervantes, á Montes. Eran nuestro diccionario biográfico.

Pero el principal empleo de los *santos,* como el del dinero, era el de jugarlos, y este su mayor atractivo. Los *santos* se inventaron para jugarlos, lo mismo que los valores para la bolsa.

No faltaban, sin embargo, avaros que hacían colección de *santos* para guardarlos y hasta había quien despegaba los cromos del cartón y los iba pegando en un álbum, sin que dejase de haber quien empapelaba con ellos el excusado ¡ascético arranque de desprecio á los vienes terrenales!, aunque hay que decir, en honor á la verdad y á la niñez, que esto, ó lo hacían los niños inducidos por sus padres ó lo hacían los padres mismos, en quienes los años encendían la avaricia. que es la senilidad del espíritu.

Jugábamos los *santos* á cara ó cruz, al vuelo y á la montada, ninguno de ellos juego, en rigor, de azar. Pues en el de cara ó cruz ¡ahí es nada calcular la altura y hacer dar al santo tantas vueltas que caiga boca arriba ó boca abajo! Por supuesto, no había quien lo calculase y el santo caía siempre como se le antojaba ó como Dios quería, que es la natural manera de caer un santo. (Y nóteso que no hago resaltar lo de que en castellano decir que una cosa ha salido como Dios quiere vale tanto como decir que ha salido mal).

Al jugar á la montada era de ver el suelo sembrado de santos tendidos por él, sin apenas hueco entre ellos, aunque sin tocarse unos á otros, y llenos nosotros de mal contenida emoción, con la respiración del jugador, coger uno de tierra y verle bajar y posarse sobre otro; ¡qué suspiro de satisfacción entonces! Y luego cuando el contacto era levísimo ¡qué de cuestiones sobre si se había dicho «puntita y todo» ó «puntita *atrás*», es decir que valía el más pequeño toque ó que era en este caso obligatorio repetir la jugada! Decíamos *atrás* por lo que se dice en castellano de Castilla «de nuevo». Se vigilaba al contrario para que no abarquillara el santo impidiendo que así cayese más á plomo, y se encargaba al amigo que rezara por nuestro triunfo.

Cuando jugábamos al vuelo lanzando horizontalmente el santo, le dábamos aliento para infundirle ánimo, resto, sin duda, como la de echárselo al *cochorro* para que resucitara, de antiguas tradiciones ó de viejas ceremonias más ó menos mágicas. Ya el Padre Dios, á cuya imágen y semejanza nos enseñaban que estemos hechos, infundió en el cuerpo de Adán el alma soplándosela.

Digno de mención y de duradero recuerdo es el medio como conseguí en el colegio ser dueño de una grande aunque efímera fortuna, pues nada grande dura mucho.

La férrea ley consuetudinaria—toda costumbre es de hierro—del juego obligaba, y creo seguirá obligando, al ganancioso á seguir jugando, quieras ó no, mientras el que iba perdiendo tuviese con qué jugar, debiendo, además, recibir éste cuando hubiese perdido su caudal todo, un santo que el otro le daba, la *prestada,* para con ella tentar una vez más á la suerte. Y va á verse cómo aproveché esta ley para el agiotaje.

Anuncié que por cada veinte santos que se me prestaran daría uno de interés cada semana, lo cual hace no más que el 1.040 por ciento anual. Al cebo del interés acudieron á mi bolsillo las pequeñas fortunas y llegué á ser depositario de un considerable capital. Teniendo la ley y el capital sólo me faltaba la fuerza bruta, sin la cual no hay, en el fondo, empresa que prospere. Asocié á mi agiotaje á un chico de puños, de puños, á quien por la gorra que llevaba le llamábamos el Naranjero, para que defendiéndome el capital hiciera respetar la ley.

Llegaba yo con los bolsillos bien atestados de santos, proponía á uno cualquiera jugar los que él tuviese, amenudo los mismos que me había dejado en préstamo usurario, y si se los ganaba desde luego negocio rápido, mas si á la primera los perdía yo, doblaba la puesta, obligándole á seguir jugando pues que ganaba, y así al amparo de la ley y de los puños del Naranjero, mi socio ejecutivo, dejaba al pobrete limpio de todo. «¿Quieres jugar?» «Sí!» «¿Van diez?» «¡Bueno!» ¡perdía yo? «¡van veinte!» ¡seguía perdiendo? «¡van cuarenta!», y como yo tenía capital con que responder de varias puestas sucesivas y dobladas, el azar dejaba para mí de serlo.

Dígaseme ahora si esto de pelar á cada uno con los caudales de todos no es la cosa más parecida á la institución de los Bancos y si yo no demostraba grandes aptitudes para financiero. Y ahí queda también ejemplificado aquello del Evangelio de que á quien tiene mucho se le dará más, pero al que tenga poco hasta ese poco le será quitado. ¡Lástima grande que aquella mi incipiente vocación de hacendista se ahogara en brote! No me ha dado fruto, pero cuando menos esta vieja flor de mis recuerdos, me envía, al través de los años, su perfume y me hace pensar lo que yo habría llegado á ser de haberme dedicado á hacer fortuna.

Fundé luego, en sociedad siempre con mi contundente amigo el Naranjero, una lotería en que ganábamos el cincuenta por ciento, repartiendo la otra mitad en premios.

Y cuando todo iba viento en popa, vélo aquí que se atraviesa el eterno perturbador de todo progreso y de toda iniciativa libre, el que todo lo chafa y estropea, el padre del socialismo, el origen de los más de los males económicos: la intervención del Estado, el proteccionismo.

Sobre la ley, la inteligencia y la fuerza está el número y sobre el número el Estado en forma de maestro, juez inapelable, eterno dispensador de justicia, el maestro que deja sin paseo ó sin comida y hasta puede administrar una tanda de golpes con la varita.

Algún pobre de espíritu, de esos que por ignorancia de las leyes del azar—pues las tiene—atribuyen á trampa su mala suerte, y á quien en tres ó cuatro sorteos no le cayó premio alguno, se fué al maestro con el cuento de mis enjuagues para hacerme con las fortunas ajenas, el descontento se hizo general, y no tuvimos otro remedio sino redistribuir nuestra fortuna, tan trabajosa y honradamente adquirida. ¡Bienaventurados los que lloran por que ellos serán consolados! y esos chicos quejillones siempre se salen con la suya, porque ni los maestros están libres de ese pernicioso sentimentalismo que hace caso de lágrimas de los que no saben buscarse sin ellas la vida.

¡Cómo maldije entonces del proteccionismo *magistral!* Así tiene el libre cambismo tan hondas raíces afectivas en mi recuerdo. ¡Cómo maldije al engaitador aquél, acusón, descontento con su suerte! Esos, esos, los que quieren estar á las maduras y no á las duras, esos son los que inventaron el Estado. ¡Tan bien como nos iba en el machito, arreborriquito sobre la ley, gracias á mi ingenio y á los puños de mi amigo y socio el Naranjero!

* * *

PROMESA

Juan de la Encina, el conocido crítico, nos promete publicar en este periódico una extensa é interesante crítica del último libro de D. Miguel de Unamuno, «Recuerdos de niñez y mocedad».

Despreocupación es el acto de emanciparse el hombre de la tutela que se había impuesto; esta tutela es la incapacidad de servirse sin guía de su propia inteligencia, incapacidad que es voluntaria cuando no depende de la falta de inteligencia del hombre, sino de resolución y de valor para servirse de ella sin el auxilio de otro. ¡Osa ser sabio! ¡Tén valor para servirte de tu propio entendimiento! Tal es la divisa de la despreocupación.

KANT.

Una "avalancha"

La de vocales «obreros» del Instituto de Reformas Sociales.

«Gachó!...» Vaya una innovación!... Qué empuje!... Lo que puede la solidaridad!...

Como que los compromisarios señores Achúcarro y Laiseca, socialistas por supuesto, protestaron de catorce sociedades que fueron constituídas con posterioridad al anuncio de las elecciones.

Y además, protestaron de que muchos compromisarios que representaban sociedades obreras eran... patronos.

Eso, eso es ir unidos al combate y no otra cosa.

Amigo, con los pastores que tienen!.....

"EL COITAO"

"pio dicho sea" (1)

—¡Hola, «coitao»...» ¿Qué «haces» ahí, sentao?» «Paresos» un filósofo, con las patas estiradas y mirando «p'arriba» y, con las manos en los bolsillos del pantalón.

—Hombre... no creo que esta postura sea muy de filósofo «prosisamente», pero... después de todo, si á tí te lo «parezco», «parezco» lo que soy. Ya sabes...

—Sí, hombre, sí; ya sé... Tú «si» que no sabes una cosa...

—Hombre, tu dirás.

—Pues... lo que dijo el otro día un monaguillo...

—¡Ah!, el monaguillo irrespetuoso de la... Galtera, de seguro.

—Justo. Aquí tienes la... Galtera. Toma.

—A ver, á ver...

. . . . . .

—¡Hombre, esto tiene mucha «grasia»... mucha «grasia»... Já, já, já, já... Já, já, já... já, já... já...

—¡Hombre, pues á mí no me «parece» que tiene ninguna, y no comprendo que te «rías» de risa y te «regosijes» en tal guisa, cuando «vos» pone como «vos» pone!

—Pues por eso, hombre, por eso, porque no la tiene; y porque todo lo que «dice» no es más que una serie de «ñiñas», infundios y «suposiciones», «golpecitos» que no tienen de «golpes» otra cosa que el nombre, otros que no tienen sentido, otros que son «dinos» de un «chulo»...

—Pero si «dise» que le fueron «proporsionnos» por personi muy bien enterado!...

—Es que no sabe «qu'en» Bilbao hay [illegible] Maquiavelos...

—Ca!

—Y que «hasen» el papel á' maravilla. Ya le voy á «desir» que no se fie mucho de ellos, que «bajo una mala capa se oculta un buen bebedor»...

—¡Entónses?...»

—Que de lo contrario, jugaría con su buena fé, ó en otros términos, que le tomarían el pelo.

—Pero... y eso otro?...

—Porque es menester que uno «luzca» su ingenio, y así está bien que se hagan chistes, mejores ó peores, aunque «pa» ello se haya de mentir.

—Sí, la mentira en «ciertos» casos es disculpable...

—Y además, «nesesaria». Como «varbigrasia»: se empeña en «hasér creer» á sus domésticos que nuestro «mástro» asegurába que los de EL COITAO tenían las «cabesas vasías». Y como siempre «suseda» á los embusteros, el primero que se lo ha «llegao» á creer es él mismo. Y eso que «vió» la primera de «Nuestras cabesas», que todo el mundo «vió» que no eran «nuestra», sino de otro.

—¡Entónses» es que eso «monaguillo» ó lo que sea, no debe de ser muy bueno.

—O que no debe de tener «vasía» la «cabesa»,

—Debe de tenerla bien «masisa».

Y dura... «recocho»!

—¡Dise también» que no andáis bien de «diksionario».

—No me choca. Al fin y al cabo somos «vascongaos».

(1) Este dicho es un dicho habido entre una de nuestras redactoras y un periodista que le contaba pormenores de los acuerdos tomados del Ilmo. del Arenal, hasta poco ha. La publicamos, porque creyó oirlo varias veces redactores taquígrafos á brazo partido. (N. de R.)

—Y eso «asertijo» de don «Félis» y...?

—No sé; ya traerá la «solusión».

—Y lo que «dise» de «Maestu» y de Unamuno?

—Oh! no has visto que es un irrevorente?... Uno que habla de chupar vinajeras, y «resibir podasos» de hostias, siendo sacristán... Estos «maketos» de iglesia son una «solusión» saturada de dama pia en chulo que no hay quien se la trague. Un verdadero brebaje.

—Sin embargo, «vos» llama artistas...

—Tanto honor... nos confunde!

—Y «dise» que publicáis unas cosas que «se las traen»,

—Menos mal que «reconose» que nos traemos algo. Claro! «al lao dél»...»

—«Tumién dicen áhí» que una gran parte de los dibujos que lleva vuestro periódico los «haso» Pepe Arrue.

—«Efetivamente»: la hecho» varios, y muy bien como siempre; y todo el mundo los ha visto y aplaudido.

—«Parese» que no les gusta que dibuje en EL COITAO.

—Que le compren los «cuadritos» que «haso», y los «cuadros» que puede «hasér», y «pueda» que no haría dibujos «para» nosotros.

—Pero «vos» haría otro que tendría más «nesesidá qu'él...»

—De seguro, porque dibujantes no faltan en Bilbao.

—Sí «le sabe» Arrue...

—Sí «me sabe» Arrue, que me perdone; ya sabe que no digo esto «pa» molestarle.

—Y qué te «pareso» eso de la piel?...

—Pues nada... Que quedamos en que EL COITAO es un "coitao mal llamao." Porque que es "coitao bien llamao" no lo "dise" nadie sino para "hasér" un juego de palabras, un mero chisto, en broma, vaya; mientras que en serio "dicen" otros que con esa piel de cordero pretende tapar artículos...

¡Ande el mundo!

Por la copia:
Don Julián de Izaguirre,
Diputado del Coitao.



Leyes que dan risa

Jorge Crasa.

Ha sido verdaderamente grotesca la conducta del alcalde, oponiéndose á la repetición de la comparsa de los contertulianos de Donato, que se proyectaba para el día de Piñata.

Seguramente que habrá alguna ordenanza municipal disponiendo la prohibición de máscaras ese día, como asimismo la no celebración del clásico "entierro de la sardina," no podemos creer que se haya obrado en este caso por "rinones," pues el señor Ibarreche se exponía á un verdadero conflicto de orden público.

Ahora bien, admitiendo la existencia de esa ley: ¿Qué diferencia tiene Bilbao con las cuarenta y ocho provincias restantes, en especial de Madrid, donde toda la semana (entiéndalo bien el señor Ibarreche y sus compañeros mártires) hay máscaras por las calles y paseo de coches en la Castellana? Lógicamente las fiestas de alegría corresponden á los individuos más alegres, y los bilbaínos con los donostiarras, nos creemos (vanidades aparte), los más "chirenes" y alegres de la península ibérica.

Una colección de conocidos jóvenes, de cuyo humor no dudamos, proyectan para el año que viene la celebración de un fastuoso "entierro de la sardina," así como también pasear una gran carroza, símbolo del domingo de Piñata. Esperamos de los concejales de sentido que esas maesbras ordenanzas se supriman, y si no hubiese más que el capricho de un señor alcalde, se depuren responsabilidades.

¡Hasta cuando va á durar el imperio municipal de la tristeza?



El busto pensativo de Juan Crisóstomo: Me dan ganas de gritar: ¡Que viene Iturrioz!

Literatos desconocidos.

Semblanzas de Alguien.

Espinardo Arrea

Una de las peticiones antes más importantes de «El Coitao», es descubrir [illegible] de los que como dijo Maeztu, eran cada una *una fonda* que tiene dentro una *bailona de cinta* que se la *dicen*. Arrea ha sido hasta hace pocos días, el tipo representativo de este concepto. Espinardo, mozo joven, bueno y robusto, lucía en las agenas tertulias de una peseta rara y misteriosa, y aunque influía algo por el espíritu de Edgard Poe, y la visión pasional de Esperanceta, no por eso se dejó ver en él un rictus Y una originalidad que para el quisieran muchos de los llamados literatos artistas. Propietario de la Librería de Juan de D. Tejón Vd. en del Duero, fué este mismo quien la inauguró, pasando una tarde sublime por la Plaza Nueva, de que se prometía dejar esparcirse á la simiente pública.

A pesar de no haber pasado de los 22 años, ya produjo la sido numerosas é ilustres páginas entre las que descuella *«Los Hijos del viento»*, á pesar jugadores á la manera de las «Fabianas» francesas, obras destinadas á cortar la risa, y ya que la moral ocupa un lugar secundario, y un admirable estudio humorístico «Paranoia entre «Los Sapos» y «La Biblia» y «La futura influencia de los jesuitas en las religiones polares».

Vélez del Duero, con su antojo puede seguir descubriendo literatos y poetas en cubrirá, en la seguridad de que interpretará nuestros deseos.

¡Hay que despertar á los jóvenes Mihalones!

Bilbao á la luz de la luna

En memoriam de la noche pasada de Carnestolendas.

Espinardo Arrea.

Niebla impávida! Rasga tus macabras túnicas que envuelven en tinieblas hipócrita, deja contemplar la villa, cuna que fué de ilustres genios y del benemérito *Baldaez*. Deja contemplar desde mi altura á ese pueblo liberal, para que sobre él canto sus glorias, como David cantó á su pueblo, ó llore lágrimas de sangre como Jeremías al contemplar su pervertida Jerusalen..... ¡Oh desengaño cruel! ¡Que veo!..... Férrea cadena de conventos le cercan. Altas y puntiagudas torres surcan las tinieblas, dominando y espiando al pueblo que descansa tranquilo, expuesto á las caninas inquisitoriales..... abismos profundos..... tinieblas que ya se agrandan ó encogen y al rato desaparecen, como fantasma que agita sus brazos indeciso á asaltarse en la venganza, como sombra del manteo de un clérigo, escudido por el furioso huracán..... Nada demuestra vida..... Tinieblas aterradoras dormidas en el profundo silencio solo interrumpido por el hipo de un sereno..... Nuevos ruidos misteriosos hacen estremecer. Son los gatos de azoteas que celebran con orgías sus amores, á la luz de la luna..... Los pequeños michinos lanzan al aire plañideros quejidos queriendo demostrar la ingratitud y el desahogo de los que les trajeron á la vida..... A lo lejos, dos enamorados que por lo juntos parecen uno, suspiran. Suspiran con pasión mezclando sus alientos; y los suspiros mezclados con los quejidos de los tiernos michines confunden más la fantástica visión..... Canta un gallo..... Unas ratas en viejo esmarote alegan sus misteriosos cantos..... El sereno vuelve á eructar..... El fantasma de negro y largo manteo se agita al son de una campana y alegre contempla la dormida villa..... Al remontarse en lo alto sus estrepitosas túnicas promueven ruido atiniedo, rujido que el eco impasible repite de lejos..... Yeee..... suuuu..... Hedor de puerco y hediondo vigilia hace retroceder..... ¡ah, no!..... es la ría..... Un angulero silbó el tango del Cine..... El fantasma revolotea alrededor de algo que llama atención..... Es una farola en la que se lee: "Se alquilan trajes de máscaras." La campana de tañido lastimero se oye de nuevo y el fantasma repite sus danzas..... Las notas de una habanera voluptuosa, deleita mis oídos, acostumbrados ya á tan profundo silencio..... El fantasma con furor revoloteo espantado..... Grupos enmascarados, hombres y mujeres, lanzan gemidos carnavalescos..... El mónstruo de nuevo se estremece..... La bacanal de enmascarados en revuelta algarada avanza..... Un relámpago hace detener el paso á la fátrica cabalgata..... El fantasma ruge y se agita amenazador..... La lóbrega campana deja oir sus notas graves..... Los enmascarados avanzan; la brisa de juventud que los acompaña irrita la faz del mónstruo que por último aterrado busca su guarida..... Entra al fin y pesaroso asoma su cabeza; no desnuda como en sus danzas sino con enorme teja blanca..... Sutiles morada..... Un montón de carne muerta con dos altas torres cual fantásticos puñales ensangrentados..... Ya no se lo oye..... Debe reposar. La claridad aumenta..... Los enmascarados desaparecen..... sus gritos no se oyen..... El sereno no eructa..... La luz cada vez más clara me deja contemplar la Plaza Circular..... horror..... ¿qué es eso?..... El pedestal de D. Diego sin su amo.....

Espinardo:

—¿A dó estará don Diego?
¡Vive Dios, que no lo sé!

Guardia de puesto n.º 66:

—Esta mañana temprano
á tomar cenita fué.

(Léase el folletín.)



NUESTROS ARTISTAS

IGNACIO ZULOAGA

Poco tenemos que decir acerca del tipo y carácter del insigne pintor Elbarrés. De él se han ocupado, y mejor que nosotros podríamos hacerlo, los más importantes críticos del extranjero; especialmente los franceses, desde Alexandre hasta Paul Adam; son los que á nuestro entender han fijado mejor el espíritu y la tendencia de nuestro pintor.

Nosotros al publicar hoy su retrato, no hacemos más que rendir tributo de admiración al amigo y al artista. Se puede decir observando un poco en la historia de su éxito, que marca un renacer vigoroso en la historia de la pintura española, y que por él se han despertado ansias en más de un joven pintor español, el amor al estudio de los viejos maestros.

Como siempre sucede en este país anacrónico, donde todo reposa á la sombra de imbéciles académicos, todavía no se le ha admitido de pleno en las esferas oficiales, pero Ignacio puede estar contento; en el espíritu de los jóvenes artistas, su nombre es admirado y respetado por todos.

Se ha dicho, acaso sin conocer bien el carácter de Zuloaga, que ha empezado á repetirse, á dar siempre la misma nota; esto demuestra falta de observación ó nada voluntad.

¿Qué relación hay entre su célebre cuadro «La calle del amor», y las escenas de brujas que acaba de hacer en Segovia?

Creemos que no está lejano el día en que algo nuevo, fuerte, tan fuerte como las obras de los maestros, lo imponga perdurablemente entre quienes contemplan al mundo desde el dintel de su Eternidad.

Literatura casi inútil

Elucubraciones acerca de los públicos

Por «público» se entiende el conjunto de personas que, participando de unas mismas aficiones, concurren á determinado lugar (generalmente á lugares artísticos) con propósito de emitir su opinión.

Atendiendo á su capacidad intelectual, se le puede clasificar en «rectilíneo», «curvilíneo» y «mixto».

***

El rectilíneo lo constituye la «foule» (la masa), que en España llamamos «pueblo.» Esta clase de público, es el verdaderamente honrado, por tener prejuicios y dogmas. Como el borrego, todo candor y docilidad, que gusta del apasionamiento y rebeldía de los versos de Esproncela, esta gente, que vive una vida miserable y piojosa, ama los actos grandes de libertad, los endecasílabos largos y sonoros y los cuadros dramáticos y mal pintados. Lo curioso del público rectilíneo es que no tiene opinión. ¿No habéis observado en el teatro, después de una larga tirada de versos, en la que el autor llama al público «honrado» para que le socorra, que la ovación no es pronta y á coro, sino que antes habéis oído unas leves palmadas, que no se sabe de dónde venían? ¿No os pinta también la historia, cuando las multitudes rectilíneas quisieron arrastrar á los señores ó á los reyes, una vez delante de ellos quedaron extáticas y mudas, hasta que uno de la «foule» avanzó decisivo y sereno...?

Estos misteriosos personajes, que dan la palmada ó avanzan decisivos y enérgicos, ya desde ese momento, no son público ni forman parte de él. Son la «Voluntad» y el «Poder», el tirano á quien esta misma gente entrega el látigo que la azote, «que la hace tener opinión».

A pesar de su falta de criterio, este público es necesario, por debilidad, pues no afirma ni niega, admite el tirano, el fuerte, el tipo de una jerarquía superior.

***

El público curvilíneo, es lo que llaman «gente ó *foule* intelectual»: éste, á mi entender, es el más despreciable. Estos poseen la habilidad de deslizarse, de insinuar tal cual defecto técnico, ó alguna reminiscencia lejana de ésta ó la otra idea, ó alguna frase de mal gusto; en fin, su característica es pellizcarlo todo, unas veces por temperamento, otras por oficio; los débiles mueren entre sus pellizcos, los tiranos, los genios, son admitidos por su fuerza.

El público curvilíneo no es necesario como el rectilíneo; es, algo legendario, que, como los fuelles, ha llegado hasta nosotros sin variación. ¿Quién será el innovador de la forma y uso de los fuelles? ¿Quién también el transformador de la *foule* intelectual?

***

El tercero de los públicos, el mixto, está formado á base de los detritus del rectilíneo, sin tener la habilidad y mala intención del curvilíneo. En su mayoría lo componen barrilleros, quincalleros, confiteros y roperejeros retirados, es decir, el burgués, en su expresión más rudimentaria. Este público es el verdadero, el que exige, el que chilla.

¿Los negocios públicos donde se discuten mejor, fuera de las sacristías, que en la trastienda de una casa de préstamos?

La moral, de la que, como decía un pintor amigo, tenemos la guardia civil pa-

ra ampararla, ¿quién la ha comprendido también como los rapaveleros?

No voy á considerar éste público como de jerarquía superior. Un mundo nuevo no lo comprendería; pero éste, con sus mil artimañas y habilidades de pselafidos le es fácil dominarlo. Actualmente, en todos los pueblos nuevos y fuertes, como Bilbao y Barcelona, hay que buscar su moderna genealogía, no en unos cuantos pescadores ingénuos, sobrios y aventureros, sino en la unión de un prestamista con una quincallera. Todos descendemos de ellos. Pero de ésto, del prestamista y la quincallera, considerados como padres del mundo, me ocuparé en un libro próximo á publicarse.

He querido definir modestamente lo que son los públicos, que, para mí, siempre ha sido cosa que me ha sabido á falsedad y á mentira, fuera de los elegidos que tienen «oidos nuevos para música nueva y ojos nuevos para lo más lejano.

El resto... Hay que preguntar con el hiperbóreo: ¿qué importa el resto?

"El resto no es más que la humanidad."

Don Tejón Vélez del Duero.

"EL COITAO" defensor del juego?!

¿Quién fué el que largó su lengua á pacer y dijo que EL COITAO, este COITAO de mis pecados, defendió, considerando cosa «nimia», el Juego?

No me cabe la menor duda que el que leyó la denuncia que EL COITAO «admitió», y sacó por consecuencia que defendía el juego, ó leyó nuestro número á la luz del candil de un angulero, ó tiene sobre sus hombros una cafete a rusa.

Creemos solamente nosotros, que para perseguir un delito pequeño, ó grande, deben guardarse las formas, y que no se necesitan atropellar los sagrados derechos que la Constitución de la Monarquía concede á los ciudadanos, máxime teniendo en cuenta que delito mayor que el que se perseguía se comete seguramente á diario en cualquier sacristía.

¿Qué es, pues, lo que en justicia se defiende?

Los derechos que concede la Constitución.

¿Por qué?

Por haber sido atropellado un ciudadano.

¿Por quién?

Por D. Antonio Diez Canseco, jefe de la policía.

Y ahora van á ver ustedes como EL COITAO no defiende el juego.

El señor Gobernador, se dice, dió las órdenes oportunas á sus agentes para que en Bilbao no se juegue, ni á las tabas.

Y resulta que en Bilbao se juega, con beneplácito de «algunagente», en Barrencalle á los «Borregos» que con solo decir el nombre basta, y en el Circulo B..... al «Baccará».

Y ésto que los «hipopótamos» sabían seguramente, se lo callan.

Y así son cumplidas las órdenes.

Y el pueblo lo sabe, se calla y se ríe.

CHIMBERO

"Cachalote"

Nuestro querido amigo Manuel Aranaz, ha tenido á bien enviarnos su reciente obra «Cachalote», cuadros vascos admirablemente descritos.

Aranaz es escritor bien conocido del público bilbaino; su talento satírico y observador no necesita de nuestro estudio y presentación.

Agradecemos á Manolo el libro, y al artista deseamos todo género de triunfos y laureles.

Error de fecha

Al pie de la magnífica poesía de nuestro querido maestro (q. D. g.), «Amargas cabezas», apareció en nuestro último número la data «Bilbao 1908», siendo así que debiera decir «Bilbao 1906».

La máscara de la seriedad y la tristeza

Un hedor de "cacalao" llena los ámbitos, una ráfaga de aceite pasa silbante ante nosotros, los besugos llegan... llegó la cuaresma...

EL COITAO se arrepiente de muchas cosas que ha dicho. EL COITAO quiere ser serio.

¡Plumas macabras! ¿dónde estáis? Aristides de Artiñano, estadista de la Virgen de Begoña, y tú, Ulacia, triunfador de la novela, ¿por qué no venís presurosos á socorrernos? ¡Hay qué ser serios! ¡Hay que ser macabros! ¡Hay que ser corderos!

Servicio Postal

P. M.—Bilbao.—Eso que V. llama Alejandrinos, se podría titular lo mismo Teo-Timos. ¿De dónde ha sacado usted que «por la noche turbia y por su cara rubia le robaron las alubias? Para robar alubias todas las noches son buenas.

M. I.—Bilbao.—Le conozco á pesar del pseudónimo. Usted por el estilo, debe ser el «monacillo» de la «Semana Gaitera». Está V. muy cursi. Sepa V. que «el espíritu puro es la mentira pura».

Arin-Arin—Bilbao.—Su dibujo está bien, pero por ahora, como usted vé, no publicamos más que litografías.

Filerius Poncius.—Bilbao.—Muy bien, requetebién, hay que emprenderla contra todos esos memos, abogadillos pletóricos de vanidad que amenazan ser plaga para Bilbao. No lo publicamos por exceso de original.

Guisasola.—Eibar.—Lo publicaremos en el próximo número.

Imp. y Enc. de Rutrón y Zorraquino.—H. Amézaga 42

de una jarra á medio llenar que se encontraba encima de un banco de tres piés.

Bajó la escalera despacio, con aire grave y nostálgico, sacó al pelotero de su garita, y le alargó, poniendo el índice mugriento sobre sus labios, ocho reales de vellón. En la calle se le ocurrió asomar un poco por el taller de don Tibur, por figurarse que entre los oficiales que por allí trabajaban, se encontraba uno complicado, en su sentir, en la supuesta conspiración.

Y, efectivamente, ya le vimos como asomó por entero su jeta, capaz por su nariz y por sus cejas de asustar á un muerto, y también vimos como la bola de pan fué á estrellarse sobre el único farol de nuestro héroe.

El lector comprenderá ahora el porqué de su furia y el porqué de sus arrebatados palos, la intervención de don Tibur, que en aquel momento venía con don Hermógenes, y las palabras de prudencia del clérigo hicieron paz en aquel campo, más que de Agramante, de alubias, cristales, blasfemias y purrusalda.

Desde aquel día Arrauchi "chiqui" fué tildado de enredador, de faltar al respeto á sus mayores, de tener sangre de negro y de otras cosas más, que constantemente le llamaba don Tibur.

¿Fué horrenda conspiración de liberalotes la que se encontró en la casa de los "tiestos?" ¿La fealdad y el valor actúan simultáneamente? Cierro aquí el capítulo por no tener documentos necesarios para responder.

Y ya tenemos al hombre feroz siguiendo la pista de los que se reunían en la casa misteriosa. Su cara hermética, el ceño fruncido, los labios apretados, el andar recatado y algo misterioso hacían que todo el mundo de la Ribera se fijase en él, el moto de policía secreta no existía más que en su chapa. ¿Qué olor exhalan todos estos "polis" que los buenos ciudadanos enseguida los conocen? A pesar de todo, él creía que era lo "impenetrable" y lo "desconocido," rondaba, pero tomando un buen diámetro, desde el taller de don Tibur hasta la sidrería contigua á la casa de los "tiestos."

Hasta ahora aquel hombre no sabía más que lo que decía la gente y sabía el "sereno," pero era necesario buscar una llave falsa y penetrar de día sin alarmar á los vecinos.

Un día por la mañana se vió al policía hablar con el pelotero que vivía en el primero de la casa de los "tiestos." Después de largo charloteo en el que parece el hombre "misterioso" no quería darse á conocer, se vió palidecer al padre de la morena, y sin proferir palabra, alargar una llave pesada y roñosa. La boca del policía se alargó formando una sonrisa de gato satisfecho, encerró en su garita al pelotero y á grandes zancadas ganó la escalera, y trepar por ella y abrir la puerta del segundo fué obra casi simultánea, y al abrir la puerta nuestro hombre ó mejor dicho el faro fosforescente del policía, tropezó con algo estupendo por lo inaudito, la boca se le contrajo, las cejas se le arquearon de un modo nefasto.

¿Qué es lo que vió?

En la pared de enfrente y pintado de un modo informe, no se sabe si con sangre de cerdo ó del autor, esta brava y arrogante alocución, que por lo esplendorosa re-

ANUNCIOS

ARMENTIA Y ORIOL

Fachadas, Revestimientos, Dorados, Mármoles, Trabajos Heráldicos.

Depósito de papeles pintados.

Precios sin competencia

Fernández del Campo núm. 21

FÁBRICA DE ACHICORIA

DE

SEGUNDO G. MONTEJO

Movida con energía eléctrica.—Montada con todos los adelantos modernos.—La más antigua en Bilbao y su provincia.

Calle particular de Costa

Pabellones núm. 7 y 7 bis

Junto á la Alameda de San Mamés

BILBAO



Agencia general de Vapores-correos

DE

Félix Iglesias y Compañía

TENDERÍA, 6.—BILBAO.

Viajes rápidos y económicos.

PASAJES POR CIEN PESETAS

Á BUENOS AIRES

COMP.ª FRANCESA CHARGEURS REUNIS

"EL COITAO"

Se publica los domingos

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Ibáñez de Bilbao, 12.

Número suelto, 10 cts. — Atrasado, 20 cts

E. SAENZ Y COMPAÑÍA

Fábrica de mosáicos y piedra artificial.

Oficinas y fábrica: Autonomía número, 15

Teléfono, 522

Librería, Objetos de escritorio y dibujo

— DE —

FELIPE CARRETERO

Obras artísticas y literarias.

Manuales de Artes y Oficios.

Publicaciones científicas.

Periódicos de moda.

Se sirven encargos concernientes al ramo.

Hurtado de Amézaga, 11.—BILBAO.

EL COITAO

Se vende en el Arenal todos los días, ne el puesto de **PEPITA.**

cuerda las odas bárbaras del gran Carducci (es posible que Carducci tuviese noticia de ella ó al menos que existiese su predecesor) Para que los lectores no duden en la forma que estaba escrito, por Navidad regalaremos un facsímil á los suscriptores.

"El Anticristo:

¡Hijos del vampiro peludo de la estepa!, ¡sombras de las mundanas logias!, acudid prestos al llamamiento del profeta, reunios, y pedid al murciélago nos ilumine contra las asechanzas de los hijos del Cristo antiguo, esgrimid vuestro triángulo y en falanje macedónica, pelead, morded, arañad, castigad sangrientamente su labor neizadora, ¡dad libertad á los hijos de Venus!...

Fanáticos clérigos, hijos del mono, los profetas y sus hijos los descendientes de Job, el sensato, el pacienzudo y del pistojo Jeremías, os acechan y con sus hercúleos brazos, os limpiarán con vuestros hábitos monjiles vuestra venenosa baba.

¡Murciélago!: tú que revoloteas silencioso por la angosta chimenea, vuela y espía á los esclavos del Cristo, para que venguen sus crímenes, estos tus hijos! (Ejemplar de Alcuina)

El cuadro que se presentó á sus ojos fué verdaderamente horroroso.

Tres hombres en derredor de una mesa larga, con la cabeza metida entre los puños, parecían soñar lo inconocible ó rumiar una buena "merlusa," otro, en el suelo, con las patas sobre una silla y mostrando una tripa orondá y grasienta, orlada de pelo, representaba un ídolo despojado de su altial; y cerca de éste, otro mozo jóven más nervudo, bien estirado á lo largo del "pavimento," roncaba: ronquidos que semejaban salmos, las ventanillas cerradas por cuyas rendijas pasaba un rayo de luz pálida, daban al cuarto misterio, diríase que era, por las figuras y cuadros simbólicos que en la habitación había, una sala de "Meditación" masónica, cuyos maestros sufrían en aquel momento un ataque de misticismo "espiritoso."

No debió agradar mucho al hombre misterioso todo lo que allí vió ó es que creía encontrar otra cosa ó tenía otras órdenes, el caso es, que lo único que hizo fué husmear algo por ver si encontraba lo que llaman los "golillas" el cuerpo del delito.

Después de contemplar un tapiz que representaba San Mauricio y sus compañeros mártires, y un cuadro, en el que San Alejo rodeado de "botas" y amigos, decía, en un pequeño letrero:

"Como católico ferviente
amo mucho el vino ardiente"

dejó de mirar otras cosas más importantes, como eran algunos libros que había en un estante, y aburrido y pensando que todos aquellos señores que allí dormitaban pesadamente, eran unos "amadores" del lema que ostentaban en el tapete de "Bacus et vinus" optó por marcharse, no sin antes haberse "echado" al cuerpo un buen trago

Año I Bilbao 29 de Marzo de 1908 N.º 8

EL COITAO

MAL LLAMAO



Invitación

Lector: Llegue á tus breves—hastíos momentáneos,
El vaticinio bíblico—de esta crítica acerba.
Lector: Yo he de ofrecerte—destapados los cráneos
Como latas abiertas—de cerebro en conserva...

Lector: He de ofrecerte—estos potes mentales
En que los sesos flotan—en su salsa simbólica:
(Aceite clerical—vinagres liberales,
Almíbar integrista—mermelada católica...)

* * *

I. PRIMER POTE. (Cerebro *á la católica.)*
En el oscuro fondo—bajo la oleaginosa,
Espesamente negra—concepción de doctrina,
Entre ideas y anhelos—taciturnos, reposa
La indiferencia humana—de una fiebre divina...

Ha dejado la nube—oriental del incienso
En sus torturas íntimas,—una alegría falsa:
Amores y esperanzas—es todo negro y denso...
(Es el pote mental—de jibiones en salsa.)

* * *

II. SEGUNDO POTE. (Cerebro *á la anticlerical.)*
Desde el fondo sangriento—de un odio inextinguido
(¡¡Revolución de abajo—revolución de arriba!!)
Surgen los pensamientos—de su fé de partido
Como el vaho que asciende—de un montón de cal viva...

Las ideas mondadas—y puestas al remojo
En la acritud del dogma—revientan detonantes...
Anhelos, dudas, ánsias,—todo es acre y es rojo...
(Es el pote mental—de pimientos picantes.)

Sagusar. Chocholatárik,
(Discípulo del *Coitao.*)

Interrupción de «La Bandeja de Herodias»

Las poesías del COITAO que hemos publicado en la sección «*La Bandeja de Herodias*», encuéntranse desperdigadas entre sus amistades. Es para nosotros trabajosísima la tarea de la adquisición, y luchamos como ahora, con dificultades invencibles.

Nos vemos precisados por lo menos en este número, á suspender su sección, anunciando que en los próximos es muy posible que la reanudemos.

En tanto, llenaremos el vacío uno cualquiera de los discípulos, del maestro Arrauchi, no sintiendo ningún reparo, ¡lo decimos orgullosamente!, en la imitación servil de sus obras póstumas.

La reintegración de la tierra

Tomás Meabe

Creo que esta temporada han berraqueado mucho por ahí los pidienteros de la reintegración foral y muy singularmente los judihuelos dinerosos. He leído sobre esto en «La Lucha de Clases» un trabajo de Felipe Carretero con observaciones á mi parecer muy justas, á las que bien pudieran añadirse otras mil relativas á los desvaríos de los últimos tiempos del régimen foral, muerto más que de otra cosa de un atracón de judaísmo religioso. Pero este trabajo de mi buen amigo es algo seco, por qué no decirlo, y habla con desdén del «jebo», desdén inexplicable después del que para perdición de todos han mostrado ciertos radicales palabreros que desconocen el país por miopía y flojedad; así es que mi «jebo» no está muy conforme y dice que tocante á «cultura» esos campesinos de Nachitua y de Larrabezúa pudieran asimilarse la de Bilbao en pocos meses; y que ahí no está por ahora la madre del cordero. Dice también mi rústico, y en esto sí que le doy la razón, que si nosotros, con tanto dárnosla de listos, no fuéramos unos grandísimos lerdos, veríamos qué disgusto se llevaban los de cabeza raída en las aldeas, cultas ó no cultas, con sólo predicar la verdadera reintegración, sin quedarnos siempre en la calle de San Francisco, hasta cuando se trata de subir á Archanda ó Pagasarri.

* * *

Porque, amigo Carretero, á los que nos vengan atormentando los oídos con eso de la reintegración «foral» hay que contestarles, pero en voz más alta, que la verdadera reintegración del pueblo vasco y de otros pueblos es el comunismo, anterior al Fuero de Iñigo Urtiz, que es, en verdad, lo más antivasco que conozco, sobre todo si nos ponemos á considerar la fecha. Hay que contestarles que sí, que queremos la reintegración, más que ellos, y no, como ellos dicen, «corregida», antes aumentada, el mismo espíritu hecho mayor con los años y más inteligente y recio, el espíritu de individualidad y libertad personal alimentado por el esfuerzo común, el sentido de fuerza y de acrecentamiento de fuerza, el más sagrado de un pueblo y de un hombre. Los ferrones se réunen, levantan un gran peso que no podrían levantar uno por uno y se retiran tan libres que antes y tan alegres, más libres y más alegres: porque «son» más fuerza. Los campesinos se juntan y hacen, en otros empeños y faenas, cosa parecida; y se van tan campantes, más campantes: porque si no se juntaran la tierra, que sabe castigar, los ataría, los esclavizaría doblemente, y luego serían los lloros y tristuras y desamores de las casas. Pero que el «amo» exija pechos, que un amo junte á los ferrones, á los campesinos ó á los balleneros, y á ver cómo se retiran los cultados á su nido, un nido que si lo mejoran es para que el amo les arrape más «dineros» de tributos. Ya no es la sensación sagrada y letificante, el sentimiento viril de fuerza propia y de inventiva sino el «salario» del esclavo actual, el premio de otra mano como fin del esfuerzo, no el premio que á sí mismo saben darse los de sangre noble, creadora, y curvarán siempre el espinazo, y se alquilarán al mejor postor en toda clase de elecciones de conciencia y de músculo; se degenerarán de cuerpo, porque ya no tienen la noción fuerte de su cuerpo, (1) y querrán subir «sobre» otros, porque habrán perdido el sentimiento de libertad y de separación; y se volverán solamente imitadores, rutinarios; y serán rebaños, que es lo que sucede.

* * *

Gentes de alquiler, pecheros, como quiera decirse: esto son, de una ó de otra manera, la inmensa mayoría de los moradores de esas montañas y hondonadas que están ahora tan lejos de mí, con todo y amarlas y quererlas libres de señores de bazar judío y ennoblecidas por gentes de espíritu indomable y grande. El Fuero de 1526 no hace sino consagrar una porción de males que se habían ido introduciendo en nuestra economía; es la consagración de castas, la legalización del sacerdotalismo, el ataque insidioso y curialesco á la tierra comunal, la deformación del rudimentario pero noble espíritu individualista del jebo. Iba á entrar el nuevo señor feudal, los Sota, los Leguizamón, los «jaunchus» de todo pelaje, y había que hacer sitio. Han pasado muchos años, nos hemos convertido en un pueblo sacerdotal y de alquiler y ahora se habla de reintegración foral y de volver al Fuero del siglo XVI, introduciendo las reformas que exijan «las necesidades y circunstancias de la época»; hablan de esto justamente los que ensangrentaron el país por un gandul de Austria y un dios de más allá y quisieran repetir la fechoría. Y yo pienso, con un dolor que me sale á la cara, pienso en los aldeanos depauperados, que arrastran una vida de humillación y escasez, que viven en los caseríos más sucios de España, que emigran porque en las minas pagan poco y la tierra no da sino lo justo para pagar el tributo á los amos y estar de hambre. Y me digo: —¡Pobres jebos! ¡Aún no están conformes los señores! ¿Qué más te querrán quitar?

* * *

Un ejemplo, que me causó mucha impresión cuando me lo contaron: ¡y cuántos hay así! Es el caso de un aldeano, de oficio cantero, forzudo y bravo que nadie le podía, levantó á duras penas una casuca de mala muerte en la falda de un monte cercano al Bizcargui, en terreno que pareciólo libre, todo él peñas. Roturó, sembró, plantó árboles y vides, hizo milagros sobre aquel ingrato suelo, y allí vivió y murió sin que nadie viniera á molestarle. Su hijo, costilludo y recio, que buena sangre le dieron de herencia, mejoró mucho el caserío; y un día empezaron á cobrarle una pequeña renta, el buen hombre no supo por qué al pronto, creo que «resultaba» que el terreno aquél pertenecía á un señorito lánguido del pueblo. El hijo del cantero, con todo y este pechó anual á un señor desconocido, prosperó y llegó á rejuntar en un arca apolillada unas monedas de oro, para los malos tiempos que suelen venir. Se hizo viejo, que los años no aguardan á nadie, y en esto le aumentaron la renta de la casa, cada vez más. Con sus 95 años era todavía fuerte, no daba paz á la mano, y por San Miguel había que verle bailar igual que un mozo; pero una vez que votó por no sé quién que no era el de la renta, se la subieron de golpe cuatrocientos reales. El pobre vejete cerró los puños, miró al arca, le entró una gran tristeza, y se murió. Sus hijos, dos ó tres, deben de estar ahora por América; sus hijas, quién sabe dónde: da miedo al campesino saber lo que es de las suyas cuando las manda á Bilbao, esta es la verdad. Me han dicho que el propietario de la finca, que no la trabajó, que no la amó, que ni la pisó siquiera, pero que se hizo de golpe y porrazo, por intrigas y líos de leyes, dueño de ella, como otros y muy bizkaitarras se han hecho de antiguos terrenos comunales, es un señor muy cristiano, de los que bullen en esa rebujiña de la reintegración foral. A este buen señor que limpió el arca del robusto anciano y expulsó á sus hijos del suelo que fué un tiempo todo peña y cardizal quisiera preguntarle yo si la dichosa reintegración, por lo que le toca, consiste en reintegrar á los nietos del cantero el campo que él fructificó, la casa que él construyó y los dineros del arca que él y los suyos rejuntaron á fuerza de luchas y triunfos sobre la tierra.

* * *

Y esto es, amigo Carretero, lo que hay que decir muy en alto y muy sentido, con pasión que sacuda los labios y levante el látigo á los mercaderes y dicharacheros de la Reintegración foral; esto y mil otras verdades. Pero tratar con desvío al aldeano, hasta cuando se le echa á la cara sus faltas, eso no, rediós: todo mi «jebo» protesta.

(1) En los pueblos de la costa hay una mortalidad infantil que espanta; casi todos los niños tienen formas sifilíticas y alcohólicas; en muchos pueblos del campo los niños son feos y anémicos. Ya hablaré de esto, y con datos dolorosos. Sólo se me ocurre ahora decir: ¿qué va á ser de ese dentro de un siglo? Pero los dicharacheros, entretanto, nos hablarán de la raza superior, y algo se algo.

Zig-zag

Z. Labiduría.

¡Cómo están los feriantes de Jesús contra nosotros los coitaos!

—¡Hay que saber los nombres de todos!—graznan los defensores de Dios, como si Dios necesitara de ellos para defenderse, el pobre.—¡Hay que sitiarlos por hambre!

Es su oficio: ayudar á bien morir.

* * *

Dicen los tales que Dios peligra en esta tierra, todo por unos coitaos, y que hay que apurrucharnos.

Pero ya sabemos de qué Dios hablan. Lo dice una «Teología de bolsillo», en la letra D.

Dios.—Vocablo sinónimo de Sacerdote. Puede también definirse diciendo que es el «factotum», el primer agente del clero, el encargado de los negocios, el despensero, el intendente del ejército divino; muchas cosas así. La palabra de Dios es la palabra de los clérigos; la gloria de Dios es la carnosidad de los clérigos; la voluntad de Dios es lo que á los clérigos se les pone en la calamorra. Creer en Dios es creer en lo que dicen los de cabeza raída. Cuando se habla de la cólera de Dios, esto significa que los sacerdotes están de mal humor. Poniendo la palabra «Sacerdote» en lugar de la palabra «Dios», la teología se vuelve la más clara de las ciencias; después de hacer esta ligera substitución, se puede decir con verdad que no hay ateos: que, á menos de ser un imbécil, nadie es posible que niegue la existencia del «Sacerdote», con lo tanto que se hacen sentir. Si hay otro Dios, esto le importa poco al clérigo: es al suyo al que hay que atenerse. Y los que no se atengan...

No sigo la «Teología de bolsillo». Tienen la palabra los feriantes. «Y los que no se atengan...»

—¡Hay que sitiarlos por hambre!

* * *

Por hambre y por la calumnia, ya que no pueden, como en los buenos tiempos,

untarnos de pez y darnos fuego. Por la calumnia, la infección del jesuita.

Ahora recuerdo una fábula que viene aquí muy á pelo:

«Una serpiente mordió á un jesuita.
¿Murió el jesuita? No, la serpiente.»

* * *

Las beatas y los beatos dinerosos, estas bocazas de repetición, claman también contra el «Coitao» y sus discípulos, los futuros mártires de la religión arrauchiana.

Dicen que... pero ¡cualquiera dice lo que dicen!

Vale más abrir otra vez la «Teología de bolsillo», letra B:

BALÁN.—Falso profeta cuya burra tenía la facultad de hablar. Este milagro se perpetúa en una de las iglesias más renombradas del que nació en un establo lleno de poesía: los asnos y las asnas hablan como si tal cosa en esta iglesia.

Qué casualidad!

«Verdaderamente, en lo que los hombres llaman casualidad se descubre muchas veces una profunda razón: hay en los sucesos una mano misteriosa que les marca en cierto modo el camino y el término. Se habla mucho contra los caprichos de la fortuna y contra las injusticias de la suerte, pero de repente salen del caos espantosos relámpagos ó maravillosos rayos de luz, y la sabiduría humana tienen que humillarse ante los decretos del destino».

Victor Hugo.

Lo mismo suelen decir «Lentus» y Compañía.

Véase ahora la noticia que sigue, publicada por uno de los diarios de la mañana, de Bilbao, que no es «El Liberal»:

«**Rayo en una iglesia.**—En Alcalá del Río se ha desencadenado un temporal horrible.—Una exhalación penetró en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción causando grandes destrozos.—La chispa recorrió el interior del templo en varias direcciones, destruyendo varios altares y santos.»

Esto, ¿qué es? «Una casualidad».

Historias... en verso

Noé pilló una curda sacrosanta:
Tanta agua no le hacía mucha gracia;
Quiso el vino catar, por su desgracia,
Y el que bebe no sabe lo que canta!

* * *

Maldijo á un hijo y lo hizo negro puro:
El Africa nació así en un segundo;
Que si aquél vino hubiere sido impuro,
No existiría el Africa en el mundo!

La torre de Babel, por qué la hicieron?
Es que quisieron escalar los cielos:
Las lenguas estudiar nuestros abuelos;
Sin aeroplanos, ¡claro!, no pudieron!

Tierra de *promisión*, cuánto era hermosa!
Para el hambriento es hoy la misma cosa.
A los hebreos Dios mandó el *maná;*
Todos comían, pero no hay más ya!

Hé aquí ejemplos de fraternal afecto:
José en el pozo hace muy buen efecto;
Y Abimelech á sus hermanos caza,
Sacro exterminio haciendo de su raza.

La lluvia de langostas fué una plaga:
Que á Egipto Dios mandaba regalitos;
A España con el mismo amor la paga:
Con frailes por *doquiera* estamos fritos!

Dios por probar si Job es resistente,
Le vierte encima un mar de desventuras;
Nuevo Job es el pueblo tan paciente
Al que á diario le sientan las costuras.

Por qué el infierno aún á fuego vá?
No han instalado la *electricidad!*
Y testamentos por qué se escribieron?
Es que morían quienes los hicieron.



NUESTROS ARTISTAS

MANUEL LOSADA

Es tal vez el único artista vascongado que se ha preocupado de levantar el espíritu artístico en este nuestro pueblo.

A él se deben las cinco Exposiciones de Arte Moderno que han despertado algo la afición al arte severo, neo-clásico de los artistas de nuestro país.

Es el arte de Losada el que ha aportado á la moderna pintura *clásica*, dentro de una severidad *grequina* y una serena elegancia un tanto atormentada, el tipo vasco, consiguiendo encontrar en él esa línea esbelta y señorial del *jann* arratiano y de los *versolaris*, nuestros bardos.

Sin embargo, á pesar de toda su obra de maestro, á penas ha conseguido despertar la curiosidad del público.

De ningún artista pudiéramos decir mejor, anteponiendo la conocida frase: «...este gran impopular de D. Manuel».

La ciencia que enseñan en Deusto

Derrota de los amorreos

T. Labiduría.

¡Quién habla de César, de Alejandro, de Bonaparte y del «Vivillo?»

Josué, ese era el gran capitán, que no necesitaba de cañones, de ametralladoras, ni de ninguno de esos cachivaches de ahora.

Porque Jehová estaba con él. Jehová, el dios de Israel, le decía con amor:

—No tengas «culdiao:» aquí estoy yo. Sácales las tripas, que no son de mi pueblo!

Y Josué se las sacaba: era un buen hijo y amaba á su dios padre. Y ante las bocinas de cuernos de carnero de los sacerdotes caían las murallas enemigas, de pesadumbre. Y el pueblo daba gritos, para más herir por los oídos á los perversos y á las murallas. Y los guerreros entraban á todo gritar en la ciudad del anatema, destruyendo hombres y mujeres, niños y ancianos, hasta los bueyes, ovejas y asnos, á filo de espada. Y consumían con fuego la ciudad y todo lo de la ciudad, menos el oro y la plata, que era para el templo de Jehová, el bueno. Y había gloria en el pueblo de Israel, como cuando lo de Jericó, mientras las llamas calentaban el cielo.

Pero una vez que la matanza de aquel día iba atrasada, y eso que Jehová se entretuvo en echar grandes piedras desde el cielo sobre los «maketos» de por allí, sobre los amorreos: que más murieron de las piedras del granizo que los que los hijos de Israel habían muerto á cuchilladas; esta vez el sol quiso marcharse á la hora de costumbre y dar con esto un poco de descanso á los cuchillos y bocinas de los combatientes.

Pero Josué era astrónomo. Josué conocía á fondo los secretos del cielo azul. Y Josué estaba sediento de sangre amorrea. Así es que se enderezó sobre las orejas del caballo, agarró al sol de la solapa y le dijo con cavernosa voz de mando:—¡Alto ahí! Luego se volvió á la luna y dijo:—¡Tú también, Carancha, hasta nueva orden!

«...Y el sol se detuvo, y la luna se detuvo, más de un día entero, en medio del cielo, hasta que Israel se hubo vengado de sus enemigos.» (Biblia, Josué, X, XIII.)

O lo que es lo mismo: hasta que no quedó un amorreo con cabeza.

¡Josué, ese era el gran capitán!



¡Qué Compañía la de Jesús!

Entre los frailes y jesuítas ha existido siempre un odio sacrosanto de dos mil demonios. Llena estaba de frailes la cristiandad cuando San Ignacio fundó la Compañía de Jesús, á quien en el «argot» eclesiástico se llama la «benemérita», como á la Guardia civil, y, claro está, los frailes, que vieron en los nuevos clérigos unos competidores no despreciables, no perdonaron medio de desprestigiarles con la más santa intención del mundo, tarea no muy difícil porque los jesuítas no regateaban las ocasiones.

Los franciscanos, según los jesuítas, eran sucios, groseros, glotones y libertinos; y los hijos de Loyola, según los franciscanos, eran unos pillos redomados, estafadores sin rival y lo más selecto de la hez católica, en la que abunda todo lo peor gracias á Dios y para que más brille su misericordia.

En la Villa de X... existieron en tiempos pasados dos conventos, que no era gran cosa para villa tan devota, uno de franciscanos y otro de jesuítas. Como la alabanza propia envilece, el día de San Francisco predicaban el sermón á los frailes los jesuítas, que aprovechaban la ocasión para tirarles unas pullas, y el día de San Ignacio sucedía lo mismo á la inversa.

Aquel año un franciscano andaluz prometió á sus hermanos poner á la Compañía como nueva, sin que los jesuítas pudieran protestar.

La espectación era grande, la función religiosa espléndida, la escama de los jesuítas no pequeña.

El fraile comenzó su sermón haciendo un elogio de la humildad de Jesús, diciendo:

—Todo lo peor y lo más malo estuvo siempre al lado de Jesús: tanta era su humildad, tanto su amor á los pecadores. Nace Jesús y nace entre animales. ¡Qué compañía la de Jesús! Niño, escondido en un taller, le rodea lo más vil, lo más bajo, lo más abyecto; ¡que compañía la compañía de Jesús! Siempre entre avaros, disolutos, adúlteras, prostitutas; ¡qué compañía la de Jesús! Predica entre leprosos, mendigos, y va siempre rodeado de la hez del populacho; ¡que compañía la de Jesús! Toda su vida acompañado de lo que más asco causa, de lo que más repele, de los seres más corrompidos, de las mujeres más envilecidas; ¡qué compañía la de Jesús! Finalmente, muere entre ladrones; ¡qué compañía la de Jesús!...

Los jesuítas bramaban de ira, la gente se daba con el codo, los franciscanos reventaban de risa.

Jamás volvieron los frailes á predicar el sermón de San Ignacio.

Los jesuítas han sembrado la animosidad y la discordia en las familias; han separado al hermano del hermano, al hijo del padre, y han fomentado la división entre los pueblos. ¿Qué nación puede soportar á esos séres perversos que en todas partes siembran odios y calumnias.

ALEJANDRO.

No hay que empeñarse en estar á bien con todo el mundo si se quiere estar á bien consigo mismo.

Que jamás sentimiento alguno personal, sea de piedad, sea de odio, le impida rebuscar, perseguir, distinguir la verdad.

CERVANTES.

Opiniones de Obispos

Cuando en el siglo XVIII el rey Carlos III expulsó de España á los jesuítas, muchos prelados le felicitaron.

El Obispo de Zamora escribía:

«Lauro inmortal de Carlos III será en los venideros siglos la expulsión de los jesuítas, obra reservada por Dios al espíritu de este gran rey».

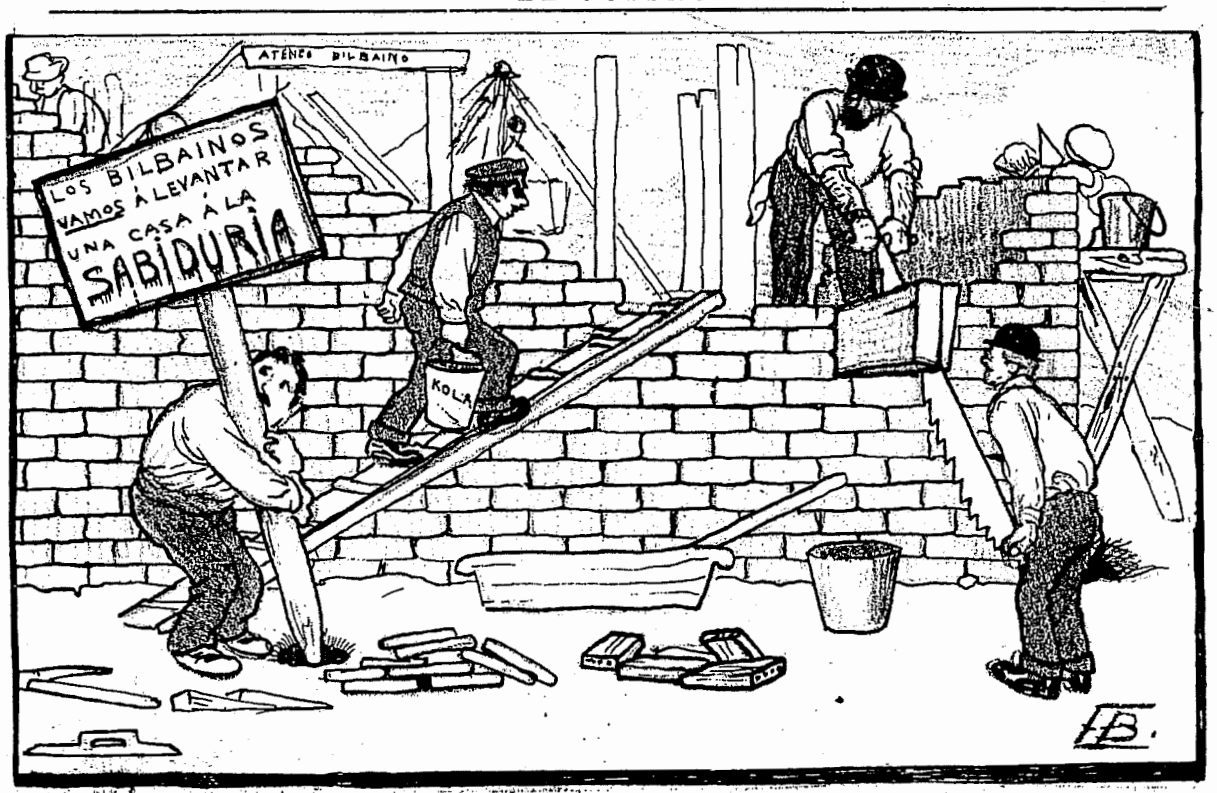
El Obispo de Segorbe se expresaba así:

«El jesuitismo es una institución que parece solo enderezada á extirpar la doctrina evangélica y dominar al mundo, aún á costa de la fé divina y humana.»

Un anciano venerable, el Obispo de Mondoñedo felicitaba en estos términos al rey.

«Protestando ante Dios, cuya imágen crucificada tengo á la vista, no decir cosa que no juzgase verdadera, y obrar sin pasión, como próximo por mis años á comparecer ante el tribunal divino, envío mil veces las gracias al rey por el extrañamiento de los jesuítas, á fin de lograr la tranquilidad de los pueblos, la conservación de la fuerza, de la fé, piedad y religión, pues á todas estas felicidades se oponen las ideas y la política de los expulsados».

Todos los prelados españoles abundaron en la misma opinión y el papa Clemente XIV, al suprimir la famosa Compañía de Jesús, la hace cargos numeros y muy más terribles. EL COITAO, no es obispo todavía ni papa, pero opina lo mismo.



Glorias de los jesuítas

He aquí algunas entre las muchas que cuenta la «secta titulada Compañía de Jesús:»

1594.—El preboste, los cherifs, la universidad y los administradores de los hospitales de Paris suscriben la demanda de expulsión de los jesuítas, presentada al Parlamento con la siguiente nota marginal: «sea exterminada esa secta.» Un decreto del Parlamento ordena en el mismo año, 27 de Diciembre, que los jesuítas salgan de París y de todas las ciudades donde residían; como corruptores solapados de la juventud, intrigantes, avaricíosos y enemigos de la familia.

1611. — El abogado general Servira acusa con pruebas á los jesuítas de introducirse en las familias para influir sobre las gentes honradas y obtener la posesión de secretos; de calumniadores que se sirven de pobres gentes y se quedan en la sombra; de mezclarse en los negocios para sacar provechos y ejercer el poder del dinero sobre los pobres; de apoderarse por medios suaves y reptilescos de los bienes ajenos so pretexto de dirigir las conciencias y á la mayor gloria de Dios.

1621.—Se les expulsa de Polonia, acusados de haber encendido la guerra civil.

1741.—El papa Benedicto XV, en su Bula del 20 de Diciembre, prohíbe á los jesuítas esclavizar á los indios del Paraguay, comprarlos y venderlos, separarlos de sus mujeres y de sus hijos, despojarles de su propiedad y quitarles sus vestidos para venderlos en provecho de la Compañía.

1757.—Son expulsados del Paraguay, de cuyo país habían extraído ya las mayores riquezas, dejando en la miseria á los habitantes.

1759.—Son expulsados de Portugal; los arzobispos y obispos lanzan las más severas censuras contra los jesuítas y sus secuaces.

1762.—El Parlamento de París declara á la Compañía inadmisible en un pueblo civilizado. «La moralidad de los jesuítas—dice — es perversa, destructora de toda probidad, dañosa para la sociedad civil, peligrosa para la seguridad personal de los ciudadanos y tiende á causar los mayores trastornos en las naciones y á fomentar la más profunda corrupción en todo.»

1767.—Carlos III, rey de España, hace prender á los jesuítas acusados de haber provocado la guerra civil y acumulado enormes riquezas seduciendo á incautos. Son expulsados del territorio español.

1773.—El papa Clemente XVI ordena la abolición de la Compañía de Jesús en todos los países, declarando la paz de la Iglesia cosa imposible, mientras existiese dicha sociedad.

1868.—Un decreto del ministro de España, suprime la Compañía en la Península. El pueblo vasco echa por ahí á los jesuítas.

1908.—¡Cuándo los echará para siempre y más que de esta tierra del alma noble de esta tierra! Pero son ellos lós que echan á los vascos que dicen altivamente y dolorosamente lo que sienten. Son ellos los que sitian por hambre y arrebatan hasta el cariño de las madres, y encarcelan y obligan á emigrar á centenares de vascos que aman la independencia del alma de la tierra que llevan á cuestas! Y esta es otra de las glorias de los jesuítas.

Parásitos

Traducción de un verso de Guerra Junqueiro.

(EL COITAO la dedica á los jesuítas y demás mercaderes del templo.)

En medio de una feria unos cuantos payasos
Andaban enseñando encima de un jumento
Un aborto infeliz, sin manos, piés ni brazos,
Aborto que les daba un grande rendimiento.

Los flacos histriones, hipócritas, malvados,
Explotaban así la flor del sentimiento,
Y el mónstruo descubría sus grandes ojos vagos,
Unos ojos sin luz y sin entendimiento.

Todos dieron limosna á estos grandes villanos
Hasta los mismos pobres desnudos casi, aún,
Y yo al ver este cuadro, apóstoles romanos,

Me acordé de vosotros, feriantes de la cruz,
Que andais el universo há mil y tantos años
Exhibiendo, explotando el cuerpo de Jesús.

Melchor Cano, obispo de Canarias, decía en carta al confesor de Carlos V: «Una de las cosas que me mueven á estar descontento de esos padres jesuítas es que á los caballeros que toman entre manos, en lugar de hacerlos leones los hacen gallinas, y si los hallan gallinas los hacen pollas.»

No hacer nada contra la conciencia, y reir hasta en el patíbulo inclusive.

TOMÁS MORUS.

Para los que no nos leen

A modo de sinceridad.— Lo novelesco de nuestras desapariciones.

I

¿Que le ha pasado á EL COITAO? ¿Qué es de EL COITAO?

Esta pregunta se la hacían entre sí, acompañada de fundamentos fantásticos y misteriosos, el numeroso bloque de nuestros lectores, al no oirlo vocear el último domingo.

¿A dónde estará EL COITAO? ¿Quién habrá sido el «ojaranco» que ha sembrado de pavor y espanto el volteriano espíritu de Arrauchi y Arrauchi?

Perdonadnos, amables lectores, no es á vosotros, los que os bañais cada sábado en las aguas claras y *bautismales* de la filosofía del gran don Serafín, á los que nos tenemos que dirigir para sincerarnos. Vosotros, buenos lectores, hombres que habeis ayudado á levantar de nuevo, pujantemente, el volterianismo bilbaíno, á ser, según expresión de un pintor amigo «coitaos, siempre coitaos, pero con el cuchillo en la mano»; vosotros admitís, por generoso apoyo, hasta nuestros defectos. Aunque todas las acciones, sobre todo las de lucha por el triunfo, se hacen siempre por nuestros enemigos, porque nos admiren y respeten, nosotros nunca hemos tenido esto en cuenta, hemos obrado para y por nosotros mismos; pero hoy, teniendo en cuenta la magnitud del caso, mejor dicho, lo pintoresco del suceso, vamos á sincerarnos, con permiso de nuestros honrados lectores, á aquéllos que no lo son, á nuestros enemigos.

¿Cómo son nuestros enemigos? Bajo la calma augusta de los viejos arcos de la Plaza Nueva, y en las tardes monótonas de «sirímiri», acompañando sus diálogos y razonamientos al compás del «clap-clan» de sus botas, botas fieras dignas de un guerrero!, qué de cábalas y suposiciones no se han hecho entre el bueno de don Julián de Izaguirre y el político don Martín de Garibay sobre los fantasmas que se oponían á las doctrinas de su maestro! ¿Y quiénes son, se decían, esos sesudos hombres, que han hecho la cruz para librarse del demonio del «Coitao» y sus discípulos?

Al principio estos amigos y yo no vimos claro, pero después, claramente, vimos la oposición de lo que ha dado en llamarse los «beocios» y los «pispiritos.»

Los «beocios» odian todo aquello que represente elevación mental, les ofende toda habla—cuatro cantatas sobre el chacolí,—un periódico que defienda los intereses de su tirano, y que nadie se dedique á decir verdades ni á exponerlas con agilidad y destreza, con maña, esto no entienden, y como no entienden, todo es «chocholo» para ellos. ¡Cándidos, qué pena me dais! Casi tanta como los «pispiritos», éstos, arrogantes en su casa, que todo lo saben y todo lo aconsejan; juntos los «beocios» y los «pispiritos» forman la «foule» de la opinión media, y á veces se indignan por cualquier concepto y dejan la atmósfera pesante, cargada de electricidad, á fuer de amenazar al osado periodista, y todos le vemos á este pobre hablador muerto, por el mero hecho de hablar claro y en público, pero á estos pobres habladores no les pueden matar, porque tienen una fé y una valor á prueba de «beocios» y «pispiritos.»

II

A los enemigos de las armas y de las artes.

¡A vosotros «pispiritos», hombres de saber, comedores de la polilla de los viejos códices, enemigos de la guerra, de la guerra por las ideas, de todo lo que sea pasional, joven y romántico, medrosos que todo os espanta, los que cubriréis á nuestro pueblo con el albo y grotesco traje de Pierrot, otanistas, futuros roedores del presupuesto provincial, para vosotros es la máxima del Hiperbóreo: «La guerra y valor han hecho más cosas grandes que el amor al prójimo!...»

¡Y vosotros los «beocios», los que hubierais querido crucificar á nuestros grandes locos, á los pasionales de este pueblo joven y aventurero, y que seguirá dando esta semilla, pese á vuestra barbarie, los que no véis en el castellano que llega, algo fecundante, que pueda dar al cruzarse, savia más brava y más aventurera; vosotros, que según decís, todo lo negro os aburre; que admitís la música porque os adormece; vosotros, que con los «pispiritos» dais el promedio de la opinión bilbaína, de la opinión que exige y que reclama, nos vamos á sincerar ante vosotros con permiso de nuestros lectores, los volterianos, del magno suceso que determinó la clausura de EL COITAO el sábado postrero...!

III

«El diablo á las puertas del Cielo.»

Es un cuarto ancho y oscuro de nuestra administración: un hombre joven, vigoroso, con un bigote rubio, sentado ante una mesa de escritorio, revuelve unos papeles y copia á intervalos en unos libros grandes, misteriosos; un gato rabón, colocado encima de la mesa, con una zarpa encima de una calavera y una pata sobre un libro que dice *Deudas* mira de vez en cuando, con mirada errante y tristona, al hombre que anota nerviosamente, en los libros grandes y cabalísticos. Levanta un momento la cabeza, deja la pluma, y con la mano izquierda, huesuda, acaricia muellemente al gato rabón y melancólico.

La lluvia, dando de plano en la ventana, distrae al joven, que deja la silla y comienza á pasear lentamente por la ancha estancia. Hace un cigarrillo, lanza despacio las primeras bocanadas, que se disuelven cerca de la luz en un azul purísimo, casi violeta, contempla ensimismado este fenómeno y suspira para sí:

¡Que pesadez, que vida más gris y más pesada!..

Un aldabazo seco le arranca de sus cavilaciones, y se dirige despacio hacia la puerta.

¿Es aquí la Administración de EL COITAO?—pregunta con voz atiplada una chica rubia, vestida de negro y con aspecto de doncella de casa grande.

Sí, ¿que quería?

Nada, esta carta para D. Tejón óóo Rejón!...

¡Ah! sí... sí... sí y de parte de quién...

Pues... adiós.

Y marchó la chica presurosa por la escalera abajo sin añadir más. Cerró la puerta el joven de bigote rubio y se dirigió á la ventana para ver ¡Qué clase de letra era!, pero vió con asombro, que allí no decía D. Tejón, que la letra era de mujer, larga y bien hecha, que el sobre era de color violeta y exhalaba un olor de violetas fragantes, debía ser carta á no dudarlo de alguna muy principal señora.

La carta decía: «A los pies de EL COITAO», pero al abrir la carta el joven vió con asombro, que había dentro un diminutivo sobre, con la aromática fragancia de las rosas de otoño, por la forma, por la letra, por su aspecto, se desprendía que aquello era algún recado «discreto» para el bueno de D. Martín de Garibay.

Por discreción, por respeto á esa anónima señora, que acaso en otro tiempo, tenía gran influencia con D. Martín, no publicamos el texto íntegro; basta saber que se hacía una invitación para la excelsa peregrinación, y que al final terminaba con aquello tan conocido.

«Un punto de contricción,
dá á un alma salvación;
Y ese punto aún te le dán».

Acaso en otro momento hubiese contestado con

«¡Imposible! ¡En un momento
borrar treinta años malditos
de crímenes y delitos!

Pero el recuerdo de aquel viejo amor tempestuoso, trastornaron la mente de nuestro amigo, el cual lleno de místico remordimiento de católica rabia, mandó súbitamente de tener conocimiento de la misteriosa misiva, parar inmediatamente, todos los trabajos del periódico, de manera que desde el altivo director hasta el humilde cajista, todos sin excepción fué á ver la gran Parada de las fuerzas neas..... y así fué inflamados nuestros corazones de «bélico misticismo», cantamos, gritamos, aplaudimos y en uno de los momentos de más tranquilidad, fuimos retratados entre la masa anónima de los peregrinos. Y ahí estamos todos, amigos y enemigos, nos podéis contemplar gratuitamente casa de Luz y redacción de «La Gaceta»... A pesar de la masa, las cabezas vigorosas de Altube, Eraso, Garibay y media de la de un servidor, destacan, como una llamarada de añejo misticismo.

No sabemos en que para la fé de nuestro amigo, al siguiente día de la peregrinación, quería entrar á todo trance en alguna asociación de la mala muerte, quería declarar el «inflamado corazón», himno nacional, y á los Obispos que predicaron «trompetas eucarísticas».

Por ser el suceso único de éste semanario, por habernos encontrado los arcangeles del diablo de EL COITAO, cerca de las puertas del cielo, y por creer que ésto interesaría á los beocios y á los «pispiritos», ante ellos nos sinceramos, con permiso de nuestros buenos lectores los que pedís para eterno ser:

«Coitaos, siempre coitaos, pero con el cuchillo en la mano».

Don Tejón Vélez del Duero.

A los berroqueños

También nosotros somos... corruptores!

Estos sectarios, estos sectarios verdaderos, son como los ictéricos: ven amarillos á los demás, porque ellos mismos son amarillos.

Habrás tropezado, lector, más de una vez, con alguno de esos estafadores, que tanto abundan, que te roban ó intentan robarte, declarando al mismo tiempo en alta voz:—Cuidado!, yo soy una persona honrada, los demás son unos bribones! No se fie V. de nadie, fíese V. de mí!

Esos estafadores—casi todos lo hacen así—, con la excusa de su propia honradez, hacen el deshonesto.

Así son los sectarios. Nada de contro-

versias, nada de razonamientos, porque «la razón es—según Arrauchi—, el más enérgico de todos los «desinfetantes», de «efetò» infalible contra las enfermedades de la monte y de la «consiencia», y «destrutor istantánio» de los microbios de la fé y de los parásitos del culto.»

Solamente una palabra, la palabra de orden: «EL COITAO es anticlerical, es inmoral».

Calumnia y boicotage contra los periódicos anticlericales, ó—como el nuestro—«rebeldes en general» en cualquier grado.

Y lo mejor del caso es que el «boicotage» y la calumnia se endorezan por ahora á los artistas, así en globo, pues según hemos llegado á saber—porque «todo se sabe», se les atribuye por ahí nada menos que la confección de nuestro periódico...

Decía nuestro querido don Julián de Izuguirre, que en Bilbao hay muchos Maquiavelos. Y tenía razón: hay que ser ciegos para no ver que, si los artistas están delante, detrás de los artistas estamos nosotros.

Nosotros, que como lo hemos dicho muchas veces, hemos hecho el periódico, porque, siendo unos vascos que rompieron ya «todas las cadenas», quisiéramos levantar un monumento en Archanda á todos los «chirenes» «arlotes» y «estrafalarios» que han florecido y florezcan en esa noble y querida «tasita» de plata y fango.

Y detrás de nosotros, todavía, hay alguna otra cosa. Muchas veces hemos vislumbrado entre las sombras y penumbras que predominan en el cielo de nuestras Cámaras altas y bajas, una mano oculta, misteriosa y fatídica, negra y amenazadora, que pocos saben de quien es y estos pocos que lo saben se guardan muy mucho de descubrirlo, diciendo por el contrario otra porción de cosas que, naturalmente, «despisten».

Y hé ahí á los Maquiavelos bilbaínos, en funciones.

Contra nosotros, pues, deben armarse los sectarios: contra nosotros, que con el chiste fustigador queremos expresar una amplia aspiración de una vida libre y grande, de un Bilbao de felices y honrados, cuya bondad no será impuesta como ahora desde el púlpito, y el confesonario, sino que provendrá de las mundanas condiciones sociales actuales en una era de justicia y de paz.

D. Jorge de Eraso.

Demora.

Con muchísimo sentimiento por nuestra parte, y además, por el público respetabilísimo, que con inmenso placer nuestro, de manera tan patente y halagüeña se digna favorecernos, nos vemos obligados á demorar, hasta el número próximo, la publicación del extenso é interesante artículo crítico del último libro del maestro Unamuno «Recuerdos de niñez y mocedad», debido á la pluma del joven escritor «Juan de la Encina», porque el gran exceso de original nos impide absolutamente publicarlo en el número presente.

La serie de los Gedeones.

En vista de los aires de maledicencia que soplan sobre nuestro magnífico semanario, arrecian con el tiempo y con el éxito que obtiene, nos vamos á ver obligados á inaugurar la serie de los «Gedeones Bilbaínos», antes de lo que pensábamos.

De este periódico no se puede, en conciencia, «murmurar»; y quien lo hiciere, será porque desea ardientemente que le saquemos á la luz del día para admiración y befa del público bilbaíno.

Para ello contamos con una mordiente, punzante y picante pluma que es capaz de hacer los más grandes estragos.

¡Ay del primero que caigal...
¡Y ay del segundol...
¡Y ay de los demás!

La razón y el derecho, y el valor y la fuerza, están con nosotros.

Alma Rebelde.

Hemos recibido el libro constituído por una serie de escritos, prosas y versos, que en su mayor parte, vieron ya la luz en varias publicaciones, y que publica el conocido escritor socialista Juan A. Meliá. Titúlase «Alma Rebelde», y se halla de venta en Bilbao, en la librería de Carretero, al precio de 3 pesetas.

Agradecemos el envío.

Para «Voluntad»

Recogemos el saludo que nos dirige el apreciado colega, y aunque tarde se lo devolvemos cordialmente, agradeciendo los inmerecidos elogios que nos prodiga en sus dos números, y deseamos á «Voluntad» la suficiente «volutad» necesaria para sostener en este pueblo una campaña periodística.



—¿Qué te dijó, que te hisó, qué fundamento tuvistéis?...

Tan sólo por un día, Señor!

Quisiera ser un dios omnipotente
Para destruir el mundo en un instante
Y crear otro nuevo más flamante,
Más redondo, más grande y más decente.

Más redondo, porque éste es achatado;
Más decente, porque éste lo es muy poco;
Y más grande, que para tanto loco
No hay lugar suficiente en el creado.

Haría nuevos hombres sin cabeza
Para evitar que lleguen á cornudos
Por no tener lugar para los cuernos:

Y á la mujer pondríale corteza
De alguno de los frutos más peludos
Para que arda mejor en los infiernos.

Juan de Altube.

Servicio Postal

E. I.—Bilbao.—No le aconsejamos su estudio «¿Hay sarna en Bilbao?» Pues aunque hay mucha, van á ser más los palos que á V. le van á dar.

G. M.—Bilbao.—Gracias; pero es deficiente la ortografía, y el artículo es muy algebráico.

G. M.—Bilbao.—Banaloito.

A. L.—Bilbao.—Esa idea iría bien con monigotes. Así es insípida.

B. de D.—Biarritz.—Agradecemos el libro que utilizaremos si es interesante.

R. D. A.—Bilbao.—A ese periódico no queremos darle importancia con la «réclame».

P. C.—Bilbao.—No se puede polemizar con ignotos.

G. A.—Barcelona.—Gracias por su afectuosa muestra de simpatía.

R. L.—Portugalete.—Larga y sin golpes interesantes.

T. de F.—Bilbao.—Nosotros queremos pocos versos, pero buenos. Los suyos son pocos, sí, pero... no son buenos.

I. I. de B.—Algorta.—Y los de V. son discretos, pero... son muchos versos y con alguna imperfección. Abrevie y corrija.

M. G.—Deusto.—Lo que V. nos remite es cualquier cosa menos poesía.

Imp. y Enc. de Butrón y Zorraquino.— H. Amézaga 42

ANUNCIOS PREFERENTES

PERFUMERÍA ULTRAMONTANA

Pedid nuestros productos exclusivos:

El olor de Santidad para los sobacos. **La esencia de Carmelitas descalzos,** para los bigotes. **El Extracto de Votos de Castidad,** para las nalgas. **La Loción de San Labre,** para *poblar* la cabeza. **Aceite legítimo de Acilona,** para *dilataciones.* **Accido arraúchico,** para descargar las lenguas cargadas.

ANUNCIOS

ARMENTIA Y ORIOL

Fachadas, Rotulaciones, Dorados, Mármoles,—Trabajos Heráldicos.

Depósito de papeles pintados.

Precios sin competencia

Fernández del Campo núm. 2!

FÁBRICA DE ACHICORIA

DE

SEGUNDO G. MONTEJO

Movida con energía eléctrica.—Montada con todos los adelantos modernos.—La más antigua en Bilbao y su provincia.

Calle particular de Costa

Pabellones núm. 7 y 7 bis

Junto á la Alameda de San Mamés

BILBAO



Agencia general de vapores correos

DE

Félix Iglesias y Compañía

TENDERÍA, 6.—BILBAO.

Viajes rápidos y económicos.

PASAJES POR CIEN PESETAS

Á BUENOS AIRES

COMP.ª FRANCESA CHARGEURS REUNIS

"EL COITAO"

Se publica los domingos

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Ibáñez de Bilbao, 12.

Número suelto, 10 cts. Atrasado, 20 cts

E. SAENZ Y COMPAÑÍA

Fábrica de mosáicos y piedra artificial.

Oficinas y fábrica: Autonomía número, 16

Teléfono, 522

Librería, Objetos de escritorio y dibujo

— DE —

FELIPE CARRETERO

Obras artísticas y literarias.

Manuales de Artes y Oficios.

Publicaciones científicas.

Periódicos de moda.

Se sirven encargos concernientes al ramo.

Hurtado de Amézaga, 11.—BILBAO.

EL COITAO

Se vende en el Arenal todos los días, ne el puesto de **PEPITA.**

KOBIE (Serie Bellas Artes), Bilbao
Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia
N.º IX, 1992/93

EDIFICIO PARA LOS GRUPOS TECNOLOGICOS EN EL PARQUE TECNOLOGICO DE ZAMUDIO, BIZKAIA

Beatriz Cortina Aurrecoechea

RESUMEN

Análisis del edificio para los grupos tecnológicos dentro del marco del parque tecnológico de Zamudio, realizado siguiendo pautas de la nueva tipología de parques, que albergan actividades relacionadas con la ciencia, la investigación y las nuevas tecnologías; prestando especial atención a la calidad ambiental y a la imagen de sus edificios.

Arquitectos: LG&A (Carlos Lázaro y Angela Grijelmo)
Aparejadores: Javier Mota, Aurelio González y Federico Lorenzo.
Constructor: Valeriano Urruticoechea.
Escultores: TALDE (Pilar Alvarez y Angel Garraza)

SUMMARY

Study of the building for the technology groups done within the Zamudio park's frame, the analisis focuses on the characteristies of the new tipology of areas that shelter activities related to science, investigation and new technologies giving especial attention on the enriroment quality and its buildings imagen.

Architets: LG&A (Carlos Lázaro y Angela Grijelmo)
Preparers: Javier Mota, Aurelio González y Federico Lorenzo.
Builder: Valeriano Urruticoechea.
Sculptors: TALDE (Pilar Alvarez y Angel Garraza)

LABURPENA

Erainkuntzen analisia talde teknologikoentzat Zamudioko parke teknologikoaren inguru barruan eginikoa, zientzia, teknika eta ikerketarekin erlazionaturik dauden ekintzak ostatatzen dituzten parke berrien tipologiaren pasuak kontutan hartuz, non giro-kalitateari eta eraikuntzen itxuari gararntzi berezia ematen zaie.

Arkitektoak: LG&A (Carlos Lázaro eta Angela Grijelmo)
Aparailariak: Javier Mota, Aurelio González eta Federico Lorenzo.
Eraikitzailea: Valeriano Urruticoechea.
Eskulturak: TALDE (Pilar Alvarez eta Angel Garraza)

La enorme difusión que, dentro del campo del urbanismo, están adquiriendo los denominados Parques Tecnológicos, confiere plena actualidad a la actuación que el Gobierno Vasco, la Diputación Foral de Bizkaia y el Ayuntamiento de Zamudio llevan a cabo en este término municipal.

A raíz de las transformaciones del sistema productivo a nivel internacional, de la creciente tercialización de las actividades industriales y de las innovaciones que se vienen produciendo especialmente en el campo de las comunicaciones, las posibilidades de localización de la industria son mucho mayores. Los polígonos tradicionales que, a partir de la segunda guerra mundial se trazaban siguiendo los postulados de la carta de Atenas, dan paso a nuevas tipologías. El origen de estos modelos parece situarse en el hoy mítico Parque Tecnológico de Sillicon Valley (E.E.U.U.), desarrollado a partir de la década de los años cincuenta en las proximidades de San Francisco con una expansión intrínsecamente unida a la evolución de la microelectrónica.

Los parques tecnológicos están orientados a albergar empresas cuyas actividades tengan relación con la investigación y el desarrollo científico, por lo que la proximidad a universidades pioneras, la accesibilidad entendida en un amplio sentido, y unas buenas comunicaciones se convierten en factores básicos para su localización. En relación con los polígonos industriales de tipo tradicional, se caracterizan fundamentalmente por una regulación más estricta de usos del suelo, impidiendo o restringiendo la instalación de industrias pesadas y actividades molestas, insalubres, peligrosas o contaminantes. En su desarrollo se presta un cuidado especial a la imagen, a la calidad ambiental, al diseño de edificios y a las normas y ordenanzas reguladoras de ocupación, con coeficientes mucho más bajos que los de actuaciones industriales de tipo convencional.

En España, la creación de parques tecnológicos se produce como un fenómeno tardío en relación con otros países industrializados y viene ligada a un ambicioso proyecto a nivel europeo inspirado en el éxito de los modelos americanos. La apertura de nuestra economía hacia el exterior exige la preparación de suelo industrial "homologado" como factor fundamental para la captación de proyectos de inversión de empre-



Fotografía aérea. Parque Tecnológico de Zamudio.



Fotografía aérea. Parque Tecnológico de Zamudio.

sas de alta tecnología. Sin embargo, la precipitación con que se han abordado en nuestro país los proyectos de parques de este tipo, unido a la carencia de una política seriamente instrumentada de innovación tecnológica, la escasez de recursos financieros dedicados a la investigaión y la primacía del efecto imagen en el lanzamiento de estas iniciativas, hacen dudar de su diferenciación con parques industriales de alto standing.

Con la creación del Parque Tecnológico de Zamudio, se intenta paliar la escasa representación de las nuevas tecnologías en el País Vasco donde se da una alta concentración de sectores que, por tener una tecnología anticuada y excesos de plantilla, necesitan reconvertirse y son objeto de una mayor atención. Situado a 12 Km. del centro de Bilbao, próximo al aeropuerto de Sondica y a los "campus" universitarios de Leioa y Deusto, cuenta con una superficie de 1.000.000 m.^{2} dividida en dos sectores. Con relación a los sistemas viarios de primer orden del Area Metropolitana de Bilbao, sus accesos son contiguos a uno de los ramales del futuro corredor del Txorierri; por otro lado, a una distancia de 6 Km. de la autopista E 50 y a 12 Km. de la E3, queda perfectamente comunicado con la meseta castellana, con el valle del Ebro y con el enlace atlántico hacia Galicia y Aquitania.

En un entorno paisajístico de gran calidad, la ordenación del Parque de Zamudio intenta combinar armoniosamente actividades económicas, de formación, deporte y cultura. El trazado del marco interior se lleva a cabo respetando la topografía y el arbolado existentes, dejando unas ínsulas edificables lo más amplias posible de forma que el impacto sobre el territorio sea mínimo. Se procura reducir al máximo las conexiones con la vialidad exterior cerrándose a grandes tráficos y molestias añadidas a su propio gobierno interno.

Los parques y zonas ajardinadas suponen aproximadamente una cuarta parte de la superficie del suelo ordenado, habiéndose tratado como factores estructurantes del espacio desarrollable. Los bordes del recinto se materializan mediante franjas verdes como elementos de transición que amortiguan los resultados del proceso de urbanización y edificación, respetando el objetivo básico del concepto de parque tecnológi-

co. Se consigue así un paisaje urbano gracias a una ordenación sucesiva de "palacetes" sobre amplias parcelas ajardinadas.

El aparcamiento al aire libre se sitúa a ambos lados de la calzada con una disposición lineal discontinua en grupos de seis aparcamientos, debiendo solucionar cada empresa sus propias necesidades en el interior de las parcelas privadas; de esta forma se consigue un ambiente desligado de la imagen del automóvil dominando la calle.

El panorama arquitectónico del parque descubre edificios que llaman la atención, unos clásicos, otros modernos; unos emblemáticos y otros más modestos. Una de las piezas singulares del conjunto, por su emplazamiento y por sus dimensiones es el edificio destinado a los grupos tecnológicos: Teletek, Biotek, Robotiker y Gaiker, edificio proyectado por "Lázaro Grijelmo y Asociados" (un equipo encabezado por los arquitectos Carlos Lázaro y Angela Grijelmo). Situado en una parcela de 26.977 m.², de forma más o menos triangular, se ubica en el eje principal de circulación del parque, junto a una rotonda. La ocupación en planta es sólo de 7.442 m.², con predominio de los vacíos sobre la parte construída.

El edificio es el producto de un concurso restringido en el que primaba la idea de "unidad en la diversidad", por estar destinado a albergar cuatro empresas tuteladas por el Departamento de Promoción y Desarrollo de la Sociedad Pública: AZPIEGITURA. El programa era un auténtico desafío; además de exigir una imagen pública apropiada para grandes empresas que se dedican a la experimentación y al desarrollo de tecnología avanzada, tenía especial empeño en la dotación de un entorno que garantizara la mejor calidad de vida en el lugar de trabajo. Por otra parte, había que dar cabida a las diferentes actividades de cada una de las unidades, dotándolas de una autonomía, un carácter y una personalidad propia dentro del conjunto.

Así pues, siguiendo estos imperativos, se plantea un edificio compuesto por la agregación de dos partes diferenciadas. La primera de ellas constituye una configuración lineal paralela a uno de los viales principales del parque, la cual, en elementos repetitivos y singulares, articulados mediante una espina dorsal, alberga espacios de oficinas, laboratorios, aparcamientos y servicios comunes. Detrás de ella, se levanta una zona de naves industriales de doble altura con posibilidad de ser ampliada a medida que las necesidades de fabricación lo demanden. Ambas partes integrantes del edificio se articulan mediante núcleos de ascensores y escaleras que se exteriorizan en piezas de unión; esta circulación simple y explícita es fundamental en un edificio de superficie y complejidad tan considerables.

En la primera de las secciones mencionadas surgen a su vez dos órdenes: uno general de todo el conjunto y otro transversal dentro de las diferentes unidades que componen cada empresa. Dichos órdenes se expresan desde el punto de vista formal por la utilización de diferentes geometrías: los espacios celulares dedicados a oficinas, naves y dependencias con funciones específicas se ubican en formas rectangulares contrastando con otras de concepción más libre que acogen zonas sociales y recreativas. La fusión de tales orientaciones y geometrías presta dinamismo y unidad a la obra dotándola de un valioso vocabulario arquitectónico.

La imagen exterior del edificio con su presencia multicolorista y su variada volumetría corresponde a una arquitectura permeable que refleja su organización interior. Los cambios cromáticos y de materiales en su fachada aspiran a ser reflejo de la pluralidad de ideas y sirven de compensación a la dureza y rigidez que pudiera transmitir el esquema organizativo del conjunto.

Los accesos a los elementos componentes del edificio se realizan, bien de forma independiente, bien por el eje lineal que actúa como vertebrador de todos ellos. De este modo se proporciona a cada una de las partes las condiciones necesarias de privacidad y conexión. Las distintas entradas hacen gala de un carácter y unas cualidades propias proporcionando un relieve estético al conjunto. En la fachada Este, paralela a la vía principal de circulación, se hace evidente el modo en que el eje principal, al atravesar el edificio, crea una jerarquía entre las zonas públicas y privadas de las diferentes unidades. Las formas rectangulares transforman su contorno al lado de la calle, en un intento de mostrarse al exterior como piezas emblemáticas y de diferenciarse unas de otras como empresas autónomas que son. Esta jerarquía se acentúa con el cambio de material utilizado entre las zonas representativas: un cerramiento a base de muro cortina color turquesa y el resto con panel metálico y carpintería de aluminio. Todo el módulo presenta un aspecto brillante y metalizado que, a su vez, contrasta con el acabado cerámico del eje central, de un color más neutro que las piezas que articula.

En el vértice de la parcela, en su unión con la rotonda de circulación, destaca la presencia de un conjunto escultórico formado por cuatro piezas de cerámica en color negro que representan modelos femeninos actuales; tres de ellas apoyadas en pilares de hormigón visto, como pedestales en prolongación de la espina dorsal de edificio. Sobre sus cabezas sujetan en equilibrio elementos geométricos regulares a modo de peinetas, mensaje irónico de las claves fundamentales en la concepción del parque tecnológico: la técnica, la investigación y la ciencia.

Rompiendo la linealidad, emerge del estanque circular que remata el edificio en su encuentro con la rotonda de circulación, una cuarta figura recorrida por una cortina de agua, en un intento de expresar la vinculación de los temas antes mencionados con la naturaleza. Estos atributos, peinetas y agua, enriquecen con su colorido a las esculturas y les añaden una dimensión de modernidad. Por su localización junto a la rotonda y flanqueando la entrada al edificio, este conjunto se convierte en un hito urbano, un elemento mediador que invita a la aproximación y abre un diálogo entre la construcción y su entorno. Cargado de simbolismo y expresividad, refresca el contexto, dándole una escala más humana que conecta, no sólo con la libertad en la elección de elementos formales, sino también por su ironía con la arquitectura postmoderna. Con esta iniciativa, el autor pretende, en mi opinión, expresar su adhesión a otras manifestaciones artísticas preconizando un encuentro entre distintas disciplinas. El conjunto está firmado por TALDE, un grupo de artistas cuyas cabezas visibles son Pilar Alvarez y Angel Garraza, que fue creado para realizar obras escultóricas y decorativas vinculadas a la arquitectura, con el carácter de imposición temática que ésto les confiere.



Los servicios generales del edificio se sitúan a ambos lados de la calle principal. Las instalaciones, (fibra óptica, climatización, protección contra incendios e intruso, etc. etc.), capítulo especialmente importante en un edificio "inteligente", tienen centro en su extremo final, de manera que, a través de una galería subterránea que sigue la misma línea, dan un buen servicio a todo el conjunto. Se consigue así lo que su autor considera como tal, es decir, un edificio capaz de proporcionar a sus usuarios una disponibilidad de comunicación inmediata y eficaz.

Los elementos comunes, hall y salón de actos, ocupan el otro extremo del eje con una solución libre en planta y un tratamiento curvo en alzado, que equilibra la articulación recta de los espacios de oficinas. La iluminación natural penetra a través de pequeños huecos en los bordes de la pared de este volumen regular dándole mayor rotundidad.

Del vestíbulo se pasa directamente a la espina dorsal o eje de circulación, espacio diáfano con grandes huecos, tanto laterales como en su cubierta, para facilitar la orientación dentro del edificio. Las sedes de las diferentes empresas se estructuran por medio de retículas octogonales de carácter flexible instaladas en torno a dos patios exteriores, pudiendo funcionar como "suite" de despachos o como espacios de planta libre. Estas unidades tienen una adecuada comunicación, tanto horizontal con el resto del edificio, como vertical en su interior, a cargo de ascensores y escaleras que desembocan en atrios conectados con otras contiguas.

Los patios juegan un importante papel manteniendo cada unidad a una distancia abordable, pero respetuosa, con relación a las demás edificaciones, como defendiéndolas de cualquier atentado a su integridad. Estos "claustros" desempeñan una función preferencial al conseguir una ordenación de los espacios orientados en torno a ellos, configurando unos lugares tranquilos y silenciosos aptos para el estudio dentro de un conjunto que pretende, al mismo tiempo, convertirse en un centro de actividad que llegue a la gente, le informe y le invite a participar.

La nave constituye una unidad parcelable según las necesidades de cada grupo tecnológico. Es uniforme en la modelación de superficie y altura; su estructura está formada por elementos prefabricados de hormigón y basada en una retícula de grandes luces con una iluminación cenital pareja en toda su extensión. Su fachada es una envolvente lisa continua, realizada mediante paneles de aluminio blanco, únicamente interrumpida por las puertas de acceso en distintos puntos del parámetro exterior cuya ubicación viene señalada por marquesinas metálicas de carácter ligero y color amarillo en constraste con el de la nave.

En lo que respecta a los espacios interiores, tanto revestimientos como particiones, se realizan siguiendo un criterio de flexibilidad mediante techos, suelos y paredes desmontables, salvo en espacios de servicio y laboratorios especiales. Tal sistema constructivo, con una retícula como base estructural, responde a la dinámica de modificación de empresas, (sistema más rápido que el proceso arquitectónico), evitando que el edificio quede obsoleto en un corto plazo de tiempo. La sua-

vidad de los tonos interiores contrasta con la policromía exterior del edificio.

En cuanto a la ordenación de la nave en sentido vertical, se sigue un esquema clásico de espacios servidores y servidos. Debajo de laboratorios y oficinas, en una franja paralela a la vialidad exterior, se encuentra el aparcamiento común para todas las empresas. El sótano, con su situación semienterrada, ayuda a salvar el desnivel de 4,52 m. que tiene la parcela en sentido transversal mediante un talud ajardinado a modo de peana que realza la edificación.

Como fondo, la parcela constituye un espacio arbolado con un frente de jardines, continuación de las zonas de parque y grandes bulevares que componen el conjunto. Los elementos externos más destacados, esculturas y patios dan lugar a un entorno paisajístico que sirve de contrapunto al orden arquitectónico, respondiendo así al ideal expresado por Richard Meier: "El encuentro del mundo construído con otro natural produce un efecto poético. El orden abre el camino hacia el descubrimiento, y el deleite brinda a la persona un lugar de trabajo donde quepan la imaginación y sus sueños creativos".

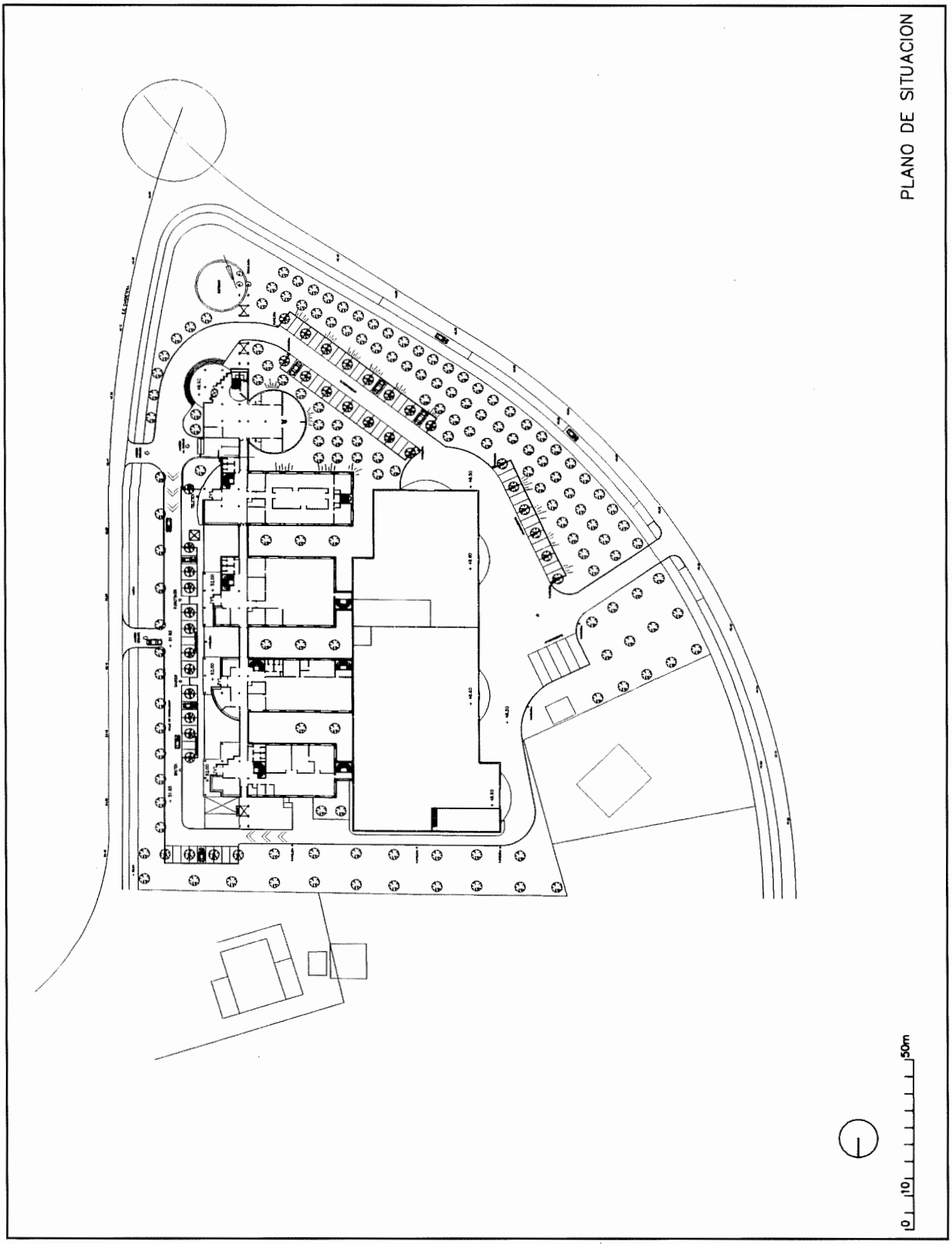
En resumen, el edificio, proyectado para los grupos tecnológicos citados, ha sido entendido como un gran sistema de organización, una escultura básica para satisfacer las necesidades del individuo y del grupo, sin negarse a aceptar cambios de uso o de funciones específicas, y con una imagen impactante que responde a las exigencias de su singular ubicación y de su atractivo entorno natural.

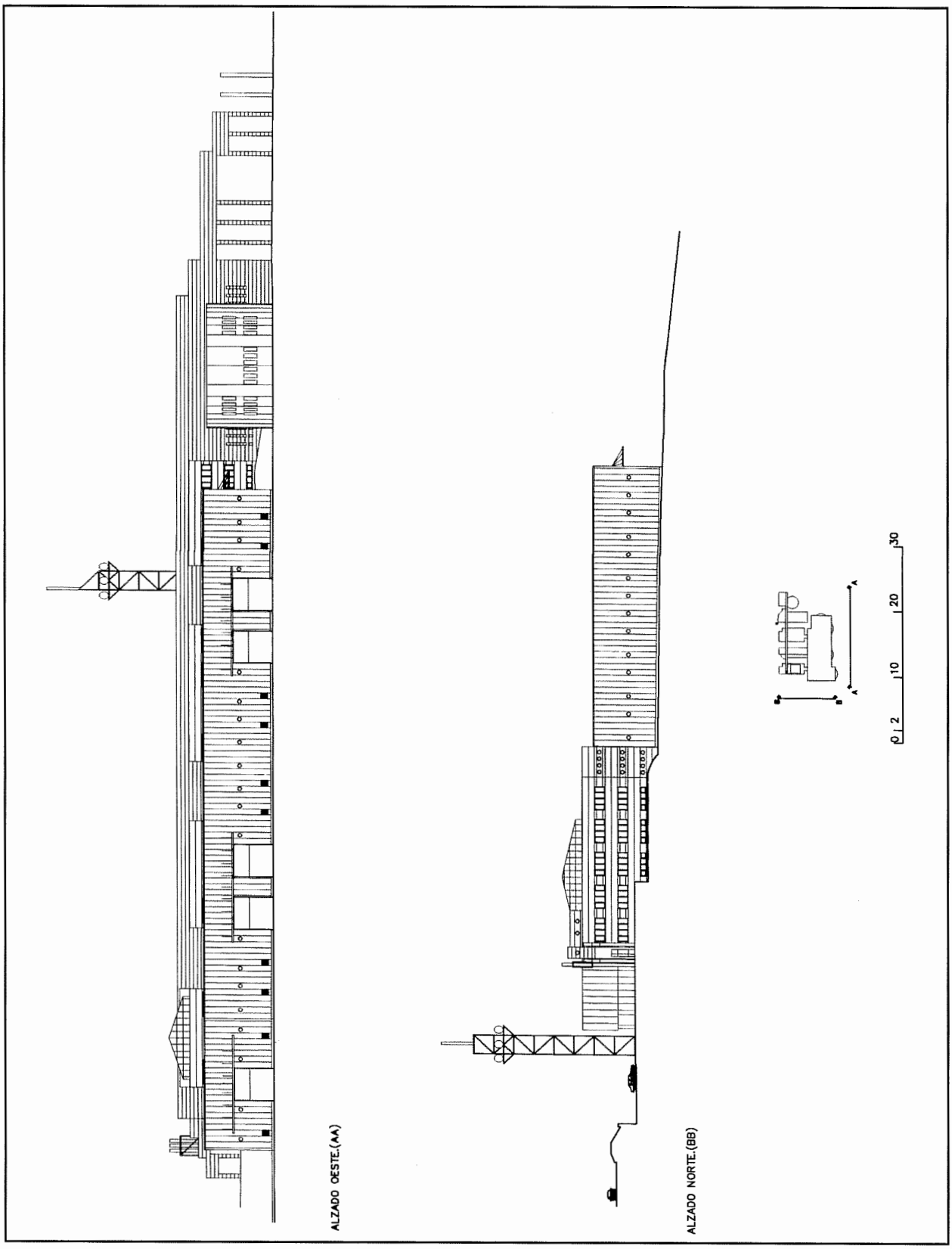
BIBLIOGRAFIA:

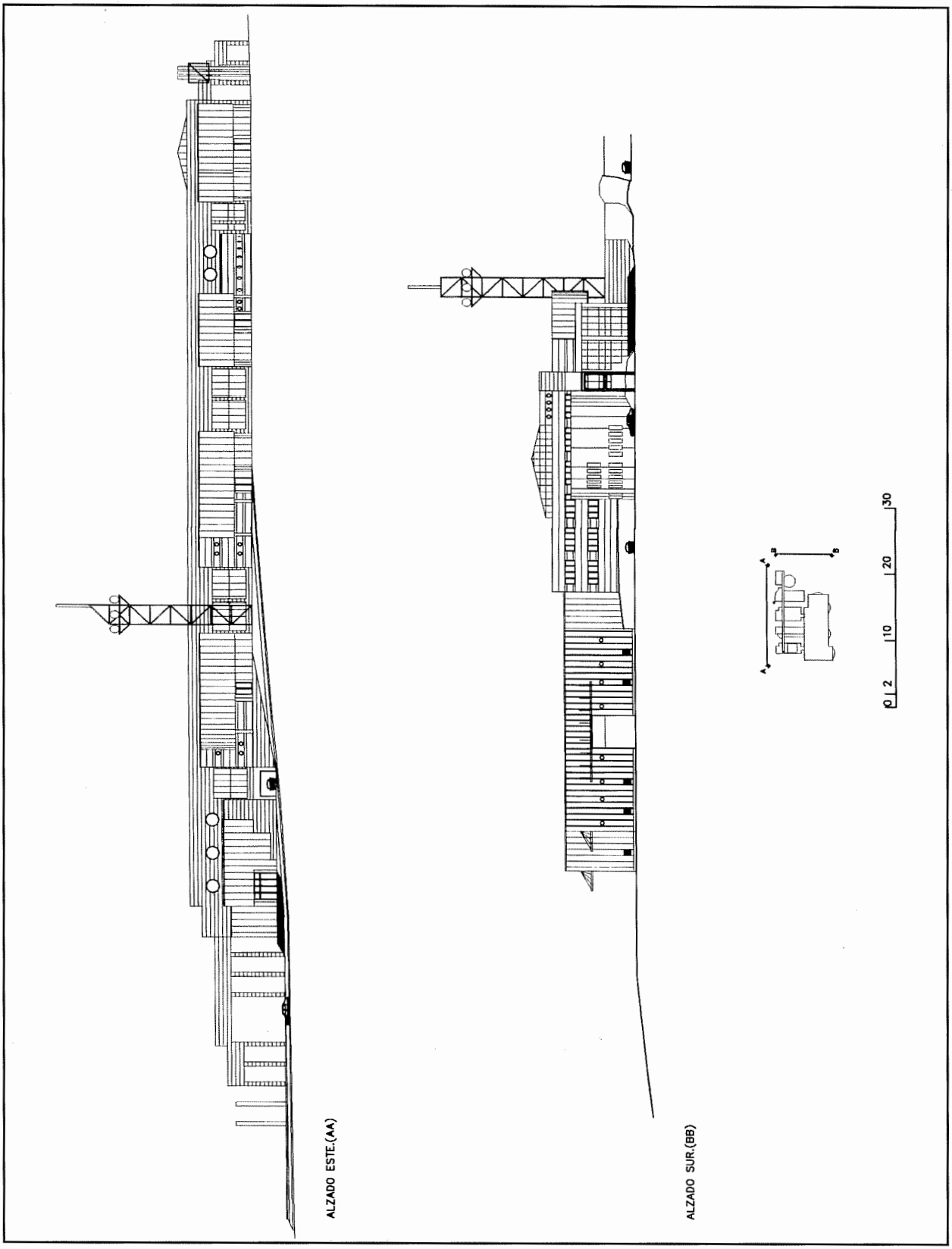
Tecnología. Medio ambiente y territorio. (Fernando Moliní Fernández. Editorial los libros de Fundesco.

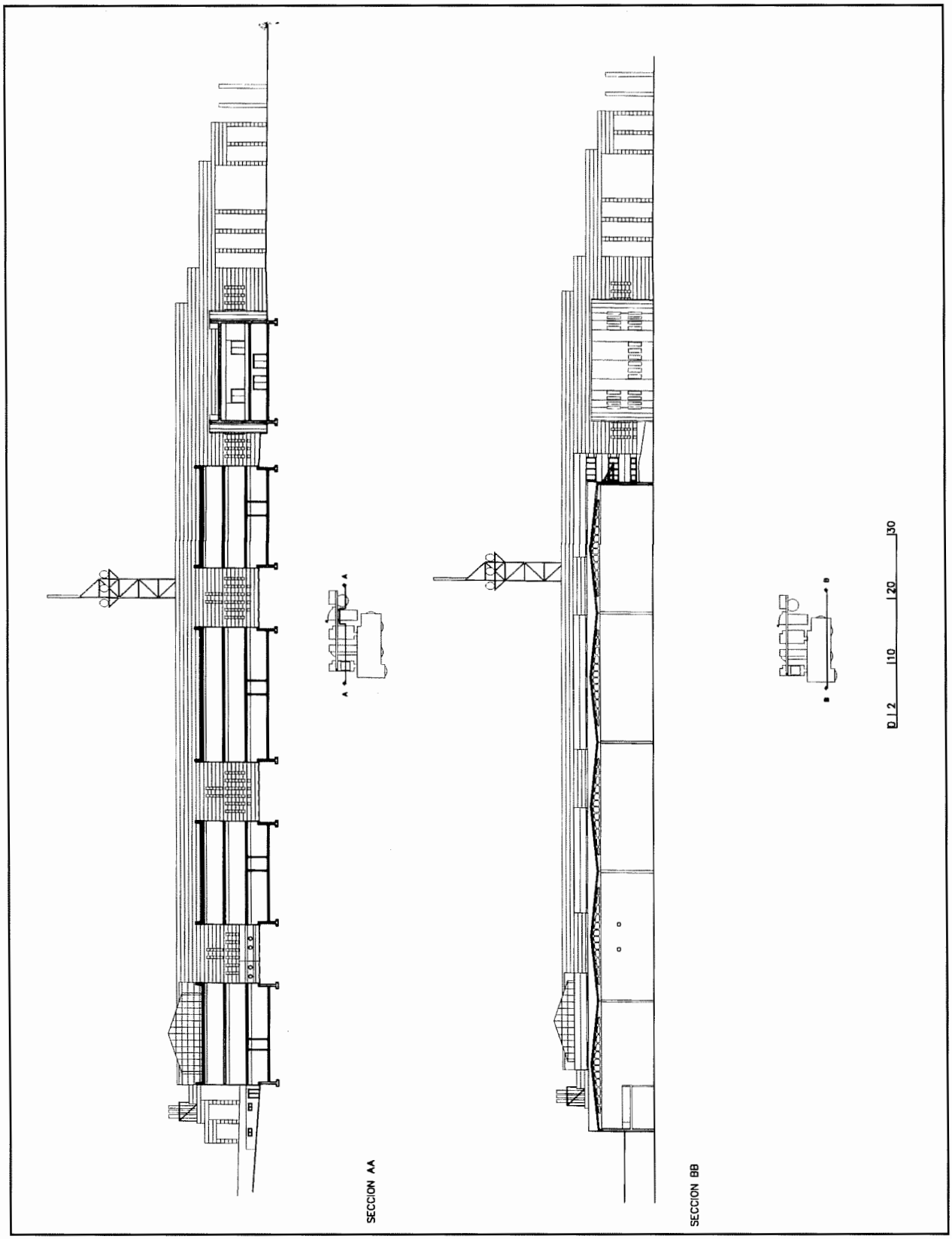
Revista Urbanismo del COAM, nº 11.

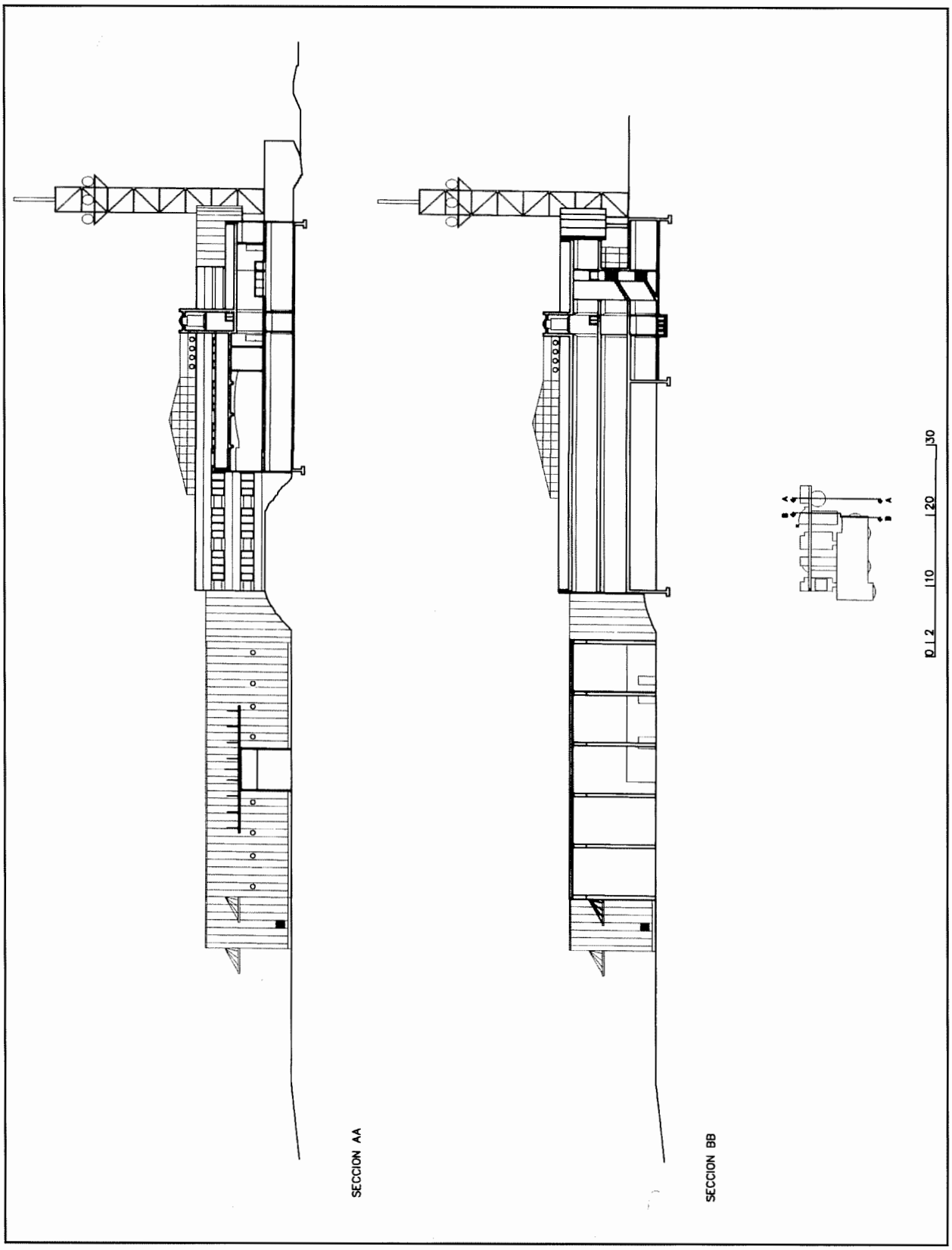
Memoria del proyecto de ejecución del edificio para los grupos tecnológicos.

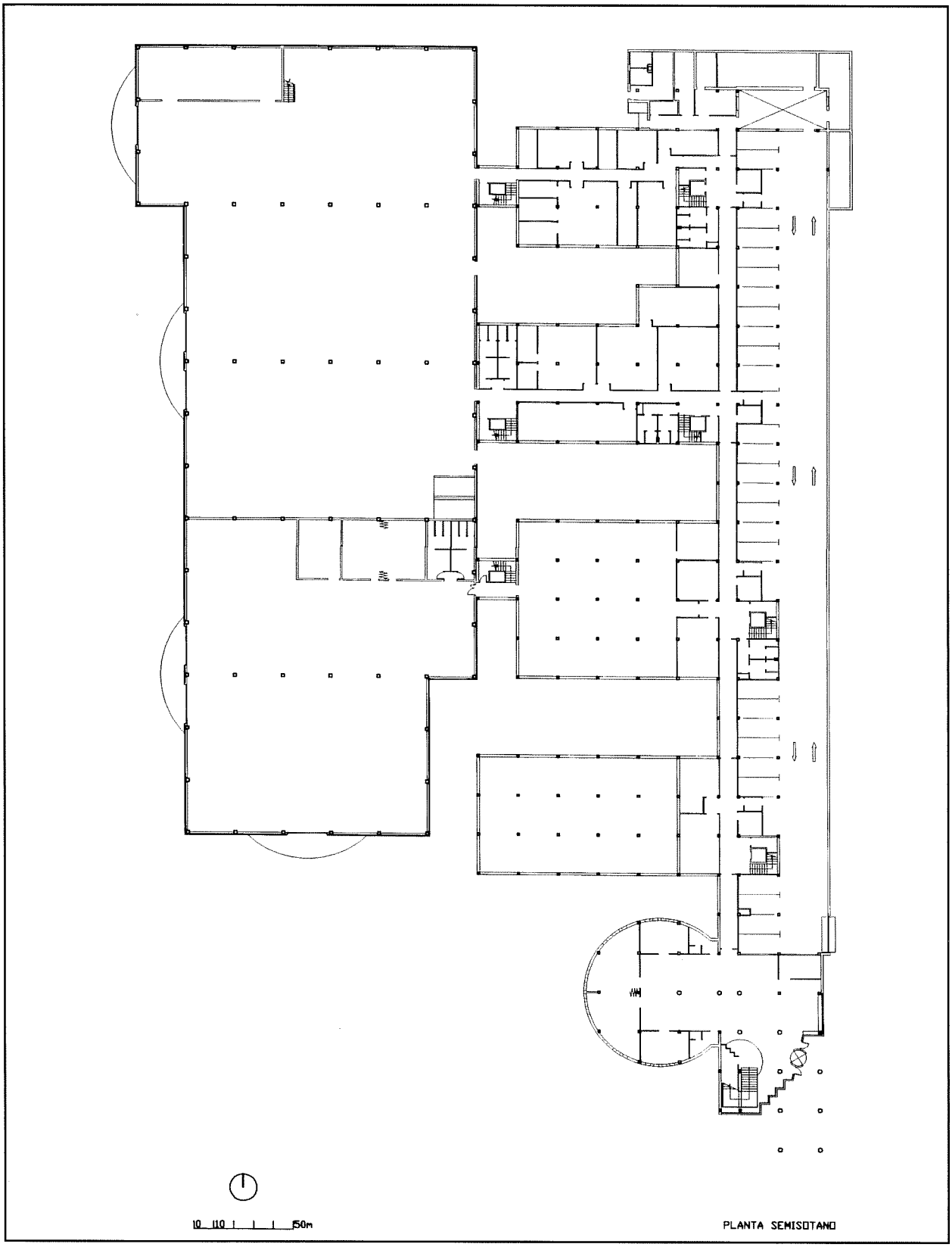

PLANO DE SITUACION
0
10
50m

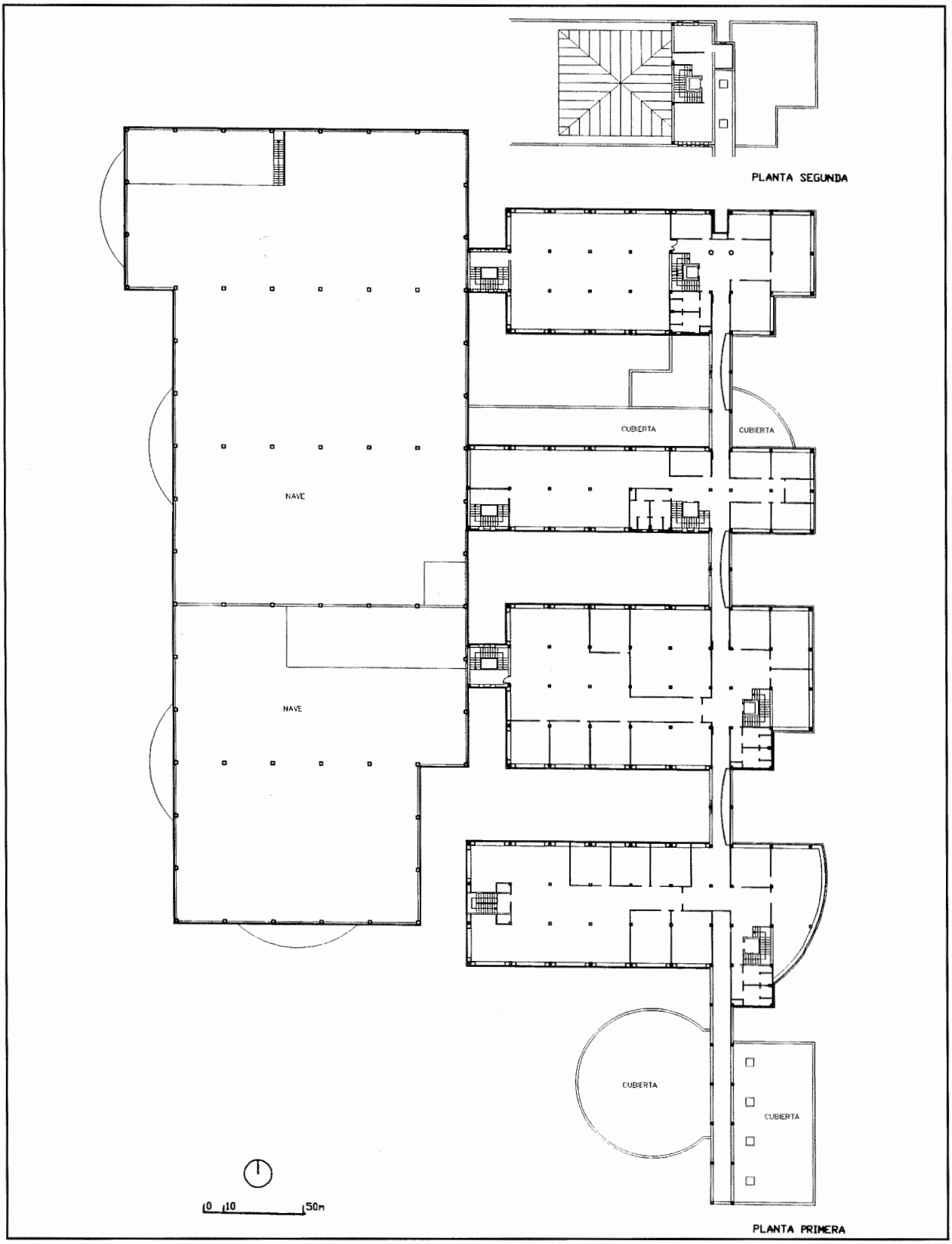

ALZADO OESTE.(AA)
ALZADO NORTE.(BB)
0 2 10 20 30

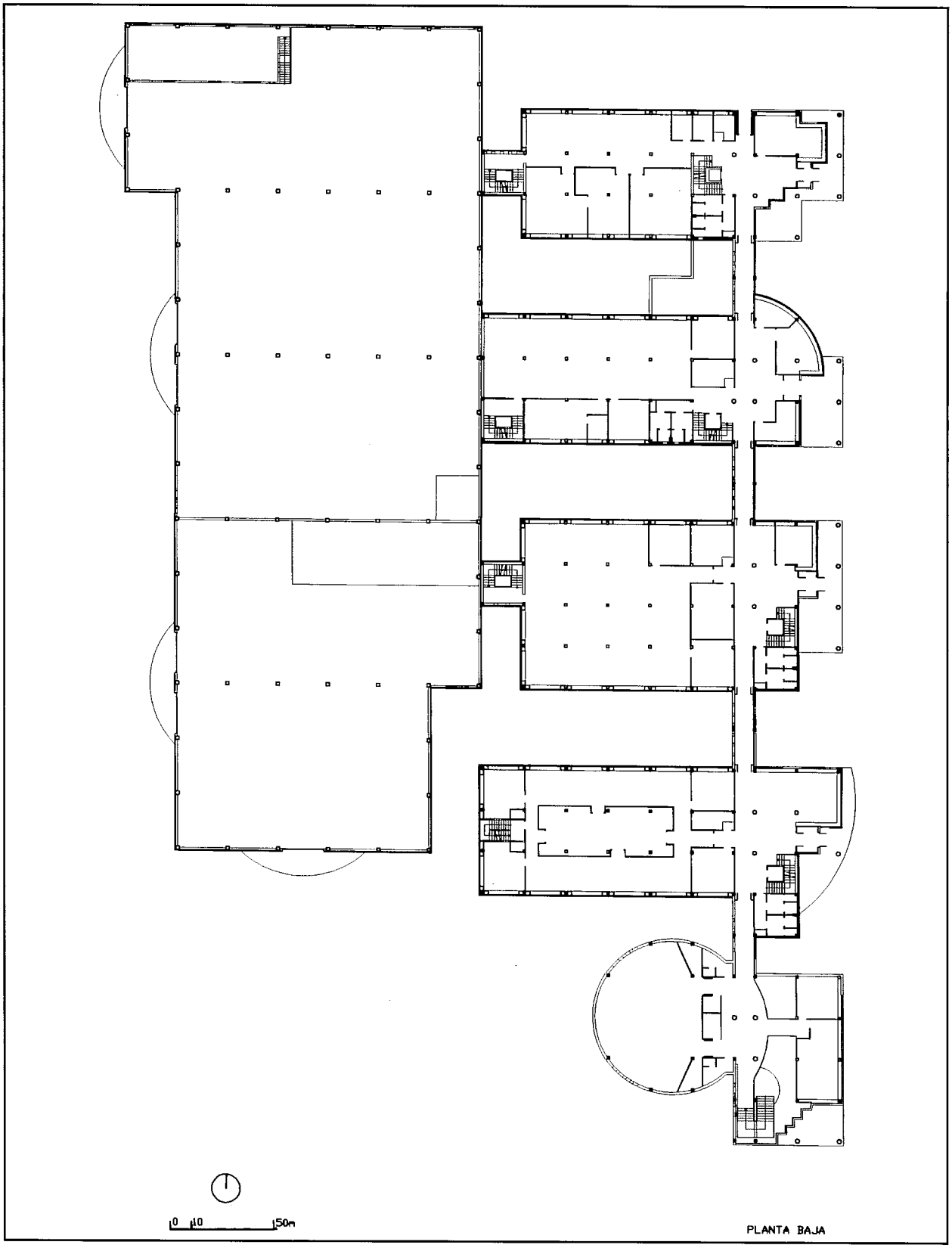

ALZADO ESTE.(AA)
ALZADO SUR.(BB)
A
B
0 2 10 20 30

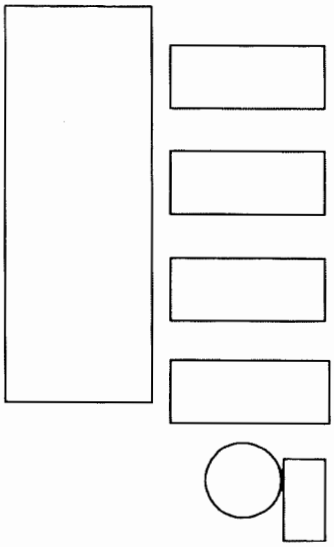

SECCION AA
SECCION BB
0 1 2 110 120 130


SECCION AA
SECCION BB
0 1 2 10 20 30

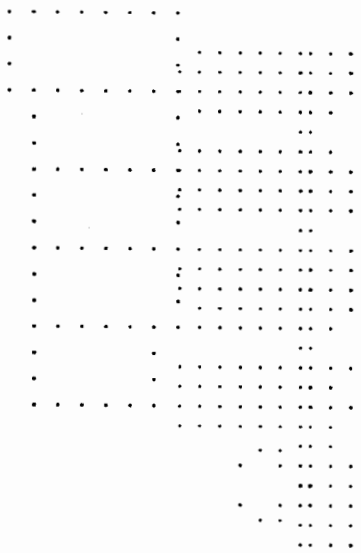

10 110 1 1 1 50m
PLANTA SEMISOTANO


PLANTA SEGUNDA
NAVE
NAVE
CUBIERTA
CUBIERTA
CUBIERTA
CUBIERTA
0 10 50m
PLANTA PRIMERA

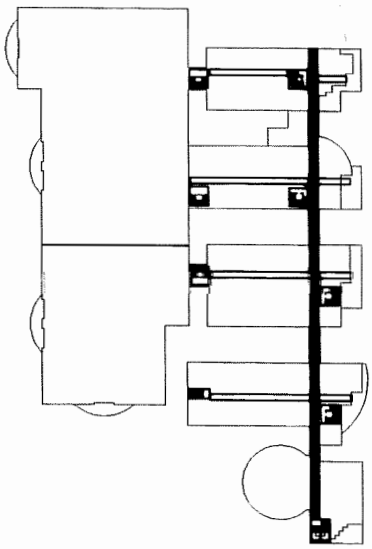

0 10 50m
PLANTA BAJA



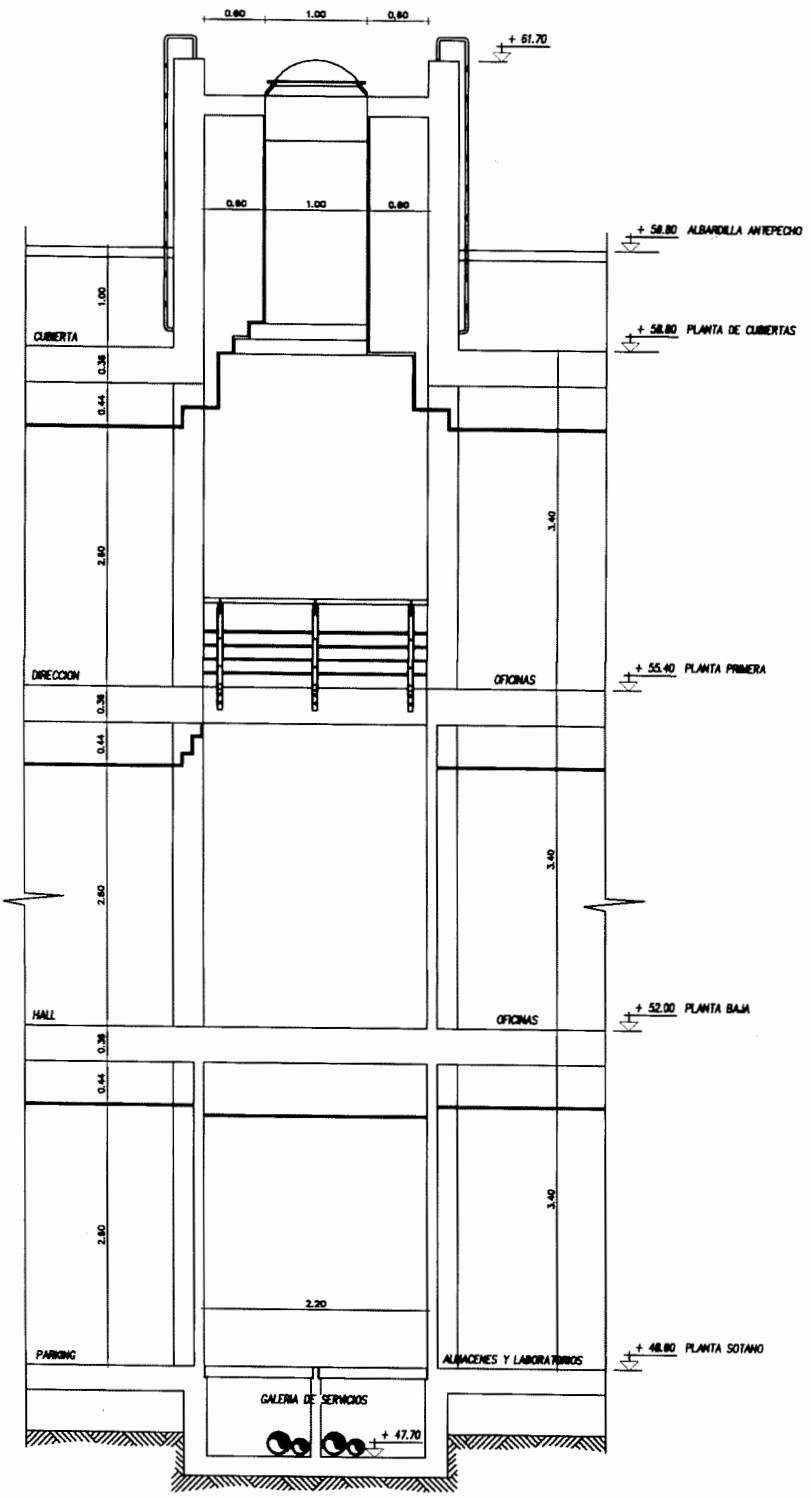
PROGRAMA



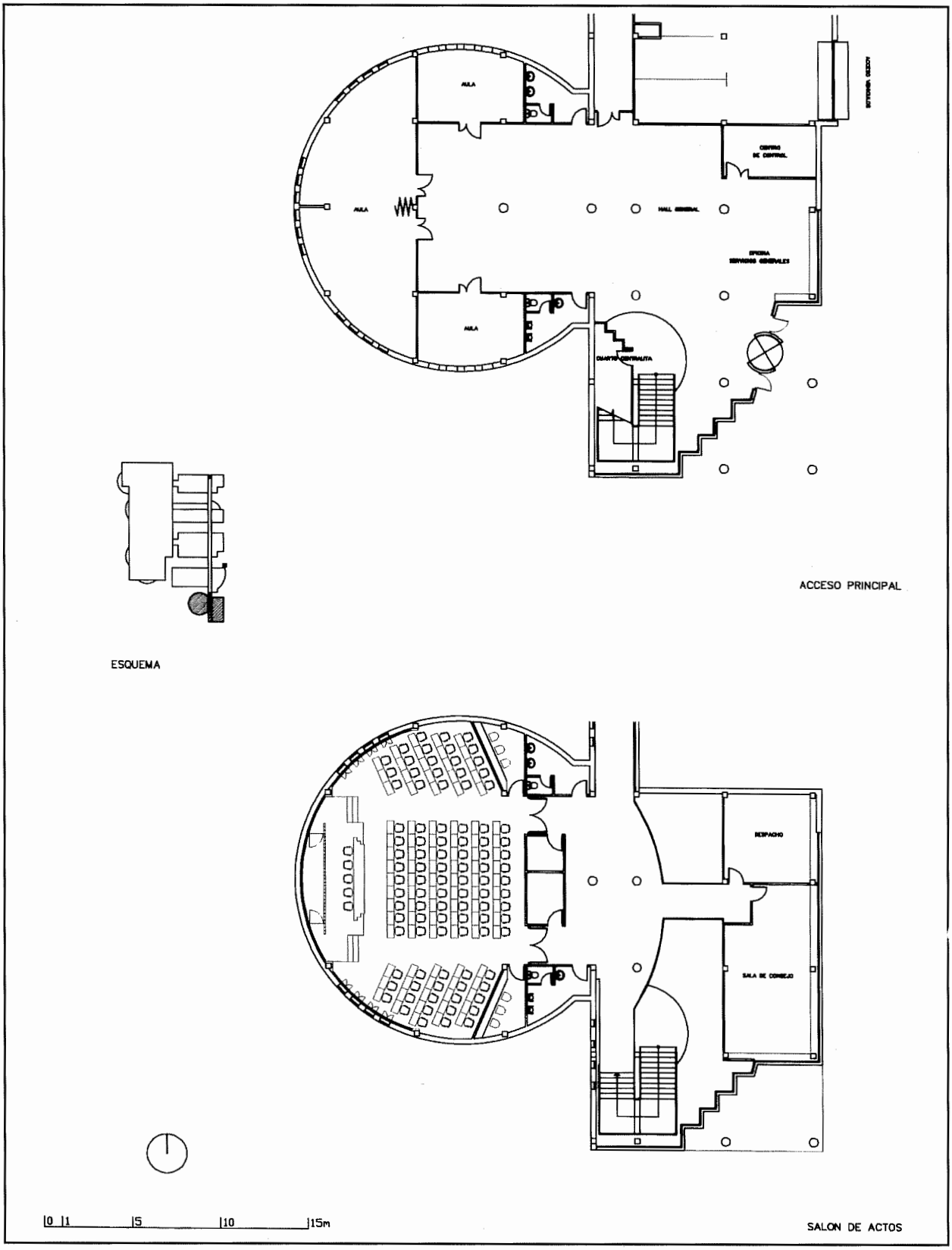
ESTRUCTURA



CIRCULACION



SECCION POR LA CALLE PRINCIPAL


AULA
AULA
AULA
HALL GENERAL
CUARTO CENTRALITA
ESQUEMA
ACCESO PRINCIPAL
DESPACHO
SALA DE CONSEJO
0 1 5 10 15m
SALON DE ACTOS

NOTICIARIO

KOBIE (Serie Bellas Artes). Bilbao
Bizkaiko Foru Aldundia - Diputación Foral de Bizkaia
N.º IX, 1992/93

BIBLIOGRAFIA IBEROAMERICANA DE REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIODICAS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

(Publicaciones en La Ciudad del Saber)

La Universidad de Alcalá de Henares, dentro de la V Conferencia Internacional sobre Conservación de Centros Históricos y Patrimonio Edificado Iberoamericano con el tema de "La Ciudad del Saber, Ciudad, Universidad y Utopía" celebrada del 25 al 31 de julio de 1993 y en el marco de la celebración de sus setecientos años del inicio de actividad académica en la ciudad complutense con los Estudios Generales de Sancho IV, ha presentado la exposición de revistas de arquitectura, ingeniería, diseño y construcción, llegadas de todos los países iberoamericanos y España. Esta exposición, edita un catálogo que inicia un área inédita dentro del campo de la bibliografía conjunta en Iberoamérica un registro sistemático por medio de una ficha técnica con su comentario bibliográfico de más de doscientas publicaciones periódicas de ambos continentes que están vigentes en la actualidad.

El trabajo, coordinado desde España por el Instituto Español de Arquitectura de la Universidad de Alcalá, ha contado con dos equipos, uno en Iberoamérica dirigido por el arquitecto Ramón Gutiérrez y otro en España a cargo del arquitecto Marcelo Martín.

Las revistas de arquitectura, ingeniería y construcción conforman un caleidoscópico panorama del acontecer cultural en la materia de ambas orillas, y que sirve, no ya para comparar, sino más bien para difundir y estructurar un conocimiento mutuo de intereses, objetivos y actuaciones de hispanohablantes con reconocibles raíces culturales comunes.

Esta iniciativa tiene antecedentes. Los encuentros de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura, que ya se han llevado a cabo desde 1986 en coincidencia con los cinco SAL (Seminarios de Arquitectura Latinoamericana) realizados en Buenos Aires, Manizales, Santiago de Chile y Caracas, y la Bibliografía de Arte y Arquitectura en el marco del Encuentro Andalucía-América que tuviera lugar en Buenos Aires en 1990. Este último trabajo, también realizado por dos equipos de americanos y españoles dejó pendiente el desafío que hoy se materializa, el de acercar y difundir la edición de revistas profesionales de arquitectura y afines a través de un trabajo de fichado y catalogación sistemático.

Consciente de la magnitud de la tarea, los responsables del trabajo saben que esta no ha acabado, que necesariamente deberá someterse a un completamiento cuyo objetivo final será una edición posterior de este mismo catálogo, donde se hayan incorporado las posibles ausencias que la lógica premura del primer esfuerzo hubiera producido. La exposición y el catálogo serán, sin duda, un digno aporte a las seguramente positivas consecuencias de esta V Conferencia del Consejo Académico Iberoamericano y un claro logro del objetivo por este Consejo sostenido, impulsar la realización de las investigaciones y publicaciones conjuntas como forma de estrechar la cooperación y el conocimiento.

Distribución del libro "MUESTRA IBEROAMERICANA DE REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIODICAS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO".

Distribuye:
Instituto Español de Arquitectura.
Universidades de Alcalá y Valladolid.
Siglo XXI para Universidad de Valladolid.
Espala Calpe, S.A. para C.O.A.T.M.

P.V.P.	2.900 ptas.
Precio librería - revista de distribución	1.900 ptas.
Precio coste (pedidos de más de 200 ejemplares)	950 ptas