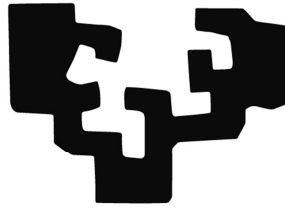


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

**EL COLECCIONISMO DE ARTE
EN VIZCAYA Y ÁLAVA
DURANTE EL SIGLO XX**

**Víctor Arrizabalaga Salgado
2015**

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MÚSICA
Director de tesis: Dr. Ignacio Díaz Balerdi**

**EL COLECCIONISMO DE ARTE EN
VIZCAYA Y ÁLAVA DURANTE EL
SIGLO XX**

**Víctor Arrizabalaga Salgado
2015**

“El verdadero coleccionista es un artista al cuadrado. Elige cuadros y los cuelga de la pared. En otras palabras: pinta una colección”

Marcel Duchamp

Índice

1.	Introducción	11
1.1.	El coleccionismo de arte como fenómeno social, político y económico	11
1.2.	Razones para su estudio en Vizcaya y Álava	15
1.3.	Objetivos de la tesis	23
1.4.	Recursos metodológicos	27
1.5.	Organización del trabajo	29
2.	El coleccionismo	31
2.1.	El coleccionismo. Razones de su existencia.....	31
2.2.	El coleccionista	35
2.3.	Antecedentes históricos del coleccionismo	39
3.	El fenómeno coleccionista en Vizcaya y Álava.....	55
3.1.	Antecedentes del coleccionismo en Vizcaya y Álava	55
3.2.	Aspectos a considerar para definir el tipo de coleccionismo.....	63
3.3.	Tipología del coleccionista vizcaíno y alavés.....	67
4.	Situación política, económica y social de Vizcaya y Álava en los umbrales del siglo XX.....	77
5.	Ambiente cultural, político y económico en Vizcaya, de comienzos de siglo hasta 1919.....	81
5.1.	El nacimiento de una nueva clase social.....	81
5.2.	El renacimiento vasco de 1900 a 1919	87
6.	Colecciones de arte bilbaínas en el libro Recuerdos artísticos de Bilbao.....	95

7.	Coleccionistas más significativos de dicho período (1900-1919)	103
7.1.	Laureano de Jado y Ventades	105
7.2.	Ramón de la Sota y Llano (1857-1936).....	113
7.3.	Horacio Echevarrieta Maruri (1870-1963)	133
7.4.	Ramón de la Sota y Llano (1857-1936), Horacio Echevarrieta (1870-1963): Dos vidas paralelas	151
7.5.	La Sociedad Bilbaína	155
8.	Situación económica, política y cultural en Vizcaya de 1919 a 1936.....	165
8.1.	Situación económica y política.....	165
8.2.	Ambiente cultural: la fundación del Museo de Arte Moderno	171
9.	La postguerra en el País Vasco	177
9.1.	Contexto socio-político durante el franquismo.....	177
9.2.	La nueva realidad cultural.....	183
10.	Algunos coleccionistas vizcaínos de postguerra.....	197
10.1.	Lorenzo Hurtado de Saracho	201
10.2.	Félix F. Valdés Izaguirre.....	221
10.3.	Alfonso Zorrilla de Lequerica.....	247
10.4.	Fundación Faustino Orbegozo Eizaguirre	263
11.	Principales acontecimientos culturales y sociales en Álava durante la primera mitad del siglo XX.....	271
11.1.	El coleccionismo en Álava hasta la primera mitad del siglo XX.....	279
11.2.	La colección Verástegui.....	285
11.3.	Félix Alfaro Fournier	293
12.	Principales acontecimientos culturales y sociales en Álava durante la segunda mitad del siglo XX.....	321
12.1.	El coleccionismo en Álava durante la segunda mitad del siglo XX	329

12.2.	Cayetano Ezquerro Fernández	333
12.3.	Pascual Jover Laguardia	343
12.4.	Colección Tubacex.....	349
13.	Conclusiones sobre el coleccionismo de arte en Vizcaya y Álava durante el siglo XX.....	361
14.	Bibliografía.	371
15.	Archivos y documentos consultados.....	387
16.	Entrevistas realizadas.....	389
17.	Páginas Web.....	391
18.	Apéndices.....	393
19.	Listado de fotografías.....	395

Capítulo 1

1. Introducción

1.1. El coleccionismo de arte como fenómeno social, político y económico

El coleccionismo de arte cada vez tiene una mayor importancia económica y repercusión social. Un breve acercamiento a los medios de comunicación nos proporcionará de inmediato abundantes noticias que hagan de un modo u otro referencia al fenómeno coleccionista: adquisiciones de obra por coleccionistas privados o institucionales, realización de donaciones, depósitos, daciones, constitución de nuevas fundaciones, museos, subasta de obra de coleccionistas muy conocidos en el ámbito social y económico, etc.

Todas estas circunstancias no hacen sino constatar la importancia social, económica y política de todo lo que implica el fenómeno coleccionista. Su relevancia y trascendencia es cada día mayor; de hecho el coleccionismo de arte se ha convertido en uno de los últimos refugios de una sociedad globalizada y capitalista acostumbrada a suplir su carencia de valores a través del consumo. El arte, y más específicamente el consumo de arte, ha devenido en una forma de captación del aura espiritual e intelectual y, por tanto, supuestamente superior que otorga la posesión o tenencia de obras de arte únicas o exclusivas.

El coleccionismo ha evolucionado de la misma manera que lo ha hecho la coyuntura económica y social de los diferentes países o regiones, pero no es necesario un sistema democrático como se entiende en los países occidentales para su desarrollo; de hecho es factible el coleccionismo en países que no han evolucionado políticamente, pero por contra es muy difícil su desarrollo sin una evolución económica que permita la existencia de una nueva burguesía o clase media que disponga de recursos económicos suficientes. El crecimiento económico normalmente viene acom-

pañado de la aparición de instituciones (galerías, museos, ferias de arte, etc.) que promueven el coleccionismo de arte, con lo que el mercado siempre ha encontrado formas de abastecer la demanda existente.

El gran desarrollo económico que ha experimentado la humanidad y especialmente los países occidentales ha derivado en un fenómeno de globalización que ha multiplicado de forma exponencial las posibilidades del coleccionismo, y con ello, evidentemente, se ha incrementado de forma notabilísima el número de coleccionistas amantes del objeto único e irrepetible.



Subasta de arte en la casa Sotheby's de Londres

Ser coleccionista proporciona un estatus y un plus de diferenciación social, el coleccionismo es una actividad que implica un estilo de vida que muchos consideran apasionante. Si acudimos a alguna de las distintas fuentes que han analizado el fenómeno coleccionista enseguida nos percataremos de que coleccionar no es una actividad cualquiera. “El coleccionismo de arte contemporáneo, tan estimulante intelectualmente, exige grandes dosis de sensibilización, de estrategia y de orden o sistematización.” (Mairata, 2007: 6). Este mismo autor nos ilustra sobre los motivos que alientan al coleccionista: “A mi juicio, el deseo de diferenciación, exclusivismo y de alguna manera superioridad que otorga la elección, adquisición, contemplación y tenencia de la buena obra de arte... Coleccionar es una pasión, un estilo de vida.”

Evidentemente, ante este cúmulo de virtudes y bondades que conlleva el coleccionar, es muy difícil no caer en la tentación de desarrollar una actividad que puede estimular de forma tan radical nuestra vida social e intelectual.

Si la relevancia social y personal de coleccionar es muy significativa no lo es menos su relevancia política. El coleccionar supone elegir entre distintas alternativas y por tanto posicionarse políticamente. Todos los Estados (normalmente el Estado es el principal coleccionista institucional del país, tanto por las compras directas que realiza como por las adquisiciones indirectas realizadas por los museos dependientes de la red estatal), a través de sus respectivas políticas culturales, han apoyado a un

tipo de arte, de modo y manera que en algunos casos han sido el origen del establecimiento de modas o estilos artísticos definidos; un ejemplo claro y muy conocido es el de la antigua Unión Soviética, con su apoyo en exclusiva al realismo socialista como arma propagandística para ensalzar los logros y virtudes de la revolución.

Existen otros ejemplos de utilización del arte no tan conocidos pero igualmente significativos por su utilización como arma política para transmitir e imponer un modo social y cultural. Relativamente hace poco ha salido a la luz pública el programa de guerra cultural desarrollado por la CIA a través del Comité Americano por la Libertad Cultural, tapadera de la CIA, para la difusión del expresionismo abstracto en Europa. En este comité participaron artistas conocidos como: Robert Motherwell, Alexander Calder, William Baziotos, Jackson Pollock, etc. La CIA subvencionó exposiciones en Europa con el objetivo de identificar la verdad y la libertad con el bando americano. El expresionismo abstracto al no ser figurativo no podía expresarse políticamente y era la antítesis perfecta del realismo socialista que imperaba en la Unión Soviética. La investigación se la debemos a la británica Frances Stonor Saunders (Saunders, 2001).

El coleccionismo no sólo sirve al coleccionista sino que es un instrumento esencial para la existencia de la propia actividad artística. Con el desarrollo del mismo se incrementa el número de artistas y aparecen también galerías de arte, museos, fundaciones, marchantes, editores, revistas especializadas, críticos, comisarios, casas de subastas, derechos de autor, etc. En fin, todo un entramado de instituciones y figuras que permiten desa-



Remate final subasta de arte

rollar una actividad económica generadora de riqueza para el país y el entorno en el que se desarrollan. Esa importancia económica en ocasiones se ve amplificada por el deseo de los coleccionistas de mantener unida la colección y de que la sociedad les recuerde a través de donaciones que revierten en nuevos museos o museos ya existentes. Este modo de mecenazgo, muy habitual y extendido en los países anglosajones, tiene una repercusión económica de enorme importancia para los entornos don-

de se generan y actualmente se ha extendido a todo tipo de sociedades económicamente desarrolladas.

No podemos olvidar operaciones político-económicas que utilizando el arte o colecciones de arte como instrumento pretenden alcanzar objetivos ajenos al propio arte (revitalización económica, incremento de prestigio internacional, marketing turístico...). En esta línea es muy significativa la experiencia del Guggenheim Bilbao considerada modélica a nivel mundial. El museo se ha convertido en el icono de la regeneración urbanística y económica del Gran Bilbao y ha servido para que otras ciudades descubran al arte contemporáneo como instrumento para la revitalización de áreas económicas degradadas. Una experiencia que ya había sido experimentada en otros lugares como París con el centro Georges Pompidou o en Liverpool con la Tate Gallery (Lorente: 1997; Fernández y Lorente: 2009).

1.2. Razones para su estudio en Vizcaya y Álava

Además de las repercusiones sociales, económicas y políticas del coleccionismo, el fenómeno se puede estudiar desde otras muchas perspectivas y todas ellas serían interesantes y aportarían una nueva mirada para su conocimiento y profundización. En este sentido, es fundamental analizar el entorno socioeconómico y político donde se desarrollan los procesos coleccionistas. Existen muchas circunstancias y aspectos a tener en cuenta a la hora de analizar dicho fenómeno pero, sin duda, el referente socioeconómico es uno de los que más nos puede ayudar a entenderlo.

Otro aspecto que merece destacarse es la vinculación entre coleccionismo y museología, algo que se puede demostrar con multitud de ejemplos y muy especialmente en el mundo anglosajón donde la creación de museos, fundaciones o donaciones a museos ya existentes es algo muy común. En el País Vasco esa estrecha relación también se va a producir en Vizcaya y Álava como se pondrá en evidencia a lo largo del estudio.

En definitiva, se trata de hacer un pequeño reconocimiento a los coleccionistas que han sido capaces de trascender con su pasión, haciendo donaciones de sus más íntimos y preciados tesoros para que todos podamos disfrutar de esas obras únicas e irrepetibles.

Estas han sido las bases de partida a la hora de abordar la tesis doctoral, pero no han sido las únicas consideraciones previas que se han tenido en cuenta antes de acometer el estudio.

La infinitud del fenómeno coleccionista y sus múltiples posibilidades de análisis obligan al establecimiento de tres tipos de delimitaciones, acotaciones o entornos que posibiliten un acercamiento y sistematización del trabajo. De no actuar así correríamos el grave riesgo de sumirnos en un trabajo inabordable.

La primera acotación ha sido espacial, pues los ámbitos de estudio contemplados son las provincias de Vizcaya y Álava. ¿Cuáles son los motivos para abordar el fenómeno coleccionista en Vizcaya y Álava?

Por razones diversas, de momento, no existe ningún estudio, investigación o tesis doctoral que haya abordado el tema del coleccionismo en el País Vasco y más específicamente en las dos provincias señaladas; esa peculiaridad, o más bien vacío,

hace que abordar este tema sea excepcionalmente complejo por las especiales necesidades metodológicas que implica.

La falta de estudios que aborden este fenómeno es algo que no ha pasado desapercibido para los diferentes investigadores que han tratado de realizar alguna aproximación al tema, y en numerosas ocasiones se han señalado desde una perspectiva histórica las carencias estructurales para una mejor comprensión del fenómeno coleccionista. “Sin embargo, no se ha realizado una aproximación detallada a lo que el coleccionismo privado de arte ha sido históricamente en el País Vasco, ni a lo que, en concreto, significó en las épocas del despegue industrial de Bizkaia” (González de Durana, 1998: 12 y 13).

Pero alguien, lógicamente, se podría preguntar y ¿por qué se queda fuera Guipúzcoa? Esto no es arbitrario, sino que tiene su razón de ser en los diferentes modelos de desarrollo que han experimentado las tres provincias vascas. En concreto Vizcaya y Álava se van a dotar de importantes museos de Bellas Artes, fruto de la implicación institucional y también del apoyo y mecenazgo de sus coleccionistas privados. Esta circunstancia permite estudiar con detalle la profunda relación entre coleccionismo privado y la creación de los museos.

En el País Vasco, a pesar de ser un pequeño territorio, la evolución social, cultural, económica y política en cada una de las provincias ha sido completamente diferente. Mientras que Vizcaya se significa durante la primera mitad del siglo XX por un gran desarrollo económico y social, Guipúzcoa y Álava van a experimentar un desarrollo más lento y menos convulso. En Vizcaya, y más en concreto en el área denominada Gran Bilbao, se produce un proceso de transformación económica acelerada que va a implicar grandes cambios sociales: aparición de una nueva clase obrera, población inmigrante, surgimiento o fortalecimiento de nuevos proyectos políticos (socialismo, liberalismo, nacionalismo...), desarrollo de una nueva burguesía, etc.

Con todas estas transformaciones aparece una nueva clase social, que va a asumir nuevos hábitos sociales como el consumo de arte, y que además se va a implicar en la puesta en marcha del Museo de Bellas Artes de Bilbao (inaugurado en 1908) e incluso va a existir cierta rivalidad social por realizar labores de mecenazgo. Esta perspectiva ayuda a entender la interrelación entre el coleccionismo privado y

el desarrollo de las instituciones museológicas. A diferencia de las grandes capitales políticas europeas como París, Londres, Roma, Madrid, etc., donde han existido grandes colecciones ligadas a las monarquías, que con el paso del tiempo han constituido los núcleos fundacionales de los grandes museos nacionales, en el País Vasco no ha existido nada de eso y, lógicamente, una de las principales fuentes de alimentación de los museos ha sido el coleccionismo privado.



El Museo de Bellas Artes de Bilbao en su sede de Atxuri.

Mientras que en Vizcaya, y también en Guipúzcoa aunque en menor medida, se producen las transformaciones anteriormente citadas, Álava no va a sufrir transformaciones tan rápidas y van a perdurar algunos modelos del antiguo régimen, como el coleccionismo decimonónico (colección Verástegui) basado en la nobleza rural y periférica. Esta tendencia empieza a modificarse en la segunda mitad del siglo XX, con la industrialización y transformación social de Vitoria-Gasteiz. Este cambio de rumbo va a permitir el desarrollo y crecimiento del Museo de Bellas Artes de Álava, creado en el año 1941, proceso de transformación que culminará con el nacimiento del nuevo museo Artium el 26 de abril de 2002, a donde se transfiere la colección de arte contemporáneo perteneciente al Museo de Bellas Artes de Álava.

En Bilbao se inaugura un poco antes, exactamente el 18 de octubre de 1997, el Museo Guggenheim; la nueva institución museística no se nutre del Museo de Bellas Artes de Bilbao, sino que va a surgir como sucursal-franquicia del Guggenheim New York, teniendo como principal activo las colecciones de dicho museo. Paralelamente las instituciones vascas vienen realizando un gran esfuerzo económico para dotar al

museo de Bilbao de una importante colección propia que tiene como referente el arte contemporáneo internacional.

Guipúzcoa, fue pionera en la creación museística del País Vasco, en concreto el 5 de octubre de 1902 se inauguró el denominado Museo Municipal de San Sebastián, posteriormente conocido como Museo de San Telmo (Díaz Balerdi: 2010: 11). Su sede actual se halla en un antiguo convento de frailes dominicos construido en la falda del monte Urgull a mediados del siglo XVI. El edificio recientemente ha sido remodelado y pretende superar las carencias estructurales y falta de especialización que lo han acabado convirtiendo en un museo almacén de objetos artísticos, arqueológicos y etnográficos. A diferencia de Vizcaya y Álava, Guipúzcoa no se ha dotado a lo largo del siglo XX de unas instituciones museísticas que atiendan adecuadamente el arte clásico y moderno y más tarde al arte contemporáneo.

Mientras que en Vizcaya y Álava se va experimentar un proceso de consolidación y modernización de sus respectivos museos, en Guipúzcoa no se produce dicha transición. Una de las razones que explican esa forma diferente de responder ante las nuevas circunstancias es la implicación social y política con los respectivos museos. Como veremos en el desarrollo de esta tesis, en Bilbao



Palacio de Augusti. Museo de Bellas Artes de Álava.

y Vitoria el mecenazgo y las donaciones han sido fundamentales en las respectivas colecciones de arte de sus museos y, por otro lado, importantes políticos provinciales han sido coleccionistas de arte y han tenido un papel fundamental en la consolidación de sus respectivos museos: Lorenzo Hurtado de Saracho, Cayetano Ezquerro, etc. Aspecto que no es tan evidente en el caso de Guipúzcoa.

En definitiva, tres territorios diferentes con tres modelos de desarrollo también diferentes. Vizcaya es la provincia que ha mantenido el liderazgo político, económico y social a lo largo del siglo XX, a pesar de que Vitoria-Gasteiz se haya convertido en la capital administrativa del País Vasco. A Donostia le ha correspondido jugar un papel menos definido y, si bien en otros campos de la cultura como el cine, la música, etc. ha realizado una labor encomiable, en el campo de las instituciones museológicas la respuesta no ha estado al nivel de las otras dos provincias.

Volviendo a la cuestión inicial ¿por qué se aborda el fenómeno en los territorios de Vizcaya y Álava? La respuesta resumida sería porque Vizcaya y Álava ejemplarizan dos situaciones extremas o contrapuestas en un entorno geográfico cercano, pero en ambos casos la implicación social, política y económica permite dar una respuesta a las nuevas necesidades museológicas. En ambos casos se puede analizar el papel fundamental que van a tener ciertos coleccionistas privados para la consolidación de dichos proyectos, lo que va a redundar en un beneficio patrimonial perdurable para las futuras generaciones. Sin museos no existe la memoria de los pueblos y por ello es tan importante mimar y conservar lo que nos recuerda quiénes somos y nos permite proyectarnos al futuro.

La *segunda acotación* es temporal; es decir, el objetivo de este estudio es el coleccionismo de arte en el siglo XX.

¿Cuáles han sido las razones para acotar el estudio al siglo XX? El País Vasco no es un entorno geográfico donde haya existido un coleccionismo relevante hasta el siglo XX. Con anterioridad los ejemplos son escasos y la información prácticamente inexistente, lo que hace inviable un estudio en profundidad.

Si antes se ha apuntado que en el País Vasco, a diferencia de otros entornos, no han existido importantes colecciones ligadas a la realeza, a la gran aristocracia o al clero, lo que sí han existido son gabinetes de curiosidades. Estos conjuntos fueron creados por cierta aristocracia ilustrada de carácter rural vinculada a la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Su objetivo era fundamentalmente pedagógico y fueron creados siguiendo los principios de utilidad y buen gusto que caracterizan al espíritu ilustrado. Las colecciones tenían sobre todo un interés científico o cultural, siendo de menor importancia su interés artístico. (Vives Casas, 1999: 3 y ss.).

Un ejemplo de personaje ilustrado interesado por las ciencias y el arte es José María de Aguirre y Ortés de Velasco (1733-1798), V marqués de Montehermoso, cuyo palacio vitoriano del mismo nombre llegó a albergar un interesante gabinete de antigüedades, obras de arte, armas, monedas, dibujos, grabados y una destacada selección de objetos de historia natural. Su gabinete, colecciones y biblioteca fueron la admiración de personalidades como Félix M^a Sánchez de Samaniego, Melchor Gas-

par Jovellanos, Antonio Ponz o el erudito, lingüista, viajero y fundador de la Universidad de Berlín, Wilhelm von Humboldt. (Martínez Salazar, 2003: pp. 35-80).

Un dato muy revelador es que durante el siglo XIX, considerado como el siglo de consolidación de los museos bajo los nuevos impulsos republicanos herederos del espíritu de la ilustración y de la revolución francesa, no se produce ninguna apertura museística en el País Vasco.

Juan Antonio Gaya Nuño (1955: 26) al referirse a la Junta seleccionadora e incautadora de los bienes artísticos existentes en los conventos suprimidos como consecuencia de la Desamortización de Mendizábal, nos facilita la siguiente información: "... se comunica que a diciembre de 1844 en Álava hay catalogados 86 cuadros dignos de conservarse y 84 estropeados y casi inútiles, en Vizcaya 30 cuadros, conservados en un edificio particular a expensas de la Diputación, mientras que en Guipúzcoa no hay nada reseñable". Los datos no pueden ser más elocuentes, el patrimonio artístico procedente de la Desamortización de Mendizábal en las provincias vascas era de escaso o nulo interés.

El coleccionismo moderno surge o se origina fundamentalmente con la industrialización y transformación económica del País Vasco en la primera mitad del siglo XX, que de ser una región periférica, algo aislada y retrasada cultural y económicamente pasa a ser un centro dinamizador y permeable a las nuevas tendencias culturales y artísticas.

Y la tercera y última acotación es la que hace referencia al tipo de coleccionismo. Existen muy pocas personas que no hayan sido tentadas en algún momento de sus vidas con el deseo de coleccionar sellos, postales, banderines, relojes, cromos, bicicletas... el listado puede ser tan extenso como el número de objetos existente. En el caso del presente estudio, el campo de interés se limita al coleccionismo de arte, fundamentalmente pintura y escultura. Dos de las Bellas Artes que centran su interés en la estética y que además de tener un gran interés pedagógico, permiten desarrollar una nueva forma de conocimiento donde la sensibilidad alcanza su máxima expresión. Algunos afirman que su aprendizaje a temprana edad facilita el alcance de una sólida ética en la vida adulta. En cualquier caso la pintura y escultura constituyen un fiel testimonio de nuestra historia visual y nos permiten consolidar nuestra identidad personal y social. Los objetos artísticos producidos por dichas es-

pecialidades artísticas contribuyen a través del coleccionismo y los museos a una mejor representación de nuestra memoria colectiva y, desde esa perspectiva, son objetos dotados de un especial valor cultural y patrimonial. De hecho algunos de los museos que albergan colecciones de pintura y escultura están considerados como las instituciones culturales de mayor prestigio en sus respectivos países y como símbolos de su propia identidad cultural. Algunos ejemplos son El Museo del Louvre, El Hermitage, El Prado... De alguna forma al conocer dichos museos conocemos gran parte de la historia, costumbres y bagaje cultural del país en cuestión.

1.3. Objetivos de la tesis

Al iniciar este estudio sobre el coleccionismo en Vizcaya y Álava se plantearon los siguientes objetivos:

Analizar el fenómeno coleccionista, las razones de su existencia y sus antecedentes históricos.

Se habla mucho del coleccionismo, de la importancia económica de las obras, de las fortunas de los coleccionistas, de las donaciones, de las cotizaciones, pero muy poca gente ha tenido la oportunidad de realizar una inmersión en las razones que lo justifican: delectación personal, prestigio social, inversión económica, seducción intelectual, instinto de propiedad, necesidad de trascender, vocación de mecenazgo, tradición familiar... Esta situación de partida parece un caldo de cultivo oportuno para poder explicar de forma sucinta las motivaciones que subyacen detrás del coleccionismo de arte, así como los orígenes históricos de dicha actividad.

Realizar una contextualización histórica del coleccionismo en dichas provincias.

Dada la inexistencia de fuentes bibliográficas que indagasen en el coleccionismo de arte en Vizcaya y Álava, se hacía necesario empezar de cero buscando todas aquellas que pudiesen ayudar a desenredar el nudo gordiano de los orígenes del fenómeno coleccionista en dichas provincias. Evidentemente el presente trabajo no zanja dicho vacío, pero sí puede sentar las bases de futuros trabajos que permitirán seguir proyectando luz sobre un pasado reciente pero profundamente desconocido.

Establecer unas sencillas tipologías del coleccionista que sirviese para ordenar las distintas aproximaciones a dicha realidad.

Una de las formas de ordenar el estudio de cualquier fenómeno es el establecimiento de categorías o tipologías definidas por una serie de características que permitan realizar una fácil clasificación de los sujetos, objetos o elementos que participen de similares atributos. En el caso del coleccionismo de arte, nos encontramos con personas que practican un tipo de actividad similar, pero con impulsos y motivaciones diferentes. Estas peculiaridades hacen muy interesante el diseño de una tipología de coleccionistas en Vizcaya y Álava, por lo que supone de ayuda pedagógica para el mejor entendimiento del fenómeno coleccionista en el entorno de las provincias citadas.

En cualquier caso, esta aportación no se configura como un eslabón cerrado, sino que aspira a ser una herramienta de trabajo para que otros investigadores puedan avanzar y profundizar en el estudio del coleccionismo en Vizcaya y Álava.

Ilustrar una época y su contexto socioeconómico mediante coleccionistas vizcaínos y alaveses.

Cuando se han explicado los motivos que impulsaron a iniciar esta tesis, se ha comentado que la circunstancia que mejor ayudaba a entender el fenómeno coleccionista era la situación socioeconómica, hasta el punto de que la relación entre ambos es tan directa y manifiesta que se puede considerar una relación biunívoca o recíproca. Es decir, si la coyuntura socioeconómica es boyante existen muchas probabilidades de que se produzca un incremento del coleccionismo y, de forma inversa, si la situación socioeconómica está en declive también lo estará el coleccionismo. Dicho de otra forma, la situación socioeconómica explica el coleccionismo de la misma manera que el coleccionismo sirve para entender la situación socioeconómica.

El tipo de colección nos puede aportar mucha información acerca del coleccionista y del momento que le ha tocado vivir -sus gustos, las modas, su poder adquisitivo, sus obsesiones, su conocimiento del mercado del arte, su tipo de vivienda, sus relaciones sociales, su ideología, su liderazgo social-, de la actividad artística de su ciudad, etc., todas ellas informaciones muy interesantes para comprender el mosaico de relaciones socioeconómicas en las que se ha desenvuelto dicho coleccionista.

Los casos vizcaíno y alavés no son ajenos a ese tipo de desarrollo y, en ese sentido, se pueden considerar como paradigmáticos de la necesaria creación de riqueza económica para la posterior aparición del coleccionismo moderno.

Estudiar las peculiaridades específicas de los casos analizados en relación a la estrecha vinculación entre coleccionismo y creación de museos de arte en Vizcaya y Álava.

La tesis de que la inmensa mayoría de los museos de arte en mayor o menor medida se acaban nutriendo del coleccionismo privado es una opinión unánimemente compartida por la comunidad de expertos museológicos. En nuestro caso, podemos constatar dicha hipótesis mediante los que han sido los dos grandes museos de

arte en Vizcaya y Álava durante el siglo XX, es decir El Museo de Bellas Artes de Bilbao y el Museo de Bellas Artes de Álava.

Este trabajo va a indagar en las estrechas relaciones entre coleccionistas privados y museos, y al mismo tiempo va a pretender servir de tributo y homenaje público a la labor de mecenazgo realizada por los coleccionistas privados. Reconocer socialmente la importancia de su esfuerzo puede servir para que dicho ejemplo prenda entre las nuevas generaciones de coleccionistas y así poder contribuir a superar las carencias museológicas derivadas del coleccionismo público.

Esta declaración de buenas intenciones, para poder ser una realidad, debe ir acompañada de una mayor implicación de las administraciones públicas en la defensa y promoción del coleccionismo privado de arte. Si no hay coleccionismo, no hay mercado del arte y los artistas tienen más dificultades para plasmar sus inquietudes artísticas, lo que implica renunciar a una parte significativa de nuestra memoria colectiva. De ahí que el coleccionismo de arte sea una actividad dotada de un especial significado pedagógico y con un gran potencial para el enriquecimiento cultural y patrimonial de la sociedad. En este sentido, es muy discutible la afirmación de Jacques Barzon de que “el arte no es más que una cosa buena entre otras cosas buenas” (Grampp, 1991: 248), pues se puede afirmar que el arte de una sociedad, de un pueblo, representa su conocimiento, sus costumbres, sus gustos, su historia, su memoria, en definitiva, un patrimonio intangible que nos permite reconocernos y saber de dónde venimos.

Hay un hecho muy revelador, los aficionados al arte que acuden con frecuencia a los museos de Bellas Artes de Bilbao y de Álava a recorrer sus salas, a visitar las nuevas exposiciones y que viven muy de cerca el crecimiento y desarrollo de los mismos, tienen una relación afectiva muy especial, muy cercana con ambos museos, se identifican en gran medida con lo que en ellos se representa, cosa que no ocurre con otras iniciativas franquicia que responden a las directrices de un coleccionismo globalizado nada vinculado a la historia y realidad cultural de una sociedad. Todos saben lo que hay detrás de ese otro tipo de museo, ingeniería económica multinacional del arte y, evidentemente, la moraleja no puede ser más cáustica: en la medida que nosotros no coleccionemos otros lo harán por nosotros.

1.4. Recursos metodológicos

Como se ha comentado anteriormente, apenas existen fuentes escritas que se puedan utilizar como referencia de una investigación de este tipo. El documento gráfico más importante es el catálogo de “Recuerdos artísticos de Bilbao” editado en 1919 (Baranda Icaza), donde se puede observar a través de casi 200 reproducciones fotográficas las obras de arte antiguo y moderno más importantes existentes en las colecciones bilbaínas de la época. Salvo este excepcional documento, que no realiza un análisis del coleccionismo pero que sirve para conocer lo que estaban acumulando los nuevos ricos y algún que otro coleccionista, el resto de la información es producto de una búsqueda personal.

Para la localización de fuentes escritas se ha acudido a las principales bibliotecas de Vizcaya (Foral, Bidebarrieta, Sociedad Bilbaína, Museo de Bellas Artes de Bilbao...) y Álava (Ignacio Aldecoa, Sancho el Sabio, Koldo Mitxelena, Museo de Bellas Artes de Álava, Artium...), con el objetivo de buscar noticias relacionadas con el coleccionismo en publicaciones y revistas de la época. También a los archivos provinciales para buscar sobre todo información relacionada con el origen de los respectivos museos provinciales.

Otra fuente importante de información han sido los catálogos de exposiciones con obra cedida por coleccionistas privados. Este camino ha dado muy buenos resultados, por ejemplo, en el caso del coleccionista bilbaíno Alfonso Zorrilla de Lequerica, que a lo largo de su vida realizó numerosas cesiones de obra para la realización de exposiciones monográficas de artistas con obra en su colección.

Además de la búsqueda de fuentes escritas en bibliotecas, archivos, hemerotecas, prensa, etc., en este caso, al ser el objeto de estudio de relativa cercanía cronológica, se presentaba otra posibilidad: el estudio de campo o búsqueda de fuentes directas, mediante la realización de entrevistas a coleccionistas, familiares, amigos, herederos, galeristas, asesores, etc. Trabajo de campo que ha requerido una investigación paralela de búsqueda de los distintos agentes y actores que intervinieron en el coleccionismo de dichas provincias.

Una vez localizadas las personas, el siguiente paso consistía en contactar con ellas y explicarles el motivo u objeto de la investigación, intentando limar las suspicacias existentes para poder realizar una o varias entrevistas en profundidad. El tra-

bajo lógicamente ha sido muy lento y ha requerido muchas dosis de paciencia para poder conciliar las diferentes agendas personales y superar las lógicas reticencias económicas y políticas que genera un tema especialmente sensible en un entorno como el País Vasco. La especial situación política y el deseo de opacidad ante la Hacienda Pública han sido los principales motivos por los que en no pocos casos la colaboración haya sido nula. Produce cierta tristeza el recuerdo de la entrevista mantenida con Cayetano Ezquerro, coleccionista alavés muy vinculado al Museo de Bellas Artes de Álava y posiblemente su principal valedor en los años setenta, que accedió amablemente a la petición, pero que prefirió responder a las preguntas de una forma absolutamente diplomática y opaca. Fue uno de tantos días en los que uno se quedaba con la sensación de volver a casa de vacío.

En los casos en los que la colaboración fructificó, se pudieron recoger interesantes comentarios y observaciones mediante horas de grabaciones y, puntualmente, se obtuvieron datos y fotografías de cuadros, coleccionistas, residencias, etc. Excepcionalmente se facilitó la consulta total o parcial de sus archivos privados (familia Sota, Bilbao Arístegui, Sociedad bilbaína, etc.) y de algunos de ellos se da noticia en los apéndices de esta tesis.

1.5. Organización del trabajo

Inicialmente se ha realizado una introducción al fenómeno coleccionista y se han explicado las razones para su estudio en Vizcaya y Álava. El siguiente paso ha consistido en analizar desde una perspectiva histórica al coleccionismo desde sus orígenes. A continuación se han estudiado los antecedentes del coleccionismo en Vizcaya y Álava, para concluir definiendo una tipología del coleccionista vizcaíno y alavés. Esa tipología nos ha parecido una interesante herramienta de trabajo para presentar con mayor nitidez a los distintos coleccionistas analizados a lo largo del trabajo.

Después de estos tres capítulos preliminares y con objeto de contextualizar el coleccionismo en Vizcaya y Álava se ha realizado un estudio del ambiente cultural, político y económico de cada provincia en los diferentes períodos históricos analizados. Sin ese estudio es complicado entender la evolución del coleccionismo en cada una de las provincias. Una vez realizada dicha aproximación se presentan distintos coleccionistas de los que se realiza un estudio en profundidad. Se comienza con el perfil de sus vidas profesionales y sociales y se termina analizando sus gustos artísticos y su colección. Esta es la parte más novedosa del trabajo y la que más esfuerzo y dedicación ha requerido.

A continuación existe un capítulo de conclusiones en el que se detallan los resultados más importantes obtenidos a lo largo de la investigación y, finalmente, en los últimos apartados se detalla la bibliografía utilizada, los archivos consultados, las entrevistas realizadas, las páginas web consultadas y un capítulo de apéndices con información no publicada hasta la fecha.

Capítulo 2

2. El coleccionismo

2.1. El coleccionismo. Razones de su existencia

Una de las pasiones humanas menos conocida y analizada es la del coleccionismo de arte. Se trata de una práctica de importancia capital en el nacimiento y desarrollo de los museos. Ninguno de los grandes museos del mundo sería lo que es sin la colaboración y mecenazgo de los coleccionistas privados de arte.

El hecho de coleccionar es algo innato en ciertas personas y está muy ligado a la propia naturaleza humana. Para Karl Marx (1965: 24) “El hombre se define, de inmediato, como propietario privado, es decir, como poseedor exclusivo que afirma su personalidad, se distingue del otro y se relaciona con el otro por medio de esta posesión exclusiva: la propiedad privada es su modo de existencia personal, distintivo, y, en consecuencia su vida esencial”. En esa misma línea otro autor, Alfonso E. Pérez Sánchez (1991: 12), considera que “el coleccionar es algo enraizado muy profundamente en la psicología humana y tiene mucho que ver con el instinto de posesión [...]”. La posesión de la colección sirve de reafirmación del yo frente al mundo exterior, es un instrumento de fijación de los límites exteriores (territoriales) del coleccionista. Por su parte, Luc Benoist (1971: 7) nos dice: “[...] el hecho de coleccionar responde en ciertos individuos a una necesidad anterior a la razón, a un instinto, a un impulso que deriva de un sentimiento de insatisfacción [...]”. La experiencia coleccionista se halla muy relacionada con la psicología infantil. Todos conocemos por propia experiencia el afán coleccionista del niño, impulso al que no acompaña un ánimo de lucro o enriquecimiento, pero sí de adorno o exhibición, características evidentes de cualquier colección de arte moderno.

A través de dichos comportamientos se pone de manifiesto el instinto de propiedad, de exclusividad que acompaña a la mayoría de los actos humanos. La moda,

el diseño, el coleccionismo, la posesión, son distintas formas de colmar los deseos de individualización y prestigio social que sienten los seres humanos. A partir de los 3 años, los niños reúnen todo tipo de objetos que se encuentran a su alcance, actitud que se justifica por una necesidad de reconocer el medio en el que se desenvuelven y por una afirmación posesiva del yo. De 7 a 12 años la manía coleccionista se explica por una necesidad de clasificación del mundo exterior (Benoist, 1971: 8).

Los distintos modos de coleccionar evidencian las etapas formativas del niño. A mayor grado de madurez corresponde también un tipo de coleccionismo más desarrollado, más especializado; se empieza a mostrar tendencias, gustos, aficiones, etc.; en este momento no sirve todo. La colección se convierte en un elemento de análisis y diálogo con la vida. Para Díaz Balerdi (2008: 68-69), el acto de coleccionar debe entenderse "...como una variante de la simple acumulación, donde se distinguen rasgos relacionados con el orden y la sistematización".

A medida que pasan los años, algunos coleccionistas se reafirmarán o cambiarán el objeto de sus colecciones, pero la gran mayoría de los aprendices de coleccionista optan por abandonarlas. La colección no constituye ya un elemento prioritario en el equilibrio madurativo de las personas adultas. Este tipo de colecciones, que podríamos llamar formativas o ingenuas, por estar íntimamente relacionadas con el desarrollo de la personalidad y carácter de los individuos, va a dar paso a otras que se fundamentan en un sentimiento de distinción social y en un deseo de contemplación de objetos únicos o escasos.

La distinción social requiere para su afirmación de elementos excepcionales que por definición son escasos y difíciles de conseguir. La peculiaridad de las características que deben incorporar estos objetos, unida a la gran demanda social de los mismos, determina que los atributos de carestía y prestigio se incorporen a sus aptitudes originales. El canon de lo costoso afecta a nuestros gustos, de tal modo que en nuestra estimación de la belleza, el costo elevado de los objetos la realza. En la realidad social, el valor estético y el valor económico de la obra de arte están en permanente relación. El valor estético es un valor subjetivo, pero objetivado a través del consenso social y su solidificación histórica (Armañanzas, 1993: 98 y ss.). Y también sirven para otorgar una pátina de objetividad valores difícilmente cuantificables o definibles como singularidad, rareza, origen, antigüedad, etc.

Para Thorstein Veblen (1995: 134): “Ocurre con frecuencia que un artículo que sirve a la finalidad honorífica del derroche ostensible es, a la vez, un objeto bello [...]”. Existe un punto de encuentro entre lo bello y lo honorífico, nuestro sentido de lo caro, se disfraza bajo el nombre de belleza. “La exigencia de que las cosas sean ostensiblemente caras no figura, por lo común, de modo consciente en nuestros cánones de gusto, pero, a pesar de ello, no deja de estar presente como norma coactiva que modela en forma selectiva y sostiene nuestro sentido de lo bello [...]”.

De acuerdo con las observaciones que realiza Veblen, podemos subrayar que las colecciones de arte, que son objeto del presente estudio, están al alcance de unos pocos privilegiados, y que su carácter monopolizador satisface plenamente el sentimiento de superioridad pecuniaria o de estatus social de sus propietarios.

¿Cuáles son los motivos profundos de la pasión del coleccionista de arte? Benoit (1971: 8-9) señala los siguientes:

- a) El respeto al pasado, a la tradición.
- b) El instinto de propiedad y de ahorro.
- c) El snobismo como medio de estatus social.
- d) El amor al arte.

Estas cuatro razones resumen los motivos que animan o inspiran una colección. Lo que resulta difícil es encontrar colecciones que respondan a un único motivo. Por lo general, son dos o más las razones que originan la misma. Según Francesco Poli (1977: 92), los móviles fundamentales del coleccionismo de arte “[...] se pueden dividir prácticamente sólo en dos: el prestigio y el interés económico. El amor al arte como hecho estético, al no exigir la posesión material de la obra de arte, no puede ser nunca el impulso primario del coleccionismo, pero en mayor o menor medida está siempre presente en todos los coleccionistas, incluyendo a los especuladores”. En el mismo sentido se manifiesta Veblen: “La utilidad estética de los objetos bellos no se ve realizada en gran medida ni universalmente por la posesión” (1995: 136).

Para Díaz Balerdi (2008: 69-70), dos son las pulsiones básicas que explican el hecho de reunir objetos con intención de coleccionar: la acumulación y la permanencia. “Ambas pulsiones son las dos caras de una misma moneda –la primera de carác-

ter físico; la segunda, de acento psicológico-: el instinto básico de supervivencia”. La vertiente física del fenómeno tiene que ver fundamentalmente con factores económicos: producción, acumulación, excedentes, relaciones de propiedad, beneficio, rentabilidad; en la vertiente psicológica sin embargo entran en juego factores no materiales, “[...] como la curiosidad, el deseo de propiedad, el fetichismo, el miedo a la muerte, la necesidad de identificación y los procesos cognitivos”.

El coleccionismo de arte es una actividad cargada de historia, que en la actualidad ha adquirido en los medios de comunicación un protagonismo desorbitado. El boom de las subastas de arte, la eclosión de nuevos museos, la creación de numerosas fundaciones y la aparición de un nuevo espíritu coleccionista, ha dado una nueva dimensión a esta vieja actividad. Evidentemente las circunstancias y los modos de coleccionar han variado, pero no así sus razones últimas, que permanecen inalteradas.

En los siguientes apartados analizaremos el fenómeno del coleccionismo desde una perspectiva histórica y construiremos una tipología de coleccionistas vizcaínos y alaveses.

2.2. El coleccionista

Se dice del coleccionista que es un apasionado, un personaje que busca con vehemencia y apetito de cazador la pieza objeto de sus desvelos. El motivo de su búsqueda no es otro que construir un mundo irreal, que responda a la lógica de su creador. En la medida en que construye su colección, está proyectando sus anhelos, sus gustos, sus debilidades. La colección delata al autor, el coleccionista es la medida con la que se construye ese mundo imaginario.

El armenio Calouste Sarkis Gulbenkian formó una magnífica colección de arte que posteriormente donó a la ciudad de Lisboa. Su esfuerzo y dedicación a la colección fue extraordinario y habitualmente se refería a sus obras de arte como “las mujeres de mi harén” y “mis hijos”. En la entrada de la fundación Gulbenkian de Lisboa, hay escritas sobre el muro unas palabras del coleccionista que definen perfectamente la pasión que llegó a sentir por sus obras: “Tengo plena conciencia de que ha llegado el momento de tomar una decisión sobre el futuro de mis obras de arte. Puedo decir, sin sombra de exageración, que las considero como mis hijas y que su bienestar es una de las preocupaciones que me domina. Representan cincuenta o sesenta años de mi vida, a lo largo de los cuales las reuní, a veces con innumerables dificultades, pero siempre y exclusivamente guiado por mi gusto personal. Es cierto que, como todos los coleccionistas, procuré aconsejarme. Pero siento que son más en alma y corazón” (Marín Medina, 1988: 62-63).

En el mundo del coleccionista dos son las reglas de oro: la calidad y la especialización. A medida que va creciendo la pasión coleccionista, el nivel requerido de las obras es mayor, no sirve cualquier cosa. El nivel de exigencia es directamente proporcional al nivel de goce o de satisfacción; a mayores dificultades para la obtención de la obra, mayor es el grado de plenitud.

Para Benoist (1971: 8), el coleccionista “[...] es un chiflado, un apasionado que quiere reunir todo en su dominio y sobre todo el objeto que no es fácilmente encontrable y que coronaría la serie [...]”. El personaje que se desprende de la visión de Benoist es un coleccionista dotado de un fino olfato, que se desenvuelve con facilidad en el mundo del arte y que por tanto conoce y sabe lo que quiere. Su colección representa una conquista de un mundo interior, que se pretende construir a través de los trofeos obtenidos en una búsqueda permanente.

Hans Heinz Holz (1979: 5), en su ensayo *De la obra de arte a la mercancía*, nos dice: “El coleccionista [...] corre detrás de la utopía de una felicidad estable; en sus momentos de asueto quiere gozar del conjunto de todas las horas perfectas. Edifica a su alrededor un mundo de naturalezas muertas, donde la muerte de la realidad es trasladada a la apariencia espiritual de la vida eterna”. El coleccionista de Heinz Holz goza de la posesión, convertida en fin en sí misma, cree asegurarse del sentido de un acto, de un acontecimiento, a través del dominio de una cosa. Los objetos de arte se convierten en objetos de veneración y sacralización, el fetiche se convierte en un valedor de su prestigio social.

Walter Benjamin (1982: 89-92) define a Eduard Fuchs como un coleccionista pionero de la consideración materialista del arte. Conviven en él una representación antigua, dogmática e ingenua de la recepción y otra nueva y crítica. Para Benjamín, el coleccionista es un erudito, un investigador que cree que la obra de arte no ha concluido en el pasado. La función del coleccionista es contribuir a explorar los secretos de las obras de arte. Su cometido no finaliza con el acto material de la compra, su afición e interés por investigar le llevará a ver la obra de forma subjetiva.

Según Lola Moriarty (1995: 4): “El coleccionista contempla la obra de arte desde la cercanía de su particular visión crítica, lo que le permite dar su propia interpretación de la misma, que de ese modo adquiere su verdadero significado” Esta visión del coleccionista contemporáneo le eleva a la categoría de protagonista de una función artística personal, su apropiación de la obra cierra el círculo y da sentido al proceso artístico. El coleccionista es un conocedor, un erudito y además un artista. El coleccionista contemporáneo, diseña, elabora, edifica, construye una colección que tiene como único centro al creador de la misma.

El suizo Oskar Reinhart, tras sesenta años de servicio al arte, decía: “Soy coleccionista por un sentido del deber, que me lleva a poner mis conocimientos y mis bienes al servicio del hombre”. Su padre, Teodoro Reinhart, manifestaba en 1916: “Nuestros padres nos han enseñado a estar al servicio del arte y de la ciencia, a testimoniar nuestra amistad a los artistas, a hacer accesibles las obras de arte a la colectividad gracias a las donaciones y a las colecciones, y todo ello nos permite escapar al materialismo y alcanzar el ideal” (Trincado, 1995: 9).

Frente a todas estas visiones más o menos románticas y cultas del coleccionismo, se encuentran otras que incluyen la afición por el arte como un testimonio de su profesión y modernidad. La colección se ha convertido en un signo de modernidad además de servir al mayor prestigio y gloria personal de su propietario. En este apartado se encontrarían algunas de las colecciones recientes de grandes empresarios, banqueros, diseñadores, etc.

Para Alfonso E. Pérez Sánchez (1991: 12), “[...] las grandes colecciones artísticas de que hay memoria desde los orígenes de la civilización, han estado ligadas a



La Galería Nacional de Washington.

las expresiones del poder: político, económico, social, e incluso, en ocasiones excepcionales, del poder intelectual, del que vendría a ser la expresión más significativa [...]”. Un paradigma de expresión de poder político, económico y cultural lo encontramos en el National Mall o Explanada Nacional de Washington, donde confluyen la máxima representación del poder político de los Estados

Unidos de América, representado por El Capitolio, y numerosos museos de todo tipo que sirven para construir la imagen de gran nación y al mismo tiempo para prestigiar su política. Otro ejemplo es la Isla de los Museos de Berlín, que alberga cinco grandes museos y recibió su nombre de Federico Guillermo IV de Prusia en 1841.

El mundo de los negocios también se ha hecho notar con fuerza en el coleccionismo de arte y es cada vez más notoria la presencia de grandes empresas que construyen una colección de arte como estandarte del prestigio y éxito económico de las mismas. En bastantes ocasiones la colección es simplemente un refugio del exceso de liquidez, que se utiliza a conveniencia del balance económico.

En este contexto tampoco es extraña la existencia de personajes del mundo de los negocios que utilizan su colección de arte como una forma de dirigismo cultural. Es el caso de Charles Saatchi, millonario publicista inglés y coleccionista de arte contemporáneo. En 1985 fundó su galería de arte y se dedicó a promocionar a jóve-

nes artistas británicos que acabaron convertidos en famosos creadores: Damian Hirst, Sarah Lucas, Gary Hume, Jenny Saville... En este sentido son muy ilustrativas las técnicas que Saatchi y sus colaboradores han utilizado para incrementar artificialmente las cotizaciones de los artistas (Thompson, 2010). En opinión de Rafael Argullol (2009) “Se ha impuesto una idea reaccionaria del arte que traduce el valor artístico en términos económicos”.

No es producto de la casualidad que las colecciones y artistas más destacados del mundo se encuentren establecidos en los países más importantes política y económicamente, que son a su vez los que marcan los modelos y estilos que imperan en el mundo actual.

2.3. Antecedentes históricos del coleccionismo

El fenómeno coleccionista es muy difícil situarlo en el tiempo. Todo parece indicar que se trata de una actividad tan vieja como la propia existencia humana. Los seres humanos en todo tiempo, cultura y lugar han sentido la necesidad de coleccionar los más diversos objetos y de preservarlos para el futuro. Desde pequeños, otorgamos a los objetos un carácter especial que nada tiene que ver con la utilidad práctica de los mismos. Aparecen en escena otras consideraciones de tipo sentimental, estético, mágico o religioso, que transforman la función práctica original del objeto para convertirlo en un elemento coleccionable.

Refiriéndose al afán coleccionista de los hombres de la Edad de Piedra, Georges Henri Riviére (1993: 68) nos dice: “En esos inicios de la humanidad se encuentran colecciones fruto del instinto del animal por la posesión y de la idea humana por crear cultura”. Julius Von Schlosser (1988: 8) liga el impulso coleccionista a la idea de propiedad personal y a la no menos complicada de adorno y cuidado del propio cuerpo. “Esto aparece más claro cuando oímos que el hombre primitivo en muchísimas ocasiones representa su propia cámara artística itinerante y que, por motivos fácilmente comprensibles, lleva también sobre su cuerpo, a menudo con no pocas dificultades, aquello que personalmente estima y quiere considerar como suyo propio, y entre ello está naturalmente y ante todo el tatuaje colorista [...]”.

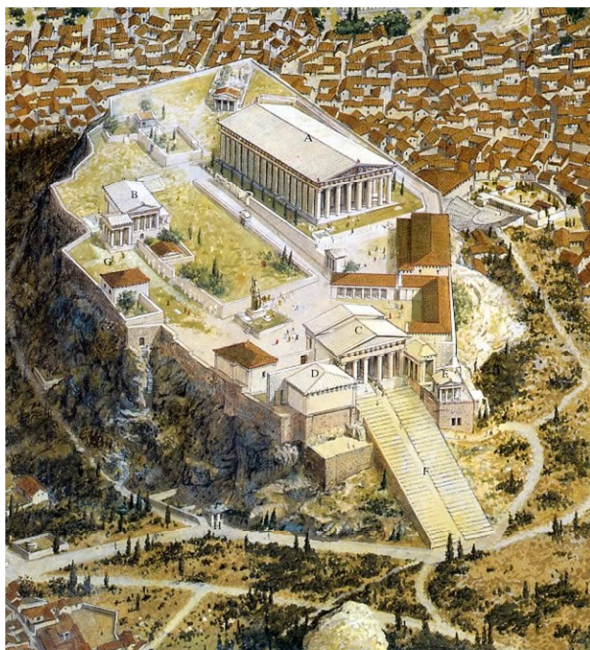
En Egipto y Mesopotamia, los faraones, monarcas, nobleza y sacerdotes coleccionaban objetos preciosos que más tarde pasaban a formar parte de los ajuares funerarios. Los elementos de más valor acompañaban al difunto en la cámara del tesoro e indicaban su posición social, poder y prestigio.

El coleccionismo en la Grecia clásica y el Período Helenístico

El antecedente más próximo de lo que podemos considerar coleccionismo artístico en las antiguas culturas urbanas de Occidente, habría que ligarlo a la Grecia clásica. Los templos contaban con importantes colecciones fruto de las ofrendas otorgadas a los dioses. “Formados por una acumulación lenta de exvotos llevados por los fieles, los tesoros de los templos fueron en Grecia los primeros depósitos de obras de arte que se visitaban pagando un óbolo al sacristán, después de haber hecho sus devociones ante la divinidad local” (Bazin, 1969: 14).

Los objetos dependían de la fortuna de los donantes, pero en general eran objetos hechos en oro, plata, bronce o alguna otra materia preciosa o incluso cuadros. Las obras estaban firmadas por los más grandes artistas griegos y los sacerdotes se encargaban de realizar inventarios de los mismos muy detallados y también se encargaban de su conservación y cuidado.

Es en Atenas donde se encuentran los restos materiales de la primera pinacoteca o colección de pintura conocida. En el conjunto arquitectónico, religioso y político de la Acrópolis ateniense, el arquitecto Mnesiclés construyó a su entrada un edificio conocido como los Propileos, en cuya ala izquierda se hallaba la famosa pinacoteca que albergaba cuadros de grandes maestros, como Polignoto (Blanco Frejeiro, 1990: 66). Aquí, en Atenas, surge el Mouseion o templo



La Acrópolis.

de las musas dedicado a las diosas de las artes liberales: eran lugares de estudio y debate que se embellecían con obras de arte. Su organización y objetivos recuerdan a los planteamientos de los centros multidisciplinares de nuestros días. “Con el helenismo, y debido a sus ingredientes culturales mixtos e internacionales, es cuando se reafirma el gusto por el arte y la colección artística” (León, 1986: 17).

Junto a la imagen de la divinidad, los templos griegos custodiaban tesoros y obras artísticas que no estaban a disposición de necesidades particulares en la vida de ultratumba, su carácter era fundamentalmente público y accesible (Morán y Checa, 1985: 15). La cámara del templo y su recinto son, en cierto sentido un precedente de lo que serán los museos. Con el paso del tiempo el tesoro del templo, convertido en bien nacional o municipal, reflejará los intereses generales de la comunidad, íntimamente entrelazados por el culto (Schlosser, 1988: 12). A Grecia debemos - además del afán por coleccionar- el origen etimológico del coleccionismo y los museos: *Pinakothéke* (galería de pinturas), *Mouseion* (santuario de las musas), *Glipto-*

teca (colección o museo de esculturas), *Dactiloteca* (colecciones de camafeos), etc. (Alonso Fernández, 1993: 51).

Es en la época helenística cuando se utiliza el término *Museion* para designar el gran centro cultural de Alejandría materializado por Ptolomeo Filadelfo. “El centro no contaba con colecciones artísticas, sino un museo científico, constituido por un parque botánico y zoológico, salas anatómicas e instalaciones para las observaciones astronómicas; los sabios vivían a expensas del Estado. En cuanto a las colecciones artísticas de Ptolomeo se encontraban en su palacio” (Bazin, 1969: 17).

El *Museion* de Alejandría se fundó según el ejemplo del Liceo de Aristóteles, como una escuela del saber que combinaba la investigación y la conservación de la cultura griega.

Son los reyes de Pérgamo los que inician el coleccionismo sistemático de obras de arte y establecen un nuevo tipo de relaciones con las manifestaciones plásticas: “Ya no las contemplaban exclusivamente en relación con el culto, sino que reconocieron su belleza y toda su significación artística” (Penndorf, 1987: 9). En el concepto de belleza se empieza a valorar la calidad en la ejecución de la obra.

Orígenes del coleccionismo en Roma

Con el decaer de la civilización helenística, van a ser los generales romanos los que marquen un nuevo estilo. No habrá jefe que a la vuelta de su campaña militar no traiga consigo el producto de su botín. “Los botines procedentes de Grecia y de



Villa Adriana. Tívoli.

Oriente eran el ornato de los desfiles triunfales y después se distribuían entre los templos, pero el triunfador conservaba su parte; como ocurría con los esclavos vendidos, legítimo fruto de la guerra considerada como un negocio” (Bazin, 1969: 17). El saqueo de ciudades como Corinto y Atenas elevó al máximo la pasión coleccionista de la

clase dominante. Mármoles y bronce griegos pasaron a adornar sus casas y así se consolidó definitivamente el fenómeno del coleccionismo privado de arte. El nivel

artístico de dichas colecciones era sinónimo del nivel social y prestigio cultural. “Estos motivos hedonistas y esnobistas fueron la base sustancial del coleccionismo [...]” (León, 1986: 18).

En los palacios y en las grandes villas romanas, además de estatuas originales o copias que se distribuían por los jardines, se acumulaban objetos de orfebrería, de marfil, de concha, muebles de bronce, tapices de oriente, piedras talladas, etc. La adecuada colocación de las obras de acuerdo con la moda en uso, era un factor fundamental de cara a la exhibición de las mismas, ante miembros dirigentes de la sociedad romana.

La fastuosidad y diferenciación social que otorgaban las colecciones, contribuyeron a crear un mercado y, con ello, un nuevo estímulo para el coleccionista de arte: la rentabilidad económica de la inversión. Ese valor comercial se va a convertir también en un nuevo estímulo que aliente la búsqueda de nuevas obras de arte. “A partir de aquí todos los valores ficticios que se encuentran en los tiempos modernos de forma tipificada (el valor de la serie completa, la rareza, originalidad, la pátina, antigüedad...), son herencia directa del coleccionismo romano [...]” (León, 1986: 18-19).

Efectivamente, es en Roma donde se fragua la idea del arte como valor económico y hedonista; estos valores absolutamente individuales apuntan lo que será la forma moderna de relación con el arte.

Es curiosa sin embargo la afirmación de Bazin (1969: 18), “Refinados por sus propios pillajes, los romanos se convirtieron en coleccionistas apasionados de obras de arte, sin cesar, sin embargo, de manifestar el mayor desprecio por aquellos que las hacían”. Una visión absolutamente opuesta a la consideración social de la que hoy en día disfrutan los grandes artistas contemporáneos.

Una forma de presentación de las colecciones de arte fueron los pórticos, lugares privilegiados para contemplar las colecciones al abrigo del sol y de la intemperie. Hacer construir un pórtico era una excelente forma de adquirir prestigio social. Algunos pórticos eran verdaderos museos de arte y se pueden nombrar numerosos ejemplos: El Pórtico de Octavio, el de Pompeyo, el de Filippo, el Pórtico de los Argonautas, el de Vipsanio... Este último se debe a una destacada personalidad desde el punto de vista museológico, el general y político romano Marco Vipsanio Agripa,

que consideraba de vital importancia la educación artística y abrió sus colecciones al público en general defendiendo que el arte debería ser patrimonio de la comunidad (Alonso Fernández 1993: 59).

En suma, como afirma Bazin (1969: 23): “Roma no tenía ningún museo propiamente dicho, pero la ciudad entera era un museo”.

La Edad Media

Para el hombre de la Edad Media deben conservarse todos los testimonios del pasado cristiano, de ahí que exista un interés especial en las reliquias, restos de los instrumentos de la Pasión de Cristo, de la vida de la Virgen, de los apóstoles y de los considerados mártires y santos de la Iglesia. Todo lo que había estado cerca de Cristo se consideraba sagrado (Bazin, 1969).



Caliz de Doña Urraca en la Catedral de León.

A modo de templo griego, las iglesias y santuarios cristianos de la Edad Media, tendrán su propio tesoro y se convertirán en el centro de la vida cultural. El origen de dicho tesoro se hallaba en las donaciones reales o populares (salterios, misales, cruces, copones, relicarios...) y en los robos y saqueos producto de las campañas militares, cruzadas, etc.

En nada favoreció al coleccionismo la política adoptada por la Iglesia al prohibir las imágenes paganas (Edicto de Milán del año 313); notables piezas procedentes del paganismo eran destruidas cuando no podían transformarse en objetos de culto cristiano. En otros casos los poderes públicos requisaban de oficio los metales preciosos para poder pagar las deudas generadas por las guerras. Las consecuencias fueron desastrosas para la pervivencia del patrimonio cultural, según Aurora León (1986: 20): “Dado el valor intrínseco de los objetos, se transformaban en dinero al fundir los metales o desguazar las piedras preciosas en tiempos de carestía”. El contenido de dichos tesoros era muy variado, pero fundamentalmente hay una búsqueda de lo maravilloso, insólito y raro. En España existen multitud de ejemplos citados por Morán y Checa (1985: 17-18): “[...] en la colegiata de Roncesvalles una maza colosal, que perteneció a Sancho el Fuerte de Navarra, en la catedral de Burgos el cofre del Cid, etc. [...]”. En multitud de catedrales podemos encontrar trofeos y objetos simbólicos que

formaban parte de dichos tesoros. Para Schlosser (1988: 21), esos tesoros eclesiásticos, “[...] participan del carácter de las futuras cámaras de maravillas en mayor grado que los templos de la Antigüedad”.

La formación de los tesoros conoció muchas etapas a lo largo de la Edad media y, si bien los primeros fueron reunidos en los siglos VII y VIII, es en la época carolingia (siglos VIII y IX) cuando se constituyeron los primeros grandes tesoros. La gran devoción de Carlomagno había dado un impulso nuevo a los monasterios y a las catedrales. A los botines de guerra arrebatados a



Cámara Santa, tesoro de la Catedral de Oviedo.

los hunos y a los árabes se añadieron las obras recibidas como donación y las adquiridas por Carlomagno al emperador bizantino y al califa Harun al-Raschid (Bazin, 1969: 31).

La segunda fase de formación de los tesoros en Occidente fue debida a las cruzadas (1095-1291). Las diversas campañas desarrolladas a lo largo de casi doscientos años permitieron arrebatar las riquezas de numerosas ciudades como por ejemplo, Constantinopla, cuyo saqueo duró desde el 14 hasta el 16 de abril de 1204 (IV cruzada).

Las colecciones al amparo de la iglesia medieval eran accesibles bajo determinadas condiciones y limitaciones, al contrario que el templo helenístico, que era un espacio público y abierto.

La valoración de los elementos que componen dichos tesoros se realiza en función de tres aspectos:

- a) Su valor intrínseco, que se concreta en su aprecio de costosas telas, joyas y piedras preciosas.
- b) Su rareza y extravagancia, unido a la posibilidad de poderes mágicos que desarrollaban los materiales extranjeros o desconocidos.

- c) Su carácter simbólico o conmemorativo de ciertos elementos, banderas, espadas, osarios, etc.

En la Baja Edad Media, desaparece la preocupación del milenarismo y comienza el desarrollo de las ciudades, lo que va a significar una vuelta a la estimación de los valores mundanos y las costumbres coleccionistas. Aunque la Iglesia siguió teniendo un papel preponderante se formaron en Europa grandes colecciones de señores feudales, aristócratas y príncipes (Alonso Fernández, 1993: 61).

A partir del siglo XIV, la fuerza ya no es el único atributo del poder; los burgueses, creadores de riqueza, la exhiben con agrado; los poderosos no pueden dejarse superar y rivalizan en fasto (Bazin, 1969: 35).

Los poderosos de la época comienzan a estimar el valor artístico de los objetos tanto como su precio o rareza, lo que indica un cambio de tendencia y el anuncio de un nuevo coleccionismo.

El siglo XV y XVI. Renacimiento

Durante los siglos XV y XVI en Europa se produce una auténtica revolución espiritual, una transformación del conjunto de los valores económicos, políticos, sociales, filosóficos, religiosos y estéticos, que habían constituido la vieja civilización medieval, aquella que se había definido como la edad de las tinieblas. El denominador común de este nuevo tiempo fue la transformación, renovación y creación de nuevos códigos de conducta. Este movimiento que establece una nueva escuela de pensamiento, el Humanismo, se caracteriza por colocar al hombre en el centro del mundo. Se recupera la cultura clásica y se producen sorprendentes cambios en las artes, la literatura y las ciencias. Se desarrolla la imprenta, se hicieron grandes descubrimientos astronómicos, geográficos y las artes se transformaron de una forma espectacular. Este movimiento denominado Renacimiento va asociado al desarrollo del individualismo y la penetración de la filosofía griega en Occidente.

La incipiente aparición del capitalismo provocado por un cambio en la economía, que de ser exclusivamente agrícola pasa a centrarse en la economía artesanal desarrollada en los burgos, provoca el ascenso social de la burguesía, que será la encargada de impulsar los ideales renacentistas.

Durante el siglo XV, príncipes y acaudalados particulares forman verdaderas colecciones de obras de arte, que tendrán un carácter absolutamente privado. Surge un nuevo interés por la colección de objetos suntuarios, al margen de su contenido religioso. Por primera vez se hace abstracción de la posible función religiosa de las representaciones en beneficio de su consideración como depósito de valor económico y sobre todo del prestigio social.

Matías Díaz Padrón y Mercedes Royo-Villanova (1992: 15) nos dicen al respecto: “Durante los siglos XV y XVI, especialmente a lo largo de este último, se produce la aparición de un fenómeno nuevo como consecuencia del Renacimiento, del aumento de la cultura de tipo universal, humanística y científica, y de la curiosidad por los nuevos países descubiertos: el coleccionismo de obras de arte y objetos curiosos y raros. Ese afán



Cámara de maravillas del naturista Ferrante Imperato de Nápoles, 1672. Grabado.

coleccionista se extiende por los diversos países europeos desde Italia a los países nórdicos, pero es sobre todo en Centroeuropa donde aparecen y se multiplican esas colecciones, que serán llamadas *wunderkammer* o *kunstkammer* (cámaras maravillosas o artísticas)”. En estas primeras colecciones eclécticas y enciclopédicas se reúnen objetos de todo tipo: pinturas, esculturas, orfebrería, cristales, monedas, meteoritos, rarezas de la naturaleza, instrumentos científicos y musicales, etc. No se seleccionan los objetos por su belleza, sino por otros criterios como son la rareza, el exotismo, la antigüedad, etc. “Al valor hedonista y económico otorgado a la obra de arte durante la época romana, el Renacimiento añade un valor formativo (humanitas) y científico para el hombre moderno, educado (valor pedagógico) al contacto con la obra antigua” (León, 1986: 23).

Esta pasión coleccionista es propia en sus comienzos de la Iglesia, las casas reales, príncipes y gobernantes, pero luego va extendiéndose a la nobleza y a la burguesía. Se pone de moda como símbolo de poder económico y prestigio social la adquisición y tenencia de obras de arte. “El gusto por el arte y su posesión servía

para elevarse en el nivel social y era una muestra de educación humanista y de virtud; ser un *connaisseur* no constituía sólo una muestra de saber sino un método de alcanzar una gran reputación social” (Díaz Padrón y Royo-Villanova, 1992: 18-19).

En Italia durante el siglo XV, Florencia se convierte en el centro del arte renacentista. Las grandes familias italianas de los Strozzi, los Rucella y en especial los Medici sienten un gran interés por la adquisición de obras de arte (Hernández Hernández, 1994: 16). A través de las tres generaciones de los Medici se puede observar la evolución del mecenazgo: Cosme el Viejo es el financiador de obras religiosas (abadía de Fiésole, San Lorenzo de Florencia...); su hijo Piero es ya un coleccionista metódico y Lorenzo, genuino humanista, es exclusivamente coleccionista (León, 1986: 26).

En España, a pesar de que Carlos V había atesorado una importante cantidad de pinturas, será su hijo Felipe II -un enamorado de la pintura- el que marque un cambio de tendencia con su galería de pintura, en sustitución de la cámara de maravillas. Fue Felipe II el que inició el núcleo de las colecciones pictóricas de la corona de España (Morán y Checa, 1985: 112-127).

Coleccionismo del siglo XVII

A la consolidación de las colecciones monárquicas del XVI, va a suceder en el XVII un intenso movimiento de obras de arte por toda Europa. En algunos casos el movimiento afecta incluso a colecciones enteras. “Este coleccionismo es debido a compras y a intercambios como objetos de regalo entre embajadores, nobles y monarquías” (Hernández Hernández, 1994: 19-21). Algunos artistas participan en este comercio artístico, uno de los casos más elocuentes es el de Rubens, consejero artístico de Felipe IV, que además de artista de éxito actuó de agente, experto y marchante.

Poco a poco, se va produciendo un cambio claro de tendencia: las colecciones dejan de tener un carácter enciclopédico y se van convirtiendo sobre todo en colecciones de pintura y escultura. Las colecciones de tipo ecléctico siguen existiendo, pero las más importantes son fundamentalmente de pintura. Se va a producir la separación definitiva entre ciencia y arte o, lo que es lo mismo, entre gabinetes científi-

cos y colecciones artísticas. Por tanto, lo característico de esta época va a ser la ambivalencia entre la cámara de maravillas y la galería de pinturas.

Paralelamente a este cambio de enfoque, se va a dar un gran incremento del coleccionismo, debido a la ascensión de los grupos burgueses. Va a surgir un nuevo tipo de coleccionista que ya no compra sólo por prestigio social sino por gusto personal y delectación (León, 1986: 30).

Como consecuencia de una intensa actividad comercial, en ciertos países como Flandes y, más en concreto en Amberes, el clima social era tan favorable al coleccionismo que a principios del siglo XVII surge un nuevo género de pintura -la pintura de gabinetes-, en la que con frecuencia aparecen reflejadas las obras de una colección, su propietario acompañado de amigos e incluso, en algunas ocasiones, el artis-



“El archiduque Leopoldo guillermo en su galería de pinturas en Bruselas”. David Teniers el Joven.

ta autor de la obra. En la mayoría de los cuadros de dicho género se observa unas galerías repletas de cuadros y esculturas. La distribución responde a criterios ornamentales, condicionada por el tamaño de la obra y las dimensiones del espacio. Es un planteamiento barroco, que se rige por el gusto personal y el capricho de la puesta en escena.

En la aparición de este nuevo género destaca la figura del gobernador de los Países Bajos el archiduque Leopoldo Guillermo, quien nombró a David Teniers pintor de cámara y fue pintado por éste en numerosas ocasiones en su galería de pintura del palacio de Bruselas. El más famoso de esos cuadros y el considerado como prototipo del género de pintura de gabinetes fue regalado por el archiduque a su primo Felipe IV y actualmente se puede contemplar en el Museo del Prado.

En España, durante el siglo XVII, se produce un enriquecimiento de las colecciones reales a través de Felipe III y Felipe IV (León, 1986: 34). Felipe III profundizará más en el gusto por la pintura, abandonando progresivamente el carácter enciclopédico de las colecciones de su padre (Moran y Checa, 1985: 223). Felipe IV en-

vió a Velázquez en 1649 a Italia con el objetivo de conseguir obras para la colección de la Corona. Sin embargo las principales adquisiciones de los años cincuenta serían las donaciones hechas por Luis de Haro, que al convertirse en coleccionista siguiendo el ejemplo de su rey obtenía también los favores de su gobierno. “[...] Haro no fue el único en servirse del coleccionismo como medio de acceso a Felipe IV (Brown, 1995: 126). El coleccionismo de pintura se convirtió en la afición favorita de todo el que en Madrid tenía pretensiones sociales.

“Desde ahora, y durante muchos años, política y coleccionismo, iban a caminar unidos de la mano” (Moran y Checa, 1985: 226). La construcción de una colección importante va a ser un objetivo político de primer orden en la mayoría de las cortes europeas. La colección se convierte en un reflejo del prestigio de las monarquías reinantes.



*Museo Ashmolean de Oxford,
Inglaterra.*

Antes de finalizar el XVII, concretamente el 6 de junio de 1683 se inauguró el museo Ashmolean en Oxford, el primer museo universitario del mundo, para albergar la colección o gabinete de curiosidades del Elías Ashmole. Por primera vez se creaba un museo organizado como institución pública y muestra el interés creciente del momento en poder contemplar las colecciones privadas.

Del siglo XVIII al XX

Durante el siglo XVIII se va a producir una gran difusión del coleccionismo entre la nobleza y la burguesía, lo que estimulará e intensificará el mercado del arte a nivel internacional. En Inglaterra van a surgir dos casas de subastas de objetos de arte: Sotheby's en 1744 y Christie's en 1766, que con el paso del tiempo han llegado a ser las más importantes a nivel internacional. Los grandes coleccionistas del momento comienzan a ser -además de los tradicionales: la corte y el clero- los grandes banqueros, industriales, comerciantes, etc. El coleccionismo cortesano va a convivir con el cada vez más importante coleccionismo burgués.

Según Aurora León (1986: 37), se dan “[...] dos tipos de coleccionistas: los curiosos y los filósofos [...]. Los curiosos cumplen una función snobista en la sociedad

que viven, siguiendo ciegamente los dictados de la moda [...]. Los coleccionistas filósofos, eruditos, se plantean por el contrario [...] el coleccionismo desde un punto de vista científico, sistemático, metódico y especializado”.

La presente tipología configura de forma extrema lo que van a ser las dos formas distintas de concebir la actividad: el coleccionismo de carácter cultural y el de carácter especulativo. Evidentemente entre esas dos opciones han convivido multitud de estadios intermedios e incluso modelos que aúnan las dos facetas en una misma colección.

La aparición de una burguesía rica e ilustrada, va a permitir la aparición de un coleccionismo culto que se caracteriza por el conocimiento y el rigor de sus planteamientos. Muchas de estas colecciones con el transcurrir del tiempo pasarán a formar parte de los museos nacionales, cambiando su estatus privado por uno público. Ese tránsito desde la colección privada o individual a la colección colectiva o pública, significa según Zunzunegui (1991: 32-33) que “[...] el acceso a la colección dejaba de ser un privilegio para ser entendida en términos de derecho; el capricho del coleccionista era sustituido por el criterio del experto y, lógica consecuencia, el artístico desorden del cabinet d`amateur venía a ser reemplazado por una ideología de la visibilidad, asentada sobre la trinidad conceptual de recorrido, orientación y orden, en la que tomaba cuerpo una auténtica pedagogía de la mirada”. En definitiva, el Museo surge como consecuencia “[...] de una ruptura conceptual (a finales del siglo XVIII) articulada en el paso del coleccionismo privado al desarrollo de un proyecto pedagógico-informativo de carácter público” (Zunzunegui, 2003: 39).

Las ideas de la revolución francesa transmiten el ideal republicano respecto de la función pública del arte y el museo adquirió una extraordinaria significación social. En 1793 se inauguró el Museo del Louvre, que sería uno de los primeros museos públicos; en 1819 abre sus puertas el Museo del Prado. En am-



Edificio villanueva del Museo del Prado.

Los mu-

seos nacionales además de servir para una finalidad educativa y de conservación van a ser instrumentos de propaganda política (Nieto Gallo, 1973: 16). A partir de aquí, se produce un boom museístico y van a surgir museos en todo el mundo y en muchos casos por el empuje y apoyo de los coleccionistas.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX entre los coleccionistas más activos se encuentran los americanos. Estados Unidos se había convertido en una gran potencia económica y sus coleccionistas estaban interesados en dar a su país un patrimonio cultural y artístico que sirviese para reafirmar su propia personalidad y prestigio frente a Europa. En realidad, no se trataba de un interés cultural real, sino de un instrumento para alcanzar mayor prestigio social. Un caso de abulia y desinterés artístico extremo es el de Henry Walters, que mientras vivió mantuvo las obras de arte compradas, en las cajas de embalaje de las mismas.

Uno de los grandes comerciantes del mercado del arte fue el inglés Joseph Duveen que convenció a sus clientes americanos de que “[...] al donar sus obras de arte al público podrían sacar considerables ventajas por concepto de impuestos fiscales y lograr notables éxitos sociales” (Penndorf, 1987: 82).

Desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, son los grandes magnates americanos los detonantes del gran boom coleccionista. Los Rockefeller y los Guggenheim utilizan sus medios económicos y sociales para erigirse monumentos a ellos mismos, en forma de grandes museos de Arte Contemporáneo (Armañanzas, 1993: 25). Después de la Segunda Guerra mundial nuevas potencias económicas como -Inglaterra, Alemania, Francia- formarán el selecto grupo de países con grandes coleccionistas de arte, hasta que en el decenio de los setenta, harán su irrupción los grandes coleccionistas japoneses (corporaciones industriales, bancos, compañías de seguros, etc.).

Todos estos hechos van acentuando la cada vez más evidente implantación de un denominado por Zunzunegui (1991: 31-39) *consumo light del arte* “[...] consumo marcado menos por la búsqueda de una auténtica experiencia cognitiva o estética, que por la desesperada voluntad de sentirse partícipes de un espectáculo, el de la cultura [...]”

Dadas las altas plusvalías que las obras artísticas comenzaban a ofrecer, se empieza a considerar el arte como un activo merecedor de fuertes inversiones. El

mercado del arte como alternativa a los más tradicionales mercados de valores, va a desarrollarse enormemente, las cotizaciones de las obras se disparan. Desde 1987, el alza de precios fue constante y se batieron todos los récords imaginables, hasta que en la primavera de 1990 la cotización de la obra pictórica comenzara a descender (Armañanzas, 1993: 53).

Los japoneses, a través de su intervención en las subastas de arte, han podido sentirse parte en el intercambio de valores-signo y por lo tanto participes de una comunidad virtual que se articula sobre la base de la paridad aristocrática, por encima de las fronteras geográficas (Armañanzas, 1993: 121). El arte, además de ser un codiciado valor especulativo, se convierte en el refugio de enormes capitales.

En España a finales de los años setenta con la llegada de la democracia va a surgir con fuerza un interés inusitado por el arte contemporáneo. Previamente en el año 1966, se había inaugurado en Cuenca por iniciativa del pintor Fernando Zóbel, el Museo de Arte Abstracto Español. En el año 1974, se inauguró el llamado Museo Español de Arte Contemporáneo, en la Ciudad Universitaria madrileña.



Fernando Zobel en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca.

En el año 1981 se celebró la primera edición de ARTEDER, feria de arte contemporáneo de Bilbao que fue patrocinada por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y sólo tuvo tres ediciones. En 1982 se celebró la primera edición de la feria internacional de arte contemporáneo de Madrid, ARCO. En 1986 se inauguró el Centro de Arte reina Sofía que en el año 1990 se convirtió en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Todos estos acontecimientos contribuyeron a crear un clima favorable al arte contemporáneo, del que poco a poco se contagiaron las grandes empresas que empezaron a considerar el coleccionismo como una buena opción de marketing corporativo y, al mismo tiempo, como una buena herramienta financiera.

En Álava a finales de los años ochenta, la sociedad Tubacex de Llodio, empresa líder a nivel mundial en la fabricación de tubos de acero inoxidable, inicia la adquisición de lo que será su colección de arte contemporáneo. Actualmente una parte importante de esa colección está depositada en el museo Guggenheim de Bilbao. Sobre esta colección realizaremos un análisis en profundidad en un capítulo específico de esta tesis.

Este tipo de coleccionismo va a tener su continuidad en Bizkaia durante la última década del siglo pasado y comienzos del presente, con motivo del gran boom urbanístico que originará la aparición de grandes fortunas y el exceso de liquidez de empresas ligadas al sector inmobiliario. En este contexto, fueron varias las empresas que asesoradas por críticos y galeristas decidieron invertir una parte importante de sus excesos de liquidez en colecciones de arte. Es el caso de la empresa Grupo Urvasco, con sede en Vitoria que decidió formar una colección denominada *Homenaje a Eduardo Chillida*. La peculiaridad de la colección residía en que todos los artistas invitados a participar en la misma debían hacer una obra de homenaje al escultor vasco fallecido en 2002. La colección la formaban 45 obras de artistas contemporáneos de relieve internacional: Eduardo Chillida, David Hockney, Manolo Valdes, Elsworth Kelly, Mikel Barcelo, Anish Kapoor, Cy Twombly, Zao Wou Ki, Antony Caro, Antoni Tàpies, Robert Rauschenberg, Sol Lewit, Ron Kitaj, Tony Gragg, Mimmo Paladino, Pablo Palazuelo, Antonio López... Se estima que el empresario Antón Iráculis propietario de Urvasco invirtió 10 millones de euros en la adquisición de las obras y fue asesorado por el crítico Kosme de Barañano y el galerista Pedro Carreras. En el año 2006 se realizó una exposición de la colección en el museo Guggenheim de Bilbao y posteriormente fue depositada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. El 25 de junio del año 2013 la colección fue subastada en la sala Christie's de Londres por unos 12 millones de euros. Previamente Antón Iráculis había ofertado a la Hacienda de Bizkaia la colección en dación de pago de los 30 millones de euros que le debía y ésta había rehusado. La colección se formó en un corto período de tiempo (2002-2006) y todo parece indicar que económicamente no fue un gran negocio.

Otro ejemplo es la colección *Arte XX* del Grupo inmobiliario Baensa, propiedad del empresario José Ignacio Basañez, que fue pignorada a la Caixa Galicia como pago de la deuda contraída con dicha entidad financiera. La colección fue valorada en más de 55 millones de euros y estaba formada por grandes maestros de las vanguardias europeas y grandes autores españoles de la segunda mitad del siglo XX. La colección también estuvo depositada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao hasta su entrega a dicha entidad financiera.

Unas experiencias que ilustran un tipo de coleccionismo que no es ajeno a la trayectoria que ha experimentado el mercado del arte mundial como refugio de grandes fortunas y gran potencial especulativo.

Capítulo 3

3. El fenómeno coleccionista en Vizcaya y Álava

3.1. Antecedentes del coleccionismo en Vizcaya y Álava

Desde el siglo XIV Bilbao, a través de su puerto, se convirtió en un centro receptor de objetos artísticos de distinta naturaleza procedentes de los puertos del norte de Europa con los que mantenía unas fluidas relaciones comerciales: Brujas, Amberes... “El optimismo generalizado de la importación de materiales artísticos a Castilla en la primeras décadas de la Edad Moderna tiene ilustres precedentes bajomedievales, desde finales del siglo XIV, inclusive. Desde entonces, cuando lo que se exportaba fundamentalmente desde Bilbao era sobre todo hierro, hay constancia física de los elementos artísticos importados” (Barrio Loza, 2006: 190-191). Alabastros de índole religiosa importados de las Islas Británicas, laudas sepulcrales fundidas en bronce, fiel reflejo de la calidad técnica en el manejo de metales y aleaciones de los flamencos de la época, y piezas de plata que pasaron a formar parte de los ajuares litúrgicos en iglesias vizcaínas.

Una vez llegados a Bilbao, los productos pasaban al interior de la península, a Vitoria, a La Rioja, a Burgos... y lógicamente algo de todo ello se quedaba en Vizcaya y en el resto de las provincias vascas. “Se conserva algún registro de lo que se embarcaba en el puerto de Amberes y si es cierto lo que publicaba Jacobs de que prácticamente cada barco que salía de allí para España (Castilla) transportaba un retablo, podrá entenderse que lo que entraba por Bilbao no sería nada baladí” (Barrio Loza, 2006: 194)

La bonanza económica permitió el enriquecimiento del colectivo de comerciantes y la aparición de una clase social poderosa y de gustos selectos. Los objetos demandados -trípticos pintados, trípticos esculpidos, mixtos, de viaje, fijos, retablos

desmontables, tapices enrollables...- abarcaban un amplio abanico que pretendía responder a las necesidades más exigentes.

Un caso curioso e importante del comercio de arte entre Flandes y el puerto de Bilbao es el que tiene como protagonista al imaginero, retablista y pintor Guiot de Beaugrant, el mayor de tres hermanos franco-flamencos afincados en Bilbao, donde contaron con el aprecio de los cabildos civil y religioso que les encomendaron numerosos trabajos. En 1532 se despidió de Brujas para venir a residir a Bilbao, pero previamente firmó con el pintor Juan Proovost que, a cambio de la venta de su casa, recibiría 41 pinturas a lo largo de los dos años siguientes. “He ahí cómo por el puerto de Bilbao está documentada la importación directa de un considerable lote de pintura flamenca” (Barrio Loza, 2006: 196).

Una obra que merece la pena ser nombrada, es el tríptico flamenco del siglo XVI *La Coronación de la Virgen*, perteneciente a la basílica Santa María de Portugalete. Es la tabla más antigua de España en la que aparece la Trinidad antropomorfa y según la experta en pintura flamenca Daanje Meuwisen se trata de una obra de gran interés (Pereda, 2014: 11).



“Tríptico de la Lamentación de Vizcaya”.

Si bien el comercio de obras de arte se realizaba fundamentalmente a través del puerto de Bilbao, en algunos casos ese tráfico de obras se realizó a través de otros puertos del litoral vizcaíno como el de Lekeitio. En concreto, el *Tríptico de la la-*

mentación de Vizcaya, joya del gótico flamenco de finales del siglo XV firmado por el denominado Maestro de la Leyenda de Santa Lucía, fue encargado en Brujas por Nicolás Ibáñez de Arteita, un adinerado armador local que depositó la obra en el convento de las Dominicas de dicha villa marinera. El 21 de marzo de 2012, la obra fue vendida por un millón de euros en la casa de subastas Bilbao XXI, siendo adquirida por un coleccionista privado ante la ausencia total de instituciones públicas interesadas en su compra (Domínguez, 2012: 42).

Aunque el comercio artístico del puerto de Bilbao tuvo una importancia singular, no nos podemos olvidar de las obras producidas por los artistas locales, artistas foráneos que se instalaron en Vizcaya y Álava, ni tampoco de las obras procedentes de otros centros de producción estatal como Logroño, Burgos, Madrid, Sevilla, etc. (Tabar de Anitua, 2000: 117-149)

Para encontrar nuevas fuentes documentales que nos informen del coleccionismo en Bizkaia tenemos que dar un importante salto en el tiempo, exactamente hasta el XVIII para encontrarnos con la colección artística de José Domingo de Gortazar.

Según Manuel Basas Fernández (1968: 403-459), Domingo Martín de Gortazar y Guendica y su hijo José Domingo de Gortazar y Arandía fueron hombres de su tiempo, caballeros ilustrados que recibieron una exquisita educación en Francia, amigos de los libros, de las artes y de las ciencias. Fruto de ese espíritu cultivado formaron una biblioteca muy afrancesada de unos 1.728 volúmenes y una importante pinacoteca que instalaron en sus casas de Bilbao. En un folleto impreso en París en 1784 se relacionan 32 de las obras de la colección, algunas de las cuales se atribuyen a primeras figuras de la pintura: Miguel Ángel, Ribera, Murillo, Holbein, Poussin, Rubens, etc.

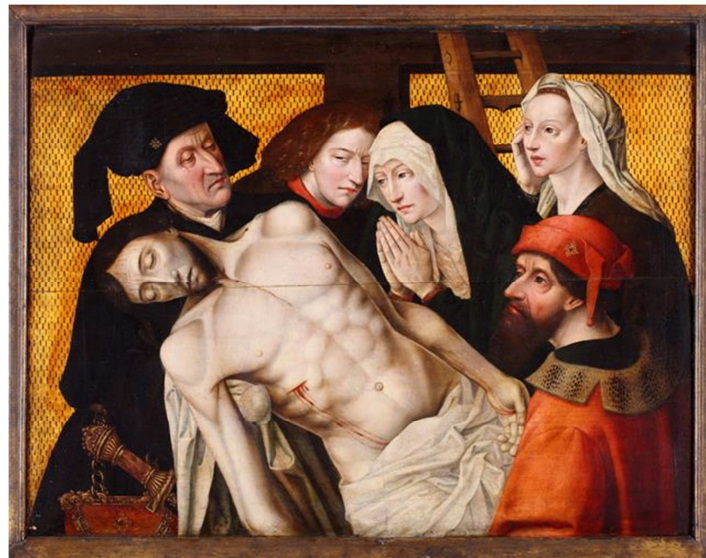
Para Agustín Gómez (1997: 115-124) dicho folleto es en realidad un catálogo de venta y se trataría de una selección de obras de la colección, no del conjunto de ellas, por lo que “Todo esto nos conduce a pensar que los Gortazar comerciaban con su colección”. Un segundo documento es la tasación de todas las obras de la colección realizada a la muerte de José Domingo de Gortazar en 1790 por el pintor Rada. “Este inventario está dividido en ciento once apartados que constituyen en total doscientas cincuenta y cuatro obras”. La cantidad de obras y la relación de los artistas a

los que se atribuye la autoría, dan una idea de la importancia de la colección instalada en el palacio familiar de los Gortazar en la calle Correo de Bilbao. “[...] en el último cuarto del siglo XVIII, un personaje ilustrado fue adquiriendo una importante colección de arte. Sus gustos están dirigidos hacia los artistas italianos, pero con importantes representantes españoles, franceses y holandeses” (Gómez, 1997: 124).

La descripción realizada por el pintor Rada permite encontrar evidencias posteriores de aquella colección. En concreto Manuel Basas (1968: 447), al referirse a la tasación de Rada comenta que: “Según este tasador, los cuadros más valiosos eran los de Charles Le Brun, que representaban dos batallas de Alejandro (las victorias contra Darío en Arbelas y contra Porus), de pequeño tamaño, tasados, los dos, en 3.000 reales”. En el libro catálogo (Baranda Icaza: 33-34) *Recuerdos artísticos de Bilbao en 1919* aparecen fotografiadas tres obras de la denominada colección de la viuda de Gortazar, una de ellas, *El banquete de los dioses*, atribuida a Brueghel de Velours y las otras dos a Charles Le Brun que coinciden iconográficamente con la descripción recogida por Basas. Las dos obras del mismo tamaño 0,90 x 1,9 metros, son posiblemente bocetos preparatorios de las dos grandes obras pertenecientes a la colección de Luis XIV: *Alexandre et Porus* (4,70 x 12,64 metros) y *La bataille d’Arbelles* (4,70 x 12,65 metros) que actualmente se encuentran en el museo del Louvre. Charles Le Brun fue nombrado en 1664 pintor de la corte por Luís XIV.

En el caso alavés, nos encontramos con un territorio alejado de los principales núcleos de poder económico, político y religioso, pero al mismo tiempo con una situación estratégica en la encrucijada de caminos comerciales que unían la meseta castellana, La Rioja y Navarra con los puertos del Cantábrico. Al terminar el siglo XV muchas familias hidalgas vitorianas se dedicaban al comercio o se proyectaban hacia la corte o la milicia. “En tal coyuntura transitaban por Vitoria, en privilegiada situación entre Castilla y el mar, sacas de lana y cargamentos de miel y cera hacia los Países Bajos sobre todo” (Portilla Vitoria, 1968: 19). En ese ambiente mercantil se prodigaron las relaciones comerciales con los Países Bajos y especialmente con el gran centro artístico de Brujas. Según Raquel Sáenz Pascual (1999: 144) a finales del siglo XV y primer tercio del siglo XVI, “[...] uno de los factores más destacables en el territorio es el gusto local por obra flamenca más que por la italiana, fenómeno relacionado sin duda con una sensibilidad religiosa”. Las obras flamencas eran por lo general de calidad superior a las de los artistas locales, servían como

signo de riqueza y distinción y no tenían una función meramente decorativa. El carácter devocional de las mismas invitaba a la meditación, por lo que se consideraban apropiadas para oratorios privados o capillas funerarias. Un ejemplo es la obra denominada “El Descendimiento” procedente de la Capilla de los Reyes en la Iglesia de San Pedro de Vitoria y actualmente depositada en el Museo Diocesano. Destacados personajes del territorio como mercaderes, militares o embajadores fueron los encargados de traer numerosas obras que fueron situadas en iglesias, conventos, capillas y oratorios privados.



“El Descendimiento”. Anónimo flamenco, Escuela de Brujas.

La primera fuente documental escrita sobre colecciones de arte alavesas, la encontramos en *La guía forasteros en Vitoria*, de Lorenzo del Prestamero, publicada en 1792, en la que se detalla el estado de la pintura, la escultura y la arquitectura en la ciudad de Vitoria. El erudito sacerdote fue un personaje muy activo vinculado a la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, donde actuó como socio profesor, archivero y vicesecretario. Sus trabajos en la Bascongada los hizo compatibles con otros quehaceres relativos a su carrera eclesiástica, siendo gran parte de su vida capellán de los marqueses de la Alameda, en cuya mansión vivió desde el año 1778 hasta la fecha de su fallecimiento en 1817. Este personaje ilustrado tuvo la originalidad de realizar una guía centrada en lo artístico “[...] sorprendiéndonos con juicios muy atinados para su época, expresados con un lenguaje sencillo, compatible con la calidad literaria del hombre de letras que fue por añadidura” (Tabar de Anitua, 2003: 79).

En lo que se refiere a las colecciones privadas, Prestamero se detiene en describir las obras existentes en los palacios de la nobleza vitoriana. En concreto, de la mansión del marqués de la Alameda, residencia habitual de Prestamero, destaca entre muchas pinturas de mérito una Magdalena de Tiziano. Actualmente está descartada la autoría del pintor veneciano y se considera como una obra realizada por algún pintor de su círculo (Tabar de Anitua, 2003: 102). Esta misma obra, también llamó poderosamente la atención del ilustrado lingüista alemán Wilhelm von Humboldt, que tuvo ocasión de conocerla con motivo de su viaje a Vitoria. Durante su estancia en la ciudad Prestamero actuó como cicerone, que a bien seguro le llevó a visitar los palacios más importantes de los nobles alaveses que él conocía. Además de dicha obra, reparó en la colección de cuadros del marqués de Montehermoso: “Rica en buenas piezas de varias escuelas es la colección de cuadros del marqués de Montehermoso” (Martínez Salazar, 2003: 35). José María Aguirre, marqués de Montehermoso, asumió la dirección de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País (1786-1793) a la muerte del conde de Peña Florida. El V marqués de Montehermoso (1733-1798) formó parte, muy activa de aquél destacado grupo de ilustrados vascos interesados y empeñados en lograr el progreso y bienestar de su país.



Wilhelm von Humboldt.

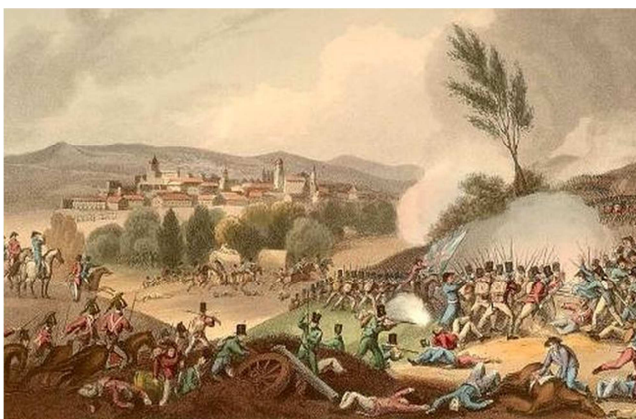
Prestamero cita en su guía obras de dicha colección pertenecientes a las siguientes firmas: Murillo, Ticiano, Racionero Alonso Cano, Bonito, Mura, Juan de Villanueva, Arellano, Piazzeta, Roelas, Rubens, Corrado Giaquinto, Jacques Stella, Meléndez, Iriarte, Palomino, Callot. Además de las familias mencionadas también se citan más de veinte obras de la casa del marqués de Legarda, entre las que destaca el conocido retrato de Antonio Salcedo en figura de cazador pintado por Murillo (cuadro del que hablaremos más extensamente al analizar la colección Verástegui) y, por último, los cuadros de la casa de Miguel Ramón de Zumalabe.

Mateo Pérez (1998: 53-59) confirma, de acuerdo con los inventarios de bienes y las almonedas realizadas a la muerte de distintos titulares, de que una de las más

prestigiosas familias comerciantes de Vitoria de mediados del siglo XVIII, los Añiz Marañón, en su casa y oratorio contaban con 52 cuadros de temática religiosa. Otro caso significativo, es el del que fue diputado general de Álava, Baltasar de Eguiluz y Barco, pues en su casa había 98 imágenes de tipo religioso, 52 paisajes, 59 retratos y 28 estampas de papel. “El palacio se convierte en un claro exponente de la nobleza y de la dignidad del personaje no sólo en su arquitectura, sino, y sobre todo, en la decoración y en la colección artística que se cobija en sus interiores” (Mateo Pérez, 1998: 52).

En todos los casos analizados se da un predominio de la iconografía religiosa, con gran abundancia de retratos de santos y santas. Mateo Pérez (1998: 58) destaca una significativa diferencia entre las colecciones burguesas y las de la nobleza: “La nobleza local, no sólo va a recubrir los muros de sus palacios de pinturas sino que, como reflejo de su privilegiado status social y al igual que sus parientes mayores va a recurrir a los pintores más afamados, los mismos que van a pintar para la gran nobleza cortesana o para el propio rey.”

A comienzos del siglo XIX, en concreto de 1808 a 1814, se va a desarrollar la guerra de la Independencia Española, siendo Vitoria un lugar clave para el desenvolvimiento final de la misma. El 21 de junio de 1813, en la Llanada alavesa, tiene lugar la Batalla de Vitoria, en la que se enfrentaron el ejército aliado al mando del duque de Wellington y las tropas francesas al mando de José Bonaparte. Con la victoria del ejército aliado cambió el rumbo de la guerra y, a pesar de que todavía con-



“La Batalla de Vitoria”, grabado de W. Heath.

tinuaron los combates, las tropas francesas iniciaron su retirada definitiva. José Bonaparte al llegar a Vitoria, tras el abandono de Madrid y más tarde Valladolid y Burgos, venía acompañado “[...] de más de 1500 carruajes cargados con el oro y las joyas robados en España por el invasor, [...]” (Iribarren, 1950: 22). Tras la batalla y

ante el peligro de caer apresado, inició la huida dejando abandonado su equipaje y todo su botín: joyas, ropas, telas finísimas, muebles, cuadros, plata labrada, mone-

das...; rápidamente comenzó el pillaje en el que participaron las tropas y también vecinos de la capital alavesa. “Vitoria, antes pobre y miserable, se hizo rica y opulenta en 1813 con los tesoros de toda España que los franceses dejaron esparcidos por su campo” (Iribarren, 1950: 131). Esta circunstancia parece ser la razón de que Vitoria se convirtiese en un gran mercado de las antigüedades que ha perdurado hasta finales del siglo XX. Un detalle que me parece que no es baladí para explicar la posible procedencia de algunas obras que con toda probabilidad pasaron a formar parte del patrimonio artístico alavés.

En definitiva, en Vizcaya y Álava a lo largo del Antiguo Régimen, los grandes palacios, iglesias y capillas representan las formas externas de manifestación del poder económico, político y cultural de la nobleza y los grandes burgueses. La fundación de nuevas capillas y templos bajo el régimen de patronato se va a convertir en una forma de reflejar el status social del individuo y su linaje. Para ello será necesario contar con esculturas, retablos, pinturas, retratos, que sirvan adecuadamente al programa iconográfico de la Iglesia y permitan ensalzar la figura y bondades del benefactor. Las donaciones, dotes, ofrendas, fueron las formas habituales a través de las cuales la Iglesia fue edificando su gran patrimonio, destacando con luz propia sus colecciones de arte.

Poco a poco, con las transformaciones sociales de los siglos XVII y XVIII el protagonismo de la iglesia como demandante de obras de arte va a disminuir en beneficio de la nobleza local y de los grandes comerciantes. Durante el siglo XVIII algunas familias vizcaínas y alavesas enriquecidas a través del comercio y cierta nobleza ilustrada son imbuidas por algunos de los ideales de la Ilustración que les predisponen para dotar a sus palacios de bibliotecas y colecciones de arte. Por tanto, podemos considerar al denominado siglo de las luces como el comienzo histórico del coleccionismo privado en Vizcaya y Álava.

3.2. Aspectos a considerar para definir el tipo de coleccionismo

De acuerdo a criterios cuantitativos, Francesco Poli (1977: 91) divide a los coleccionistas en pequeños, medianos o grandes y, de acuerdo a criterios cualitativos, en coleccionistas con finalidades culturales, de carácter especulativo o bien de tipo mixto.

La clasificación basada en criterios cuantitativos ofrece muy poca información sobre el origen, sentido y significado de una colección de arte. Una gran colección es sinónimo de riqueza, oportunidad, origen familiar, pero parece mucho más interesante conocer las consideraciones de tipo subjetivo o sociológico que estimulan a un coleccionista: sus gustos, su formación, el origen de la pasión coleccionista, el objetivo de la colección, etc. Para Juan Manuel Lumbreras (2008: 46) “Las buenas colecciones no son necesariamente aquellas en las que abundan un gran número de piezas de artistas consagrados, que pueden llegar a ser clónicas de otras muchas, y espantosamente aburridas, sino aquellas que nos transmiten el gusto personal del coleccionista, el cariño puesto en cada nueva incorporación, el aire de familia que marca todo el conjunto, un retrato de la personalidad de su autor; colecciones que, a menudo, destilan encanto y brillan con luz propia”.

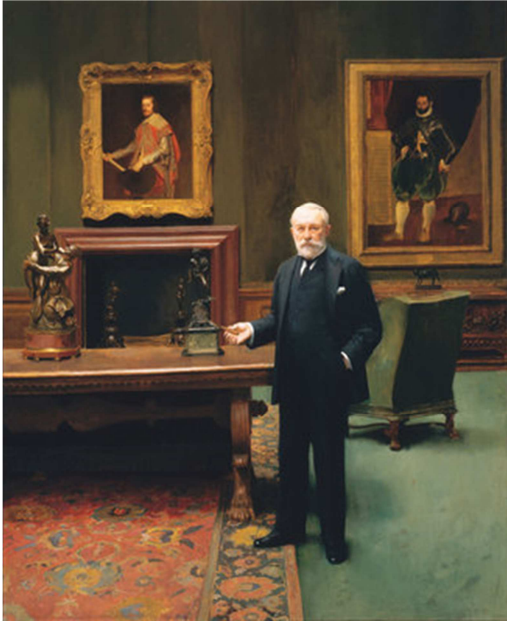
En nuestro caso, con objeto de realizar una clasificación de los coleccionistas vizcaínos y alaveses más personalizada, vamos a detenernos en tres aspectos cualitativos fundamentales para hacer una construcción tipológica de los mismos.

- a) El objetivo de la colección.
- b) El origen de la misma.
- c) La formación del coleccionista.

a) El objetivo de la colección

¿Por qué se construye una colección?, ¿cuál es el principal objetivo de la colección?, ¿cuál es la motivación?, ¿qué impulsa al coleccionista a actuar de dicha manera? En un extremo podríamos situar a los coleccionistas imbuidos de una intención de tipo sociocultural y, por tanto, de amor al arte. Es decir, se colecciona para dar satisfacción a las inquietudes culturales o intelectuales, y coleccionar se convier-

te en una herramienta para conocer el mundo y conocerse mejor a uno mismo. Es una forma de viaje personal que produce un placer íntimo. El coleccionista americano Henry Clay Frick, fundador de la Frick Collection de la ciudad de Nueva York, declaró a un amigo: “Quiero que esta colección sea mi monumento”, de ese modo



El coleccionista Henry Clay Frick retratado por Gerald Kelly en 1925.

quería que las futuras generaciones apreciaran “[...] la determinación, la capacidad de elección y los criterios excepcionalmente elevados que había aplicado en cuanto emprendió.” (Reist, 1999: 331-332). Esta explicación de tipo personal o subjetivo pone de manifiesto alguna de las motivaciones de Clay Frick, pero evidentemente no era la única. Siempre existe más de una razón o motivo, como por ejemplo el prestigio social, la autoestima, la rentabilidad, el goce derivado de la posesión de objetos únicos, etc. El amor al arte no implica ser un necio, y un

buen coleccionista conoce perfectamente el valor económico de su colección y la importancia social de la misma. Para Jonathan Brown (1995: 7), la belleza es abstracta y difícil de evaluar, de ahí que se acuda al valor monetario de las obras para validar el juicio y el poder adquisitivo del coleccionista.

En el otro extremo se encuentran los que buscan fundamentalmente realizar una buena inversión o proyectar una buena imagen. Dicho de otra manera, se buscan recompensas externas derivadas de la posesión de la colección y al mismo tiempo la valoración social, la aceptación de los demás. Es un grupo muy interesado en las firmas, no importa tanto la obra sino la autoría de la misma. Es un tipo de coleccionismo cada vez más importante y profesionalizado, que exige estar muy bien asesorado y conocer las oportunidades del mercado. En esta categoría encontramos a los coleccionistas institucionales de carácter corporativo (bancos, cajas de ahorro, empresas, etc.) y también a muchos coleccionistas privados.

Por último, de acuerdo con Poli (1977: 91), encontramos a un grupo mixto en el que conviven algunas de las características de los dos anteriores. Coleccionistas privados que consideran la colección como una inversión y disfrutan de su posesión,

pero que no tienen una intención especulativa ni a medio ni a corto plazo. O coleccionistas privados de carácter corporativo que desean proyectar una buena imagen, pero al mismo tiempo contemplan un objetivo de mecenazgo que trasciende el interés puramente empresarial. Por ejemplo, colecciones institucionales privadas que tienen como objetivo el cubrir las carencias de las colecciones públicas o colecciones que mediante donación se convierten en museos públicos.

b) El origen de la colección

El origen de la colección puede ser la propia iniciativa del coleccionista. Es decir, cuando se trata de una colección nueva que nace por su inquietud personal y requiere una implicación muy activa del mismo. La colección se ha realizado bajo la supervisión directa de su propietario y creador. Cada obra nueva, significa una victoria en la aventura personal de construir un conjunto que represente fielmente la mirada del coleccionista.

La réplica a la anterior sería la colección heredada. En este caso el nuevo propietario se encuentra con un conjunto que responde a criterios quizás diferentes al suyo propio. Él no ha participado en la formación de la colección y por tanto quizás no se sienta identificado con la misma. En este caso, las formas de proceder básicamente son tres: conservar el legado sin hacer nuevas incorporaciones, conservar e incrementar lo recibido o, desprenderse mediante venta o donación.

Normalmente, los coleccionistas son producto de una educación y de una forma de concebir la vida. De ahí que en la mayoría de los casos se herede un gusto, una tradición y, como símbolo de la misma, una colección. ¿Qué puede ocurrir en estos casos? Que el heredero continúe con la colección y, en la medida de sus posibilidades, complete o rediseñe la misma. O también puede darse la circunstancia opuesta, que las necesidades económicas o la falta de acuerdo entre los herederos conlleve la disolución de la misma.

c) La formación del coleccionista

La formación del coleccionista puede ser muy variada, el abanico es muy amplio, coleccionistas muy preparados que conocen perfectamente el mundo en el que se desenvuelven y coleccionistas nada o muy poco preparados. Según Lumbreras

(2007: 34) “Para adquirir criterio artístico, no hay más caminos que la observación y el estudio”. En general, ser una persona culta facilita la formación del criterio artístico del coleccionista, pero una preparación óptima requiere un largo aprendizaje. Además de su cultura de base, el coleccionista visita galerías, exposiciones, conoce a los artistas, visita sus estudios, se relaciona con otros coleccionistas, intercambia opiniones con críticos y expertos, acude a ferias, subastas, adquiere libros y publicaciones especializadas..., la lista de actividades es muy amplia y supone, en definitiva, tejer un mundo de relaciones que le permitan estar puntualmente informado de aquello que más le interesa del mercado del arte. En teoría, los expertos aconsejan no iniciar la colección de arte hasta que “[...] hayamos adquirido el criterio que nos permita discernir si una obra de arte es buena o mala [...]” (Lumbreras 2007: 32).

Evidentemente, si uno no está capacitado para tomar decisiones de compra-venta, pero cuenta con suficientes recursos económicos, siempre tiene la posibilidad de rodearse de asesores que suplan dichas carencias. Este es el caso de bastantes coleccionistas especulativos, aquellos que acuden al coleccionismo como una forma de inversión, pero no contemplan dedicar su tiempo en la formación de su propio criterio artístico.

El coleccionismo es una opción personal, donde el equivocarse o acertar es algo que sólo el paso del tiempo dilucidará. Generalmente cuando se inicia una colección no existe una planificación previa y tampoco se contempla la necesidad de acotar y delimitar. No existe un objetivo claro que dé cohesión a la colección y evite su dispersión. Es decir, que una parte importante de los coleccionistas inicialmente funcionan de forma relativamente autónoma y se guían de su propio gusto e intuición personal. En principio, casi cualquier obra despierta su atención e interés, pero en la medida que más se sabe y conoce, el gusto y el criterio artístico se hace más selectivo. Poco a poco, la colección crecerá cuantitativa y cualitativamente y probablemente las decisiones de compra-venta implicarán un mayor riesgo económico. Alcanzado este nivel, es normal que coleccionistas experimentados y con un alto grado de formación soliciten el asesoramiento de expertos (galeristas, críticos, casas de subastas,...).

3.3. Tipología del coleccionista vizcaíno y alavés

El coleccionismo de arte responde a distintos impulsos y motivaciones personales, lo que significa en la práctica diferentes planteamientos conceptuales a la hora de diseñar la colección. Esas premisas o hipótesis de partida van a definir estilos diferentes de acercamiento al fenómeno coleccionista que van a manifestarse en las diferentes formas de coleccionar. De hecho, se podría decir que existen tantos tipos como coleccionistas, ya que cada uno tiene unas razones subjetivas diferentes a las del resto. Hecha esta consideración, y teniendo en cuenta los tres apartados comentados en el punto anterior, la clasificación o tipología que mejor se adecua al contexto objeto de estudio es la siguiente:

- a) El coleccionista accidental.
- b) El coleccionista institucional.
- c) El heredero o coleccionista pasivo.
- d) El coleccionista activo o pasional.

a) El coleccionista accidental

Es el grupo más numeroso y heterogéneo y sus razones para coleccionar son de lo más variado. En algunos casos los motivos son de carácter social y ornamental. Una gran mansión requiere para su decoración de unos muebles y unas obras en consonancia con la posición social que se desea representar. Una manera de conseguir tal fin es el consumo de obras de arte, una forma de apropiación de bienes de naturaleza simbólica que otorgan a su poseedor una distinción social.

En este caso las circunstancias sociales y la posición económica condicionan la elección del tipo de obra, pero sin que exista una especial emoción a la hora de coleccionar. Se colecciona con un objetivo concreto y limitado, cubrir las estancias con obra suficiente y una vez conseguido el objetivo la colección finaliza. Son personas con un evidente sentido práctico que anteponen el valor económico de las obras a su valor artístico.

En otros casos el motivo es simplemente de carácter especulativo o una forma de refugio para el dinero negro. El mercado del arte no es nada transparente y permite hacer inversiones que escapen a todo tipo de control fiscal. Si a esta posible ocul-

tación fiscal se añaden las esperadas plusvalías económicas y la alta consideración social que se otorga al coleccionismo, es fácil deducir que la inversión en arte es desde esta perspectiva una de las más rentables en términos económicos y sociales.

El coleccionista está convencido de la rentabilidad económica futura, pero la realidad viene a demostrar que la venta de obras de arte es complicada y requiere en la mayoría de los casos de intermediarios y comisionistas que permitan materializar su venta, lo que en la práctica significa una liquidez aplazada y una minoración importante de las expectativas de rentabilidad. Salvo en los casos de obras muy importantes y de grandes autores, la compra de arte como inversión tiene un margen de maniobra escaso y representa un alto riesgo económico.

Sin embargo, la necesidad de encontrar nuevos refugios para el dinero, el prestigio social, la moda, etc. empujan a ciertas personas con mucho poder económico a construir una colección de arte. Como dice Emy Armañanzas (1993: 109). “Se pertenece a una clase social en función de las necesidades de consumo, a diferencia de la distinción de las clases sociales que en el XIX se establecía con respecto a la situación dentro de la producción. Ser distinguido consiste en poseer signos de distinción; un reducido grupo social accede a las grandes obras de la pintura, luego se distingue, se diferencia de los demás”. La colección se convierte en un signo de distinción, un elemento fetiche a la que el mercado y la moda han otorgado un valor económico y social. Para Pierre Bourdieu (2012: 74) “[...] la manera de utilizar unos bienes simbólicos, y en particular aquellos que están considerados como los atributos de la excelencia, constituye uno de los contrastes privilegiados que acreditan la clase [...]”. Para este autor, de entre todos los objetos que se ofrecen a la elección de los consumidores, no existe ninguno más *enclasante* que las obras de arte. La colección informa de una capacidad económica, un gusto y la pertenencia a un universo social.

Paradójicamente en la era del consumo, los elementos más apreciados por las grandes fortunas como objetos marca para especular son los de naturaleza cultural, teóricamente destinados a enriquecer el espíritu. Objetos fetiche que el mercado con la ayuda de la crítica especializada ha otorgado un gran valor económico y social.

Un ejemplo de la poca implicación personal de este tipo de coleccionistas lo encontramos en la forma de adquisición de las obras, en bastantes casos se compran

sin haber sido contempladas directamente y permanecen depositadas en almacenes y salas acorazadas de bancos hasta su próxima venta.

A pesar de ser un tipo de coleccionismo que implica escasa dedicación y pasión coleccionista, se le reconoce como muy importante para el mercado del arte.

b) El coleccionista institucional

Se conoce como coleccionismo institucional el desarrollado a iniciativa de una entidad o institución pública o privada. Dentro del primer bloque se encontrarían los museos y colecciones públicas, y dentro del segundo grupo estaría el denominado coleccionismo corporativo, que es el que corresponde al desarrollado por las grandes empresas y grupos empresariales.

En el año 1683 se creó en la ciudad de Oxford el museo Ashmolean, el primer museo público de carácter universitario, pero fue el Museo del Louvre inaugurado en 1793 el que se convirtió en el modelo a seguir por el resto de los museos europeos. A su vocación nacionalizadora del patrimonio artístico detentado casi en exclusiva por la aristocracia y la Iglesia se vinculaba su orientación didáctica y recreativa. Unos años más tarde, en 1819 se inauguró el Museo del Prado, promovido por Fernando VII y albergando exclusivamente cuadros de la colección real (Calvo Serraller, 1994).



El Museo del Louvre.

En el ámbito geográfico objeto de nuestro estudio no hemos contado con ninguna colección de origen real. Nuestras colecciones públicas tienen su origen en el patrimonio artístico del Gobierno Vasco, las Diputaciones, Ayuntamientos, la Iglesia y coleccionistas privados. Este es el caso del Museo de Bellas Artes de Bilbao y el Museo de Bellas Artes de Álava. El patrimonio de la Iglesia está presente en los dos museos de bellas artes y en mayor medida en los respectivos Museos Diocesanos de arte sacro de Bilbao y Vitoria.

Además de las colecciones públicas conservadas en los museos existen otras que pertenecen a empresas o entidades de titularidad pública, como por ejemplo la colección de arte del Banco de España, Telefónica, AENA, Instituto de Crédito Oficial... En el ámbito geográfico de nuestro estudio la colección de arte del Parlamento Vasco, Gobierno vasco...

El coleccionismo corporativo tiene una gran tradición en Estados Unidos y poco a poco ese modelo se ha ido extendiendo al resto del mundo. En el caso de España el antecedente más inmediato es la creación de la fundación March en el año 1955. Fue creada por el empresario y financiero Juan March Ordinas a imitación de la Fundación Rockefeller y la fundación Carnegie. Inicialmente donó a la Fundación 300 millones de pesetas y a su muerte en 1962 aportó 2.000 millones de pesetas.

El boom de las fundaciones se produce en los años noventa, “[...] las fundaciones y colecciones que se han creado en España desde instituciones, bancos o empresas privadas nacen casi todas ellas en el comienzo de los años noventa” (Villalba Salvador, 1996: 8), pero previamente ya existían algunos antecedentes a nivel estatal y también en Vizcaya y Álava.

Las grandes empresas y corporaciones descubrieron en el arte un aliado para conseguir una buena imagen de marca. La organización de diferentes tipos de eventos -exposiciones, cesiones, donaciones, daciones, restauraciones...- proyecta una visibilidad corporativa ligada al mecenazgo cultural y permite el disfrute público de obras de titularidad privada.

Julián Trincado (1995: 10), presidente de la denominada Colección Arte Contemporáneo, creada por un grupo de empresarios españoles y con sede en el Museo Patio Herreriano de Valladolid, explica con qué dos objetivos se creó en 1987 dicha colección: “[...] que al menos una parte de la obra artística que se genera en España no salga de nuestras fronteras y que esta obra rescatada pase, en forma de colección, a ser exhibida para el deleite de los ciudadanos”.

Luis Solana (1985: 6), presidente de la Compañía Telefónica Nacional de España, el año 1985 hacía el siguiente comentario en la presentación de una exposición de algunos de los artistas representados en la colección de la empresa: “El papel de una colección como ésta no es el de competir con las colecciones públicas, tampoco

es su pretensión, pero sí llegar hasta donde las públicas, por las razones que sean, no alcanzan”.

En el País Vasco no hay ninguna institución financiera, ni empresarial que con carácter de permanencia exponga su colección de arte públicamente. Una parte importante de las instituciones financieras vascas que tienen colecciones de mayor o menor importancia hace tiempo que trasladaron sus centros de dirección, así como su patrimonio artístico, a Madrid, con lo cual es tremendamente complicado conocer lo que existe en dichas colecciones. De forma puntual y con carácter rotatorio, en las tres capitales vascas las Cajas de Ahorro han expuesto los fondos más significativos de sus colecciones de arte. En el año 1993 la Bilbao Bizkaia Kutxa, la nueva entidad surgida de la unión de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao y la Caja de Ahorros Vizcaína, solicitó a la empresa MUN Consultores de Arte una valoración de su colección de arte. Para Miguel Espel (2013: 212-213) responsable de dicha empresa “Esta colección está formada fundamentalmente por obras de arte de la Escuela Clásica Vasca. Su origen no estuvo motivado por el objetivo de formar una colección de arte ni como consecuencia de un proyecto decorativo para sus oficinas [...] A lo largo de su actividad, ambas cajas se habían visto de algún modo obligadas a compensar o liquidar deudas de sus clientes mediante obras de arte que estos habían dejado en garantía de operaciones crediticias [...] En circunstancias excepcionales, alguna de las obras de la colección procedía directamente de una compra en el mercado.” La entidad ha funcionado como depositante de objetos de valor, pero no ha tenido ningún objetivo definido, ni tampoco espíritu coleccionista.

A finales del siglo pasado, y coincidiendo con el inicio del boom económico de la ría de Bilbao, va a surgir una colección de arte no muy extensa pero con cierta importancia como reflejo de los gustos e inquietudes de la nueva burguesía vasca; me refiero a la colección de la Sociedad Bilbaína. Esta colección la analizaremos en profundidad en el capítulo 7.

En los años cincuenta surge una novedosa colección institucional en el seno de la empresa galletera vizcaína Artiach. En sus locales se podía contemplar las obras de arte que la empresa había reunido. En la revista *Vizcaya*, Luis Lázaro Uriarte (1959: s. pág.) hacía la siguiente observación: “He aquí un Museo convertido en antesala de una fábrica, muestra permanente que alterna fulgores catalanes y levantinos con la sobriedad de la mejor pintura vascongada”. Sin duda la familia Artiach,

con aquella humilde colección, donde destacaban un paisaje de Santiago Rusiñol, una escultura de José Clarà y un potente dibujo de Aurelio Arteta, se estaba adelantando a lo que más tarde serían las colecciones de las grandes corporaciones industriales y financieras a nivel nacional (Telefónica, Banco Hispano Americano, la Caixa, etc.).

En el apartado de fundaciones también merece ser nombrada la de Faustino Orbegozo Eizaguirre, que tuvo cierto protagonismo en el mundo cultural vasco en la década de los años 70 y uno de sus objetivos fue construir una colección de arte vasco contemporáneo. Será estudiada en profundidad en el capítulo 10.

En la provincia de Álava a finales de los años ochenta surgió una importante colección de arte, en concreto la de la empresa Tubacex S.A. de Llodio que llegó a albergar 170 cuadros. Sobre esta experiencia se realizará un estudio más detallado en el apartado 12.4.

c) El heredero o coleccionista pasivo

Este es un coleccionista circunstancial; sin quererlo, se encuentra con una colección. Normalmente coincide con el fallecimiento del antepasado, que por herencia transmite a sus herederos un conjunto de obras que posiblemente representan uno de sus tesoros más preciados. Para Bourdieu (2012: 87) “[...] no existe herencia material que no sea a la vez una herencia cultural, y los bienes familiares tienen como función no sólo la de dar testimonio físico de la antigüedad y continuidad de la familia y, por ello, la de consagrar su identidad social, no dissociable de la permanencia en el tiempo, sino también contribuir prácticamente a su reproducción moral, es decir, a la transmisión de los valores, virtudes y competencias que constituyen el fundamento de la legítima pertenencia a las dinastías burguesas”. La colección, además de su valor económico y sentimental, sirve para testimoniar el origen social, la nobleza familiar, el gusto, la excelencia de poseer lo antiguo. La riqueza heredada se manifiesta a través del capital económico y del capital cultural.

En estos casos el futuro de la colección depende fundamentalmente de dos circunstancias: número de descendientes y situación económica de los mismos. Como es fácil deducir, a menor número de descendientes mayor número de probabilidades de que la colección continúe, siempre y cuando la situación económica del heredero

o los herederos permita seguir manteniendo la colección. No se debe olvidar que una colección de arte es un patrimonio que una vez recibido requiere de unos gastos de mantenimiento: espacio y temperatura adecuada para su exposición, seguros, gastos de seguridad, conservación de las obras..., lo que significa que la colección de arte siempre supone una carga económica más o menos importante.

Por tanto, una vez recibida en herencia la colección de arte el heredero o herederos pueden dar alguna de las tres respuestas siguientes:

Primera, la colección se vende, se dona, se cede en depósito... Una vez efectuada la adjudicación a los herederos estos deciden desprenderse de la misma por diferentes motivos: inexistencia del espacio adecuado para su conservación, necesidad de recursos económicos, falta de sintonía con la colección,...

Segunda, la colección permanece en stand by o estado de espera. Una vez recibida, el heredero no se desprende de ninguna obra, pero tampoco realiza nuevas aportaciones, se limita a conservar la memoria y el patrimonio de sus antepasados.

Tercera, la colección continúa creciendo. El heredero o herederos prosiguen con la tradición iniciada por sus antepasados, engrandecen y completan el núcleo principal de la colección e incluso en algunos casos extienden el ámbito de la misma a nuevas corrientes artísticas, nuevos períodos cronológicos, nuevas técnicas...

De estas respuestas, la segunda es la que se corresponde con la del coleccionista pasivo, no fomenta la actividad artística, no potencia el mercado del arte, y sin embargo es de vital importancia para la conservación del patrimonio artístico.

En esta tesis, el ejemplo más representativo de coleccionismo pasivo lo encontramos en la colección vitoriana de la familia Verástegui. Durante años los herederos trataron de llegar a un acuerdo de venta con las instituciones públicas vascas y alavesas que permitiese garantizar la permanencia de la misma en la ciudad de Vitoria. Desafortunadamente la adquisición no se produjo y las obras más importantes de la colección se han ido vendiendo en la primera década del siglo XXI (Subastas Bilbao XXI, 2010: 60-63).

La tercera de las respuestas posibles que hemos comentado lógicamente no corresponde al perfil de un coleccionista pasivo, sino que reúne todas las características de un coleccionista activo o pasional que es el que analizamos en el siguiente apartado.

d) El coleccionista activo o pasional

Es un coleccionista que realiza un trabajo de apropiación de la obra de arte y que, de algún modo, contribuye a producir el objeto que consume a través de un trabajo de localización y desciframiento. Esta forma de aprehensión de objetos artísticos de carácter simbólico le proporciona una gran delectación y le hace acreedor de un gusto singular. En palabras de Pierre Bourdieu (2012: 97) “El aficionado al arte no conoce otra guía que su amor al arte y cuando se encamina, como por instinto, hacia lo que en cada momento hay que amar, a la manera de esos hombres de negocio que hacen dinero incluso cuando no lo buscan, no obedece a ningún tipo de cálculo cínico, sino a su simple placer, al sincero entusiasmo, que en estas materias constituye una de las condiciones del éxito de las inversiones”.

Es el coleccionista más importante desde el punto de vista cualitativo, pero también el que menos abunda. El principal objetivo o, al menos, el de carácter explícito es el amor al arte, aunque no el único -de hecho existen otros de carácter implícito (económicos, sociales, etc.) que no se manifiestan-, pero la razón inicial, la causa más importante es la atracción poderosa hacia los objetos de arte. Se compra por gusto personal y delectación.

Este tipo de coleccionista dedica gran parte de su tiempo y recursos económicos a conseguir las obras que forman parte de su colección. Visitan galerías y museos, leen revistas especializadas, se relacionan con críticos, galeristas, artistas, acuden a ferias, subastas...; al final la pasión se convierte en un modo de vida. Buscan la obra de referencia que manifieste el momento clave de la trayectoria de un artista. Otorgan mucha importancia a la coherencia de la colección que le confiera una identidad única y, ante el temor de la posible dispersión de la misma, algunos deciden realizar donaciones a museos o instituciones públicas. En algunos casos, cuando se trata de coleccionistas muy poderosos, crean su propio museo o fundación privada. El objetivo que se persigue es que la colección -la gran obra de sus vidas- garantice la pervivencia de su memoria.

El coleccionista activo no tiene las limitaciones e imposiciones de una colección pública, a la que normalmente se le supone una intención de carácter pedagógico y formativo que predetermina su contenido. Las colecciones privadas no necesitan ser un catálogo de carácter enciclopédico donde los diferentes estilos y obras se

presenten de forma cronológica. Normalmente, al recoger los gustos, motivaciones, aficiones, personalidad, etc., de su creador, resultan más próximas y entrañables. En las dos últimas décadas del siglo pasado han surgido en España multitud de museos y colecciones públicas y es bastante triste comprobar que en casi todas esas colecciones se hallan representadas las mismas firmas, existen muy pocos museos y fundaciones de autor, que ofrezcan una visión personalizada y una mirada distinta sobre el hecho artístico.

En el territorio objeto de esta tesis han existido bastantes coleccionistas activos. El más importante de todos ellos fue el bilbaíno Laureano de Jado, por su impulso a la creación del Museo de Bellas Artes de Bilbao y por la donación del conjunto de su colección en el momento de su fallecimiento. En el caso alavés, aunque no equiparable en calidad ni en cantidad de obras, tenemos a Félix Alfaro Fournier. La contribución de este mecenas al desarrollo del Museo de Bellas Artes de Álava es muy meritoria; su colección fue creada pensando en cubrir las importantes lagunas existentes en el joven museo de su ciudad.

Capítulo 4

4. Situación política, económica y social de Vizcaya y Álava en los umbrales del siglo XX

El final del siglo XIX, y más en concreto su último cuarto, está repleto de acontecimientos políticos, económicos y sociales que es necesario nombrar, aunque sea brevemente, para comprender los cambios que se producirán en el siguiente siglo.

Una vez concluida la Segunda Guerra Carlista (1872-1876), se produjo la proclamación de la Constitución Canovista, unida a la Restauración Borbónica en la persona de Alfonso XII. Se inicia así la época de la Restauración, que se extiende de 1875 a 1917, asentándose durante dicho período las bases económicas y sociales de la España del siglo XX. La Restauración supone la vuelta al poder de la burguesía de base agraria latifundista, así como el retorno a un constitucionalismo de tipo doctrinario basado en el principio de que la soberanía reside en el Rey y las Cortes (Ubieto, Reglá, Jover, Seco, 1963: 725). El período se caracteriza por el ejercicio alterno del poder de los dos grandes partidos, conservador y liberal, rodeados de la oposición más bien teórica de carlistas y republicanos (Vilar, 1979: 89).

El 21 de julio de 1876 las Cortes españolas aprueban la Ley Abolitoria de los Fueros vascos. “Quedaban así Álava, Guipúzcoa y Vizcaya obligadas a satisfacer las quintas y reemplazos, al pago de contribuciones, rentas, impuestos ordinarios y extraordinarios en la proporción que les corresponda” (Estornés Zubizarreta, 1976: 188).

Dicha Ley provocó una fuerte agitación y protesta en las provincias vascas, se entendía como una medida injustificada que culpabilizaba a todo el país por la acción de los carlistas. Como respuesta a dicha reacción, Cánovas del Castillo por Real Orden de 28 de febrero de 1878 convino con las Diputaciones de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya en que éstas pagarían al Estado español ciertas cantidades; acababa de nacer el primer Concierto Económico, el cual duró con diversas revisiones hasta el año 1937. El 24 de junio de 1937 se publicó en el BOE número 247, el Decreto-ley de abolición de los Conciertos Económicos de Vizcaya y Guipúzcoa, firmado en

Burgos por Francisco Franco. En dicho decreto-ley se hacía mención al alzamiento en armas de Vizcaya y Guipúzcoa contra el Movimiento Nacional iniciado el 17 de julio de 1936, declarándoseles provincias traidoras y no merecedoras del privilegio del Concierto Económico. En el caso de Álava se estableció la continuidad del sistema vigente, lo que permitió que la provincia siguiese disfrutando del Concierto Económico.

Con la abolición foral de 1876 se inicia una nueva etapa en la minería vizcaína. Hasta entonces, la principal riqueza de Vizcaya, el hierro, se veía limitada por el propio Fuero que prohibía expresamente su exportación. Con el levantamiento de dicha prohibición se va a producir un gran crecimiento económico que tiene en los beneficios de la exportación el origen del enriquecimiento de la nueva burguesía vizcaína. Vizcaya, y más en concreto la oligarquía empresarial vizcaína, va a ser la gran beneficiada de la recién introducida unidad de mercado.

En 1872 los hijos del empresario Máximo Aguirre pronosticaban que Bilbao estaba llamado a ser la *California del Hierro*. “Eran las vísperas de la última guerra carlista y aún no había empezado la extracción sistemática del hierro vizcaíno” (Montero, 1994: 13). En 1868 se empiezan a realizar las primeras inversiones extranjeras inglesas que buscan asegurarse el suministro de mineral de hierro, vital para sus intereses industriales. En Vizcaya en el último cuarto de siglo se vive un proceso de crecimiento económico acelerado, se van a crear en torno a la ría de Bilbao multitud de empresas que tienen en la explotación minera su punto de partida. Nacían las concentraciones de barriadas obreras de la margen izquierda y las condiciones de trabajo eran infrahumanas (López Adán, 1974: 55 y ss.). “El resultado, en último término, fue una sociedad tensa, creada bruscamente [...]” (Montero, 1994: 14). Se produce un fuerte crecimiento demográfico, Vizcaya pasa de 189.954 habitantes en 1877 a 311.000 en 1900. El 27,8 % de la población del Señorío de Vizcaya eran inmigrantes, es fácil imaginar las repercusiones sociales y políticas que trajo un crecimiento tan acelerado.

Como reflejo del desarrollo industrial de Vizcaya va a surgir un nuevo pluralismo político que se va a manifestar a través de tres corrientes contrapuestas: el liberalismo monárquico, el nacionalismo vasco y el socialismo. Al frente de estas corrientes van a destacar tres personajes de indudable carisma personal: Víctor Chávarri, Sabino Arana y Facundo Perezagua.

La nueva burguesía va a encontrar en el nuevo liberalismo su norte ideológico, abandona los postulados fueristas y se alía claramente con el nacionalismo español. El primer paso será la adopción de posiciones proteccionistas para la defensa de sus intereses económicos e industriales.



Víctor Chávarri (1854-1900), asumió el liderazgo político de la gran burguesía vasca con la creación en 1894 de la Liga Vizcaína de Productores, conocida popularmente como la Piña, organización de empresarios de la oligarquía industrial vasca (Montero, 1993: 152 y ss.).

Los postulados proteccionistas que defendía la gran burguesía vasca encontraron apoyos de ciertos sectores estatales (cerealistas castellanos, textiles catalanes, minería asturiana, etc.) interesados también en una política económica proteccionista. Las presiones empresariales provocaron el cambio de Cánovas que pasaría de librecambista a proteccionista y en 1891 se promulgó un arancel decididamente proteccionista. Este cambio favoreció “[...] el asentamiento de la siderurgia vizcaína y su cuasi-monopolio del mercado interior” (García de Cortázar y Lorenzo Espinosa, 1988: 129).



Sabino Arana y Goiri (1865-1903), de familia tradicionalista, evolucionó desde el carlismo a una nueva corriente política que él impulsó: el nacionalismo vasco. En 1884 funda su primer *batzoki* y aparece por primera vez la *ikurriña*.

Facundo Perezagua (1860-1935) nació en Toledo, tipógrafo de profesión, participó junto con Pablo Iglesias en la fundación del PSOE. En 1886 se trasladó a Bilbao, donde difunde el ideario socialista entre la creciente clase obrera inmigrante. A partir de 1915 va a ser sustituido en el liderazgo socialista de Vizcaya por *Indalecio Prieto* que defiende la opción conjuncionista con los republicanos (Fusi, 1985: 552).



Mientras Vizcaya vive un rápido proceso de desarrollo económico, en Álava la situación económica se encuentra adormecida, “[...] puede hablarse, incluso, de grave recesión económica” (Montero, 1993: 144 y ss.). La provincia alavesa era fundamentalmente agrícola, la producción de cereal se caracterizaba por su baja producti-

vidad en comparación con otras regiones cerealistas del estado, lo que tuvo una influencia negativa en la población de los núcleos agrícolas, en concreto de 1877 a 1900 descendió de 54.300 a 51.000 habitantes.

En la evolución de la Rioja Alavesa, se distinguen dos épocas, una de auge (1875-1885), coincidiendo con la crisis vinícola francesa producida por la filoxera, y otra de retroceso, que coincide con la recuperación de los vinos franceses y la aparición de la filoxera en los viñedos alaveses.

En el sector industrial, salvo la fundación de la empresa de naipes Heraclio Fournier (abuelo del coleccionista y mecenas alavés Félix Alfaro Fournier) en 1878, apenas hubo iniciativas industrializadoras, tan sólo existían pequeñas empresas de carácter artesanal.

De 1877 a 1900 en el conjunto de Álava la población creció un 3% pasando de 93.500 a 96.400 habitantes; a pesar de que se abandonaban las comarcas agrarias, la capital, Vitoria, liderará el crecimiento poblacional (Montero, 1993: 144).

En Álava la vida política va a seguir girando sobre el antagonismo político entre liberalismo y tradicionalismo, las bases ideológicas de uno y otro movimiento eran las mismas que habían imperado hasta la última guerra carlista (Montero, 1993: 156 y ss.).

Las nuevas corrientes ideológicas, socialismo y nacionalismo, encuentran arraigo en Vitoria, aunque con menos fuerza que en Vizcaya. Al no darse una situación de crecimiento económico acelerado la burguesía va a tener un carácter decimonónico, completamente alejada de los nuevos ricos surgidos en torno a la ría de Bilbao.

Tras la guerra de Cuba en 1898 se va a producir la repatriación de los capitales coloniales, comienza a sanearse la Hacienda Pública, los fletes se disparan y los dividendos de las empresas siderúrgicas están por las nubes. En poco tiempo surgen multitud de sociedades nuevas, se va a vivir un boom bursátil en el que comienzan a tener importancia otros sectores económicos además del siderúrgico, por primera vez en una bolsa española son las acciones de las compañías las que mandan en los corros de contratación y no la deuda pública. Este gran primer boom de la economía industrial concluyó con el crack de la bolsa de Bilbao en julio de 1901 (Montero, 1993: 23 y ss.).

Capítulo 5

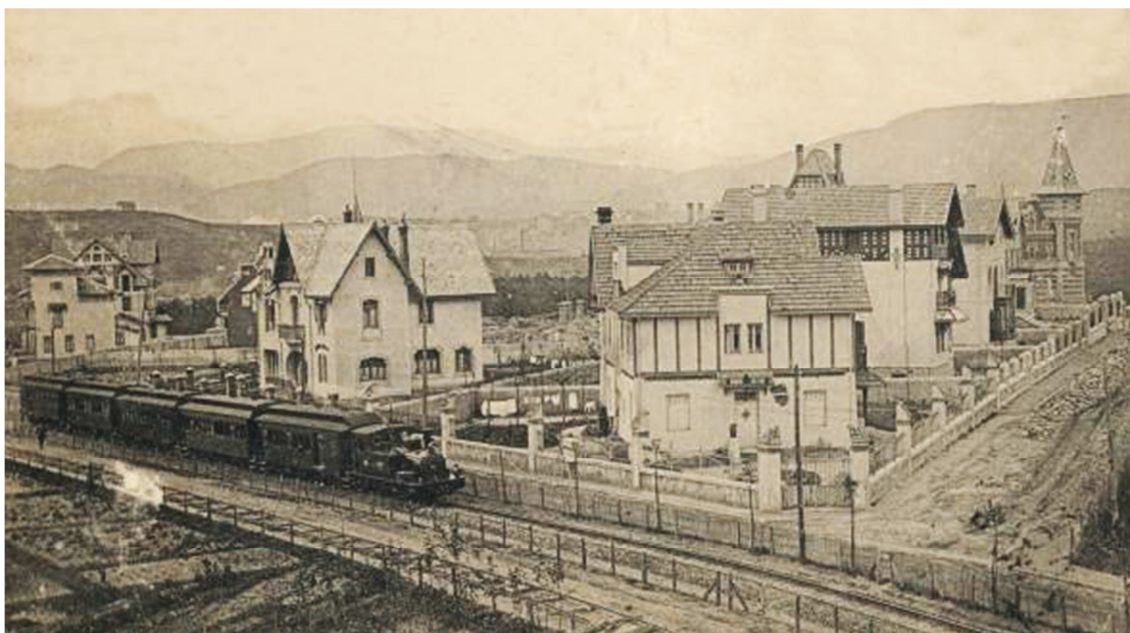
5. Ambiente cultural, político y económico en Vizcaya, de comienzos de siglo hasta 1919

5.1. El nacimiento de una nueva clase social

A finales del XIX, entre 1898 y 1901, se produce un gran boom económico y bursátil. La bolsa de Bilbao se convirtió en el principal mercado de valores industriales de España, en año y medio se llegaron a fundar 63 nuevas sociedades, al sector minero se le van a unir las navieras, las compañías de seguros, las empresas eléctricas y las inversiones del capital vasco en otras regiones del Estado. Se estaban sentando las bases de una economía capitalista moderna.

La burguesía industrial vasca se encontraba en pleno apogeo, fue Unamuno el que se percató de la aparición de una nueva clase social formada por empresarios mineros, que con el transcurrir del tiempo se van a convertir en la nueva burguesía. Hasta la aparición de este nuevo estamento, la élite vizcaína la formaban dos grupos fundamentales: los comerciantes y los propietarios o rentistas (Montero, 1994: 17). La nueva clase emergente rápidamente se va a lanzar al ruedo de la política y va a conseguir su hegemonía a través de la compra de votos. “La nueva burguesía nacida de la extracción del hierro no elaboró una interpretación de la sociedad, pero sí un proyecto político, basado en una idea central, casi única, y hasta obsesiva: la búsqueda de la protección para las industrias” (Montero, 1994: 37). Una parte significativa de esos nuevos empresarios van a abandonar las posiciones fueristas y liberales y se van a decantar por un liberalismo proteccionista de carácter conservador, que es el que garantiza la continuidad de sus industrias. La argumentación proteccionista en el plano de las relaciones económicas internacionales y la postura favorable a la creación de monopolios en el plano interno constituyó su principal bagaje conceptual y el nexo de unión con las posiciones defendidas por el nacionalismo español.

En 1893 se inauguró el ferrocarril de Bilbao a Las Arenas-Plencia y en 1904 se inicia la construcción del gueto burgués de Neguri (Montero, 1994: 16). En el nuevo



Barrio de Neguri en Algorta en la primera década del siglo XX.

centro residencial de la alta burguesía vizcaína se levantaron mansiones, construidas por los mejores arquitectos de la época, que proporcionaban a sus propietarios una imagen de lujo y prosperidad. Mezcla de estilos diferentes como la arquitectura inglesa, castellana, estilo montañés o nevasco, surgió un conjunto urbano sorprendente, una interpretación local del concepto británico de casa-jardín. La acumulación de capital permitía a la burguesía vizcaína la construcción de palacios y edificaciones alejadas de los densos núcleos urbanos. Neguri se convirtió en residencia habitual de la oligarquía surgida del Bilbao de la industrialización. Hasta esa época las grandes familias bilbaínas tenían dos residencias; una de invierno en Bilbao y otra de verano en Algorta, las Arenas, Portugalete o Santurce.

Las intensas relaciones comerciales con Inglaterra habían originado un ambiente proclive hacia lo británico, se llegó a hablar de anglomanía (Paliza Monduate, 1989: 21). Fueron muchas las compañías navieras que abrieron oficinas de representación en Londres. Donde más claramente se manifiesta ese gusto por lo inglés es en la arquitectura de las nuevas edificaciones de Neguri, dicha influencia no aparece reflejada sin embargo en otro tipo de artes como, por ejemplo, la pintura. Los pintores vascos se inclinan por las corrientes parisinas, han abandonado la costumbre decimonónica de acudir a Roma, para dirigirse a París siguiendo la estela de Adolfo

Guiard. Es especialmente extraña la no existencia de pintura inglesa en la decoración de esas grandes mansiones que comenzaban a edificarse a principios de siglo. Algunos autores que han estudiado este tema como Juan José Luna consideran que la influencia cultural británica sobre España fue bastante relativa, no pasaron de epidérmicas y se basaron fundamentalmente en aspectos económicos e industriales (Luna, 1993: 19 y ss.).

Además de esa influencia inglesa, que en lo arquitectónico fue decisiva, llegaron influencias francesas (sede

de la sociedad “El Sitio” en Bidebarrieta), belgas, como la casa de Víctor Chávarri (en la actualidad sede del gobierno civil en la plaza Moyúa de Bilbao), este caso originado quizás por su estancia en Bélgica para estudiar ingeniería, circunstancia bastante habitual en aquella época entre las familias burguesas.



Residencia de Víctor Chávarri obra del arquitecto belga Paul Hankar.

Además de estos estilos más o menos foráneos hay que añadir la arquitectura regionalista neovasca que encuentra en los populares caseríos, las casas torres y los palacios vascos su inspiración. Gozó de enorme predicamento entre los arquitectos vizcaínos, como por ejemplo Manuel María de Smith Ibarra. Es significativa dentro de esta corriente la casa Ibaigane de la familia Sota (hoy sede del Athletic Club de Bilbao) en la Alameda de Mazarredo, proyectada por Gregorio de Ibarreche (Paliza Monduate, 1989: 26).

El estallido de la Primera Guerra Mundial va a multiplicar el proceso de creación de nuevas empresas, especialmente entre las navieras y empresas siderúrgicas vascas. La bolsa de Bilbao vive en pleno frenesí, uno de los valores estrella es el de la compañía naviera Sota y Aznar. Las naciones europeas recurren a los países neutrales para el suministro de materiales y van a pagar a precio de oro los fletes marítimos. Algunas compañías van a sufrir importantes pérdidas de vidas y buques, éstos últimos se van a reemplazar rápidamente con nuevos encargos en las factorías de la ría, se reparten dividendos por encima del cien por cien del nominal de las acciones. El momento es irrepetible, la gran oligarquía vasca vive en un estado de euforia co-

lectiva y, ayudada por las circunstancias favorables creadas por la gran guerra (1914-1918), se va a convertir en el grupo financiero más importante de España.

Santiago Alba, ministro de Hacienda en 1916, plantea un proyecto para el establecimiento de una contribución directa sobre los beneficios extraordinarios de la guerra con intención de sanear la Hacienda Pública. Horacio Echevarrieta, presidente de la Cámara de Comercio y Navegación de Bilbao, invitó a una representación catalana a visitar Bilbao para demostrar la solidaridad de las dos regiones frente al proyecto gubernamental. A la cabeza de dicha representación acudió Francisco Cambó, que protagonizó un mitin en el Coliseo Albia el 26 de enero de 1917; posteriormente se ofreció en su honor un banquete en el Club Marítimo del Abra y allí se encontraban los principales representantes de la oligarquía vizcaína, que unidos frente al gobierno rechazaban lo que representaba una oscura amenaza a sus intereses.

Paralelamente a esta situación, una gran parte de la población carecía de lo indispensable, los productos cada vez eran más caros y los salarios permanecían inalterados, el ambiente de conflicto permanente entre empresarios y obreros tiene su manifestación más clara en las numerosas huelgas generales que se van a producir de forma encadenada. El estallido más grave es el que se produce en el llamado “Agosto revolucionario” de 1917, incidentes en los que intervino el ejército para aplastar la revuelta. Uno de los principales organizadores del movimiento revolucionario fue el líder socialista Indalecio Prieto, amigo personal del republicano Horacio Echevarrieta, a quien la prensa de la época relacionó también con la huelga revolucionaria, viéndose obligado a dimitir de la presidencia de la Cámara de Comercio y Navegación de Bilbao (Ossa Echaburu, 1969: 92 y ss.).



Indalecio Prieto.

La Comución Nacionalista Vasca había ganado las elecciones de marzo de 1917 y Ramón de la Sota y Aburto presidirá la Diputación de Vizcaya de 1917 a 1919, un período muy productivo para la cultura vasca, donde se van a cimentar y desarrollar instituciones y actos de gran transcendencia en el panorama cultural vasco.

La necesidad de diversión y de relacionarse de la nueva burguesía va a crear unos lugares exclusivos como la Sociedad Bilbaína, el Club Marítimo del Abra, el Club Náutico, o el más original Kurding Club creado hacia 1886 (los escándalos hicieron que su vida fuese muy breve, aproximadamente 12 años) por los cachorros de la nueva sociedad emergente. Se trataba de un Club en el que, además de divertirse y pasárselo bien, existía una importante inquietud de tipo cultural, fundamentalmente de tipo musical y artístico. Por los locales del mismo no era infrecuente ver a los mejores artistas de aquella época como Ignacio Zuloaga, Anselmo Guinea, Manuel Losada o Adolfo Guiard. En dichos locales algunos artistas expondrán o recibirán encargos para la decoración de los mismos y se darán a conocer entre sus futuros clientes.

En este ambiente económico y social surgirá un selecto grupo de burgueses ilustrados que van a formar unas importantes colecciones de arte y posteriormente impulsarán la creación del Museo de Bellas Artes de Bilbao, convirtiendo a la capital vizcaína en una de las ciudades culturalmente más dinámicas del entonces nada estimulante panorama nacional (Calvo Serraller, 1990: 9).

5.2. El renacimiento vasco de 1900 a 1919

Con anterioridad al inicio de siglo el panorama cultural vasco en lo referente a la pintura y escultura era bastante desolador. Algunos autores fijan el 21 de julio de 1876, fecha de la abolición foral, como el inicio de la modernidad de las artes en el País Vasco. “Lo más característico que se podía apuntar como propio en pintura y escultura antes de aquel momento era la más completa falta de tradición [...]” (Barañano, González de Durana y Juaristi, 1987: 215).

En 1882 hubo una exposición definida por José de Orueta como muy interesante en el Instituto de Bilbao; habían transcurrido 6 años de la guerra, en la exposición había un poco de todo, era como una especie de feria de muestras y en el apartado artístico aparecían cuadros de Enrique Salazar, Anselmo Guinea y los primeros de Adolfo Guiard, que todavía estaba en París (Orueta, 1929).

La inexistencia de locales de exposiciones convirtió a los escaparates de ciertas tiendas bilbaínas en improvisadas galerías de arte. Este era el caso de la tienda de Velasco en la calle Sombrerería o la tienda de Gaminde en la calle Correo.

En 1889 Sebastián Meléndez Rico, vecino de Madrid, montó, en los bajos del nº 42 de la Gran Vía bilbaína, una galería de arte en la que se anunciaba la exposición y venta de la que fue colección de pintura del banquero sevillano Tomás de la Calzada, formada por 55 cuadros atribuidos a firmas como Rubens, Ribera, Alonso Cano, etc. Las ventas no debieron de funcionar como se esperaba, ya que en julio de 1890 se promueven dos juicios contra el marchante, el primero por el impago de un préstamo y el segundo por el impago del alquiler de la lonja donde se hallaba la galería de arte. Para el pago de las deudas se embargaron los cuadros que fueron tasados por Adolfo Guiard y Anselmo Guinea, valorando el total de la colección en 9.256,50 pts. (Archivo Administrativo, Sig: Leg 1792 nº 13).

El referido Sebastián Meléndez Rico no se presentó al juicio y se le dio por desaparecido. Su comportamiento nos recuerda al de los especuladores de toda la vida y advierte del surgimiento de una nueva fuente de enriquecimiento rápido: el arte y, en especial, el más clásico iba a imponerse en las nuevas mansiones y residencias de la clase emergente.

El arte que se estaba haciendo en ese momento en el País Vasco era escasamente renovador, resultaba excesivamente académico y no respondía a los cambios económicos y sociales que se estaban produciendo. El espíritu de cambio llegará de la mano de dos artistas: Adolfo Guiard, que convivió durante siete años en París con los impresionistas, y Darío de Regoyos, quien conoció las nuevas tendencias artísticas en Bruselas. Ambos se constituyeron en un revulsivo de la atonía local y en fervientes difusores de las nuevas corrientes artísticas.

Lentamente se van a dar los pasos necesarios para la creación de un pequeño mercado del arte local. En 1893 Isidoro Delclaux abre la galería de arte La Verdad en la calle Berástegui; entrado el siglo abrió otra galería en la Gran Vía bilbaína, la prestigiosa Delclaux y Cía (Llano Gorostiza, 1965: 98).

En 1894 se va a celebrar a propuesta del concejal Viar una exposición de Bellas Artes, habían transcurrido 12 años desde la última exposición de 1882. Se presentaron 380 obras pictóricas y 30 esculturas y acudieron 13.000 visitantes, una cifra importante para la época, aunque las ventas fueron escasas -29 obras a particulares y 11 a las instituciones-, lo que demuestra la escasa aceptación de los jóvenes artistas entre la burguesía bilbaína.



El pintor Manuel Losada junto a una de sus obras.

Con el cambio de siglo y gracias a la labor de promotor cultural del pintor Manuel Losada, entre los años 1900 y 1910 se van a celebrar seis exposiciones de arte moderno. Las tres primeras ediciones (1900, 1901 y 1903) se celebraron en las Escuelas de Berástegui y las siguientes (1905, 1906 y 1910) en los locales de la Sociedad Filarmónica. Se trataba de crear un escaparate diferente, menos académico que el de las exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid. Gracias a dichas muestras se pudo contemplar además de la obra de artistas vascos, la de artistas catalanes, franceses y belgas. En la de 1900

había una sección con litografías y grabados de Gauguin y dos cuadros de Picasso,

además de obra de los pintores catalanes más importantes: Casas, Pichot, Barrau, Rusiñol, Más y Fontdevilla, además de Guiard, Guinea, Losada, Regoyos, Zuloaga, etc. (González de Durana, 1984: 70 y ss). En dicha exposición el coleccionista bilbaíno Juan de Gorbea Arana compró la obra titulada “El merendero” de Pablo Picasso y la donó en 1962 al Museo de Bellas Artes de Bilbao (Rivero Matas, 1994, 59).

El siguiente año los pintores catalanes fueron sustituidos por belgas y franceses y Picasso repetía con 3 cuadros. La respuesta de crítica, público y ventas fue irregular, en la prensa se apreciaba un interés y habitualmente se informaba sobre dichas exposiciones aunque no siempre con críticas laudatorias. La respuesta del público llegó a ser de tan sólo 800 personas en 1907 y tan escasa respuesta puso en tela de juicio la continuidad de dichas exposiciones. Las ventas sólo se consideraron satisfactorias las de la primera exposición, el resto de los años el público se mostró remiso y resultaron escasas. A pesar de la escasa repercusión comercial, la iniciativa supuso la puesta de largo del arte moderno en Bilbao.

En 1904 se celebró un acontecimiento artístico de singular importancia desde el punto de vista coleccionista, la Exposición de Pintura Retrospectiva (Catálogo Exposición de Pintura Retrospectiva, 1904). En este caso el objetivo era bien distinto y se pretendía presentar lo

más granado de las colecciones bilbaínas de arte antiguo. La muestra se celebró en los locales de la Sociedad Filarmónica y reunió 276 obras pertenecientes a algunas instituciones y fundamentalmente a 33 coleccionistas particulares. Los que más obras cedieron para el evento fueron Antonio Gorostiza (39), Laureano de Jado (38), Ignacio Zuloaga (33), y Antonio Plasencia (23). La



Exposición de pintura Retrospectiva en la Sociedad Filarmónica.

exposición fue organizada por la Sociedad de Empresas Artísticas y el principal promotor de la misma fue una vez más el pintor Manuel Losada. La nómina de artistas presentados es extensísima Jan Brueghel, Charles Le Brun, Juan Carreño de Miranda, Claudio Coello, Anton Van Dyck, Luca Giordano, Francisco de Goya, Vicen-

te López, Eugenio Lucas, Anton Mengs, Luís de Morales, Esteban Murillo, Juan Pantoja de la Cruz, Van Rijn Renbrandt, Peter Paul Rubens...

Esta exposición pone en evidencia el resurgir de una nueva clase social que lleva tiempo acumulando importantes obras de arte y desea dar a conocer el fruto de su éxito económico y social. Con el transcurrir del tiempo algunas de esas obras recalieron en el Museo de Bellas Artes de Bilbao mediante donaciones de sus propietarios.

En este ambiente surgirá una aventura periodística titulada *El Coitao*, del que se publicarán ocho ejemplares en el año 1908. Sus impulsores fueron pintores y escultores noveles que necesitaban hacerse un hueco en el reducido mercado artístico local. El principal artífice y motor de dicha experiencia fue el pintor Gustavo de Maeztu juntamente con José Arrue y Alberto Arrue. Los tres artistas con posterioridad se incorporaron al grupo fundacional de la *Asociación de Artistas Vascos*.

Ante este panorama no excesivamente motivador, y coincidiendo con la última exposición, se van a realizar las reuniones preparatorias de una asociación que sirva para agrupar y fomentar el trabajo de los artistas vascos. Dicha asociación se constituirá el 29 de octubre de 1911 y se dará a conocer como la *Asociación de Artistas Vascos* con una exposición en 1912. Según la prensa de la época no fue un éxito de público, pero el Ayuntamiento se comprometió a destinar 2.500 pesetas para la compra de obras de la exposición con destino al futuro Museo de Bellas Artes (Mur Pastor, 1985: 12 y ss.).



Logotipo de la Asociación de Artistas vascos.

Al siguiente año, 1913, se celebrará la 2ª exposición de arte moderno, organizada por la Asociación al igual que el año precedente en el salón de la Filarmónica. La exposición no fue un éxito de público, pero acabó con polémica tras la conferencia, pronunciada por Ramón Bastera, titulada “El artista y el País Vasco” en la clausura de la misma: el resultado fue la prohibición por parte de la Filarmónica de conceder sus locales para la exposición de 1914 (Mur Pastor, 1985: 23 y ss).

Vista la dificultad de exponer con regularidad y realizar las actividades propias de la Asociación, los miembros de la misma se deciden por el alquiler de un local en

la Gran Vía bilbaína (año 1914). La primera exposición en dicho espacio consistirá en un homenaje póstumo a la figura de Darío de Regoyos, que constituyó un éxito de público. A partir de aquí, finalizada la crisis económica y coincidiendo con la reanimación económica producto de la gran guerra 1914-1919, se va a dar una mejora de las ventas y del ambiente artístico en general. Es de justicia destacar la labor entusiasta realizada por el rotativo bilbaíno *El Liberal*, desde el que se efectuó una permanente labor de alabanza y apoyo a los artistas vascos y a las actividades de la Asociación.

En los locales de la Asociación se va a dar un programa continuado de exposiciones, algunas de ellas con mucho éxito, como por ejemplo la de los hermanos Zubiaurre, que nada más inaugurarse tenían vendidos una docena de cuadros. Una parte de la burguesía vasca comienza a asumir las nuevas corrientes artísticas y se convierte en compradora habitual de arte vasco.

Con el auge de la pintura vizcaína, fueron el pintor Manuel Losada y algunos coleccionistas cultos y refinados -Laureano de Jado, Antonio Plasencia, Juan Carlos Gortazar, etc.-, los que demandaron la creación de una institución museística para la difusión y conservación del patrimonio artístico.

El 8 de febrero de 1914 se inauguraban las tres salas del *Museo de Bellas Artes de Bilbao* en el antiguo Hospital de la Villa en Achuri. Habían transcurrido 12 años desde la propuesta de creación de un Museo de Arte por el diputado José Cruceño en 1902 (Archivo administrativo, Arte y Exposiciones núm. 1202). El Museo inicia su andadura con obras procedentes de centros benéficos, instituciones públicas y coleccionistas privados antes mencionados.



*Inauguración del Museo de Achuri.
Panorámica de una de las salas.*

En febrero de 1915 se inauguró una exposición de Ignacio Zuloaga y Pablo Uranga, y la Asociación propuso la adquisición de un cuadro por suscripción pública para el Museo de Bilbao; la respuesta fue excelente, nunca se había visto una colaboración tan entusiasta para un fin artístico. A la cabeza de los suscriptores, La Aso-

ciación de Artistas Vascos con 1.000 pesetas, Federico Echevarría con 500, la Asociación de Arquitectos con 300 y Ramón de la Sota con 500 (Mur Pastor, 1985: 37 y ss.).

En 1916, con motivo del fallecimiento de Adolfo Guiard, la Asociación decide realizar una exposición homenaje con obras del artista procedentes de coleccionistas bilbaínos, entre los que se encontraban Alberto Aznar, Ramón de la Sota, Víctor Landeta, Ricardo Gaminde, etc. (Mur Pastor, 1985: 48 y ss.).



Portada de la revista
Hermes.

En enero de 1917 surge un nuevo proyecto editorial, el de la revista *Hermes*, que fue creada y dirigida por el intelectual y nacionalista vasco Jesús de Sarría, hombre que había conseguido recabar la colaboración de los principales escritores e intelectuales de la época, independientemente de su credo político. Su primer comité directivo estuvo formado por Ignacio de Areilza, José Félix de Lequerica, Alejandro de la Sota, Joaquín de Zuazagoitia y Jesús de Sarría. “Unidos todos por objetivos culturales compartidos, un afán cosmopolita y una experiencia con lábel británico, en buena medida” (Cava Mesa, 2006: 178). El escritor bilbaíno Alejandro de la Sota, hijo del empresario y naviero Ramón de la Sota, resultó ser el mejor y más fiel aliado de Jesús de Sarría, con el que se comprometió en la redacción, difusión y financiación de la revista. Desgraciadamente el proyecto sobrevivió un breve período de tiempo (1917-1922).

En estos momentos Bilbao está viviendo bajo los efectos positivos de la Primera Guerra Mundial en la economía vasca, y exposiciones de pintura antigua y moderna se suceden en las salas de arte de la villa. “El salón Delclaux, el salón Artístico, la casa Mapey, Lux, Unceta, Hormaechea, el Círculo de Bellas Artes, la Asociación; cualquier lugar es bueno para exponer y los marchantes, coleccionistas, artistas huidos de la guerra, etc., ofrecen sus obras, porque en Bilbao en esos momentos todo es vendible porque todo se compra” (Mur Pastor, 1985: 59). Es un período en el que coincidiendo con la guerra europea se van a formar las principales colecciones de arte bilbaínas. La guerra había afectado negativamente a las economías de diferentes países europeos, lo que provocó una devaluación del mercado del arte que permitió la compra de obra proveniente de fuera de nuestras fronteras.

El 28 de agosto de 1919 se inauguró un evento de especial significado, *La Exposición Internacional de Pintura y Escultura* en las escuelas de Albia. El acto se llevó a cabo bajo los auspicios de una Diputación nacionalista presidida por Ramón de la Sota y Aburto, quien, como tendremos ocasión de comprobar, fue un importante coleccionista de arte. La exposición tuvo gran trascendencia en la formación de los jóvenes artistas vascos, Ucelay, Aranoa, Urrutia, etc. En palabras de Juan de la Encina, se trataba de una de las exposiciones más interesantes celebradas en España desde hacía medio siglo (Barañano y González de Durana, 1987: 159).

Manuel Llano Gorostiza (1965: 109) también coincide en la importancia de dicha exposición y cree que al presentar en España una nueva conciencia de modernidad artística, se anticipó a la Exposición de Artistas Ibéricos celebrada en Madrid el año 1925.

Coincidiendo con la Exposición Internacional en los locales de la Asociación se pudo disfrutar de la primera exposición individual en España de Robert Delaunay y Sonia Terk.

Desgraciadamente la crisis económica, unida a la reacción que produjo en la prensa local la compra por la Diputación de *Las lavanderas de Arlés* de Paul Gauguin, fueron algunos de los motivos que impidieron continuar en el año 1921 con la 2ª exposición internacional de pintura y escultura tal y como se había previsto. Como legado de aquel extraordinario evento nos quedan las 22 obras que por valor de 100.000 pesetas compró la Diputación y el descubrimiento del arte como



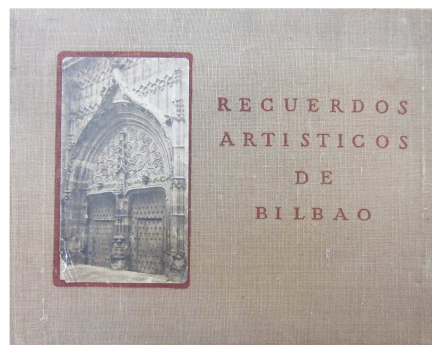
“Las lavanderas de Arlés” de Paul Gauguin.

objeto de propaganda personal y justificación del estatus social. En mayo de ese año el naviero bilbaíno Félix de Abásolo compró la serie *La Raza* del escultor Julio Antonio y se la regaló al rey. Ante este generoso y monárquico gesto, el empresario republicano Horacio Echevarrieta inició con una suscripción de 10.000 pesetas la compra de la tabla *La Virgen del caballero de Montesa* del pintor italiano Paolo de San Leocadio para el Museo del Prado y regaló al Museo de Bellas Artes de Bilbao un cuadro del holandés Martín de Vos titulado *El rapto de Europa*. Inmediatamente

después, en septiembre, el naviero nacionalista Ramón de la Sota -padre de Ramón de la Sota y Aburto presidente de la Diputación de Bizkaia de 1917 a 1919- compró el cuadro de Ignacio Zuloaga, colgado en la exposición de Albia, titulado *La Condesa de Noailles*, valorado en 100.000 pts, una auténtica fortuna para la época, y lo regaló al Museo de Bellas Artes de Bilbao (Barañano, 1981a: 21). Las tres donaciones tienen un significado político específico: Félix Abásolo, como buen monárquico, hace un regalo al rey; Horacio Echevarrieta, como republicano que era, tiene un gesto con el Museo del Prado pero su corazón está en Bilbao; Ramón de la Sota, como nacionalista convencido, quiere hacer país y su gesto es para el joven Museo de Bellas Artes de Bilbao. Ramón de la Sota y Horacio Echevarrieta son los dos únicos representantes de la gran burguesía vasca que rechazan la oferta del rey Alfonso XIII para que sean portadores de un título nobiliario. Un gesto que va contra corriente de los deseos de la gran oligarquía vizcaína.

A esta serie de eventos artístico-culturales debemos añadir la publicación del ensayo *La Trama del Arte Vasco*, de Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina), que supone el primer análisis crítico serio sobre los orígenes del arte vasco y sobre sus artistas.

Ese mismo año va a ver la luz una nueva publicación de título *Recuerdos artísticos de Bilbao* (Baranda Icaza, 1919), un sorprendente álbum gráfico de las colecciones de arte en Bilbao que pone de manifiesto el interés de la nueva burguesía vizcaína en dar a conocer públicamente sus colecciones de arte. En el siguiente capítulo nos detendremos con más detalle en dicha publicación.



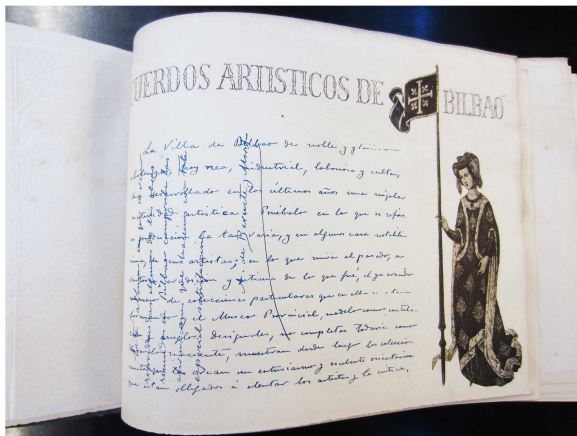
Portada del libro Recuerdos artísticos de Bilbao

La agitación y el afán de renovación, así como la mirada a Europa que supusieron todos estos actos, hicieron que Bilbao fuese considerada por la prensa local como la Atenas del Norte. Desgraciadamente la crisis económica acabó rápidamente con el espejismo y se volvió a la dura realidad.

Capítulo 6

6. Colecciones de arte bilbaínas en el libro *Recuerdos artísticos de Bilbao*

En este ambiente de prosperidad económica y agitación cultural José Eusebio Baranda Icaza gestó la publicación del álbum gráfico *Recuerdos artísticos de Bilbao*. El 21 de noviembre de 1918, envió una carta dirigida a la Junta de Cultura Vasca de la Diputación de Vizcaya para comunicarle su proyecto editorial y solicitar una subvención económica. Justificaba su proyecto en la importancia de las colecciones que habían surgido en la ciudad. “En Bilbao hay actualmente una verdadera riqueza artística, digna de ser conocida y admirada por propios y extraños. (Es hora de que miremos a Grecia)” y concretaba la finalidad de la publicación “[...] poder llegar a



Prólogo de Aureliano de Beruete y Moret.

demostrar que nuestro Bilbao ha progresado tanto en el orden espiritual como en el económico” (AHFB, 375-20) (Apéndice A-1). En el mismo escrito mencionaba algunas de las principales colecciones existentes e indicaba que el contenido del libro-álbum había sido objeto de “[...] la selección más escrupulosa, controlada además por Dn. Aureliano de Beruete y Moret,

uno de los prestigios en materia artística más sólidos de España. El señor Beruete ha escrito el prólogo de la obra” (AHFB, 375-20).

De alguna manera el proyecto se hizo eco del interés coleccionista manifestado con motivo de la Exposición de Arte Retrospectivo de 1904 y reprodujo fotográficamente algunas de las obras presentadas en dicha muestra.

Aureliano de Beruete y Moret (1876-1922), historiador y crítico de arte, fue director del Museo del Prado de 1918 a 1922. En dicho prólogo llamaba la atención sobre el número de colecciones de arte que se estaban formando en Bilbao “Desiguales no completas todavía como todo lo naciente, muestran desde luego los co-

leccionistas que las crean un entusiasmo y excelente orientación que están obligados a alentar los artistas y la crítica” (Beruete y Moret, 1919: s. pág.). Para dicho autor, el álbum en el que se ven reproducidas algunas de las obras reunidas en las colecciones bilbaínas da fe de la importancia de las mismas. Salvo dicha aportación escrita, que se limita a una página, el resto del libro se completa con reproducciones fotográficas de las obras.

En el mismo escrito de solicitud de ayuda económica Baranda Icaza comunicó las características técnicas de la obra: “Recuerdos artísticos de Bilbao contendrá de 75 a 90 páginas de 22 x 28 centímetros con 150 a 180 heliotipias (dos en cada página) de 11 x 15 aproximadamente, heliotipias de doble tono sepia, procedimiento que constituye el último adelanto de las artes gráficas: es decir que la obra estará tirada y presentada a todo lujo. En un principio se pensó hacer la edición en París o en Londres, pero la crisis del mercado del papel y de la manufactura lo han impedido. Una casa suiza de Madrid bien conocida por su probidad artística (véase los catálogos de la exposición de retratos de mujeres españolas, editado por el señor Beruete) es la encargada de llevar a cabo la empresa [...]” (AHFB, 375-20).

El presupuesto inicial fue de 11.125 pesetas para una edición de 500 ejemplares y se contaba con una aportación de 6.200 pesetas por parte de los propietarios de las obras que colaboraron en la edición con un mínimo de cien pesetas y un máximo de 1000 pesetas. Baranda Icaza suponía que los libros no se venderían en su totalidad por lo que solicitó a la Diputación una subvención de 5.000 pesetas. El 28 de diciembre de 1918 la Diputación acordó subvencionar la edición con 3.500 pesetas a cambio de la entrega de 100



Detalle de la separata del Arte Antiquo.

ejemplares de la obra. Finalmente la publicación fue en realidad más ambiciosa de lo previsto y el presupuesto inicial se elevó a más de 14.000 pesetas, según carta de 12 de abril de 1919, enviada por Baranda Icaza a la comisión provincial de la Junta de Cultura Vasca de la Diputación de Vizcaya (AHFB, 375-20).

Para solventar los problemas económicos derivados de la publicación, Baranda Icaza continuó recabando apoyos de otras instituciones, como lo acredita la carta

enviada al presidente de la Junta del patronato del Museo de Bellas Artes de Bilbao en abril de 1919, solicitando “[...] se digne adquirir dos ejemplares de la citada publicación, cuyo contenido y presentación superan todas las esperanzas” (AMBAB, D 255).

Las características técnicas que finalmente adoptó el libro son las siguientes:

Formato apaisado: 21 x 28 cm.

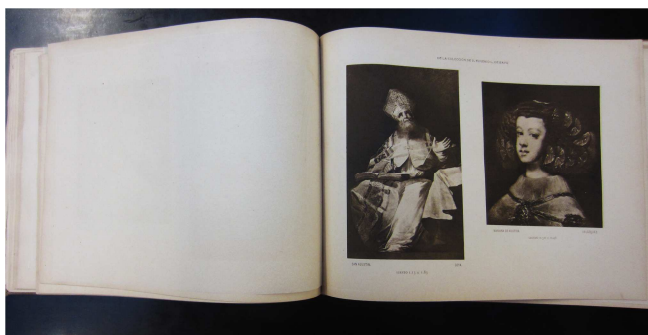
Nº de páginas incluida la portada 196. (Inicialmente se pensó en 75-90 páginas).

Encuadernación de lino con una viñeta adherida a la portada.

La obra se divide en dos partes: arte antiguo y arte moderno.

Número de hojas con reproducciones de obras a una sola cara 93, -cada cara contiene en la mayoría de los casos dos reproducciones-, de las cuales 61 corresponden a obras de arte antiguo y 32 a reproducciones de arte moderno. Todas las hojas con reproducciones se acompañan de papel vegetal a modo de separador de las hojas con fotografías impresas.

Todas estas características definen a una edición de lujo para el momento de su edición y así fue valorado por la revista *Hermes* (*Hermes*, 1919: 246). Actualmente el libro-álbum está considerado como un documento gráfico de gran valor por su cali-



Detalle de las reproducciones de obras.

dad y también por la excepcionalidad y rareza que supone una publicación de dicha naturaleza en la segunda década del siglo XX.

Colecciones representadas y número de obras de arte antiguo (A) y arte moderno (M) de acuerdo con el orden y la titularidad o encabezamiento establecido en el libro:

- Del Museo de Bellas Artes de Bilbao: 3(A)
- De la parroquia de San Nicolás de Bari: 1(A)
- De Gregorio de Otañes: 1(A)

- Del palacio de Emilia Arana Viuda de Laiseca: 1(A)
- De la residencia de Mario Arana: 1(A)
- De la colección de Ramón Aras Jáuregui: 7(A)
- De la colección del Marqués de Arriluce de Ibarra: 7(A)
- De la colección de Eugenio L. de Bayo: 23(A) + 8(M)
- De la colección de la viuda de Basabe: 1(A)
- De la colección de Isidoro Delclaux: 3(A)
- De la colección de Horacio Echevarrieta: 14(A) + 5(M)
- De la colección viuda de Cortázar: 3(A)
- Propiedad de Emilio Ibarra: 1(A) + 1(M)
- De la colección de Laureano de Jado: 19(A) + 4(M)
- Propiedad de Vicente de Larrea: 1(A)
- De la colección de D.C.N. Linker: 5(A)
- De la colección de Antonio Plasencia: 4(A)
- De la colección de Luís Salazar: 3(A)
- De la colección de Ramón de la Sota: 14(A) + 11(M)
- De la colección de Tomás Urquijo: 6(A)
- De nuestra historia: 6(A)
- De la colección de Alejandro Anitua: 1(M)
- Propiedad de Antonio Bandrés: 1(M)
- Propiedad de Enrique Ocio: 2 (M)
- De la colección José María Vivancos: 8(M)
- Propiedad de la señora Isabel Z. de Villabaso: 2(M)
- Propiedad de Ramón de Madariaga: 1(M)
- Cuatro páginas con el título de artistas contemporáneos.
- Cinco páginas con el título de casas de arte.

Si descontamos el retablo perteneciente a la parroquia de San Nicolás de Bari (2ª página de las obras de arte antiguo) y las seis obras que aparecen en la página con el título *De nuestra historia*, a las que no se les adjudica ninguna titularidad, el total de las obras con propietario conocido son 161. En algunos casos la titularidad se refleja con el término propiedad y en otros casos se denomina colección. Al final del apartado de arte moderno aparecen 4 páginas destinadas a promocionar obras de artistas contemporáneos donde destacan fotos de edificios de arquitectos bilbaínos,

obra de escultores, pintores, vidrieros, artesanos... y finalmente 5 hojas destinadas a publicitar casas de arte bilbaínas.

Los propietarios privados presentan las obras con los siguientes encabezamientos de página, *De la colección* (15 colecciones), *Propiedad* (6 casos), *De Gregorio de Otañes* a título personal (1 caso), *Del palacio o de la residencia* (2 casos). Esa distinta forma de presentación está ligada a la importancia del conjunto y pone de manifiesto que la propiedad de algunas obras no se consideraba mérito suficiente para denominarse colección. Esta circunstancia unida a la aparición de hojas con la obra de algunos arquitectos de éxito como Manuel María Smith, Emiliano Amann y Pedro Guimón, junto con las cinco páginas finales destinadas a publicitar casas de arte bilbaínas, evidencia la participación privada en el patrocinio y subvención del libro.

Esta peculiar forma de presentar obra pública y privada hace suponer que el criterio para seleccionar las obras no fue la calidad de las mismas, sino la disposición y gusto de los propietarios. De hecho no se presentan todas las colecciones de la época, ni se recogen todas las obras, pero posiblemente sí las más representativas, lo que permite hacernos una buena idea de aquellas colecciones. Su publicación parece responder a una necesidad personal de los coleccionistas por dar a conocer sus tesoros y con ello reafirmar su propio estatus social. No es tampoco casual que su publicación coincidiese con el año de celebración de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de 1919, que como ya comentamos supuso la introducción de las nuevas corrientes artísticas entre la burguesía bilbaína y los artistas locales. Ese tipo de eventos y la euforia económica imperante en la ciudad fueron generando un clima favorable hacia el coleccionismo de arte y un deseo de exhibición de las colecciones existentes.

En cualquier caso, gracias a esa feliz iniciativa hoy podemos conocer los fondos de las principales colecciones bilbaínas de aquella época e, independientemente de la existencia de razones de carácter social o publicitario para editar el álbum, no se pueden obviar los motivos culturales y formativos de una publicación pionera en España.

De la observación de las obras que aparecen en el catálogo se deduce lo siguiente:

- a) Una calidad media elevada de las obras catalogadas. Los cuadros y esculturas reproducidas fueron seleccionados de acuerdo con los propietarios de las obras.
- b) No se recoge la totalidad de las colecciones, sólo una parte representativa de las mismas. En algunos casos, como el de la importante colección de Antonio Plasencia, sólo aparecen representadas 4 obras, tres de las cuales donó en 1935 al Museo de Bellas Artes de Bilbao. De 1914 a 1935 donó en total 48 obras.
- c) La información ofrecida es breve: título, autor y dimensiones. En algunos casos se incurre en errores técnicos -medidas erróneas- y de atribución.
- d) Un mayor porcentaje de arte antiguo que de arte moderno. El arte antiguo es considerado más valioso desde el punto de vista artístico y económico. Se acepta el arte moderno, pero ocupa un lugar secundario en las colecciones del catálogo.
- e) Una parte de las obras han pasado a formar parte del patrimonio del Museo de Bellas Artes de Bilbao y, en casos excepcionales, al del Museo de Bellas Artes de Álava. En esta última situación se encontrarían el San Francisco de El Greco y el retrato de D^a. Marina de Austria, de Carreño, obras que fueron vendidas por la familia Sota al museo alavés.

Las obras que han pasado a formar parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao lo han hecho vía donación o legado y proceden fundamentalmente de la colección de Laureano de Jado y en menor medida de las colecciones de Ramón de la Sota, Antonio Plasencia, Eugenio Leal, etc.
- f) A excepción de la colección de Laureano de Jado donada en su totalidad al Museo de Bellas Artes de Bilbao el resto de las colecciones han desaparecido. En algunos casos la colección o algunas de sus obras fueron vendidas o donadas, en otros se produjo la partición entre los herederos legítimos y en algunas ocasiones las obras fueron trasladadas por el cambio de residencia de sus propietarios.

El reparto o división es un problema habitual de las colecciones de arte, lo que no es tan normal es el progresivo traslado de obras de todo tipo que se ha producido desde Bilbao y de otros puntos del País Vasco hacía otras provincias y especialmente a Madrid.

- g) El carácter de documento probatorio que se ha otorgado a dicho álbum-catálogo y que ha servido para recuperar obras incautadas o desaparecidas durante la guerra civil. Este es el caso de la familia Sota, que ha utilizado dicho documento para poder demostrar su legítima propiedad de las obras que le fueron incautadas.
- h) La importancia fundamental que ha tenido el coleccionismo privado para el Museo de Bellas Artes de Bilbao, vía donaciones, legados, compras, depósitos, etc.
- i) La pérdida de patrimonio artístico de gran interés. Las colecciones reflejan el dinamismo económico y social de una época y por tanto son un documento importante para el conocimiento del pasado. Si la totalidad de dichas colecciones se encontrasen en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, los bilbaínos y vizcaínos disfrutarían de una colección envidiable.

Capítulo 7

7. Coleccionistas más significativos de dicho período (1900-1919)

El coleccionismo de esa época es sin duda el más rico e interesante de cuantos se han generado en Vizcaya y más específicamente en Bilbao. El desarrollo de las colecciones está muy ligado a la pujanza económica en la que vivió la ciudad durante aquellos años dorados.

Para ilustrar el período de principios de siglo se han elegido tres coleccionistas privados y a la única colección de carácter institucional que ha sobrevivido hasta nuestros días. Los coleccionistas privados son especialmente significativos por su comportamiento, que trascendió el ámbito de lo privado y contribuyó a la formación del patrimonio cultural de Vizcaya y más específicamente el del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

El primero, cuya colección se empezó a gestar en el siglo pasado, es Laureano de Jado y Ventades, que representa el lazo de unión entre cierto coleccionismo erudito y decimonónico que se había desarrollado en la Villa y el nuevo coleccionismo burgués de comienzos de siglo. Dentro de las tipologías definidas anteriormente lo consideramos como el prototipo de *coleccionista activo*. Sus reiteradas donaciones y, finalmente, su legado tuvieron una importancia capital en la creación y posterior desarrollo del Museo de Bellas Artes de Bilbao. A pesar de ser el coleccionista vasco más importante de todos los tiempos, su figura, no ha sido suficientemente reconocida por los responsables del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Los otros dos coleccionistas privados elegidos son Ramón de la Sota y Horacio Echevarrieta, que fundamentalmente brillaron en el mundo de los negocios y la política. Son dos genuinos representantes del *coleccionismo accidental* que surgió con el boom económico de la Villa y que se caracterizó por ser un coleccionismo típicamente burgués.

Finalmente, la *colección institucional* que se ha elegido es la de la Sociedad Bilbaína, el único ejemplo conocido en dicho período histórico y un antecedente lejano de las actuales colecciones institucionales.

7.1. Laureano de Jado y Ventades

Laureano de Jado y Ventades nació en Munguía (Vizcaya) el 9 de junio de 1843 según consta en el Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia (ID Baut: 712186). Fue ingeniero industrial y estudió dicha carrera en Lieja como era tradicional en el Bilbao de la segunda mitad del siglo XIX. Sus padres José María Eustaquio de Jado y Benita Lorenza de Ventades tuvieron cuatro hijos: Cándida, Ramona, Rodrigo y Laureano, todos ellos fueron lo que en el argot bilbaíno se denomina *birrochos* o solterones (Basas Fernández, 1977: s. pág.).



Laurano de Jado.

Rodrigo fue un notable foralista autor de la obra *Derecho Civil de Vizcaya* y vivió en Bilbao con sus dos hermanas en la casa número 7 de la calle del Víctor. Laureano en cambio vivió en pleno Arenal bilbaíno, en concreto en el nº 5, con un tío médico muy famoso en los anales de la villa, el doctor Agustín María de Obieta y Aldecoa “[...] de quien heredó aficiones y fortuna, parte de ésta aportada por la tía Sinfrosa de Jado” (Llano Gorostiza, 1975: 140).

Con el fallecimiento de Sinfrosa de Jado sin hijos el 16 de febrero de 1868, su marido Agustín María de Obieta resultó beneficiario de la mayoría de sus bienes. Tras el fallecimiento del doctor Obieta el 7 de octubre de 1896. “Laureano de Jado fue el principal heredero del legado del remanente, que ascendió a 1.174.496 pesetas, correspondía medio millón de los cuales a la valoración de las propiedades de Alzaga... en un momento perfecto para aprovechar las profundas transformaciones económicas, sociales y demográficas que estaban teniendo lugar en el área de la Ría de Bilbao” (González Portilla, 2001: 150).

En las fincas heredadas en la Vega de Alzaga, perteneciente al término municipal de Erandio, Jado continuó con la política familiar de reedificación de caseríos y construcción de otros nuevos. “Pero lo que resulta más importante es que, a partir de 1885, parte de los antiguos terrenos agrícolas se fueron enajenando en un proceso lento y cuidadoso” (González Portilla, 2001: 151) que le produjeron notables beneficios.

Jado fue políticamente de ideas liberales e intervino como soldado de la primera compañía del Batallón de Auxiliares que defendió Bilbao en el sitio de 1874, durante la Tercera Guerra Carlista (1872-1876) (Llano Gorostiza, 1975: 174). No debió de ejercer la carrera de ingeniero o, si lo hizo, fue por poco tiempo. “Últimamente al renovar las hojas patronales como vecino de Bilbao omitía su profesión de ingeniero y hacía constar solamente su condición de propietario, de donde deducimos que don Laureano vivió de sus rentas, que debieron ser cuantiosas a juzgar por la fortuna que poseyó y dejó al morir [...]” (Basas Fernández, 1977: s. pág.). Sus participaciones en ferrocarriles, petróleos mejicanos, compañía constructora del canal de Panamá, minas de hierro, etc. y sus importantes propiedades inmobiliarias en Bilbao, Erandio y Munguía le permitieron disfrutar de un gran patrimonio.



Sala Imperio de la residencia de Laureano de Jado.

Prácticamente al acabar su carrera, se trasladó a vivir con su tío el doctor Obieta, que había enviudado y vivía con algunas sirvientas ocupando varias viviendas. En ese ambiente empezó a disfrutar de los cuadros, antigüedades y objetos curiosos como huesos, cráneos y demás elementos de trabajo que atesoraba su tío como si de una especie de *Wunderkammern* o cámara de maravillas se tratase, a la manera del coleccionismo de tradición medieval ecléctico y erudito. En la parte baja de la casa estaba la famosa “tertulia de Paco” de la que fue asiduo concurrente y donde uno de los temas de conversación favoritos fue el artístico. Casi a diario Jado bajaba a la tertulia, “Pero había que ver primero a D. Laureano, recibiendo en su piso, mostrando sus selecta colección de cuadros. Para los forasteros cultos y refinados que venían

a Bilbao era un número obligado, tanto como el de probar el bacalao de “El Amparo”, visitar la colección de Jado [...]” (Sota y Aburto, 1953: 20).

El piso de Jado tenía diez habitaciones, “[...] en las que pudo instalar sus colecciones de arte que se convirtieron en uno de los museos particulares más notables de la época, muy visitado por los entendidos” (Basas Fernández, 1977: s. pág.). Fue protector y mecenas de algunos artistas, especialmente del pintor navarro Inocencio García Asarta, discípulo de Barroeta y, como él, excelente retratista. Su gran amigo y consejero fue el pintor y director del Museo de Bellas Artes de Bilbao Manuel Losada, que frecuentemente acompañaba a Jado en tareas de ordenación, catalogación, limpieza y restauración de su colección. Juntos recibieron a personajes ilustres que se acercaban a visitar la colección, entre ellos el acreditado historiador de arte Aureliano de Beruete y Moret, gran conocedor de las colecciones bilbaínas y director del Museo del Prado de 1918 a 1922. Otro visitante significado fue el pintor y coleccionista francés León Bonnat, que acabó legando su colección a la ciudad de Bayona en 1922 y con el que le unió una gran amistad; sin duda el ejemplo del amigo hizo madurar en Jado la idea de legar su colección al Museo de la Villa (Llano Gorostiza, 1975: 142). Es muy significativo el paisaje humano del que se rodea Laureano de Jado: artistas, historiadores, coleccionistas de arte...con los que reafirma su pasión coleccionista.

La idea de crear un museo público de arte comenzó a cuajar entre 1908 y 1910 y fue el impulso de ciertos coleccionistas bilbaínos, y muy especialmente el de Laureano de Jado, lo que posibilitó su apertura el 9 de febrero de 1914 en el antiguo Hospital Civil de Achuri. El número de obras que el nuevo museo había recibido en concepto de donación fueron 39, aportadas por diez coleccionistas particulares, entre los que destacaban como principales benefactores dos miembros de la Junta del Patronato del Museo, Laureano de Jado con 15 obras y Antonio de Plasencia con 12. Laureano donó “[...] fundamentalmente pintura española y vasca del siglo XIX, así como algunos ejemplos de tablas de los siglos XV y XVI, y pinturas barrocas, una selección que reflejaba bastante bien el tipo de colección que poseía el prócer bilbaíno, si bien no encontramos ninguna pieza de primera línea entre las mismas” (Onandia Garate, 2012: 55). Su donación supuso más de un tercio de las aportaciones de coleccionistas privados al nuevo museo.



“Los cambistas”. Marinus Van Reymerswaele.

El 8 de septiembre de 1923 Laureano de Jado otorgó testamento y en la cláusula 13 dispone lo siguiente: “Se escogerá lo que se considere digno de figurar en el Museo y su instalación se hará en una o varias salas, pero sin que puedan colocarse en ellas cuadros ni objetos de otra procedencia, ni la colección ni ninguna de sus piezas podrá enajenarse nunca” (Llano Gorostiza: 1975, 144). Comienza por realizar una declaración de humildad al permitir que se seleccionen sólo las obras dignas de estar en el Museo, y a continuación define un decálogo de las típicas obsesiones de los coleccionistas de arte. Primero, el respeto a la memoria de dicho coleccionista: no admite que se coloquen obras de otra procedencia junto a las suyas, el conjunto representa una sensibilidad y un esfuerzo personal que no se debe desvirtuar. Segundo, el miedo a la división, separación o destrucción del conjunto: las obras deben permanecer unidas, que es lo que da sentido a la colección. Si a todas estas indicaciones añadimos la cantidad de 25.000 pesetas que reservó en su testamento para la instalación y traslado de sus obras al Museo, queda en evidencia el carácter previsor y meticuloso de Jado, así como la estima y aprecio por su colección.

Previamente se había labrado una intensa relación de trabajo entre el Museo de Bellas Artes de Bilbao y Laureano de Jado, que desde el año 1911 hasta su fallecimiento había ocupado distintos cargos en la Junta de su Patronato: presidente, vicepresidente, vocal en representación del Ayuntamiento de Bilbao. Durante todos esos años alentó con esmero la consolidación del museo y colaboró intensamente con Losada en la localización y adquisición de obras importantes.

El 13 de diciembre de 1926 con 83 años falleció en su casa del Arenal el insigne benefactor que, según escritura notarial, legó al Museo 324 piezas: 278 cuadros y 26 esculturas; el resto, muebles y objetos de arte antiguo. Además donó al Museo Arqueológico de Vizcaya y Etnográfico Vasco 56 piezas (platos, jarras, etc.). La donación al Museo de Bellas Artes se valoró en 375.470 pesetas (véase el apéndice A-2. Archivo del departamento de catalogación y documentación del Museo de Bellas Artes de Bilbao).

Otras instituciones beneficiadas por su generosidad fueron la Santa Casa de Misericordia, el Santo Hospital Civil de Basurto (pabellón Jado), el Sanatorio Marítimo de Gorniz, la Fundación escolar Jado de Erandio y la Ventades de Munguía, el Asilo de Huérfanos de Bilbao. En memoria de su tío creó el premio de medicina “Obieta”. Se llegó a valorar su patrimonio en más de 3.000.000 de pesetas, que en 1926 se consideraba una gran fortuna. Dos años después de su muerte la corporación municipal bilbaína dio su nombre a una plaza del Bilbao del Ensanche.



“Virgen Dolorosa”.
Anónimo flamenco
siglo XV.

La figura de Laureano de Jado como coleccionista se asemeja a la tipología de *coleccionista activo*, un hombre formado artísticamente, conocedor de la historia del arte y al que fundamentalmente le motiva el goce contemplativo de sus tesoros. Justo D. Somonte lo describe así en su faceta de coleccionista “El criterio seguro de su propietario sabía, a la hora de lidiar con el marchante, vestirse la cota de suspicacias tejida con los hilos del saber y de la cautela” (Somonte: 1935, 205).

Otra opinión autorizada es la de su amigo y también coleccionista Antonio Plasencia, que conocía perfectamente a Jado y, al igual que él, realizó importantes donaciones para la puesta en marcha del Museo. Plasencia lo describe así: “[...] ilustre donador, que dedicó su inteligencia, erudición y bondad al desarrollo del Museo” (Plasencia: 1932, 6). De sus palabras podemos deducir la absoluta entrega y dedicación de Jado a su colección.

Observando la colección de Jado, se puede apreciar como sus gustos personales se inclinan del lado de los maestros de las distintas escuelas clásicas europeas, y algunas de las firmas más destacadas de su colección son las siguientes: Alenza, Brueghel, El Greco, Lucas Jordán, Eugenio Lucas, Jan Mandijn, Marinus Van Rey-Reymerwael, Joos Van Cleve, Thierry Bouts, Hendrick Van Balee, Antonio de Pereda, Francisco de Ribalta, El Bosco, Salvator Rosa, Federico de Madrazo, Vicente López, Francisco Lameyer, Frans Franck II, Juan Honorato Fragonard, Mariano Fortuny, Cornelis Engebrechtsz, Gerard David, etc.



“La Sagrada Familia con
dos santas”. Maestro de la
Adoración de Amberes.

A diferencia de las colecciones de la época, en la suya existe una notable presencia de artistas flamencos; lo que en otras colecciones representaba una rareza, para él constituye el armazón básico.

Raramente los cuadros de su colección superaban el metro por cualquiera de sus lados, fiel reflejo de una colección realizada para el disfrute personal de la misma. En el libro *Recuerdos artísticos de Bilbao* se puede contemplar una sala de estilo Imperio de la que fue su casa: las paredes repletas de cuadros recuerdan las imágenes de los gabinetes de pintura del siglo XVII. Deja en un segundo término la colección de objetos curiosos, practicada por su tío, para especializarse en pintura y artes decorativas.



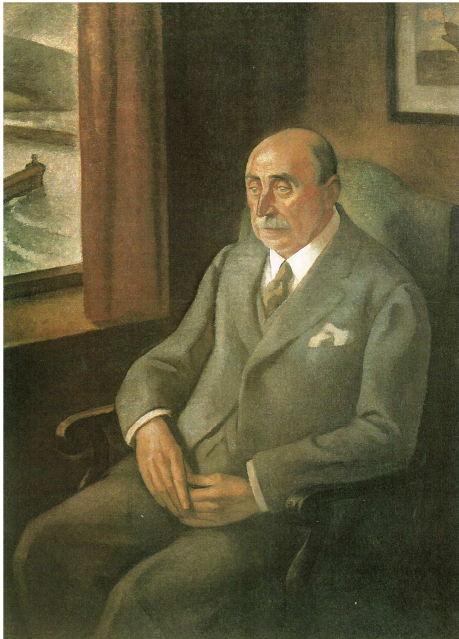
"Festín burlesco" de Jan Mandijn.

Manuel Basas (1977: s. pág.) lo describe como alto, escueto, muy cortés y de maneras reposadas. Solamente al departir con artistas de vanguardia perdía el rictus de su compostura. El arte moderno era algo que no compaginaba con su estilo meticuloso, sencillo y algo anticuado. El escritor bilbaíno Alejandro de la Sota y Aburto lo describe como un enamorado de sus cuadros, hombre de honda sensibilidad y de suavidad exquisita (Sota y Aburto, 1953: 21).

La no existencia de herederos directos y las buenas gestiones realizadas por Manuel Losada, facilitaron enormemente las donaciones iniciales y el posterior legado al Museo de Bellas Artes de Bilbao. Losada fue el gran artífice de esta interesante y generosa aportación, que permitió al Museo hacerse con un conjunto de obras importantes y así iniciar la formación de una colección de peso a la que poste-

riormente se añadirían otras donaciones. Su legado es cuantitativa y cualitativamente el más importante de todos los realizados hasta la fecha y supuso un hito fundamental, al establecer un modelo a seguir por otros coleccionistas.

7.2. Ramón de la Sota y Llano (1857-1936)



Ramón de la Sota y Llano retratado por Aurelio Arteta.

De ascendencia portuguésa y encartada nació accidentalmente en Castro Urdiales en 1857. Hizo sus primeros estudios en el Colegio General de Vizcaya y posteriormente cursó la carrera de Derecho en la Universidad de Madrid. Fue un hombre dotado de una fuerte personalidad, con probada capacidad de mando e iniciativa para los negocios. Al finalizar sus estudios regresó a Bilbao y comenzó a trabajar en las empresas de su padre, Alejandro de la Sota, que tenía en explotación minas de hierro y transportaba dicho mineral en barcos de navegación costera. Ramón de la Sota adquirió un barco pequeño, al que siguieron otros, formando la compañía Naviera Sota y

Aznar con su primo Eduardo Aznar como socio. Sota y Aznar “[...] fue uno de los grupos empresariales de carácter familiar más representativos de Bilbao y más destacados de España antes de la Guerra Civil” (Torres Villanueva, 2001: 115). En 1936 la naviera se había convertido en una de las flotas tramps (navegación sin realizar escalas fijas) más importantes de Europa. Su inquietud y visión empresarial le animaron a comprar en el año 1900 las instalaciones de la antigua Compañía de Diques de Olaveaga y fundar la Compañía Euskalduna de construcción y reparación de buques, a través de la que logró hacer revivir de sus cenizas a la industria de construcción naval vizcaína.

En el sector minero desarrolló la Compañía Minera de Setares, en Castro Urdiales, la Compañía Minera de Sierra Alhamilla en Almería y la Compañía Minera de Sierra Menera, en las provincias de Teruel y Guadalajara, dedicadas todas ellas a la explotación de mineral de hierro. Su verdadera obra de gigante empresarial fue la siderúrgica de Sagunto Altos Hornos del Mediterráneo. Otras empresas en las que también intervino fueron el Banco de Comercio, la Compañía de seguros La Polar y Vidrieras de Lamiako. También adquirió la empresa Franco Española de Alambres y Cables e inspiró el movimiento de compra de títulos de distintas compañías ferroviarias en manos extranjeras por capital vizcaíno. Para desarrollar y atender a sus em-

presas, y fundamentalmente la Naviera, abrió oficinas de representación en Londres, París, Nueva York, Duisburgo, Rotterdam, Atenas, etc.

En los negocios se distinguió por su profesionalidad, carácter práctico y búsqueda de los mejores medios humanos y materiales. Su gran preocupación por la educación y la formación hizo que creara su propio buque escuela, el “Ama Begoñakoa”, para dotar de competentes tripulaciones a su Naviera Sota y Aznar. “Fue de aquellos que aspiran no a gozar de la riqueza, sino a crearla” (Ossa Echaburu, 1969: 98). A pesar de su carácter poco sociable y hasta un tanto huraño, llegó a ser apreciado por sus obreros y marineros, abriendo para éstos últimos una casa de retiro.

Actividades sociales y políticas

En el campo social y político ocupó distintos cargos y representaciones: presidente vitalicio de la Asociación de Navieros de Bilbao, primer secretario general de la Cámara de Comercio Industria y Navegación, presidente de la Junta de Obras del Puerto de 1908 a 1936, presidente de la junta del Club Marítimo del Abra en el momento de su fundación en 1902 y diputado nacionalista por la Compañía Nacionalista Vasca en 1918 por el distrito de Valmaseda. Como buen marino y amante del mar se sintió muy vinculado a Inglaterra, la mayor potencia marítima de la época. “Mi padre fue un entusiasta inglés toda la vida. En la guerra del 14 hizo lo que pudo por Inglaterra” (Ossa Echaburu, 1969: 96). En agradecimiento a las prestaciones de los buques de Sota en el envío de minerales a Inglaterra y sus contribuciones a la Cruz Roja británica, fue nombrado en 1921 *Sir Knight Commander of the Order of the British Empire*, por el rey Jorge V. “El ennoblecimiento por parte de la Corona Británica era un signo de distinción que situaba a Sota por encima de los de su clase, que habían recibido títulos nobiliarios desde comienzos de siglo de la Corona de un país menos poderoso y de mucha menor significación política y económica en el contexto de las naciones civilizadas” (Torres Villanueva, 1989: 988). Un detalle curioso es que dicho título era la primera vez que se concedía a una persona no nacida en la Gran Bretaña. Declinó el ofrecimiento de título nobiliario hecho por el rey Alfonso XIII, ya que sus ideas políticas no le permitían aceptarlo a pesar de sentirse amigo personal del rey (Ossa Echaburu, 1969: 305 y ss.). Sin embargo, años más tarde, cuando falleció el último Marqués de Llano sin descendencia directa, solicitó

le fuese concedido dicho título en atención a su ascendencia familiar, siéndole concedido a finales de 1929.

Ramón de la Sota y Llano lo fue todo en el campo empresarial, económico y político de la provincia de Vizcaya. Sólo existía otro personaje que, como él, no comulgaba con las ideas políticas de la gran oligarquía vizcaína que giraba en torno a “La Piña”, y a los que Miguel de Unamuno denominó “Condes Siderúrgicos” por su afán desmedido en poseer algún título nobiliario; ese personaje fue Horacio Echevarrieta, con el que mantuvo cierta rivalidad cultural con motivo de la *Exposición Internacional de Pintura y Escultura de 1919* y las posteriores donaciones al Museo de Bellas de Bilbao. La relación entre ellos debió ser fría y distante a pesar de la amistad que existió entre el padre de Horacio, Cosme, y Ramón de la Sota y Llano, quienes llegaron a tener negocios juntos (Ossa Echaburu, 1969: 219 y ss.). Según Díaz Morlan (2011: 27 y ss.) la escasa simpatía que reinaba en sus relaciones posiblemente se debió a un conflicto de intereses. Cosme Echevarrieta vendió la Compañía Minera de Sierra Menera a Ramón de la Sota a cambio de una alta participación en la nueva sociedad, una importante cantidad en efectivo y un canon mínimo de arriendo anual de medio millón de pesetas. “Pronto quedó patente que iba a resultar más costoso de lo previsto y, al mismo tiempo, el mineral del yacimiento se demostró de peor calidad de la que se le suponía... Cuando Ramón de la Sota se entrevistó años después con Horacio Echevarrieta –su padre ya había muerto- para renegociar el canon, por supuesto el hijo de Cosme se negó a transigir a cambio de nada”.



Retrato de Ramón de la Sota y Aburto.

Poco a poco el poder de la familia Sota va a ser mayor cuando el hijo homónimo del patriarca, Ramón de la Sota y Aburto, empieza a encargarse de los negocios de su padre y a participar activamente en la vida política. En el período comprendido entre 1917-1919 ocupará la presidencia de la Diputación de Vizcaya en representación de la Comución Nacionalista Vasca y será uno de los más importantes impulsores de la *Exposición Internacional de 1919*. En ese momento la familia Sota alcanza su mayor poder económico y político al que se va a unir un gran protagonismo cultural.

En 1917 aparece la revista cultural *Hermes*, experiencia que durará seis años. Los inspiradores del proyecto fueron el director Jesús de Sarría y el escritor costumbrista, e hijo de Ramón de la Sota, Alejandro de la Sota. El interés de dicha revista radicaba en saber combinar la modernidad y la pluralidad ideológica de sus colaboradores con los valores tradicionales de la cultura vasca. La publicación fue una manifestación del espíritu de la Villa, de su apogeo e importancia no sólo en el plano económico e industrial sino en el cultural y artístico. Entre los colaboradores había hombres de ideas políticas tan diferentes como José Félix de Lequerica, Pedro Mourlane Michelena, Fernando de la Quadra Salcedo, Juan de la Encina, Gregorio Balparda, Ramiro de Maeztu, etc. (Chapa, 1989: 25).

En 1918 al proyecto político-cultural de la familia Sota se unirá la Editorial Vasca, que se encargará de la publicación de la revista *Hermes* y de todo tipo de publicaciones relacionadas con la cultura vasca, como por ejemplo el libro *La trama del Arte Vasco*, de Juan de la Encina, publicado en 1919.

La colección de pintura

Ramón de la Sota, además de sus actividades empresariales, que eran muchas e importantes, desde joven entró en contacto con el arte y una parte de su tiempo y dinero lo dedicó a la actividad de coleccionista de arte. Disfrutaba de la amistad y compañía de artistas y especialmente de la de Adolfo Guiard e Ignacio Zuloaga. Con Guiard entabló amistad hacía 1886 en la sociedad Euskalerrria, entidad a través de la cual actuaba el Partido Fuerista de Unión Vascongada -posteriormente tanto Sota como Guiard abandonan dicha sociedad para acercarse a Sabino Arana-. Según Javier González de Durana, a través de la amistad de Ramón de la Sota, Adolfo Guiard “[...] conocerá al personaje que le encargará algunas de sus obras más importantes y que le acercará con su amistad a aquellos círculos sociales en los que va a hallar nuevos compradores y admiradores [...]” (González de Durana, 1984: 41). Ramón de la Sota representa la vertiente más moderada del nacionalismo y más avanzada en cuanto a gusto artístico (González de Durana, 1992: 112). En 1895, con motivo de un viaje de negocios, Ramón de la Sota invitó a Adolfo Guiard a que le acompañara a Londres, de esta forma cumplía un deseo largamente anhelado por Guiard y disfrutaba de su compañía y amistad. Como lógica consecuencia de esa amistad surgirá una comunicación artística “[...] no debe olvidarse que el gusto artístico de Sota fue

modelado desde joven en sus amistades con Guiard [...]” (González de Durana, 1992: 112) que representaba, junto con Regoyos, a las nuevas corrientes europeas y, más en concreto, a una sensibilidad próxima al impresionismo. En algunos casos Guiard actuará de asesor de Ramón de la Sota comprándole obra de otros artistas (González de Durana, 1984: 184).

El activismo cultural de Ramón de la Sota es realmente encomiable, su nombre aparece ligado a la práctica totalidad de eventos artísticos de cierta importancia que se realizan en el Bilbao del primer cuarto de siglo. Es uno de los personajes públicos que apoyarán la primera exposición de Arte Moderno de Bilbao en 1900, y un año más tarde aparece como promotor de una exposición vasco-catalana de arte moderno en Barcelona que no se llegó a celebrar. En 1906, siendo presidente del Club Marítimo del Abra, se le encargó la realización de dos grandes cuadros a Guiard y ese mismo año impulsará la exposición homenaje al pintor nacionalista Anselmo Guinea que, con motivo de su fallecimiento, deseaba realizar el Círculo de Bellas Artes.

Al fallecer su amigo Adolfo Guiard en marzo de 1916 intervino en el homenaje que le tributó la Asociación de Artistas Vascos, apoyando la solicitud de ayuda a la Diputación para la realización de un libro con la obra del artista y prestó obras de su colección para la exposición. La revista *Hermes* dedicó un monográfico a la figura del pintor y se realizó una cena homenaje en Ibaigane, residencia de los Sota, con participación de artistas de la Asociación de Artistas Vascos. En 1927 por iniciativa de uno de sus hijos, Alejandro de la Sota, y con apoyo de Ramón, entre otros personajes, se le erigió un monumento en el parque de Bilbao. Ese mismo año se celebró otra exposición homenaje a Guiard en los salones de la Asociación y cedieron cuadros Ramón de la Sota y sus hijos Ramón y Alejandro (González de Durana, 1984: 78 y ss.). Una relación que a tenor de los hechos confirma una franca y estrecha amistad entre la familia Sota y el artista.

En el campo musical es reseñable la participación de Ramón de la Sota en la fundación de la Sociedad Coral de Bilbao en 1886 y, diez años más tarde, de la Sociedad Filarmónica, de la que fue socio protector al contribuir económicamente para la construcción de su sede. Es difícil de explicar una intervención tan activa en las diversas manifestaciones culturales comentadas sin una auténtica afición por las Bellas Artes.



Ramón de la Sota y Llano con su esposa Catalina Aburto y el capellán de la familia en Ibaigane.

Fue amigo del pintor Ignacio Zuloaga, que en ciertas ocasiones le asesoró en la compra de obras de su colección. En concreto el cuadro *Dama inglesa* que aparece en el libro *Recuerdos artísticos de Bilbao*, fue comprado por Zuloaga para Sota y posteriormente fue adquirido por el anticuario bilbaíno Antonio Otaño (entrevista a Antonio Otaño 9 de enero de 1993). El 18 de julio de 2013 esta obra fue puesta en venta a través de Subastas Gran Vía de Bilbao y en el catálogo de la misma aparece atribuida a William Hogarth (1697-1764) (Subastas Gran Vía de Bilbao 2013, lote: 00340301). El que Ignacio Zuloaga aconsejase e intermediase en la compra de ciertas obras es algo bastante lógico y natural conociendo la afición al coleccionismo de arte del propio artista, y sus desinteresadas colaboraciones con particulares e incluso con el Museo de Bellas Artes de Bilbao, como en el caso de la compra del *San Sebastián* de Ribera (Barandiarán, 1990: 13). La amistad y la comunión de aficiones hace que se advierta en la colección Sota la intervención de Zuloaga, quien apreciaba especialmente la pintura de Goya, el Greco, Vicente López, etc., autores que van a estar representados en la colección de nuestro protagonista. Sota sentía especial debilidad por la pintura de Zuloaga y fue uno de los principales coleccionistas de obra del artista eibarrés; no debemos de olvidar que el cuadro que eligió para donar al Museo de Bellas Artes de Bilbao, *La Condesa de Noailles*, que costó la friolera de 100.000 pesetas en 1919. Un año más tarde el Museo de Bellas Artes de Bilbao

compró el cuadro *La Anunciación* del Greco por 90.000 pesetas (Sanchez Lassa de los Santos, 1990: 60), lo que nos da una idea del éxito artístico y económico de Zu-
loaga.



“La Condesa de Noailles”.

Otras personas que van a influir de forma notable en la formación de la colección de Ramón de la Sota van a ser sus propios hijos: Ramón, Alejandro y Manuel. Especialmente Alejandro, el hermano de mayor formación cultural y el que más inquietudes artísticas había demostrado. Nada más acabar sus estudios en Bilbao se trasladó a Londres, donde se matriculó en la Universidad de Oxford para realizar estudios de arte y literatura. “La actividad del joven Alejandro transcurría entre quehaceres artísticos, literarios, y los negocios de su padre” (Cava Mesa, 2006: 33 y ss.). Disfrutaba de una vida cosmopolita, hablaba perfectamente inglés y francés y viajaba a menudo a ciudades como Londres, París, Rotterdam, Madrid... Fue escritor costumbrista, miembro del comité directivo de la revista *Hermes*, colaborador y articulista en diferentes periódicos y revistas, fundador de la Editorial Vasca, miembro de la junta del Museo de Arte Moderno de Bilbao... Fue amigo personal de numerosos artistas y durante sus viajes adquirió obra para su padre, como el pequeño Teniers que compró en Londres y un retrato de señora estilo Nattier (Archivo José María de la Sota y Guimón. Carta 3 de enero de 1950). “Muy aficionado al arte, su formación y buen gusto le erigieron como el comprador con olfato que resolvía determinadas operaciones de compra, cual marchante avezado, teniendo por destina-

rio a su propio padre. No fueron ni una ni dos, las veces que adquirió cuadros de los Arteta, Losada, Ucelay, etc.” (Cava Mesa, 2006: 125).

El mayor de los hermanos, Ramón, era también un gran aficionado a la pintura, como lo evidencia el epistolario con el pintor Julián de Tellaeché a lo largo de diez años (30 de mayo de 1947 al 4 de enero de 1957) (Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao). Tellaeché ejercía como su asesor y contacto en París, informándole de los cuadros que podían interesarle. Según el hijo de Ramón de la Sota y Aburto, Patricio de la Sota, “Uno de los asesores del abuelo, sin duda, era mi padre, que era muy, muy afín a la pintura, tenía sensibilidad y además sabía” (entrevista con Patricio de la Sota el 7 de junio de 1994); “[...] mi padre si tenía dos duros se los gastaba en pintura. Era un enamorado de la pintura [...]” (Itza, 1993: 11).

Ambos hermanos formarían sus propias colecciones personales, siendo mucho más importante la de Ramón. Alejandro fue el encargado de realizar las gestiones para recuperar las obras incautadas a la familia durante la guerra, y que habían sido repartidas por diferentes centros oficiales: Ministerio de Asuntos Exteriores, de Gobernación, Educación... Pero la colección familiar, por decisión testamentaria fue heredada por Ramón, el mayor de los hermanos y María la mayor de las hermanas (Cava Mesa, 2006: 110). Ramón fue también el hijo elegido para sustituir a su padre al frente de las diferentes empresas.

Además de las personas nombradas, que de forma desinteresada y puntual colaboraban en la colección de Ramón de la Sota, el asesor más cualificado fue el historiador de arte Aureliano de Beruete y Moret, buen conocedor de las colecciones bilbaínas y director del Museo del Prado de 1918 a 1922, año de su fallecimiento.

Ramón de la Sota y Llano, el más grande armador vasco de todos los tiempos y uno de los más importantes capitanes de empresa de Vizcaya, falleció el 17 de agosto de 1936 a la edad de 79 años, al mes siguiente del estallido de la Guerra Civil Española. Cuando los franquistas entran en Bilbao el 19 junio de 1937 se les somete, a él y a su hijo homónimo, a un proceso de responsabilidades políticas por sus actividades antiespañolas y la financiación del Partido Nacionalista Vasco. En marzo de 1938, año y medio después de muerto, es condenado por el capitán general de Burgos, y a propuesta de la Junta de Incautación de Vizcaya a una multa de 100 millones de pesetas además de la incautación de sus bienes y obras de arte. A la caída de

Bilbao, Ramón de la Sota y Aburto ordenó a los barcos de su flota se dirigiesen a puertos británicos. Contrariamente a lo esperado por la familia Sota las autoridades británicas se posicionaron en favor de su socio minoritario José Luís Aznar Zavala, que acabo haciéndose con la propiedad de la compañía naviera Sota y Aznar (M.Z., 1984: 26). También se impusieron multas de 30 millones a su hijo Ramón y de 8 millones a su nieto Ramón de la Sota Mac-Mahón.

Previamente a la condena, el Tribunal de Responsabilidades Políticas se había incautado de todos los bienes muebles e inmuebles de la casa de Ramón de la Sota (Torres Villanueva, 1989: 81). Esta decisión va a tener unas consecuencias inmediatas: las propiedades inmobiliarias van a ser utilizadas como dependencias oficiales de todo tipo y las obras de arte y mobiliario de especial significado se van a trasladar a un depósito judicial de Burgos y, de allí, se van a distribuir por distintos despachos y organismos oficiales del nuevo régimen (véase el apéndice A.3: “Documentación recuperación de cuadros y muebles”. Archivo de José María de la Sota y Guimón).

Ramón de la Sota, un poco antes de fallecer, otorgó testamento abierto ante el notario de Getxo Juan Mantilla, y en él dispuso que su esposa pudiera ejercer poder testatorio para el reparto de bienes entre sus hijos y herederos. Gracias a la testamentaría de la mujer de Ramón de la Sota y Llano, Catalina de Aburto, fallecida el 19 de agosto de 1947 (véase el apéndice A.4), conocemos que el número de obras que formaban parte de la colección de pintura y escultura era 325. El inventario describe de forma somera los cuadros y muebles incautados y, en algunos casos, se señala la que se creía su ubicación. La relación comprende las obras existentes en las dos residencias de Ramón de la Sota (Ibaigane en Bilbao y Lertegui en Las Arenas) antes de la incautación. No aparecen las obras de las oficinas de la calle Ibáñez de Bilbao, ocupadas por la Audiencia Provincial y que, al pasar ésta al palacio de justicia de Jardines de Albia, en el traslado se incluyeron las obras existentes en dichas oficinas. De ahí que en el año 1994 se hayan recuperado algunas obras del palacio de justicia que en su día pertenecieron a la familia. Tampoco se tiene en cuenta la obra de las oficinas internacio-



Etchepherdia residencia de la familia Sota en Biarritz.

nales de la naviera, ni la existente en las casas de sus hijos y en la residencia de la familia en Biarritz, la denominada Villa Etcheperdia.

Al estallar la guerra, los Sota se refugiaron en Biarritz y no realizaron ningún traslado de sus cuadros, a diferencia de como se hizo con las obras del Museo de Bellas Artes de Bilbao y con algunas colecciones privadas bilbaínas. Con las colecciones que se quedaron en la Villa se produjeron robos y saqueos, éste es el caso de los locales de la Asociación de Artistas Vascos de Gran Vía, de donde desaparecieron 24 cuadros del pintor José María de Ucelay (Barañano, 1994: 81).

Para el reparto de la herencia entre sus hijos, Ramón de la Sota y Llano decidió dividir a partes iguales su patrimonio, pero estableció tres excepciones. Primera, “La colección según decisión testamentaria, fue a manos de Ramón (junto con Ibaigane), quien a su muerte decidió entregar este legado al Museo bilbaíno” (Cava Mesa, 2006: 110): la justificación fue la especial proximidad con el hijo que le había



Ibaigane obra del arquitecto Gregorio Ibarreche 1900.

acompañado en la dirección de los negocios familiares. Ibaigane, en la Alameda de Mazarredo de Bilbao, fue utilizada desde su incautación como Gobierno Militar de Vizcaya y, una vez recuperada por la familia Sota, se vendió al Athletic Club, que la convirtió en su sede social en 1988. Segunda, deja su residencia de verano Lertegui a su hija mayor, María de la Sota y Aburto, que había sido la encargada de

organizar y administrar las casas de la familia. María falleció soltera, siendo herederos sus ocho sobrinos, hijos de su hermana M^a Dolores de la Sota y Aburto, casada con José Vilallonga y fallecida en accidente de tráfico en 1922. Tercera, deja la Editorial Vasca a su hijo Alejandro de la Sota y Aburto, el alma mater de dicho proyecto.

La distribución espacial de la colección, con alguna excepción, era la siguiente: la pintura vasca se encontraba instalada fundamentalmente en Lertegui, con obras de Zuloaga, Guiard, Regoyos, Arteta, Guinea, Barrueta, Larroque, Arrue, Losada, Uranga, Guezala, Zamacois, Bringas, Iriarte, etc. El más representado es Adolfo Guiard con 51 obras de diferente categoría, desde pequeños apuntes hasta grandes

óleos: “La promesa”, “La siega”, etc. A continuación, Darío de Regoyos con 12 obras, Anselmo Guinea con 9, Aurelio Arteta con 7 e Ignacio Zuloaga con 6.

La colección pecaba de adhesiones hacia ciertos artistas, amigos personales de la familia, como Guiard, Zuloaga, Guinea, etc., que estaban muy bien representados. Sin embargo, artistas importantes de la talla de Francisco Iturrino sólo figuraban con un grabado, y otros como Gustavo de Maeztu, Ramón y Valentín de Zubiaurre, Juan de Echevarría, etc., simplemente no estaban representados. El recorrido se iniciaba con algunos de los precursores de la pintura vasca como el paisajista guipuzcoano del siglo XVII Ignacio Iriarte, por el que Zuloaga sentía una especial predilección, proseguía con pintores del XIX, como Eduardo Zamacois o Francisco Bringas, y finalizaba con los pintores vascos del siglo XX que era el núcleo más importante cuantitativa (aproximadamente cien obras) y cualitativamente. En capítulo aparte hay que señalar la existencia de una pequeña sección de pintura catalana: Rusiñol, Casas, Pichot, etc.

En Ibaigane se hallaba la colección de pintura clásica, siendo la escuela española la mejor representada con más de medio centenar de pinturas. El resto de las obras pertenecían a distintas escuelas europeas, estando representadas la francesa, la flamenca, la italiana, la holandesa y la inglesa, pero con mucho menos importancia que la española. El conjunto era bastante irregular, con pocas obras de calidad notable, aunque sí se observa un interés en representar a las distintas escuelas y no limitarse sólo a la española. Había un poco de todo y algunas cosas excelentes, Frans Pourbus, Vicente López, Pablo Veronés, Leonardo Alenza, El Greco, Juan Carreño, Alonso Sánchez Coello, Luis de Morales, Van Dyck, Jean Marc Nattier, David Tenniers (dos obras), Ricardo Madrazo, Francisco de Zurbarán (dos obras), Jacob Van Ruisdael, Francisco de Goya (con seis obras, entre ellas se nombra en la testamentaría de Catalina de Aburto y Uribe, el retrato de Martín Zapater –actualmente en el museo de Bellas Artes de Bilbao. Donación de Ramón de la Sota y Aburto- y Escena de brujas). En realidad este



“Vuelo de brujas” de Francisco de Goya. Museo del Prado.

último cuadro es el denominado *Vuelo de brujas*, un pequeño óleo de Goya que no

aparece en el libro *Recuerdos artísticos de Bilbao* y, posiblemente, una de las estrellas de la colección: un cuadro que los Sota compraron a Gregorio Ibarra y que fue vendido en el año 1986 en la casa de subastas Sotheby's en Madrid por 70.000.000 de pesetas (Merchan Díaz, 1987: 282). Fue un cuadro que se ofreció al Museo de Bellas Artes de Álava por 21.000.000 de pesetas y que desgraciadamente no se compró a pesar de los esfuerzos de Pedro de Sancristóval (Jefe del Servicio de Museos de la Diputación Foral de Álava en la época): “Fue un gran error, hubiese sido la joya del Museo” (entrevista a Pedro Sancristóval, 1994). En 1997 el cuadro fue adquirido por el Museo del Prado, por la cantidad de 275 millones de pesetas.

En el coleccionismo de Ramón de la Sota predominan los motivos sociales y ornamentales, no existía una intención especulativa, pero sí una necesidad de dotarse de una colección en concordancia con su posición social y económica. El número de obras de su colección, 325 en 1937, con numerosa obra menor (bocetos, apuntes, etc.) repartida en dos grandes mansiones (Ibaigane llegó a tener 25 personas de servicio) que se utilizaban en distintos actos sociales, determinó en alguna medida el modelo de colección. Sota tenía gusto y apreciaba rodearse de artistas y de buena pintura, pero su enorme cantidad de compromisos y preocupaciones empresariales no le permitieron dedicar el tiempo y esfuerzo que se supone a un coleccionista refinado. Su forma de coleccionar apoyándose en el criterio de múltiples asesores, amigos artistas, familiares, etc., dificulta la unidad de criterio y hace que se resienta el discurso de la propia colección.



“Retrato de Martín Zapater” de Francisco de Goya 1797. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Su acercamiento al coleccionismo viene de lejos: en 1901 su colección de arte vasco se barajaba como el pilar de la exposición de arte moderno que se intentó sin éxito realizar en Barcelona. En un período de aproximadamente cuarenta años compró aproximadamente 300 obras. La colección no está en consonancia con los enormes recursos económicos de los Sota, que aprovechan la coyuntura de la Primera Guerra Mundial para potenciar su liderazgo económico, pero que no se benefician de las posibilidades del alicaído mercado artístico europeo para incrementar su colección.

Su estilo, de acuerdo con las tipologías definidas en el capítulo segundo, se identifica con la figura del *coleccionista accidental*, es decir un coleccionismo ocasional que no responde a un programa planificado, sino que se practica de forma irregular e impulsiva. La aportación más loable de los Sota en el campo cultural no fue su colección de arte, sino su importantísima actuación como promotores culturales, contribuyendo notablemente a la apertura y potenciación de la cultura vasca.

Se ha escrito equivocadamente que un busto de Ramón de la Sota, obra del escultor Moisés de Huerta, fue fusilado en su casa de Neguri. La obra fusilada fue el “Timonel”, de Quintín de la Torre, que se encontraba en los jardines de las casas de Ondategui -actualmente en el Museo de Bellas Artes de Bilbao mediante donación efectuada por sus nietas Catalina, Rafaela, Lola, Begoña y María Vilallonga y de la Sota-.

¿Qué pasó con la colección de arte?, ¿a dónde fueron a parar las obras de la colección tras la incautación del año 1937 y el primer traslado al depósito judicial de Burgos? Algunos cuadros se repartieron por el Ayuntamiento, la Audiencia Provincial y el Palacio de la Isla (residencia de Francisco Franco durante la guerra), etc., en Burgos. Posteriormente las pinturas se trasladan a otro depósito judicial en Madrid y se vuelven a distribuir por distintos ministerios: Gobernación, Asuntos Exteriores, Educación, etc. A partir de 1940 la sentencia del Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas es recurrida por los herederos y se exige la devolución del cincuenta por ciento de los bienes incautados pertenecientes a la esposa de Ramón de la Sota, Catalina de Aburto. Se consigue la recuperación de los bienes pertenecientes a la viuda, entre los que se hallaban lógicamente la mitad de las obras de arte. En 1973 una sentencia de la sala tercera del Tribunal Supremo ordena la devolución total de los bienes y se inicia la búsqueda de los cuadros desaparecidos. Aquellos cuyo paradero se conocía se recuperarán lentamente (véase apéndice A.3. Archivo de José María de la Sota y Guimón “Documentación recuperación de cuadros y muebles”), quedando un número importante de obras en paradero desconocido.

El proceso de recuperación es tremendamente complejo y está repleto de anécdotas; el hacer un análisis detallado de cada obra es algo que sobrepasa los límites de la presente investigación y, por tanto, nos vamos a limitar a algunas de las obras más significativas, en concreto las catalogadas en el libro *Recuerdos artísticos de Bilbao*. Vamos a seguir el mismo orden en el que aparecen en dicho álbum en el que

sólo se reproducen 25 obras de la colección: 14 de arte antiguo y 11 de arte moderno. El título de las obras, los nombres de los autores y sus características técnicas son transcripción literal de lo que se recoge en dicho libro

Entre las obras de arte antiguo predominan las pertenecientes a la escuela española. El género mejor representado es el retrato (9 obras) a continuación la pintura de temática religiosa (3) y el paisaje (2). Entre las obras de arte moderno el protagonismo se divide entre los pintores vascos: Zuloaga (3 obras), Guiard (2 obras) y Guinea (1) y Uranga (1) y, a continuación, los catalanes: Rusiñol, Casas y Pichot, con una obra cada uno, y el paisajista francés William Didier Pouget, también con una obra.

Esta muestra es bastante representativa de los gustos, afinidades artísticas y amistades culturales de Ramón de la Sota.

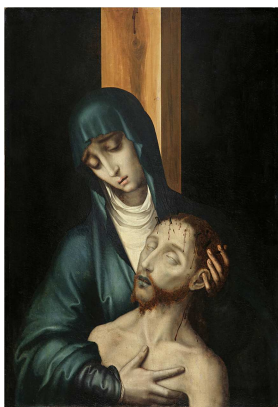
Arte antiguo

1. “Retrato de un caballero joven”. Tabla 0,80 x 1,40. Pourbus el Joven.

Alejandro de la Sota en carta a Ramón Serrano Suñer se refiere a dicho cuadro y lo sitúa en el Ministerio de Educación. Las gestiones realizadas no dieron resultado y actualmente se halla en paradero desconocido (apéndice A.3).

2. “Piedad”. Tabla 0,40 x 0,90. El Divino Morales (Luís de Morales).

Las medidas correctas son 72 x 50 cm. Se conocen dos réplicas, una en el Museo Zuloaga de Zumaya y otra en colección privada madrileña (Díaz Padrón, 1990a: 107). Es una obra que formó parte de la exposición de arte antiguo español de Londres en 1920 (Symons, 1921: 242). El cuadro fue legado al Museo de Bellas Artes de Bilbao por Ramón de la Sota y Aburto en 1980.



3. “San Francisco”. Lienzo 0,80 x 1,30. El Greco.

Medidas correctas 144 x 104 cm. Se conocen multitud de réplicas, la más próxima, aunque de tamaño menor, se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Estuvo en el Ministerio de Gobernación y, después de recuperado, se vendió al Museo de Bellas Artes de Álava.



4. “Cristo en la cruz”. Tabla 0,35 x 0,80. Escuela Flamenca, atribuido a Van Dyck.



“Este cuadro estuvo durante toda la Guerra Civil en la cámara de Franco en el Palacio de la Isla en Burgos y, una vez acabada la guerra, pasó al Ministerio de Go-

beración en Madrid. Siendo presidente de gobierno Carrero Blanco se solicitó su devolución y la respuesta fue la siguiente: *Cómo voy a devolver yo un cuadro que ha velado los sueños del Generalísimo en los gloriosos días de la Cruzada Nacional*. Años más tarde con el gobierno de la UCD y siendo presidente del gobierno Adolfo Suárez recuperamos el cuadro” (textual) (entrevista con José María de la Sota y Guimón, 4 de septiembre de 1996).

5. “Marina”. Lienzo 0,28 x 0,45. Atribuido a Schaevaerds Matthys.

6. “Paisaje”. Lienzo 0,20 x 0,35. Atribuido a Philips Wouwerman.

En la entrevista realizada a Patrick de la Sota el 7 de junio de 1994, al preguntarle sobre el paradero de dichos cuadros, comentó el siguiente suceso. “Joaquín Zuazagoitia ex-alcalde de Bilbao, fue un día a comer a casa de José Antonio Lipperheide y, al ver dichos cuadros en el comedor, comentó que esos cuadros eran de Sota. Lipperheide le contestó que los había comprado en el Rastro de Madrid. Joaquín Zuazagoitia se lo contó a mi tío Alejandro y éste se lo dijo a mi padre (Ramon de la Sota y Llano). Cuando volví del exilio fui a hablar con Lipperheide y él me dijo que un oficial italiano se los había vendido en el Rastro y que estaba dispuesto a devolverlos a cambio de recuperar lo que le habían costado. Consulté el asunto con un abogado y me dijo: lo ganas seguro, pero te va a costar más dinero que lo que tienes que pagar, y al final decidí pagar”.

Ramón de la Sota y Aburto se refiere al robo de cuadros del depósito judicial de Madrid (deposito al que se llevaron parte de los cuadros incautados a Ramón de la Sota y Llano) y, en concreto, nombra los dos cuadros en poder del señor Lipperheide, en carta del 13 de julio de 1974 a su sobrino José María de la Sota (apéndice A-3. Archivo José María de la Sota y Guimón “Documentación recuperación de cuadros y muebles”).

En la testamentaria de Catalina de Aburto y Uribe, al referirse a dichos cuadros se indica que se hallaban en poder del Sr. Lipperheide y que éste los compró a Ángel Lucas, dueño de Galerías Piquer, en la calle Ribera de Curtidores nº 29 de Madrid (apéndice A-4).

7. “Dama inglesa”. Lienzo 0,50 x 1,10. Escuela inglesa.



Es un cuadro que estaba en la casa de Lertegui y, por tanto, correspondió como herencia a María de la Sota y Aburto; cuando ésta falleció el reparto y valoración de las obras de arte lo realizó el experto Antonio Otaño, correspondiendo ésta y algunas otras obras a Catalina Vilallonga de la Sota, que ofreció su adquisición al mismo tasador Antonio Otaño que aceptó la oferta (entrevista con Antonio Otaño, 10 de febrero de 1993). Sobre esta obra atribuida a William Hogarth ya hemos comentado en este mismo capítulo, que fue subastada en Subastas Gran Vía de Bilbao el 18 de julio de 2013, quedando su puja desierta.

8. “Dama francesa”. Lienzo 0,50 x 1,20. Atribuido a Nattier.

La familia Sota siempre ha mantenido que después de su incautación y estancia en Burgos pasó a la sede del Ministerio de Educación en Madrid (véase carta de Alejandro de la Sota al Marqués de Lozoya, director de Bellas Artes el 3 de enero de 1950, y respuesta del Ministerio de Educación el 27 de Noviembre de 1980. Apéndice A-3, Archivo de José María de la Sota y Guimón). Actualmente se desconoce su paradero.

9. “Una chula”. Lienzo 0,40 x 1,00. Atribuido a Leonardo Alenza.

Este cuadro después de su incautación fue trasladado al Ayuntamiento de Burgos, de donde fue recuperado. Tras su restauración y limpieza en 1994, se ha descubierto su verdadera autoría, el pintor andaluz Rafael García, y su fecha de realización 1852. La obra se mantiene en la familia Sota.

10. “Retrato de señora”. Lienzo 0,40 x 1,00. José Gutiérrez de la Vega.

Desaparecido.

11. “Retrato de la reina D^a Mariana de Austria”. Lienzo 1,08 x 0,86. Juan Carreño de Miranda.

Este cuadro se recuperó del Ministerio de Gobernación y se vendió junto con el Greco al Museo de Bellas Artes de Álava.



12. “El marqués de Llano” Lienzo 0,50 x 0,90. Escuela inglesa.

En la familia Sota.

13. “Retrato de hombre”. Lienzo 0,35 x 0,70. Vicente López.

Según Ramón de la Sota y Aburto este retrato de militar estuvo colgado en el despacho del ministro de Gobernación (véase apéndice A.3).

Actualmente desaparecido.

14. “Retrato de mujer”. Lienzo 0,35 x 0,70. Vicente López

Desaparecido.

Arte moderno

1. “Sitges”. Lienzo 1,00 x 1,90. Rusiñol.

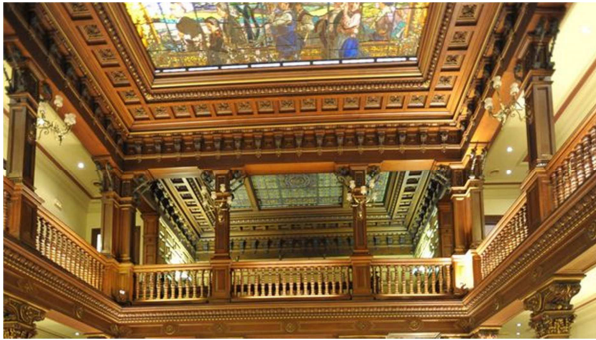
Desaparecido.

2. “Ajoncs et Bruyeres”. Lienzo 1,90 x 3,20. Didier Pouget.

Esta obra se encontraba en Lertegui y pasó por herencia a la familia Vilallonga.

3. Vidriera 4 x 6 metros. Anselmo Guinea.

La vidriera se encuentra en el techo del patio interior de Ibaigane y la familia Sota conserva bocetos de la misma.



4. “Bienandanzas y Fortunas”. Pintura en tela. Uranga.

Desaparecido.

5. “La Promesa”. Lienzo 1,00 x 1,90. Adolfo Guiard.

6. “La siega”. Lienzo 1,30 x 2,90. Adolfo Guiard.

Estaban en Lertegui y pasaron por herencia a la familia Vilallonga.

7. “Retrato de D. Ramón de la Sota. Dibujo 0,30 x 0,50. Casas

En la familia Sota

8. “Una procesión”. Lienzo 0,40 x 0,90. Pichot

Desaparecido.

9. “La merienda”. Lienzo 0,70 x 1,50. Ignacio Zuloaga.

10. “Motrico”. Lienzo 1,30 x 1,80. Ignacio Zuloaga.

Estaban en Lertegui y después pasaron a la familia Vilallonga.

11. “Retrato de D. Ramón de la Sota”. Lienzo tamaño natural. Ignacio Zuloaga.



Legado por Ramón de la Sota y Aburto al Museo Etnográfico de Bilbao en 1980. “Varias obras de Ignacio Zuloaga que tenía mi abuelo estaban en el Ministerio de Asuntos Exteriores, y cuando Félix Lequerica fue ministro de Asuntos Exteriores decidió devolverlas. No ocurrió lo mismo con las que estaban en el Ministerio de la Gobernación: un Carreño, un Greco y dos Goyas. Hubo que esperar hasta la llegada de Unión de Centro Democrático al poder después de la muerte de Franco para poder recuperarlos” (entrevista con Patricio de la Sota, 7 de junio de 1994). Los Goyas a los que se refiere son el “Martín Zapater”, legado al Museo de Bellas Artes de Bilbao por su padre en 1980, y el “Vuelo de brujas”, vendido en 1986 y que actualmente forma parte de la colección del Museo del Prado. Posiblemente los dos cuadros se compraron con posterioridad a 1919 y por eso no aparecen en el libro de *Recuerdos artísticos de Bilbao*. Según Patricio de la Sota “Mi padre donó el Goya porque lo pudo adquirir gracias al trabajo realizado en Bilbao y pensó que la ciudad merecía conservarlo para siempre” (Itza, 1993: 12).

Gracias al decreto del Gobierno Vasco sobre reversión de bienes incautados, la familia ha recuperó del Palacio de Justicia de Bilbao en 1994 las siguientes obras (González Carrera, 1994: 44).

- Un retrato anónimo del siglo XVIII.
- Un grabado de Zuloaga.
- Una marina de W. Bradley.
- Un paisaje de la Casa de Juntas de Guernica.

Del mismo lugar han desaparecido un paisaje de la ría y otro del antiguo convento de San Agustín, obra de Francisco Pratuka, todas ellas obras menores y que, al proceder de las oficinas de Sota, no estaban presentes en el inventario de la testamentaría de Catalina de Aburto.

Después de la muerte del patriarca, los infortunios de la guerra y las posteriores divisiones por herencia, ventas, legados, etc., ya sólo queda en la familia Sota una pequeña parte de lo que fue una interesante colección. Sin embargo, no se debe olvidar que algunas de las obras más importantes de la misma han llegado por venta o legado a los museos de Bellas Artes de Bilbao y de Álava. Algo que se debe al espíritu coleccionista de Ramón de la Sota y Llano y al de su familia.

7.3. Horacio Echevarrieta Maruri (1870-1963)

Cosme Echevarrieta Lascurain, fue un hombre muy emprendedor, con mucha capacidad e iniciativa empresarial unida a una gran visión de los negocios. De ideas liberales, también destacó por su faceta de mecenas de los artistas bilbaínos que acudían a él: escritores, pintores, escultores, etc. Ese carácter afable le permitió gozar de grandes simpatías en amplios sectores sociales y políticos.

“El origen de la gran fortuna familiar de los Echevarrieta se encuentra sin lugar a dudas en la minería del hierro vizcaíno. El fundador de la saga, Cosme Echeva-



Cosme Echevarrieta.

rrieta, se asoció en agosto de 1882 a su amigo íntimo Bernabé Larrínaga Aransolo para explotar en régimen de arrendamiento la mitad de la mina *Inocencia*, situada en el término municipal de Somorrostro. Este fue el inicio de la andadura de la comunidad de bienes *Echevarrieta y Larrínaga* [...]” (Díaz Morlán, 1996: 154). Cosme fue desde el primer momento quien dirigió el negocio y los rendimientos logrados los invirtió en tres tipos de actividades.

Minería del resto de la península, la compra con carácter especulativo de solares en el Ensanche de Bilbao y en la minería vizcaína. Cosme murió el 28 de febrero de 1903, víctima de una pulmonía a la edad de sesenta años. Para entonces el valor de los bienes de la empresa sobrepasaba los once millones de pesetas, lo que constituía una de las fortunas más poderosas de Vizcaya de la época. Un tercio de ese patrimonio correspondía a Isidoro Larrinaga hijo de Bernabe Larrinaga y los dos tercios restantes a los hijos de Cosme. De esta forma la empresa siempre estuvo bajo control de los Echevarrieta.

Cosme tuvo tres hijos: Amalia, Horacio y Andrés. Amalia, la mayor, se casó con Rafael Echevarría y no tuvieron descendencia. El segundo de los hermanos, Horacio, se casó en 1900 con María de Madaleno y Zárraga, de cuya unión nacieron siete hijos: Horacio, Rafael, Cosme, Juan Antonio, José María, Amalia y la pequeña María del Carmen. El menor de los hermanos, Andrés, falleció con tres años.



Horacio Echevarrieta.

Horacio, después de acabar sus estudios en el Instituto de Bilbao, se trasladó a estudiar a Poitiers y, más tarde, a Inglaterra. A su vuelta inicia su vida comercial e

industrial en las empresas mineras e industriales de su padre. Y a los 32 años se convirtió en el nuevo director de la casa Echevarrieta y Larrinaga. Horacio heredó el mismo buen olfato para los negocios que su padre y aprovechó las nuevas oportunidades que le ofrecía la coyuntura económica vizcaína y española para iniciar un proceso de diversificación industrial sin parangón en el panorama estatal.

Actividades económicas

Contar todos los proyectos económicos en los que intervino es una ardua labor que supera con mucho el objeto del presente estudio, por lo que se procede a realizar una enumeración escueta de las actividades más significativas en las que participó Horacio Echevarrieta.

Al principio se limitó a seguir los pasos de su padre, pero pronto se introdujo en nuevas ramas de la economía e inició una atrevida trayectoria empresarial.

En 1906, tres años después del fallecimiento de su progenitor constituyó la naviera de la Casa Echevarrieta y Larrinaga con tres barcos destinados al transporte de mineral de hierro a diferentes puertos europeos. En vísperas de la Primera Guerra Mundial contaba con once barcos y 28.000 toneladas de capacidad de carga, lo que representaba la quinta compañía a nivel nacional.

En 1907, inicia su andadura en el sector eléctrico con la adquisición de la sociedad Saltos del Ter. El mismo año se hizo con la propiedad de Carbones Asturianos.

En 1911 fundó, en Castillejo (Toledo), Cementos Portland Iberia y ocupó su vicepresidencia.

Entre los años 1912 y 1931 fue consejero del Banco de Bilbao y del Banco de Comercio.

En 1916 se inauguró el transbordador sobre las cataratas del Niágara diseñado por el ingeniero de caminos Leonardo Torres Quevedo y participó como accionista de la empresa constructora.

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial en el verano de 1914 se produjo una gran eclosión económica en Vizcaya y el incremento del riesgo en la navegación marítima. A partir de 1915 los submarinos alemanes impusieron un peligroso blo-

queo a lo largo de las costas británicas, lo que significó la pérdida de tres de sus barcos entre agosto de 1915 y enero de 1917. Esa situación de inseguridad influyó en Echevarrieta que decidió vender los barcos restantes por 21,5 millones de pesetas, una cantidad fabulosa para la época, que en la práctica suponía duplicar el capital de la Casa Echevarrieta y Larrinaga.

Una buena forma de invertirlo era adquirir un astillero en ruinas para construir nuevos barcos y eso es lo que hizo en 1917 con los Astilleros de Cádiz. La coyuntura era tan favorable que el empresario esperaba recuperar pronto lo invertido con la venta de los seis pequeños buques que empezó a construir en abril de 1918. “Pero a partir de agosto de 1921 nadie más encargó nada. La crisis posbélica de las navieras estalló con toda su fuerza en 1922 [...]” (Díaz Morlán, 2011: 69).

En septiembre de 1923 se produjo el golpe de Estado de Primo de Rivera y, en 1925, el Gobierno le adjudicó la construcción del buque escuela Juan Sebastián Elcano para la Marina de Guerra Española. Sin embargo, los barcos de guerra de la Armada Española desde 1910 los construía la Sociedad Española de Construcción Naval (SECN) controlada por la compañía Vickers y otras empresas británicas que aportaban la tecnología. “A partir de 1924, el empresario se lanzó de cabeza hacia el objetivo de sustituir a la SECN como proveedor de la Armada empleando para ello tecnología alemana” (Díaz Morlán, 2011: 71). Para desarrollar esa estrategia confiaba en la amistad personal del rey Alfonso XIII, la germanofilia del ejército español y en el prestigio que tenía Horacio en el gobierno al haber intervenido exitosamente en el rescate de los prisioneros del denominado desastre de Annual, en enero de 1923. La alternativa fue ofrecer al gobierno buques y armamento basado en tecnología alemana. Tras la derrota en la Primera Guerra Mundial, el tratado de Paz de Versalles firmado el 28 de junio de 1919 prohibía a Alemania tener aviación militar y la fabricación de material de guerra como buques o submarinos. Una forma de eludir el tratado fue sacar del país la fabricación de prototipos y probarlos fuera. El encargado de esta opera-

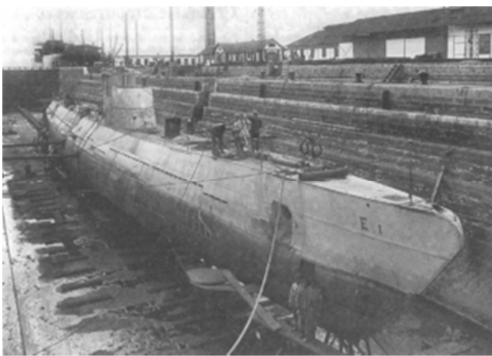


Botadura del Juan Sebastián Elcano, 5 de marzo de 1927.



Wilhelm Canaris.

ción encubierta de rearme fue un héroe de la Primera Guerra Mundial Wilhelm Canaris, destinado en la embajada alemana en Madrid. “Su preocupación en los años veinte fue encontrar a un empresario español que sirviera de pantalla y de enlace con su Gobierno de cara a obtener los pedidos de la Armada española y construir nuevos prototipos de armas navales, especialmente submarinos” (Díaz Morlán, 2011: 95). A España le interesaba encontrar una alternativa a la tecnología británica y, fruto de esos intereses, se tejió una red de complicidades entre Canaris y Echevarrieta para hacer coincidir los intereses del Estado y empresas alemanas con los de la Armada y



El submarino E-1 en construcción en los Astilleros de Cádiz.

el Gobierno español. El primer acuerdo firmado en 1926 fue la construcción de la Fábrica Nacional de Torpedos en terrenos pertenecientes a los Astilleros de Cádiz. El acuerdo que firmó Echevarrieta venía acompañado de un crédito del Banco Alemán Transatlántico para financiar la nueva fábrica. En 1928 se consiguió convencer a la Armada para que probase el sistema de dirección de tiro de la Siemens en sustitución del de la Vickers, y el resultado fue considerado magnífico, muy superior al británico. Ese mismo año también se aprobó la construcción de un primer submarino, el E-1, con tecnología y bajo dirección alemanes. Si el resultado era convincente el convenio firmado preveía construir media docena por una cifra de 60 millones de pesetas.

También en el sector eléctrico Echevarrieta inició los estudios de viabilidad económica del río Duero y sus afluentes el Esla y el Tormes. En 1918 fundó la empresa Sociedad Hispano Portuguesa de Transportes Eléctricos S.A., siendo su primer presidente, cargo que desempeñó ininterrumpidamente hasta 1931. Más tarde dicha empresa e Hidroeléctrica Ibérica constituyeron una de las más importantes empresas eléctricas españolas, Iberduero S.A.

En 1920, como consejero del Banco de Bilbao, y en colaboración con la Banca Marsans, fundó la sociedad para la construcción y explotación del metro de Barcelona, siendo su vicepresidente y consejero hasta el año 1931. En 1922 el Ayuntamiento de Madrid le otorgó la concesión administrativa para la urbanización de ciertos tramos de la Gran Vía madrileña.

En 1927 en colaboración con la Lufthansa fundó la compañía aérea Iberia S.A., siendo presidente de la misma hasta 1929. “La decisión definitiva de crear Iberia se toma en el verano de 1926, a bordo del yate que Echevarrieta tenía fondeado en aguas del Abra. A aquella reunión secreta asistieron el empresario vizcaíno, el militar alemán (Wilhelm Canaris), el barón del Sacro Lirio y un testigo de excepción: el rey Alfonso XIII” (Agiriano, 1997: 5). El monarca, germanófilo declarado y amigo de Echevarrieta, le animó a participar en el accionariado de Iberia. Los alemanes estaban interesados en tener abierta una línea en España que pudiese servir de puente con América.

También fue propietario de multitud de empresas para la explotación de mineral de hierro y carbón en Vizcaya, Teruel, Lugo, Almería y Asturias.

En el sector forestal contó con grandes explotaciones en Cuenca, Huesca y Segovia.

En un corto período de tiempo creó numerosas empresas y al mismo tiempo controló los consejos de administración de las mismas. Todo ello le permitió ser considerado uno de los personajes públicos de mayor prestigio y poder económico del país.

A la gran crisis económica internacional del 29 hay que añadir la caída de Alfonso XIII y con el de la monarquía en abril de 1931. La llegada de la República supuso un duro golpe para un republicano como Echevarrieta que tenía firmados importantes contratos con el



Horacio Echevarrieta con Alfonso XIII.

anterior gobierno. La Fábrica Nacional de Torpedos y el submarino E-1 dejaron de interesar al nuevo régimen, que rescindió los compromisos del anterior gobierno. Este cambio de coyuntura fue el inicio del declive económico de la familia Echevarrieta. Entre 1931 y 1934, Horacio tuvo que ir abandonando y enajenando sus intereses en las diferentes empresas en las que había participado de forma destacada. Para algunos la razón de la caída de la Casa Echevarrieta y Larrinaga fue la supuesta traición del antiguo amigo de Echevarrieta y ministro de Hacienda de la República

Indalecio Prieto, “[...] algunos piensan aún ahora, que el dirigente socialista se vengó de que el empresario se negara apoyar financieramente el advenimiento del nuevo régimen” (Díaz Morlán, 2011: 136).

Durante la Guerra Civil los Astilleros de Cádiz fueron incautados y, sorprendentemente, al final de la misma le fueron devueltos. Echevarrieta intentó de nuevo reactivar la empresa, pero en 1947 se produjo una gran explosión en la Fábrica Nacional de Torpedos, que causó 152 muertos en la ciudad de Cádiz. Finalmente y tras distintos avatares la factoría fue adquirida por el Instituto Nacional de Industria el 25 de enero de 1952 por seis millones de pesetas. Con esa venta Horacio cerró definitivamente su vinculación con la empresa que tantos sinsabores y fracasos le había generado a lo largo de más de treinta años y perdió definitivamente su poder económico y social.

Actividades políticas

En el plano político siempre se declaró republicano y fue famoso el acto del 2 de junio de 1912 en Eibar, durante el cual levantó en el balcón de la Villa Armera la bandera de República y Fueros (Díaz Morlán, 2011: 46). Fue amigo personal de Indalecio Prieto, con el que defendió la conjunción republicano-socialista, siendo elegido dos veces diputado a Cortes por Bilbao de 1910 a 1918.

En 1914 se produjo la suspensión de pagos del Crédito de la Unión Minera, banco bilbaíno fundado en 1901. La decidida intervención de Echevarrieta desde la presidencia de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Bilbao, garantizando las imposiciones, permitió solucionar la grave situación del banco. El 18 de febrero de 1915 será homenajeado en presencia de Eduardo Dato, presidente del Consejo de Ministros, por sus valiosísimas, influyentes y eficaces gestiones para normalizar la situación del banco (Ossa Echaburu, 1969: 164).

En 1916, ante el proyecto del ministro de Hacienda, Santiago de Alba, de establecer una contribución directa sobre los beneficios extraordinarios de la guerra con intención de sanear la Hacienda Pública, Horacio Echevarrieta, desde la presidencia de la Cámara de Comercio, y Ramón de la Sota y Llano, desde la vicepresidencia, lideran la negativa de los empresario mineros y navieros bilbaínos (Ossa Echaburu, 1969: 122 y ss.). A finales de ese mismo año Echevarrieta compró el periódico bil-

baño *El Liberal* con intención de combatir el proyecto fiscal de Alba (Torres Villanueva, 1989: 942), convirtiéndose más tarde en el órgano de expresión de la conjunción republicano-socialista.

Esta situación de reconocimiento social, va a cambiar radicalmente cuando se produjeron los sucesos revolucionarios de agosto de 1917. Fracasada la intentona con un saldo de varios muertos, Indalecio Prieto, instigador del movimiento y amigo personal de Echevarrieta, huyó a Francia y la prensa acusó a ambos de ser los responsables de la huelga. Echevarrieta es detenido en su palacio de Algorta por supuesta conspiración y se ve forzado a dimitir de la presidencia de la Cámara de Comercio que había ocupado de 1915 a 1917.

El incidente se solucionó con la visita de Echevarrieta al gobernador militar una semana después de los hechos, para manifestarle su condena de la huelga y con la renuncia de su acta de diputado en Madrid (Ossa Echaburu, 1969: 202 y ss.).

La Diputación, presidida por Ramón de la Sota y Llano, aprobó por unanimidad rendir homenaje al ejército por su decisiva participación en la represión de la huelga (Ossa Echaburu, 1969: 199 y ss.).

A pesar de que no habían transcurrido muchos años desde su renuncia política, en el año 1922 el Gobierno encomendó a Echevarrieta que gestionase ante Abd el-Krim la liberación de los prisioneros que tenía en su poder desde el desastre de Annual en 1921 (Leguineche, 1996: 27 y ss.). El empresario vasco, interesado en las explotaciones mineras del Rif, tenía contactos con el caudillo marroquí, que aceptó a Echevarrieta como mediador en la entrega de los soldados. Después de difíciles y numerosas gestiones, consiguió llegar a



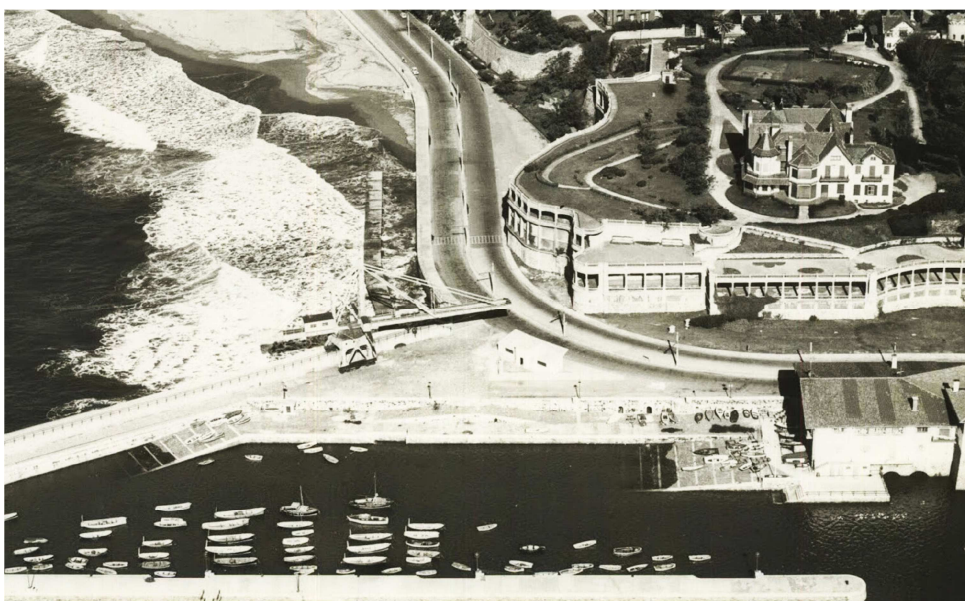
Horacio echevarrieta con Abd el-Krim

un acuerdo mediante el pago de cuatro millones de pesetas en concepto de rescate y 200.000 pesetas en concepto de manutención de los prisioneros. El 27 de enero de 1923, fecha del canje, surgieron algunas diferencias con la entrega y recuento del dinero y Echevarrieta se ofreció como rehén en garantía. Finalmente todo se resolvió de forma favorable y el Gobierno, en reconocimiento a tan humana y patriótica mi-

sión, le ofreció el título de “Duque del Rescate”, distinción que no llegó a aceptar debido a su ideología política.

Dos años más tarde, el 10 de febrero de 1925, se produjo una nueva suspensión de pagos del Crédito de la Unión Minera y algunas personalidades financieras de la provincia, entre las que se encontraba Echevarrieta, uno de los principales acreedores del Crédito, solicitaron a la Diputación de Vizcaya una solución al problema. La Diputación a partir de 1927 debía de pagar un nuevo cupo del Concierto Económico (Acuerdo que desde 1878 regulaba las relaciones tributarias ente la Administración General del Estado y las provincias vascas) mayor que el abonado hasta la fecha, lo que suponía desconocer su capacidad financiera para asumir la deuda del Crédito de la Unión Minera. Echevarrieta, que en aquel momento tenía bastante prestigio por su reciente mediación en el rescate de los prisioneros del Desastre de Annual en 1923, transmitió al Gobierno la disposición de la Diputación para asumir el agujero, a condición de renovar el Concierto Económico en condiciones que permitiesen dicha asunción. La proposición fue aceptada y el seis de junio de 1925 fue aprobado el nuevo Concierto Económico por el Directorio Militar presidido por Primo de Rivera (Alonso Olea, 2010: s. pág.).

En agradecimiento a su acertada y decisiva intervención, las diputaciones vascas le hicieron un solemne homenaje en la Casa de Juntas de Gernika, nombrándolo le “Padre de la Provincia” la Diputación de Álava, “Guipuzcoano Honorario y Benemérito” la de Guipúzcoa y “Vizcaíno Esclarecido” la de Vizcaya.



Mansión de Horacio Echevarrieta en Punta Begoña (Algorta) encima de las galerías diseñadas por el arquitecto Ricardo Bastida en 1918

Al comenzar 1934 la crisis financiera de Horacio Echevarrieta estaba en su apogeo y, para colmo de males, el 15 de septiembre de 1934 fue detenido por su intervención en un extraño suceso denominado *Asunto Turquesa*, nombre del vapor *Turquesa*, encargado del transporte de armas desembarcadas en el pueblo asturiano de San Esteban de Pravia. El destino de las mismas eran los socialistas portugueses exiliados en España, que deseaban derrocar al dictador Antonio Óscar Frago Carmona, para reinstaurar una república socialista en Portugal. A cambio de este apoyo los lusos se comprometían a realizar pedidos de construcciones navales (Díaz Morlán, 2001: 108). El asunto se zanjó con el encarcelamiento de Echevarrieta durante nueve meses en la cárcel Modelo de Barcelona y la ruptura de relaciones entre Azaña y Echevarrieta. Este pasaje es muy ilustrativo de la desesperación de un personaje que no sabe cómo hacer frente a la situación de crisis que le atenaza y que está dispuesto a participar en extrañas operaciones, a cambio de conseguir carga de trabajo para unos astilleros que agonizan y con ellos todo su poder económico.

A partir de ahí comenzó su decadencia y, durante su estancia en la cárcel, se dio de baja en el Club de Golf de Neguri, en la Sociedad Bilbaína e incluso en el Club Marítimo del Abra (Díaz Morlán, 2011: 153): parecía que el empresario se sentía tan desengañado y desmoralizado que había decidido cortar amarras con toda su vida social y política.

Durante la guerra civil paso toda la contienda en su casa palacio de la calle Claudio Coello de Madrid acompañado de su familia. Su casa de Algorta se convirtió en cuartel general del mando italiano. Al final de la Guerra pudo recuperar su palacio Munoa de Baracaldo, su residencia de Algorta, su palacete madrileño de la calle Claudio Coello y la finca La Concepción de Málaga.

Actividades sociales y deportivas

Echevarrieta sentía una gran pasión por el mar y por todo lo relacionado con la náutica. Con su yate “Cosme Jacinta”, nombres de sus padres, realizó numerosos cruceros por el Mediterráneo, Cantábrico y Mar del Norte. Con ese mismo yate acudió a la playa de Axdir al canje de prisioneros con Abd el-Krim.

Fue uno de los socios fundadores del Club Marítimo del Abra en 1902 y formó parte de su primera junta directiva, cuando era presidida por Ramón de la Sota.

También fue socio de los clubes de más abolengo de la Villa, la Sociedad El Sitio y La Sociedad Bilbaína. En 1920 formó parte del Comité Olímpico Español en calidad de vicepresidente.

En 1928 adquirió el yate “Meteor”, que había pertenecido al Kaiser Guillermo II de Alemania, y lo rebautizó como “María del Carmen Ana” en recuerdo de su hija fallecida. Con dicho yate participó en el verano de 1929 en la famosa regata a vela Plymouth-Santander, obteniendo la victoria en la misma.

Actividades culturales: La colección de arte



Mansión de los Echevarrieta obra diseñada por el arquitecto Gregorio de Ibarreche en 1910.

En la medida en que se incrementa su fortuna y prestigio social, se rodea de ciertos signos externos que reflejan su poder económico. Construye un espléndido palacio sobre la playa de Ereaga en Algorta, disfruta de uno de los yates privados más grandes de España y reúne una importante colección de obras de arte. Una parte muy significativa de dicha colección aparece catalogada en el libro *Recuerdos Artísticos de Bilbao* de 1919.

Se indican las obras que aparecen en dicho catálogo con la transcripción literal de la reseña técnica de las mismas:

1. La Virgen y su divino hijo. Escuela italiana. Tabla 0,40 x 0,90.
2. La adoración de los reyes. Gallegos. Tabla 1,00 x 1,25.
3. Sagrada familia. El Greco. Lienzo 0,65 x 0,80.

4. San Juan Bautista. Valdés Leal. Lienzo 0,35 x 0,60.
5. D^a Mariana de Austria y el rey. Carreño de Miranda. Lienzo 1,30 x 1,90.
6. Retrato de la primera esposa de Carlos II. Carreño de Miranda. Lienzo 0,55 x 0,85.
7. Retrato de señora. Mignard. Lienzo 0,57 x 0,70.
8. Retrato de una dama. Escuela veneciana. Lienzo 0,58 x 0,70.
9. Ojos negros. Goya. Lienzo 0,55 x 0,80.
10. Don Fernando Valenzuela. Claudio Coello. Lienzo 0,60 x 0,90.
11. Retrato de un letrado. Escuela flamenca. Lienzo 0,48 x 0,70.
12. Paisaje. Escuela Holandesa. Tabla 0,40 x 0,58.
13. La plaza de San Marcos. Canaletto. Lienzo 0,60 x 0,92.
14. Una vaca. Potter. Lienzo 0,28 x 0,32.
15. Paisaje. Corot. Lienzo 0,42 x 0,58.
16. Paisaje. Gauguin. Lienzo 0,60 x 0,85.
17. Bonjour Monsieur Gauguin. Gauguin. Lienzo 0,80 x 100.
18. Gitana. Zuloaga. Pastel 0,75 x 1,25.
19. Bacanal infantil. Clodión. Mármol 0,80 x 1,20.

En total 19 obras, dos de las cuales corresponden al pintor Paul Gauguin. En la monografía sobre Horacio Echevarrieta realizada por Pablo Díaz Morlán (2011) aparece un listado de la colección más amplio, 36 obras, de las cuales 19 son las reproducidas en el libro *Recuerdos Artísticos de Bilbao*, pero el resto (17) son obras de arte antiguo y arte moderno, destacando entre estas últimas un importante grupo de obras de artistas impresionistas y postimpresionistas europeos.

El listado de estas últimas obras, de las que hacemos una transcripción literal es la siguiente:

1. Cabeza de Redentor. Anónimo. Escuela Flamenca.
2. Autorretrato. G. Courbet.
3. San Cosme. F. Durrio.
4. Retrato de Ham. P. Gauguin
5. Divina Comedia. N. Mogrovejo.
6. La recolección. C. Pissarro.
7. Granada. D. de Regoyos.
8. Segadores en Castilla. D. de Regoyos.
9. Boceto de Bilbao. D. de Regoyos.
10. Degel (bajo Pirineo). D. de Regoyos.
11. Paisaje de Plencia. D. de Regoyos.
12. Desfiladero de Castilla. D. de Regoyos.

13. El Sena en Argenteuil. A. Renoir.
14. La virgen del Caballero de Montesa. P. de San Leocadio (atribuido).
15. Andressy. A. Sisley.
16. Una nota de nieve. A. Sisley.
17. Trojes de mies (paisaje) V. Van Gogh.

En este listado figura la obra “La virgen del Caballero de Montesa” del pintor italiano Paolo de San Leocadio, que fue la primera obra adquirida por el Museo del Prado mediante suscripción pública en 1919. Antes de donar el Martin de Vos al Museo de Bellas Artes de Bilbao, ante las insistentes peticiones del director del Museo del Prado, Aureliano de Beruete y Moret, Echevarrieta ofreció adelantar cien mil pesetas, de las cuales donaba diez mil para la compra de un cuadro de Montesa (Alcolea Blanchi, 1994: 76). El Museo del Prado, realizó la convocatoria de suscripción popular en la que consiguió reunir 75.490 pesetas, el Patronato del Museo puso el resto y de ese modo se pudo realizar la adquisición de la obra.

Azotado por la crisis financiera de sus empresas en los años treinta decidió vender sus obras. Se conoce “[...] una importante venta de diecisiete cuadros realizada en enero de 1935 al anticuario catalán David Díaz Marcos, por la que recibió 97.000 pesetas, mucho menos de lo que había pagado por su adquisición. La lista de las obras vendidas incluía cuadros de Renoir, Courbet, Gauguin,



Cuadro de Canaletto perteneciente a la colección de Horacio Echevarrieta.

Sisley, Pissarro, Van Gogh, Corot, Regoyos y Carreño de Miranda. En ese mismo mes vendió también un cuadro de Canaletto a Adolfo Arenaza” (Díaz Morlán, 2011: 120, 121). La lista de autores y la cantidad recibida en pago patentizan la angustiada necesidad de vender rápidamente y a cualquier precio las joyas de la colección.

Con el inicio de la guerra civil, el gobierno Vasco a través de la Dirección de Bellas Artes retiró del palacio algoroteño de los Echevarrieta, antes de que éste se convirtiese en el centro de operaciones del ejército expedicionario italiano (Montero, 1997), los siguientes objetos (Sebastián García, 1994: 239):

- Una tabla de escuela flamenca (Descendimiento).

- Un cuadro, atribuido a Gauguin.
- Tres paisajes, por Guiard.
- Cuatro jarrones chinos.
- Dos platos de cerámica española.
- Un plato árabe.
- Una pieza de Talavera antigua.

La lista es reproducción literal del *Apendice X* del libro de Sebastián García. Como se puede comprobar la descripción que se hace de los objetos es absolutamente vaga e imprecisa, lo que no ayuda a la identificación de las obras.

Al conjunto de obras de la colección que aparecen en los tres listados señalados se deben añadir otras que aparecen citadas o reproducidas en distintas publicaciones y monografías de diferentes artistas vascos.

Uno de los autores mejor representados es Francisco Durrio con aproximadamente diez obras, entre ellas bustos de bronce de diferentes miembros de la familia Echevarrieta y dos de las obras más importantes de su producción, la puerta de entrada al panteón familiar de Getxo y el San Cosme de mármol que preside dicha estancia (Barañano y González de Durana, 1988: 113-160).

Otras obras pertenecieron originariamente a Amalia Echevarrieta y Rafael Echevarría, propietarios de la finca la Concepción de Málaga y del palacio Munoa de Baracaldo. Al fallecer la pareja sin descendencia, fueron los hijos de Horacio Echevarrieta los herederos de sus obras de arte. Amalia y Rafael fueron unos grandes aficionados al arte y mantuvieron relación con muchos artistas, especialmente con Iturrino, que pasaba temporadas en la finca malagueña de La Concepción, en cuyos jardines pintó a Rafael. Esta obra fue donada por el propio retratado al Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1924.

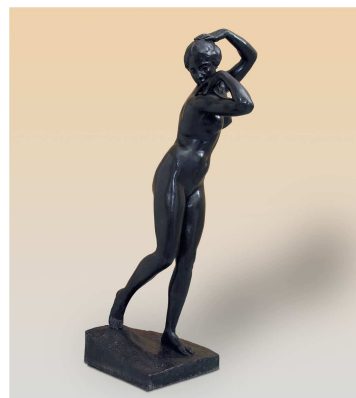


Rafael Echevarría retratado por Francisco Iturrino.

De Aurelio Arteta, en el Palacio Munoa de Baracaldo había cinco obras que decoraban el salón comedor. Son obras que representan de forma bucólica el mundo

rural vasco y que fueron adquiridas por el Museo de Bellas Artes de Bilbao (A.A.V.V., 2009).

De Nemesio Mogrobejo, además de la obra anteriormente señalada en el segundo listado, *Divina Comedia*, en septiembre de 1908 el artista fue a Barcelona con la intención de fundir la escultura de Eva - donada en 1922 al Museo de Bellas Artes de Bilbao por Amalia Echevarrieta y Rafael Echevarría- y el encargó de modelar cuatro bajorrelieves para Horacio Echevarrieta (Encina, 1972: 304-305). El encargo se realizó por recomendación de Durrio y, finalmente, fueron labrados en plata y están considerados entre sus mejores realizaciones (Díaz Morlán, 2011: 116).



"Eva" de Nemesio Mogrobejo.

De Angel Larroque la familia mantiene sendos retratos de los hermanos Cosme y Horacio Echevarrieta, son obras ejecutadas ente 1907 y 1909 (Martín de Retana, 1973a: 288 y 289; González de Durana, 2003: s. pág.).

El escultor Moisés de Huerta realizó en 1923 un retrato en mármol de Horacio Echevarrieta para conmemorar su participación en el rescate de los prisioneros de Axdir. La obra se colocó en el vestíbulo de la sede de la Sociedad *El Sitio* de Bilbao. Posteriormente el escultor realizó una segunda versión con intención de ofrecerla al retratado (Bazán de Huerta 1992: 142 y 143).

Además de estas obras, según su hija Amalia, la familia conserva cuadros de Pablo Uranga en los que aparece retratada la tía Amalia y recuerda las porcelanas y marfiles que fueron robados en los años noventa de Munoa (entrevista con Amalia Echevarrieta 26 de octubre de 1996). Pablo Uranga conoció a Francisco Durrio en Madrid donde se hicieron grandes amigos, posteriormente cuando éste se trasladó a París insistió para que su amigo se trasladase a vivir a su taller de Montmartre (Arregui Barandiarán, 2012: 18 y 20). Posiblemente, también fue Durrio el que puso en contacto a Uranga con la familia Echevarrieta.

Desafortunadamente el declive económico de la familia provocó la venta de las joyas de la colección en los años treinta y cuarenta, a través del marchante de Neguri Adolfo Arenaza y del catalán David Díaz Marcos (véase apéndice A-4b). Los Gau-

guin se expusieron en la galería Arte de Bilbao en un intento de venta fallido y, al final, se vendieron en París y Londres. El cuadro “Bonjour Monsieur Gauguin” fue adquirido en 1937 por la Galería Nacional de Praga.

Además de las obras pictóricas y escultóricas son reseñables dos antigüedades, un mosaico romano de Málaga y los restos de la necrópolis fenicia de Cádiz, obras que llegaron a la familia sin pretenderlo ésta de forma explícita. El mosaico provenía de la finca la Concepción que fue adquirida por Amalia Echevarrieta y Rafael Echevarría en 1911. “En 1928 el in-



Mausoleo de la familia Echevarrieta y en medio el San Cosme de Durrio

dustrial decidió que el mosaico fuera trasladado a Vizcaya para colocarlo en el panteón familiar de Algorta, en donde se encuentra hoy en día” (Díaz Morlán, 2011: 120). En lo que respecta a la necrópolis fenicia, los restos de la misma se encontraba dentro del perímetro de los astilleros de Cádiz cuando estos fueron adquiridos por Echevarrieta en 1917. Un capítulo aparte lo constituían las piezas de cerámica, marfil, muebles, etc. Los listados y las diferentes obras catalogadas reflejan el eclecticismo del gusto artístico de los Echevarrieta, que abarcaba diferentes conjuntos de obras, pintura clásica, pintura moderna, pintura vasca, escultura, antigüedades, así como distintos períodos cronológicos.

¿Cómo surgió el afán coleccionista de Horacio Echevarrieta? El ambiente familiar fue proclive a las Bellas Artes. Su padre, Cosme, fue protector de artistas e inició la colección de arte de la familia. Su hermana mayor, Amalia, y su cuñado, Rafael Echevarría, fueron una pareja muy afín a la pintura y formaron su propia colección en su casa palacio de Munoa (Baracaldo).

Según Díaz Morlán, Francisco Iturrino fue “[...] hijo de Miguel Iturrino, socio y amigo íntimo del padre de Horacio” (Díaz Morlán, 2011: 116), lo que explica de algún modo la relación de cercanía que mantuvo la familia con el pintor. Sin embargo el artista más próximo a la familia fue el escultor Francisco Durrio, amigo personal de Horacio con el que había coincidido en las aulas del Instituto de Bilbao (entrevista con Amalia Echevarrieta, 1996). En su primer viaje a París en 1892 contó “[...] con la protección de la familia de Cosme Echevarrieta, llevando el importante encargo que ésta le encomendó de un mausoleo que habría de erigirse en el cemente-

rio de la Villa” (Lasterra, 1975: 306). La maqueta del proyecto fue expuesta en el Salón de Otoño del año 1923 en París y, según Kosme de Barañano, se llevó a cabo de forma incompleta y algunos elementos, como la puerta de entrada a la mastaba subterránea, parece que fueron ejecutados por el escultor Julio González (Barañano, 1980: 7 y ss.).

La finalización del mausoleo se prolongó más de lo deseable, circunstancia por



Panteón de los Echevarrieta en el cementerio de Getxo.

otro lado habitual en los trabajos de Durrio (en el monumento a Arriaga, se firmó el contrato en 1907 y se finalizó en 1933). Dicha tardanza acabó por debilitar la amistad entre Durrio, que gozaba de una ayuda económica de la familia Echevarrieta (Barañano, González de Durana, Juaristi, 1987:

238), y su amigo Horacio. Existe una carta bastante elocuente escrita por Durrio a Ignacio

Zuloaga en 1928, en la que afirma: “¡Me aconsejas que vea a Horacio! No creo provechoso este consejo pues le conozco bien y sé que no es de aquellos que vuelven fácilmente de sus decisiones” (Arozamena, 1970: 60). Amalia Echevarrieta, hija de Horacio, nos confirmaba este particular: “Durrio tardaba y tardaba y al final fue otra persona la que acabó el panteón” (entrevista con Amalia Echevarrieta, 1996).

No obstante, hasta producirse ese distanciamiento la familia Echevarrieta desarrolló una importante labor de mecenazgo con Durrio, al que realizó numerosos encargos artísticos.

El artista, para combatir las estrecheces de su vida, frecuentemente actuó como marchante y ofreció a Echevarrieta numerosas obras de importantes artistas modernos europeos, y en especial de su admirado amigo Paul Gauguin. Sobre el número de obras de este artista que adquirió Echevarrieta no existe unanimidad. Kosme de Barañano (1981a: 21) afirma que compró “Las anémonas” y el “Retrato de Ham”, cuadros que no coinciden con los que aparecen cataloga-



“Bonjour Monsieur Gauguin”.

dos en el libro *Recuerdos artísticos de Bilbao*. Amalia recuerda dos cuadros de Gauguin que estaban en la casa de Algorta: “Bonjour Monsieur Gauguin”, que es uno de los que aparecen en el libro, y un cuadro pequeño de formato apaisado, que representa a una mujer desnuda de espaldas en primer término, posiblemente “Retrato de Ham” citado también por Díaz Morlán. González de Durana cita el cuadro “Paisaje en Verdes” que es el paisaje de Gauguin que también aparece citado en el libro *Recuerdos artísticos de Bilbao* y la versión pequeña, en pastel y gouache, de “Ondine” (González de Durana, 2013: 40 y 41). Es decir, que posiblemente fueron cuatro los cuadros de esta autor que poseyó la familia. En cualquier caso, lo que está claro es que fue Durrio quien trajo las obras de Gauguin para la Exposición Internacional de Bilbao en 1919 y que sólo Echevarrieta, sabiamente aconsejado por su amigo, tuvo el atrevimiento de comprar cuadros del artista.

Otro cuadro importante que proporcionó Durrio a Echevarrieta fue “El rapto de Europa” de Martin de Vos, donado por el segundo al Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1919 y que en aquel momento se convirtió en el cuadro de más valor del Museo, gesto de enorme importancia con el que se inicia toda una serie de donaciones en cadena de la burguesía bilbaína. Sí merece recordarse que previamente su cuñado Rafael había realizado algunas donaciones. En 1915 dos cuadros: “San Francisco en oración” de Luís Tristán y Escamilla, y “El nacimiento de la Virgen”, anónimo español. Con posterioridad, donó en 1922 la escultura “Eva”, de Mogrobejo, y su retrato en la finca de la Concepción, de Francisco Iturrino.



“El rapto de Europa” de Martin de Vos.

Con Adolfo Guiard tuvo una buena relación, pero sin llegar a intimidar como con Durrio. Disfrutó de su compañía en el “Cosme Jacinta” (González de Durana, 1984: 73) y también coincidieron en alguna tarde de sidrería (entrevista con Amalia Echevarrieta, 26 de octubre de 1996).

¿De qué tipo de colección se trata dentro de las categorías anteriormente anunciadas? De acuerdo con los datos que conocemos parece responder a razones de tipo

social y ornamental. Se había puesto de moda el coleccionar entre la burguesía bilbaína y era necesario decorar las mansiones y palacios. Exactamente igual que en el caso de Ramón de la Sota, su tipología coincide con las características del *coleccionista accidental*. Un coleccionismo que está más condicionado por las circunstancias sociales y económicas que por la propia necesidad personal de coleccionar. En ambos casos existió una relación de amistad y proximidad con el mundo artístico y, posiblemente, disfrutaron de la contemplación de una buena obra de arte, pero sus intensas vidas políticas, económicas y sociales no les permitieron realizar el esfuerzo y dedicación que se le supone a un coleccionista activo.

Echevarrieta falleció el 21 de mayo de 1963, con 92 años de edad, en la finca Munoa de Baracaldo, propiedad de su hermana Amalia. Tristemente, de aquella colección que fue ejemplo de modernidad para la época, sólo quedan algunas obras de menor interés, y las sucesivas ventas y divisiones no han permitido la supervivencia de la misma. De Echevarrieta nos queda en el Museo de Bellas Artes de Bilbao el cuadro de Martín de Vos; y de su hermana y Rafael Echevarría, una escultura de Nemesio Mogrobejo, “Eva”, donada en 1922, y un retrato de Rafael realizado por Francisco Iturrino, donado en 1924.

7.4. Ramón de la Sota y Llano (1857-1936), Horacio Echevarrieta (1870-1963): Dos vidas paralelas



En primer término el panteón de la familia Sota y enfrente el panteón de la familia Echevarrieta.

A lo largo de las vidas de Sota y Echevarrieta, existen multitud de detalles que los configuran como dos personajes atípicos y absolutamente alejados de la clase dirigente de la época: la oligarquía monárquica. Uno de los pocos puntos en común con la clase dominante fue su liberalismo económico.

Cada uno de ellos, desde una óptica diferente, coincidió por separado en el modo de enfrentarse a los cambios políticos y sociales. Veamos cuales fueron los aspectos que los convirtieron en dos personajes carismáticos de la burguesía vasca.

Los dos son grandes empresarios que defendieron opciones políticas contrarias a las de la inmensa mayoría de los grandes oligarcas vascos. Sota, nacionalista moderado; Echevarrieta republicano y defensor de la conjunción republicano-socialista; y ambos, liberales en lo económico.

Su protagonismo político les llevó a ser elegidos diputados en Madrid. Echevarrieta, por dos veces, de 1910 a 1918, convirtiéndose en un personaje de gran relevancia política: recordemos el rescate de los prisioneros de Marruecos y el Acuerdo de Renovación del Concierto Económico Vasco. Ramón de la Sota y Llano fue elegido diputado en 1918 por el distrito de Valmaseda e impulsó la creación de un Esta-

tuto Vasco que sería concedido una vez iniciada la Guerra Civil Española. Su hijo Ramón de la Sota y Aburto fue el primer nacionalista que presidió la Diputación de Vizcaya (1917-1919).

Tuvieron amistad y colaboraron financieramente con los políticos más significativos de las tendencias con las que se comprometieron. Sota con Sabino Arana y Echevarrieta con Indalecio Prieto.

El rey les concedió sendos títulos nobiliarios, a los que renunciaron por sus convicciones políticas. Sota aceptó en cambio el nombramiento de Sir por la corona británica.

Con motivo del desastre de Annual en 1921, Echevarrieta intervino de forma heroica en el rescate de los prisioneros. Sota ofreció un chalet de Ondategui para asistencia hospitalaria de los soldados heridos en la campaña marroquí, sufragando todos los gastos (Ossa Echaburu, 1969: 314).

Ambos iniciaron una aventura editorial. Sota con la financiación de la revista *Hermes* que tiene una eminente faceta cultural, y Echevarrieta con la compra del periódico *El Liberal*.

Los dos fueron mecenas, coleccionistas y protectores de artistas: Sota ayudó a Guiard, y Echevarrieta a Durrio. En 1919, primero Echevarrieta y a continuación Sota, realizaron sendas donaciones al Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Compartieron la misma pasión por el mar y sus barcos, y cada uno disfrutó de su magnífico yate de recreo. Sota del “Goizeko Izarra”, y Echevarrieta del “Cosme Jacinta”



El Goizeko Izarra en el puerto de Sagunto

En cuanto a sus gustos arquitectónicos, decorativos y culturales, los Sota eran anglófilos y los Echevarrieta de tendencia afrancesada. Los dos tuvieron casa en Neguri, además de en Bilbao y Biarritz los Sota, y en Madrid y Málaga los Echevarrieta.

Sus padres fueron amigos, pero Ramón de la Sota y Horacio Echevarrieta, a pesar de coincidir en varias instituciones de Bilbao -Asociación de Navieros, Cámara de Comercio, Club Marítimo del Abra, Sociedad Bilbaína, etc.- y en algún negocio, su relación fue distante, tras el fracaso del intento de renegociación del contrato de venta de la Compañía Minera de Sierra Menera que había pretendido Ramón de la Sota.

Ambos descansan en sendos mausoleos familiares, uno frente al otro en el cementerio municipal de Getxo. Bajo la apariencia de austeridad externa de ambos panteones, se puede apreciar en el interior de los mismos algunas obras de arte significativas.

El artista elegido por los Sota para decorar las lápidas funerarias de la cripta fue el pintor vasco Jose María Ucelay, que realizó tres bajorrelieves en mármol negro de Mañaria que ilustran la relación de la familia con el mar (Barañano, 1981a: 101).

Los Echevarrieta encomendaron el trabajo de decoración a su amigo Francisco Durrio, que realizó una escultura de San Cosme y la puerta de acceso a la cripta. En el interior de la misma, y a los pies de San Cosme, se encuentra un magnífico mosaico romano de Cartima (Malaga) (Barañano, 1980: 7 y ss.).

En definitiva, dos formas distintas de entender la vida, que se ven reflejadas en el arte y los artistas que eligieron para su última morada.

7.5. La Sociedad Bilbaína

Con el objetivo único y exclusivo de proporcionar a sus socios el recreo y los entretenimientos propios de su clase, se fundó en 1839 el club privado de mayor tradición y significado de la capital vizcaína. La Sociedad Bilbaína se inspiró en los tradicionales clubes ingleses y sirvió como lugar de esparcimiento de las clases acomodadas de la nueva burguesía vizcaína. En 1913, por razones de espacio, se produce el traslado de sus iniciales instalaciones de la Plaza Nueva a su actual ubicación en la calle Navarra, número 1. El edificio fue construido bajo la dirección del arquitecto bilbaíno Emiliano Amann, ganador del concurso de proyectos convocado en 1909 por la institución.



Edificio de la Sociedad Bilbaína junto al puente del Arenal y la estación de la Naja.

A lo largo de su dilatada historia de más de siglo y medio, hay que significar los dos pilares fundamentales de su actividad cultural: la biblioteca y la colección de pintura. El gran tesoro de la Bilbaína es su biblioteca que, con unos 35.000 volúmenes, está considerada como una de las más importantes del País Vasco, destacando el fondo bibliográfico vasco con unos 5.000 títulos. El principal impulsor de la sección vasca de la biblioteca fue Ignacio de Urquijo y Olano.

La segunda actividad cultural en importancia, la colección de pintura, ha permanecido en un segundo término y creemos interesante hacer un análisis más exhaustivo de la misma. En 1989 con motivo del 150 aniversario de la Sociedad Bilbaína se celebró una exposición titulada “La colección de pintura de la Sociedad

Bilbaína 1839-1989” en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Javier González de Durana afirmaba en el díptico que acompañaba a la exposición “[...] en la colección de la Sociedad Bilbaína, hay espíritu de coleccionista” (González de Durana, 1989). Veamos cómo se fue construyendo la colección.

Orígenes de la colección

Se inicia en los antiguos locales de la Plaza Nueva que, según advierte Joaquín Zuazagoitia (1965: 161), no debían ser muy aptos para la instalación de pinturas. Esa misma circunstancia también se reproduce en la actual sede de la calle Navarra. Posiblemente el tipo de decoración elegida, revestimiento de paredes con madera, sea lo que explique las limitaciones en la instalación de cuadros, así como el recurso a los formatos exageradamente apaisados de las obras expresamente realizadas por encargo de la Sociedad.



“La Terraza” de Adolfo Guiard.

De los antiguos locales proceden algunos de los cuadros más conocidos y representativos de la Bilbaína y, quizás, los que mejor conjugan las nuevas proclamas estéticas y las costumbres y modos de vida de la nueva burguesía bilbaína. Nos referimos a los tres cuadros encargados a Adolfo Guiard, un joven de 26 años que tras 7 años de estancia en París regresa al *bocho* (apelativo cariñoso con el que los bilbaínos denominan a Bilbao, el agujero rodeado de montañas) impregnado de las nuevas corrientes estéticas. El autor del encargo fue el presidente de la Sociedad durante el bienio 1886-1887, *Manuel de Ayarragaray y Garbuno*, bilbaíno cosmopolita de gusto exquisito y conocedor en materia de arte. Durante dicho período fue vicepresidente el pintor y retratista bilbaíno Juan de Barroeta, quien posiblemente también influyó en la elección de Guiard para el encargo (González de Durana, 1984: 47).

Adolfo Guiard supo aprovechar el reto que se le proponía, a sabiendas de la posible aparición de nuevos clientes entre el selecto grupo de socios de la Bilbaína. Guiard representó el escenario donde se labró la riqueza, en el cuadro titulado “La

Ría”; a la burguesía surgida de la misma disfrutando de su tiempo de ocio, en “La terraza”; y los preliminares de una excursión, en “Cazadores en la Estación del Norte”. Sólo este último cuadro aparece fechado en su ángulo inferior derecho en 1887, y los otros dos posiblemente se realizaron en la misma fecha. Para Miguel Zugaza, el encargo realizado a Guiard representa “[...] el primer acontecimiento de cierta trascendencia que evidencia un cambio en la valoración social del arte en Bilbao [...]” (Zugaza Miranda, 1996: 25).



“Cazadores en la estación del Norte” de Adolfo Guiard.

De Agustín Lhardy, discípulo de Carlos Haes, existe un cuadro importante, “Vista de Madrid”, donado por el propio artista, cuya familia era proveedora de la bodega de la Bilbaína. La fecha aproximada de realización del cuadro se sitúa en torno a 1900 y, por sus dimensiones y formato (110 x 467 cm.), parece realizado pensando en su futura ubicación. Lhardy había demostrado cierto interés en el mercado bilbaíno, participando en la exposición artística organizada en Bilbao por el Ayuntamiento y Diputación en 1894.



“Vista de Madrid” de Agustín Lhardy.

Zuazagoitia nombra también un paisaje del “Puente de Isabel II”, de autor anónimo, como procedente de la antigua sede de la Plaza Nueva (Zuazagoita, 1965:163). En la actualidad dicha obra aparece en el inventario de la Bilbaína con la referencia: PP17 (ver apéndice A-5).

La última aportación de la antigua sede es la realizada por el pintor navarro Inocencio García Asarta, socio de la Bilbaína al igual que su protector el gran colec-

cionista de arte Laureano de Jado. Asarta realizó dos retratos: el del primer presidente de la Bilbaína, Máximo Aguirre, y el del presidente que realizó las obras del nuevo edificio, Pablo García Ogara. Este último cuadro se realizó lógicamente con posterioridad a 1913, fecha de inauguración de la nueva sede social, por lo que no procede de la Plaza Nueva.

Nueva sede social, nuevos encargos

Previendo la necesidad de obras que decorasen las nuevas instalaciones, en 1912 se hicieron dos encargos a Aurelio Arteta, “Paisaje con aldeanos”, y a Angel Larroque, “Escena de romería”, que como en el caso de Guiard son de formato exageradamente apaisados, pero de temáticas absolutamente diferentes. Guiard representa a la burguesía vasca, y Arteta y Larroque vuelven su mirada al mundo rural vasco, idealizando a sus personajes. Curiosamente, Guiard, que mantuvo una actitud personal de reserva ante el proceso industrializador y sus consecuencias, refleja en sus obras de la Bilbaína el bienestar y el progreso de las clases emergentes de la sociedad local sin plantear ningún tipo de interrogante. La explicación posiblemente resida en que los encargos no fueron libres de indicaciones, sino que el programa iconográfico fue pactado.



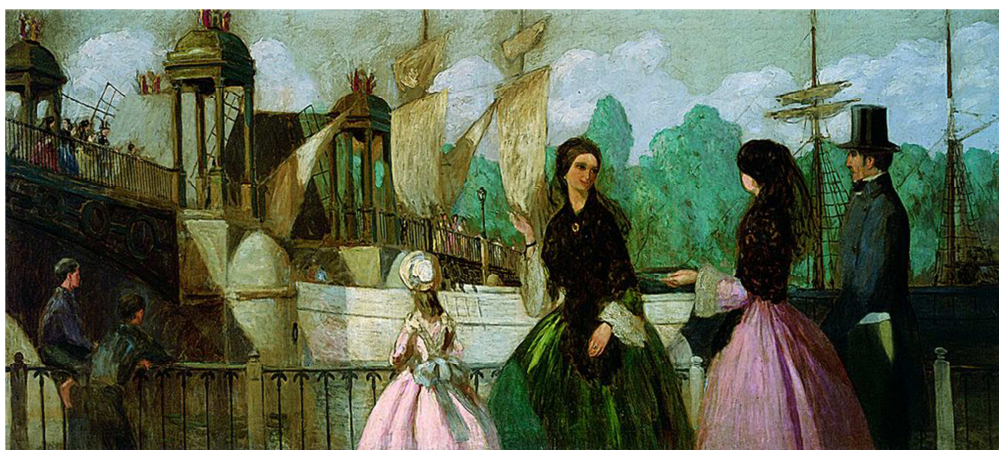
“Eva Arratiana” de Aurelio Arteta.

Los cuadros de Guiard, Arteta y Larroque se encuentran entre lo mejor de la colección de la Bilbaína e indican un intento de dotarla con obra de autores significativos de la denominada Pintura Vasca. A partir de ese momento la política de adquisiciones va a ser mucho menos coherente y ambiciosa.

El pintor por excelencia de la Bilbaína es Manuel Losada, que se encuentra representado con 25 obras de distintas técnicas: 12 óleos, 10 pasteles y 3 aguadas. Es

también el que mejor ha sabido plasmar a la burguesía bilbaína y el espíritu romántico del Bilbao decimonónico. No consta en los archivos de la Bilbaína su vinculación a la misma como socio; sí lo fue en cambio del Kurding Club, donde se caracterizó por ser uno de sus miembros más activos.

La primera compra de siete óleos de Losada se realizó en 1919 a propuesta de Gregorio de Ybarra y de la Revilla, encargado por la junta directiva para las reformas efectuadas en la Sociedad durante dicho año y que, posteriormente, durante 1945-46, se convertiría en presidente de la Sociedad. Fue un hombre que intervino activamente en la fundación de los museos de Bellas Artes y Arte Moderno llegando a presidir las juntas de los mismos (Basas Fernández, 1989b: 227).



“Goletas en el puente de Isabel II” de Manuel Losada.

Posteriormente, y a propuesta de Lorenzo Hurtado de Saracho y Arregui, presidente de la Bilbaína durante el bienio 1941-42, se compraron 5 pasteles de Losada en 1941; del resto de las obras se desconoce su fecha de ingreso. Lorenzo Hurtado de Saracho fue también quien encargó a Juan de Aranoa el retrato de Alfonso Churrua, presidente del año del centenario de la Sociedad (Basas Fernández: 225). Conociendo la afición de Hurtado de Saracho hacia el coleccionismo de arte y su gran erudición en temas artísticos, resulta pobre su intervención y no se explica con criterio coleccionista la insistencia en un autor sobradamente representado como Manuel Losada. La razón de dicho comportamiento quizás resida en no concebir la pinacoteca como un conjunto estructurado y unificado, sino como un elemento ilustrativo que evoluciona en función de las necesidades decorativas.

Felisa Alday, viuda del pintor Jaime Morera y Galicia, discípulo del pintor Carlos Haes, donó el cuadro “La ría de Bilbao”, realizado en 1920.

Últimas aportaciones

Con la salvedad reseñada de los pasteles de Losada y la excepcional compra en el año 1969 de dos óleos, uno de Planas Doria y otro de autor anónimo que representa el puente de Isabel II (Basas Fernández: 282), se va a producir una práctica paralización de la política de adquisiciones hasta la década de los ochenta.

En 1981 es nombrado vocal bibliotecario el médico, apasionado bibliófilo y entendido en arte, José Antonio Larrinaga Uribarrena, por mediación del cual se compró el gouache de José Arrúe “El rey Alfonso XIII en el muelle del Abra”.

En el año 84 le relevó en el cargo el también médico Juan Uruñuela Bernedo, que va a ser vocal bibliotecario hasta 1996. A pesar de contar con un reducidísimo presupuesto, gracias a su interés y dedicación se van a realizar las siguientes compras:

- Escultura en bronce y marfil de Albert Ernest Carrier, “Liseuse”.
- Escultura en bronce de Sebastián Miranda, “Maternidad”.
- Escultura en bronce de Mathurin Moreau, “Diana cazadora”.
- Escultura en bronce de Antoine Louis Barye, “Teseo combatiendo al Minotauro”.
- Escultura en mármol de Fortiny. Representa un rostro y manos entrelazadas.
- Un óleo de Alberto Arrúe. Retrato del escritor y compositor bilbaíno Emilianio Arriaga.
- Un óleo de Adrián María Aldecoa. Retrato del político y escritor vasco Mariano Luis de Urquijo.
- Un óleo de Cosme Duñabeitia. Autorretrato de 1846 fechado en Roma, del que fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios bilbaína.
- Un óleo de Marcelino Santamaría. Retrato de Concepción Pradera.
- Un óleo de José Barceló, “Tres mujeres”.
- Un óleo de Vega Ossorio. Bodegón.
- Un óleo de Félix Garci Arceluz, “Bakio”.

- Un óleo de Ricardo López Cabrera.
- Dos óleos anglo-chinos.
- Seis dibujos de Eugenio Lucas.
- Dos litografías de Salvador Dalí.
- Una litografía de Gustavo de Maeztu, “Zumalacárregui herido”.
- Un gouache de autor desconocido. “El vapor Avendaño”.
- Dos sillas talladas en madera con motivos orientales del sudeste asiático.
- Un pequeño retablo.
- Una alfombra persa.
- Una jarra de 1818.

Como se puede apreciar, objetos muy heterogéneos, que aparentemente no están vinculados por ningún criterio que dé coherencia al conjunto. Entre los aciertos, destacaríamos los cuadros de Alberto Arrúe y Cosme Duñabeitia, en un aparente intento de rescatar a personajes más o menos olvidados de la reciente historia de la Villa.



“Retrato del escritor y compositor bilbaíno Emiliano Arriaga” de Alberto Arrue.

Es también significativo el acierto de incluir por primera vez en la colección de la Bilbaína la escultura, una vertiente a la que no se había prestado la más mínima atención y que se introduce con cinco pequeñas piezas de cierto carácter decorativo y de factura clásica en cuanto a temática y elaboración.

En el capítulo de donaciones, merece ser destacada la efectuada en 1993 por el socio Borja Ybarra de un retrato de Juana de Libarona, realizado por el retratista más popular de la sociedad bilbaína de la segunda mitad del siglo XIX, Juan de Barroeta.

Del resto de obras de la colección, el capítulo más destacable y numeroso es el de obra gráfica, con firmas como las de Gustavo de Maeztu, Leonardo Alenza, Aurelio Arteta, Franz Hogenberg, etc.

Para un análisis más detallado de la colección, ver el apéndice A.5 “Inventario de objetos artísticos de la Sociedad Bilbaína” y el *Catálogo del patrimonio artístico de la Sociedad Bilbaína* publicado en 2008 (Larrinaga y Villacorta, 2008).

Conclusiones sobre la colección de objetos artísticos de la Bilbaína

Se trata de una colección de carácter ecléctico y no muy extensa en comparación con los años de vida de la Sociedad. El número total de objetos de la colección que figuraban en su inventario en 1996 era 279, desglosados de la siguiente forma: 7 portulanos, 40 óleos, 5 esculturas, 12 pasteles, 2 gouaches, 53 acuarelas, 3 aguadas, 20 dibujos, 15 caricaturas, 20 grabados, 1 xilografía, 60 litografías, 2 serigrafías, 3 láminas, 12 fotografías, 9 planos, 3 mapas, 8 relojes, 2 prensas, 1 samovar y 1 pañuelo. Entre los años 2000-2008 la colección ha recibido donaciones procedentes de artistas que han expuesto su obra en los salones de la entidad (Larrinaga y Villacorta, 2008: 297 y ss.).

De las 53 acuarelas mencionadas, 48 son pequeñas ilustraciones de peces, crustáceos y moluscos, donadas por el socio honorario Mario Hormaechea Camiña.

El conjunto de obras de la Bilbaína ha adquirido la dimensión de colección con el transcurrir del tiempo; hasta no hace demasiado ni la propia entidad era consciente del valor histórico artístico y documental de la misma. Las obras de la Bilbaína han tenido una función claramente ilustrativa y ese es precisamente uno de sus prin-

cipales logros, el constituir un conjunto documental inmejorable para el estudio y análisis de los modos de vida y preocupaciones de la burguesía bilbaína.

Dentro de las distintas tipologías de coleccionismo la consideramos como una *colección institucional*, pero muy alejada en su forma de construcción y objetivos de las actuales colecciones institucionales de corte más corporativo.

Al comienzo de la misma sí se aprecia un intento de representar a los autores más significados de la pintura vasca, que a posteriori no se va a materializar, salvo en las figuras de Guiard, Arteta y Larroque. A partir de ese momento las adquisiciones van a estar totalmente supeditadas a la coyuntura económica y a la predisposición del presidente o del vocal bibliotecario de turno, que son las personas a las que tradicionalmente se les ha encomendado dichas funciones. Felizmente, bastantes de las compras de las que tenemos noticia se han efectuado por personas con probado criterio artístico. Entre los responsables de las compras merecen ser destacados Manuel de Ayarragaray y Garbuno, Gregorio de Ybarra y de la Revilla, Lorenzo Hurtado de Saracho y Juan Uruñuela.

En la confección de la colección intervienen numerosas personas a lo largo de un dilatado período de tiempo, pero sin ningún programa ni criterio que dé unidad al conjunto.

En bastantes ocasiones se producen cruces de intereses; socios que pintan a los que se hacen encargos, socios que donan sus obras, socios o amigos del Club que donan la obra de otros artistas; en definitiva todo un conjunto de piezas que tienen una procedencia no programada y que distorsionan todavía más el conjunto. Una de las explicaciones a los donativos que se han efectuado a la Sociedad reside en la importancia de la Bilbaína como escaparate para futuros encargos de los artistas en ella representados.

A pesar de lo que en algún momento se ha podido pensar y escribir, en la Bilbaína no ha existido un espíritu coleccionista, lo que ha perdurado son las importantes compras que se realizaron en un momento determinado y que con el transcurrir del tiempo han dado prestigio a la colección.

En resumen, un conjunto desigual que con el paso de los años ha adquirido una importancia relativa, como plasmación de los hábitos y preocupaciones de un grupo muy concreto de la sociedad vasca.

Capítulo 8

8. Situación económica, política y cultural en Vizcaya de 1919 a 1936

8.1. Situación económica y política

Al finalizar la I Guerra Mundial (1914-1918), se produce una aguda crisis económica que, especialmente en el primer tercio de los años veinte, se va a manifestar con toda su crudeza. Desgraciadamente no se supo aprovechar el flujo de capitales del exterior para renovar las fuentes de riqueza del país, y crear un sistema productivo moderno y competitivo.

La economía vizcaína que se fundamentaba en el eje fluvial del Nervión, y que hasta esa fecha había vivido un período de auge extraordinario, tanto por las necesidades de transporte marítimo como por la construcción de nuevos barcos que permitiesen reponer las pérdidas de tonelaje por la contienda, va a iniciar un camino de vuelta plagado de inconvenientes. Las ganancias exorbitantes de navieras, mineras, metalúrgicas, etc., no van acompañadas de una adecuada subida de salarios, lo que representa un duro golpe para las condiciones de las clases medias y, sobre todo, de las clases trabajadoras.

En el ámbito local los nacionalistas pierden la hegemonía política. El 7 de enero de 1919 se constituye la Liga de Acción Monárquica, en un intento de aglutinar a todas las fuerzas dinásticas vizcaínas contra el nacionalismo (Torres Villanueva, 1989: 961 y ss.).

En 1921 revienta la situación de crisis que venía incubándose desde el cese de la guerra, alcanzando de pleno a todos los sectores económicos. Surgen los problemas inherentes a una situación de postguerra, multitud de empresas en paro forzoso, inestabilidad social y política, devaluación de la moneda, falta de crédito, apenas liquidez y, para colmo, una invasión de productos extranjeros. Ossa Echaburu (1969:

263) describe la nueva coyuntura económica de la siguiente manera "[...] aquellos productos nuestros que en los años 14-18 los agentes de ambos beligerantes nos los arrebatában literalmente de las manos, pagándonos a cualquier precio y sin detenerse a reconocer su calidad, ya no los quiere nadie".

Ese mismo año, el puerto de Bilbao registrará la cifra más baja en sus exportaciones de mineral desde 1877. El comercio marítimo internacional cayó en picado y, como consecuencia lógica, los mercados de fletes sufrieron una gran depresión.

En el caso español, la crisis se ve agravada por la enorme sangría de recursos humanos y materiales que supone la guerra de Marruecos, donde en 1921 se produce el desastre de Annual (catorce mil bajas entre muertos y prisioneros). Hasta el fin de la guerra de África en 1926 se gastaron miles de millones de pesetas, que contribuyeron a elevar el déficit presupuestario. En Bilbao se vivió una huelga general contra el envío de tropas a África.



Entrada al campamento del monte Arruit 1921.

En 1922, se intenta rectificar la política arancelaria excesivamente proteccionista que cierra la entrada de productos extranjeros, pero también la salida de los nacionales. Algunas industrias de la ría tienden hacia la reconversión o diversificación de su actividad, para poder paliar los efectos económico-sociales de la práctica paralización de la construcción naval. Dos astilleros, Euskalduna y la Naval, comienzan la construcción de material de ferrocarriles, cubiertas y entramados de edificios, tuberías para la conducción de agua, puentes, grúas, etc.

De 1917 a 1923 se vive en plena confusión política, en seis años se producen trece crisis ministeriales totales y treinta parciales (Vilar, 1979: 118). La respuesta a

la crisis política y social que vive el país va a venir de la mano del capitán general de Cataluña, Miguel Primo de Rivera, que el 23 de setiembre de 1923 da un golpe de Estado y provoca la caída del último gobierno de la Restauración. Primo de Rivera se hace con el poder en connivencia con el rey Alfonso XIII y amplios sectores económicos y sociales. Una de las primeras medidas del nuevo régimen (Real Decreto de 12 de enero de 1924) va a consistir en la disolución de todas las diputaciones provinciales de España, con la excepción de las diputaciones de las tres provincias vascas y Navarra, por considerarlas como modelo de funcionamiento (Dorao Lanza-gorta, 1986: 219 y ss.).

En junio de 1925 se produce la renovación del Concierto Económico Vasco. La oligarquía vizcaína y las instituciones políticas provinciales agradecieron con su adhesión al nuevo régimen el mantenimiento de las peculiaridades económicas vascas.

A partir de 1923 Europa y América comienzan a restañar las heridas de la Primera Guerra Mundial y entran en una etapa de prosperidad. España se va a beneficiar de dicha coyuntura económica internacional y conocerá igualmente un período de prosperidad que viene a coincidir con los años de la Dictadura (Ubieto, Regla, Jover, Seco, 1963: 795). El final de la guerra de Marruecos en 1926, que suponía una pesadísima carga al presupuesto nacional, alivia notablemente la situación financiera entre 1927 y 1929.

Las grandes empresas vizcaínas, gracias al proteccionismo arancelario practicado por la Dictadura y a la política de obras públicas, van a conocer un nuevo período de crecimiento y prosperidad similar al de los años de la guerra europea.

El 24 de octubre de 1929, súbitamente estalla la crisis en la bolsa de Nueva York y rápidamente se contagiará la banca, la industria y se acabará extendiendo al resto del mundo.

Las consecuencias de la crisis del 29 en la economía nacional son: devaluación de la peseta, descenso del comercio exterior y de los índices de producción industrial. En poco tiempo surge una grave crisis financiera que precipitará de manera directa e inmediata la caída del régimen. El 28 de enero de 1930 dimite Primo de Rivera y el rey encarga al general Dámaso Berenguer la formación de un nuevo gobierno.

La Dictadura había desarrollado una política económica inspirada en un intenso nacionalismo económico. Entre sus aciertos se encuentra la política de obras públicas, que supuso un notable esfuerzo de modernización de las estructuras caducas del país. Y entre sus fracasos, las no realizadas reformas constitucional y agraria.

Tras las elecciones municipales del 12 de abril de 1931 y el triunfo de la coalición republicano-socialista, el 14 del mismo mes se produce el fin de la Monarquía y la proclamación de la Segunda República Española, Eibar, Barcelona y San Sebastián son las primeras ciudades en mostrar su adhesión al nuevo régimen político. El rey tiene que resignarse a abandonar el país.

En el contexto vizcaíno las elecciones dieron el triunfo a las fuerzas monárquicas, salvo en los municipios de más de 6.000 habitantes, donde la victoria correspondió a la candidatura republicano-socialista.

Entre 1931 y 1936 la economía y la sociedad española siguen inmersas en los efectos recesivos de la crisis mundial, a la que hay que añadir la paralización de la demanda estatal que tanta importancia había tenido como estímulo de las industrias básicas durante la Dictadura. El parón de la demanda pública afectó de forma muy negativa a la actividad siderometalúrgica de Vizcaya (Torres Villanueva, 1989: 1233).

Se generalizaron los conflictos sociales y especialmente los laborales. La desconfianza se adueñó de los empresarios y disminuyeron la inversión privada, las exportaciones y la producción industrial. En este clima de crisis y conflictividad social, se va a producir el triunfo electoral en 1936 del frente popular y el alzamiento militar del 18 de julio, liderado por el general Francisco Franco.

En el País Vasco, la situación después del golpe de Estado resultó bastante compleja. De un lado Álava, donde triunfó el alzamiento militar, sin encontrar demasiada resistencia. “La sublevación militar en una provincia tan profundamente conservadora como Álava corrió a cargo de Camilo Alonso Vega, un viejo amigo de Franco, [...]” (Preston, 2011: 565). El bando rebelde contó con el apoyo de los mandos militares y la fuerte implantación de los partidos de la derecha. De otro lado, las provincias rebeldes del litoral, donde en un primer momento no triunfó el golpe militar. En Vizcaya, a pesar de la implicación de algunos oficiales del acuartelamiento de Garellano, el ejército no llegó a sublevarse. En Guipúzcoa, la situación fue la

contraria, el ejército sublevado fue derrotado por milicias socialistas y anarquistas. En definitiva, el País Vasco quedó dividido en dos zonas: una bajo control de los rebeldes y otra bajo control de los republicanos.

Unos meses después de iniciada la contienda, el 6 de octubre de 1936, el gobierno de la República aprobó el Estatuto Vasco de Autonomía y rápidamente se formó el primer Gobierno Vasco, que asumió la tarea de organización de la defensa, creando el ejército vasco. El 26 de abril de 1937 la Legión Cóndor alemana y la Aviación Legionaria italiana bombardean la villa de Guernica. Por encargo del gobierno de la República Española, Pablo Picasso pintó entre los meses de mayo y junio el cuadro homónimo Guernica para ser expuesto en el pabellón español, durante la Exposición Internacional de 1937 en París. El 17 de junio de 1937, el Gobierno Vasco, presidido por el nacionalista José Antonio Aguirre, acordó la evacuación de Bilbao, que dos días más tarde fue ocupada por el ejército franquista (habían transcurrido 11 meses desde que se iniciaran los combates). Con la entrada de las tropas franquistas en Bilbao finaliza la guerra en el País Vasco.



“Guernica” de Pablo Picasso.

Dos años más tarde, en 1939, se produce la derrota militar del gobierno de la República y se inicia la postguerra. “Atrás quedaban 600.000 muertos, 250.000 edificios destruidos, una estructura económica fuertemente dañada y unas infraestructuras de aspecto desolador” (Nieto, 2001: 390).

8.2. Ambiente cultural: la fundación del Museo de Arte Moderno

Finalizada la contienda europea, se extingue un período rico en acontecimientos culturales, al que se conoce como el del renacimiento cultural vasco, en el que a Bilbao se le empezó a denominar la Atenas del norte. El apelativo tiene su origen entre los intelectuales que asistían a la famosa tertulia del Lion D'Or, que así se denominaba el café situado en el nº 3 de la Gran Vía bilbaína. La tertulia se caracterizó por su marcado antinacionalismo y carácter conservador de sus componentes Pedro Eguillor, José Félix Lequerica, Pedro Mourlane Michelena, Rafael Sánchez Mazas, Julián Zuazagoita, Ramón de Basterra... (Sánchez Mazas, 1947: 7).

La exitosa *Exposición Internacional de Pintura y Escultura de 1919*, que había nacido con un carácter bianual, situó a Bilbao como un referente artístico de primer orden en el contexto estatal. Desgraciadamente los problemas económicos y la escasa receptividad de algunos de los sectores de la Villa, ante lo que había sido un hito importante de modernidad, imposibilitó la realización de nuevas ediciones.



Jardines de Albia, en primer término monumento a Antonio Trueba y al fondo Escuelas de Berástegui donde se celebró la Exposición Internacional de 1919.

En 1921, a petición de Alejandro de la Sota, el experto y coleccionista Holzapfel Ward (1921: 423) publicaba en la revista *Hermes* un artículo con el sugerente título “Consideraciones de un coleccionista sobre arte retrospectivo”. Entre las clases adineradas el coleccionismo se había convertido en una necesidad social y se compraban cuadros más por su valor decorativo que por su calidad artística, lo que

dejaba en evidencia las carencias formativas a nivel cultural y artístico de la burguesía bilbaína (Chapa, 1989: 64).

Desgraciadamente ese pequeño mercado artístico, así como el interés de ciertos coleccionistas, se va a interrumpir por la delicada situación económica. Las galerías de arte bilbaínas, y la propia de la *Asociación de Artistas Vascos*, languidecen ante la falta de ventas y este hecho repercute negativamente en los artistas.

La *Asociación de Artistas Vascos*, que en enero de 1920 había tomado el acuerdo de publicar una revista profesional, "*Arte vasco*", seis meses más tarde, en vista de las dificultades económicas, decide suspender su publicación.

En 1922, tras seis años de vida, desaparece la revista cultural *Hermes*, y su pérdida supone un duro golpe al panorama artístico y cultural vasco.

Sorprendentemente, en plena crisis económica y cuando todo parece indicar un negro futuro para el desarrollo del panorama artístico local, se va a producir un acontecimiento de importancia vital. El 16 de octubre de 1922, el diputado Lorenzo Hurtado de Saracho presentó en la Diputación, una moción proponiendo la creación de un *Museo de Arte Moderno*. La propuesta de Saracho destaca por su claridad de ideas. Primero: cree necesario traer a Bilbao el arte moderno para que sirva de estudio a los jóvenes artistas y de educador de los amantes del arte en general. Segundo: considera fundamental fomentar la educación artística de manera más eficaz, que hasta el momento "[...] el vigoroso arte vasco, formando una completa colección de todas sus tendencias, donde cada pintor esté bien representado y al mismo tiempo que sirve de estímulo a los artistas, proporcione a Vizcaya los documentos más preciosos para estudiar el proceso evolutivo del arte" (Mur Pastor, 1985: 101 y ss.). El proyecto, fue considerado como vanguardista y moderno para la época en la que se planteó. Como dice Llano Gorostiza, se trata de "una meditada moción" (Llano Gorostiza, 1965: 147) en el sentido más amplio de la frase.

Para la redacción del reglamento del nuevo Museo se nombra una comisión formada por un selecto grupo de intelectuales muy vinculados a las bellas artes: Gregorio de Ibarra, Joaquín de Zuazagoitia, Alejandro de la Sota, Ricardo de Gortazar, José Félix de Lequerica, Ramón Aras Jaúregui, Eugenio Leal y Antonio Guezala. Una vez formado el patronato del Museo se nombra como director del mismo al pintor Aurelio Arteta y, antes de su apertura, se estudió la posibilidad de adquirir

una selección de obras de Gauguin, propiedad de Francisco Durrio, que al final no se materializó.

El 25 de octubre de 1924, se inauguró el Museo de Arte Moderno, con cuarenta cuadros y tres esculturas en el nuevo edificio de la Biblioteca y Archivo Provincial (Llano Gorostiza, 1965: 148).

Otro acontecimiento destacable es la aparición del diario *La Noche*, la publicación periódica bilbaína de mayor empaque cultural de la época. El equipo fundacional estaba formado por Joaquín de Zuazagoitia, José Félix de Lequerica, Lorenzo Hurtado de Saracho, etc., personajes de formación liberal cuyo nexo de unión fue el interés por la cultura. Algunos de ellos participaban en la tertulia del Lion D'or, que aglutinaba a la élite intelectual bilbaína (Chapa, 1989: 24).

En mayo de 1925 se inauguró en el madrileño palacio del Retiro, la importante exposición de Artistas Ibéricos, que sirvió para dar a conocer aquellos que ostentarían el nuevo protagonismo en la vanguardia española (Brihuega y Lomba, 1996). Entre los representados había un importante grupo de artistas de procedencia vizcaína Jose M^a Ucelay, Ramón Zubiaurre, Valentín Zubiaurre, Aurelio Arteta, Juan de Echevarria, Antonio Guezala, Julian de Tellaeché, Quintín de Torre o Jenaro Urrutia, lo que daba una idea de la importancia de los artistas vascos a nivel nacional.

Un mes más tarde, en junio de 1925, se renueva el Concierto Económico. Se aprecian síntomas de recuperación económica y la prensa bilbaína se hacía eco de la buena hora de las artes (Mur Pastor, 1985: 110).

Dos años más tarde, ciertas personalidades vizcaínas como José Félix de Lequerica, Ramón de Bastera y José María de Areilza participaron como mecenas de la Generación del 27, a través de la financiación de *La Gaceta Literaria* (Giménez Caballero, 1979: 64), revista considerada como la precursora del vanguardismo en arte y literatura a nivel nacional.

En 1927 dimiten Arteta y toda la junta directiva del Museo de Arte Moderno, tras las críticas recibidas del ayuntamiento cuestionando la honradez y el criterio de Arteta en su puesto directivo (Mur Pastor, 1985: 116). Interinamente le sustituye Manuel Losada, quien dirigirá el Museo de Bellas Artes y el de Arte Moderno.



Aurelio Arteta.

Con el advenimiento de la Segunda República, Arteta volverá a la dirección.

A partir de la gran crisis económica de 1929, de nuevo se perciben las estrecheces del mercado del arte bilbaíno y es San Sebastián quien empieza a sustituir a Bilbao como centro dinamizador de las vanguardias artísticas locales. En la capital vizcaína la *Asociación de Artistas Vascos* mantiene la llama de las exposiciones de arte, a pesar de las dificultades económicas.

Con la Segunda República, el debate autonómico divide a las fuerzas políticas vascas; las alteraciones de orden público se suceden y la crisis económica se agudiza.

El 20 de mayo de 1933 queda constituida la nueva asociación *Unión Arte*, que surge de la mano de una serie de alumnos de la Escuela de Artes y Oficios y significa una respuesta de las nuevas generaciones de artistas ante el elitismo de la *Asociación de Artistas Vascos*, que sólo admitía en sus filas a artistas de cierto nivel o categoría artística (Sáenz de Gorbea, 1986: 259).

El Ayuntamiento bilbaíno, controlado por la conjunción republicano-socialista, retoma la vieja idea del monumento encargado a Francisco Durrio como homenaje a Juan Crisóstomo Arriaga. Felizmente, tras 27 años de espera, se inauguró el 13 de agosto de 1933 la escultura pública más importante de Durrio.



Escultura homenaje a Arriaga de Francisco Durrio en el parque de Doña Casilda Iturrizar.

Sorprendentemente, el 11 de febrero de 1936 se inauguró en Gran Vía 16 la galería "Salón Arte" con una exposición de artistas de la *Asociación de Artistas Vas-*

cos (Mur Pastor, 1985: 176). A continuación pudo verse la exposición de obras de Pablo Picasso, con un éxito indescriptible (Aguilera Cerni, 1966: 33). Un testimonio directo es el de Antonio Otaño, artista y gran dinamizador de la vida cultural vizcaína de los años sesenta, a través de la galería Illescas. "El recuerdo más importante que tengo de esa época, es una exposición de Picasso, con cosas del período azul, rosa, collages, etc. De ahí surgió mi amor al arte moderno y a la vanguardia" (entrevista con Antonio Otaño, 1993).

El último evento de cierta trascendencia antes del inicio de la contienda va a ser el protagonizado por un grupo de jóvenes bilbaínos: artistas, literatos, músicos, pintores, poetas, filósofos, etc., que a finales de febrero de 1936 fundaron el grupo *Alea* (Asociación Libre de Ensayos Artísticos). Lo que va a caracterizar al grupo va a ser su interdisciplinariedad y la muy diversa adscripción ideológica de sus componentes (Sáenz de Gorbea, 1986: 33), pero el alzamiento militar del 18 de julio de 1936 cortó de raíz toda actividad cultural y expositiva.

Capítulo 9

9. La postguerra en el País Vasco

9.1. Contexto socio-político durante el franquismo

La importancia de la Ría de Bilbao y su zona minera e industrial como foco económico de primer orden, hizo que primara el interés del mando rebelde por la llamada *Campaña del Norte* y la ocupación de Bilbao.

Con la caída de la villa en junio de 1937, en el País Vasco van a convivir dos realidades bien diferenciadas. Para los vencidos “[...] supuso el inicio de un tiempo macabro y escabroso caracterizado por el miedo y, en su extremo más doloroso el terror. Para los vencedores sin embargo, quedó el poder absoluto. Vía libre para imponer su proyecto de Estado [...]” (Villa, 2009: 61).



Entrada triunfal de las tropas de Franco en Bilbao, 19 de junio de 1937.

La orden del Gobierno Republicano de destrucción de las instalaciones industriales y edificios estratégicos antes de su ocupación por el enemigo no fue atendida, a instancias del P.N.V., que prefirió dejar intacta la infraestructura industrial y civil de Bilbao y su comarca. De ahí que el aparato productivo de Vizcaya saliese indemne del trance bélico.

No corrió la misma suerte el *Concierto Económico Vasco*, que va a desaparecer en Vizcaya y Guipúzcoa, por decreto-ley de 23 de junio de 1937, firmado en Burgos por el general Francisco Franco cuatro días después de la toma de Bilbao. El preámbulo de la citada norma califica de traidoras a ambas provincias por haberse alzado en armas contra el *Movimiento Nacional*.

La actitud de boicot protagonizada por la gran burguesía vasca durante el año de gobierno autónomo, cambió radicalmente con el triunfo del golpe de Estado, pasando los delfines de la oligarquía a formar parte de la clase dirigente del *Nuevo Régimen*.

La Guerra Civil supuso también la reconversión del aparato productivo en una economía de guerra. La precariedad y la escasez de medios provocaron el establecimiento de cartillas de racionamiento que estuvieron vigentes durante doce años.

Los primeros esfuerzos del régimen se encaminaron hacia la reorganización de las bases económicas y productivas del país. El aislacionismo internacional, al que se vio sometido el nuevo gobierno, supuso el desarrollo de una política económica absolutamente autárquica e intervencionista.

En tales circunstancias de escasez, prácticamente desaparece el comercio exterior, y se registran notables descensos de la productividad y de la renta per-cápita.



El puente de Deusto dinamitado. 1937.

La industria vasca se benefició, una vez finalizada la contienda, de la demanda del ejército y también de la generada a partir de los procesos de reconstrucción tanto de infraestructuras como de material móvil, barcos y bienes de equipo destruidos. El País Vasco, juntamente con Madrid, fueron las dos únicas regiones españolas cuyo

P.I.B. creció tras la Guerra Civil, mientras decreció el catalán y el español. Al mismo tiempo, la política intervencionista de la Administración impidió el crecimiento de los salarios, lo que provocó una gran desproporción entre la velocidad de crecimiento de los salarios y la del coste de la vida.

En este clima de desigualdad y opresión de los derechos y libertades de los trabajadores va a seguir avanzando la industrialización del País Vasco, con una creciente tendencia hacia la especialización de carácter metalúrgico.

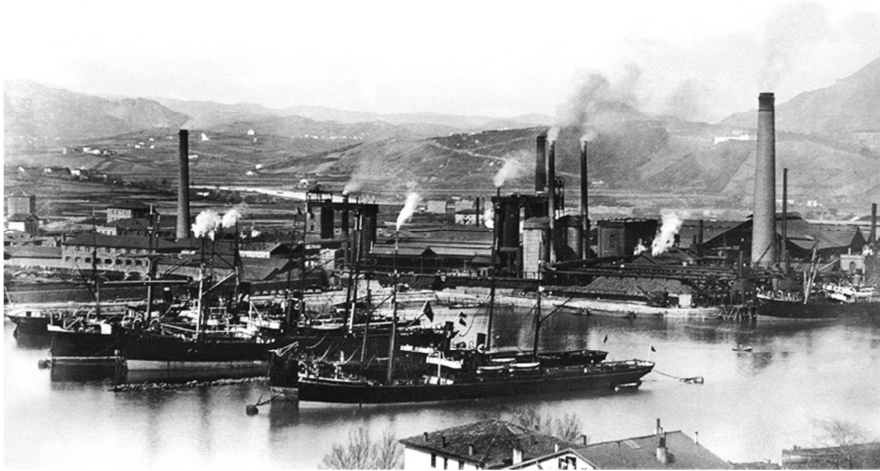
Con el fin de la *Segunda Guerra Mundial*, comienza la denominada por el nuevo régimen *Conjura Internacional*, que arranca de la *Conferencia de Postdam*, donde se decide el bloqueo internacional contra España y se aprueba la condena del gobierno español en la sesión de 9 de febrero de 1946 celebrada en la O.N.U. (García Crespo, 1981: 20).

A finales de los años cuarenta la autarquía económica está a punto de colapsar el aparato productivo, las empresas se ven obligadas a restringir la producción por la escasez de energía.

Con el estallido de la guerra fría y la implantación de la política de bloques, empieza a valorarse por Estados Unidos el anticomunismo del régimen español, así como la situación estratégica de la península Ibérica. En 1952 se firmó el primer acuerdo sobre cesión de bases navales y aéreas a los americanos. Un año más tarde, se firmó un convenio de ayuda económica, que supuso un importante balón de oxígeno para el titubeante proceso industrializador español en el período 1953-57 (Biescas y Tuñón de Lara, 1981: 47 y ss.).

En 1953, también llegó el reconocimiento del nuevo régimen por parte del Vaticano con la firma del *Concordato*. El acontecimiento decisivo para la consolidación del Gobierno español a nivel internacional fue la entrada de España en la O.N.U. en noviembre de 1955.

Entre 1950 y 1957, la renta per-cápita crece de forma notable, y comienza a ser cada vez más evidente la insuficiencia del modelo autárquico español. El deterioro de la situación económica era creciente, y se manifestaba en el alza de precios y salarios, aumento de la conflictividad laboral, restricciones eléctricas y alarmante déficit exterior (Biescas y Tuñón de Lara, 1981: 49 y ss.).



Altos Hornos de Vizcaya años cincuenta.

En febrero de 1957 se produce un importante cambio de gobierno, en el que van a triunfar las tesis liberalizadoras que darán paso al primer *Plan de Estabilización Económica* de 1959, con el que se liquida la etapa de la autarquía y comienza el período desarrollista. El Plan intentó frenar la inflación y mejorar la posición exterior mediante la adopción de un modelo de economía de mercado de las características del adoptado por los países occidentales (García Crespo, 1981: 138). La favorable coyuntura económica internacional y el ajuste económico realizado permitieron que, en los años sesenta, se produjese el llamado milagro económico español: un fuerte desarrollo financiado por las inversiones extranjeras, las divisas procedentes del turismo y las remesas de los emigrantes.

En 1959 un grupo de ex-miembros de EKIN (emprender, en euskera) movimiento patriótico revolucionario estudiantil, que se había integrado en las juventudes del Partido Nacionalista Vasco, rompen los lazos con dicho partido y deciden crear ETA (Euskadi ta Askatasuna), el autodenominado movimiento vasco revolucionario de liberación nacional. La evolución de ETA va a condicionar la historia del País Vasco y los acontecimientos generales de toda España.

A partir de los primeros años sesenta el País Vasco conoció una segunda industrialización. A los núcleos tradicionales de la Ría de Bilbao y su entorno, se unieron la comarca de San Sebastián y las poblaciones del eje Bilbao-San Sebastián (Durango, Eibar, Beasain, Tolosa) donde surgieron multitud de actividades industriales. Álava, como lugar de tránsito hacia la meseta, tuvo que esperar hasta la segunda mitad del siglo XX para beneficiarse de los efectos de la industrialización de Vizcaya y Guipúzcoa.

Vizcaya y, en menor medida, el resto de las provincias vascas van a experimentar una gran transformación social y un desarrollo urbanístico caótico. La necesidad de abundante mano de obra, la fuerte inmigración procedente de las zonas más deprimidas de España y la falta de planificación urbana, permitió la cohabitación de zonas residenciales y polígonos industriales por doquier.

En 1966, se aprueba la *Ley de Libertad de Prensa e Imprenta* y es sometida a referéndum popular la *Ley Orgánica del Estado*, en un intento de justificación jurídica y de acercamiento a la realidad europea del régimen. Esta nueva imagen aperturista es encabezada por el entonces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne (Guasch, 1985: 143).

Los pequeños cambios políticos llegan tarde y se inicia la década de los setenta con el famoso *Proceso de Burgos* contra dieciséis miembros de ETA, supuestamente implicados en la muerte del comisario Melitón Manzanas y en una serie de actos violentos. El juicio tuvo una gran repercusión mundial en prensa y televisión, produciéndose manifestaciones de repulsa contra el régimen, tanto a nivel nacional como internacional. La Dictadura inmersa en una gran conflictividad política y social, no encontró otra salida más que la represión generalizada para garantizar su propia supervivencia.

El 20 de diciembre de 1973, fue asesinado por ETA el presidente del gobierno Carrero Blanco. Con su muerte, desapareció el que fue considerado como uno de los más importantes baluartes del régimen.

Tras la muerte de Francisco Franco, el 20 de noviembre de 1975, se inició el proceso de reforma pactada con el gobierno de Adolfo Suárez, que dio paso a la Transición Política.

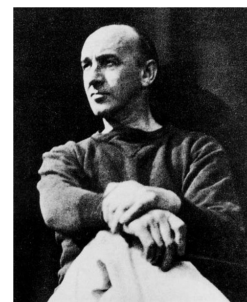
9.2. La nueva realidad cultural

La Guerra Civil cortó de raíz la evolución y desarrollo de todo tipo de manifestación relacionada con las artes y la cultura en general. Como en toda guerra civil, existieron dos bandos: los vencedores y los vencidos. Algunos de los vencidos, por temor a ser represaliados, optaron por el exilio: entre ellos se encontraban los artistas Ucelay, Aranoa, Bienabe Artia, Salaverría, Tellaeche, Arteta, Guezala, Aranoa, Barrueta...; otros fallecieron en la contienda: Alcalá Galiano, Lekuona... Entre los supuestamente "vencedores", que apoyaron la nueva situación, se encontraban Zuñiga, Maeztu, Losada...; y, por último, el grupo más numeroso, que fue el de los que no optaron claramente por ningún bando y que debieron de sufrir las consecuencias de ser utilizados por el aparato propagandístico del régimen.

Una de las primeras consecuencias negativas que se observan en el nuevo panorama cultural es la desaparición de la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, que había sido creada en 1879. Dicha institución fue el único centro oficial de enseñanza artística de la ciudad hasta su cierre en 1936. Bastantes años más tarde, en 1970, se inauguró un nuevo centro oficial de enseñanzas artísticas, la Escuela de Bellas Artes de Bilbao.

En plena guerra y a propuesta del ministro de Asistencia Social del Gobierno de Euskadi, Juan Gracia, algunos artistas de la *Asociación de Artistas Vascos*, se ofrecieron para decorar con pinturas murales La Casa del Huérfano del Miliciano, en el barrio bilbaíno de Santuchu. El 4 de diciembre se exponen los proyectos de los artistas participantes, Alberto, José y Ricardo Arrúe, Moisés de Huerta, Manolo Bastera, Nicolás Martínez Ortiz, Joaquín Lucarini, Anselmo Guinea, Antonio de Guezala, Jenaro Urrutia, Mauro Ortiz de Urbina, Ángel Larroque, Félix Arteta, Julian de Tellaeche y Víctor Landeta, en la sala de exposiciones de la Asociación de Artistas Vascos (Sáenz de Gorbea, 1986: 267 y s.s.).

El presidente del Gobierno de Euskadi, José Antonio Aguirre, una vez aprobado el Estatuto de Autonomía, nombró al artista José M^a Ucelay director de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Euskadi, y le confió la labor de salvaguarda del patrimonio artístico local (Barañano, 1981a: 61). Ucelay se reunió con el arquitecto jefe de obras públicas, Tomás



José M^a Ucelay.

Bilbao, para que le designase el lugar apropiado para almacenar los objetos de valor. El lugar elegido fue el depósito franco de Uribitarte, a donde se llevaron las obras existentes en los dos museos bilbaínos y también las de algunos coleccionistas privados que habían depositado sus obras en ambos museos como medida de seguridad. En esta circunstancia se encontraban, por ejemplo, las obras del coleccionista Ramón Aras Jáuregui (Llano Gorostiza, 1975: 161).

Ucelay llegó a un acuerdo con la Dirección General de Bellas Artes de Francia, en virtud del cual se permitió el traslado de los cuadros del Museo de Arte Moderno y de ciertas colecciones particulares a París, para ser instaladas en las salas del Museo de Luxemburgo (Barañano, 1981a: 65).

Las obras del Museo de Bellas Artes quedaron bajo la custodia de su director, Manuel Losada, y regresaron del depósito Franco de Uribitarte a su sede de Atxuri, de forma íntegra y en perfecto estado de conservación, según lo confirma el mismo Losada en el oficio enviado el 20 de julio de 1937 a la Diputación Vizcaína y Ayuntamiento de Bilbao, entidades copropietarias del Museo de Bellas Artes (Llano Gorostiza, 1975: 164 y ss.).



Marcos de los cuadros depositados en el Depósito Franco. Bilbao 1937.

El traslado de las obras del Museo de Arte Moderno creó cierta inquietud en algunos medios de la Villa, que denunciaron el presunto saqueo del mismo. Uno de los artículos publicados es el aparecido el 24 de julio de 1937 en *El Correo Español* y escrito por Losada, denunciando a la Dirección General de Bellas Artes del Go-

bierno de Euskadi por el desvalijamiento del Museo de Arte Moderno (Guasch, 1985: 63). Sólo unas pocas obras de las llevadas a París, en concreto dieciséis, fueron utilizadas en las exposiciones de pintura vasca que acompañaban al grupo artístico *Eresoinka*. La idea partió de Manuel de la Sota y José María Ucelay, que desde el exilio y con la intención de recaudar fondos para los exiliados y denunciar el problema vasco, organizaron un espectáculo de coros y danzas vascas que se hacían acompañar de una exposición de pintura vasca. La gira artística de *Eresoinka* pasó por París, Bruselas, Amberes, Rotterdam, La Haya, Amsterdam y Londres (Barañano, 1981a: 65 y ss.).

La realidad vino a demostrar las buenas intenciones de la gestión del gobierno de Euskadi, que al finalizar la guerra permitió el traslado a Bilbao de todo lo depositado en París.

Ucelay fue también el responsable del pabellón de Euskadi en la *Exposition Internationale des Arts et Techniques* de París, donde será instalado el famoso mural de Picasso *Guernica* acompañado de una representación de pintura y escultura vasca. Según Ana María Guasch (1985: 63 y 64) la representación vasca fue muy numerosas con 45 pintores y 8 escultores.

Volviendo a Bilbao, una vez finalizada la guerra e iniciada la postguerra, una de las primeras manifestaciones artísticas del *Nuevo Régimen* fue la exposición de pintura, escultura y arte decorativo organizada por la Jefatura Provincial de Propaganda y patrocinada por la Diputación de Vizcaya y el Ayuntamiento de Bilbao, celebrada del 19 de abril al 31 de mayo de 1939. Como no podía ser de otra manera, la exposición se organizó para gloria y propaganda del régimen. En el texto que acompañó la muestra se podía leer lo siguiente: "En el círculo de paz que ha trazado la espada de Franco renacen las artes en Bilbao" (Guasch, 1985: 64 y 292).

A pesar de los intentos de crear una sensación de normalidad, la representación de artistas fue inferior en calidad y cantidad a la exposición celebrada en París en el pabellón de Euskadi.

A partir de ese momento se produce la paralización total de actividades culturales en el panorama artístico bilbaíno y habrá que esperar hasta el año 1941 para que se vislumbre una de las primeras manifestaciones de carácter espontáneo, no programadas por el régimen. La iniciativa surgió de un grupo de profesionales (abo-

gados, médicos, ingenieros, jefes de aduana, etc.) que practicaban de forma esporádica, y especialmente los fines de semana, la pintura al aire libre y que, unidos por su afición, deciden agruparse en una asociación denominada *Grupo del Suizo*, nombre que coincidía con el del local elegido para sus reuniones, el café El Suizo. Según Manuel Llano Gorostiza (1965: 176), a la asociación le sobraba buena voluntad pero le faltaba el nexo de unión con las asociaciones que funcionaron antes del 36. A pesar de la ingenuidad y falta de liderazgo del grupo, pero gracias a su entusiasmo, se van a poder llevar a cabo pequeñas actividades de promoción y difusión cultural consistentes en la organización de exposiciones, conferencias, homenajes, creación de una escuela de pintura y la publicación de una pequeña revista, el *Boletín Informativo de Arte*, que fue suspendida por orden gubernamental y por causa nunca aclarada en 1948 (el primer número se publicó el 1 de enero de 1943).

Las preocupaciones estéticas del grupo se centraron en la pintura española del pasado y en todas las vertientes derivadas del paisajismo y naturalismo en clave realista o impresionista.

Hacia la mitad de la década de los 40 nació dentro del mismo *Grupo del Suizo* cierta añoranza por la extinta *Asociación de Artistas Vascos*. De tales inquietudes, y del deseo de profesionalización de algunos de sus miembros, surgió en 1945 la *Asociación Artística Vizcaína*, teniendo como consecuencia la desaparición del *Grupo del Suizo* (Arostegui Barbier, 1972: 65).

Ese mismo año, y con motivo del Salón Nacional de la Acuarela celebrado en Bilbao, surgió la *Agrupación de Acuarelistas Vascos* (Rafael del Riego, 1995: 47).

El marcado carácter oficialista de la *Asociación Artística Vizcaína* propició que se encargase de la organización de las Exposiciones Provinciales de Bellas Artes de los años 1945 y 1946, patrocinadas por la Diputación Vizcaína y el Ayuntamiento de Bilbao.

Otras iniciativas asociativas y grupales fueron las surgidas por la voluntad del pintor Ricardo Ruiz Blanco de hacer renacer Unión Arte, y la desarrollada por el grupo Cuatro Pintores Vizcaínos (Álvarez Ajuria, Largacha, Olartua y Rodet Villa) (Guasch, 1985: 68 y 69).

¿Qué había sucedido en este tiempo con los museos de Bilbao? De nuevo va a ser Lorenzo Hurtado de Saracho, y esta vez desde la vicepresidencia de la Dipu-

tación, el que percatándose de la necesidad de un nuevo edificio que albergase las colecciones de los dos museos, recabó el apoyo del alcalde José María de Careaga. El 3 de febrero de 1939 la Diputación y el Ayuntamiento deciden costear la construcción de un nuevo edificio diseñado por el arquitecto Fernando Urrutia. El nuevo Museo se inauguró el 17 de junio de 1945, asistiendo al acto el ministro de Asuntos Exteriores y ex-alcalde de la Villa, José Félix de Léquerica, el alcalde en funciones, Joaquín de Zuazagoitia, y el director general de Bellas Artes, Juan de Contreras y López de Ayala más conocido como el Marqués de Lozoya. De esta manera, las colecciones de los dos Museos de Bilbao, el Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno, pasaron a formar una sola entidad denominada Museo de Bellas Artes de Bilbao, ocupando el nuevo edificio del parque bilbaíno.



Manuel Losada, Joaquín Zuazagoitia y José Félix de Lequerica en el acto de inauguración del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1945.

Los primeros aires renovadores no afloraron hasta la inauguración en 1948 de la *Galería Studio* (ese mismo año se constituyó en Barcelona el grupo *Dau al Set*). Con *Studio* finaliza la postguerra artística en Vizcaya y se inicia un nuevo período de búsqueda y aproximación a la modernidad. La *Galería Studio* fue creada gracias al impulso juvenil de tres amigos y aficionados al arte: Guillermo Wakonigg, Antonio Bilbao Arístegui y Javier Llaguno, a quienes pasado un tiempo se les unieron, como socios, Ramón de la Rica, Manuel de la Rica y Francisco Barandiarán. En opinión de Adelina Moya (2001: 25 y ss.) “*Studio* nació a partir del impulso de varios jóvenes políticamente adictos al régimen que se sumaron a la iniciativa renovadora de Eugenio d’Ors. Lo que suponía colocarse en una postura crítica respecto a los mundos de conservadurismo e intransigencia que se hicieron con las instituciones

franquistas y una cierta complicidad con gentes de la oposición”. Eugenio d’Ors fue un intelectual que impulsó el Novecentismo y que se significó por su defensa de los valores de la modernidad artística.

Guillermo Wakonigg (Willi), director de Studio, era hijo del ingeniero Guillermo Wakonigg Hummer que se estableció en Bilbao en 1902 y en 1921 se ocupó de la instalación de la emperatriz Zita y de sus hijos en el palacio de Uribarren en Lekeitio; siendo Cónsul de Austria-Hungria al comienzo de la Guerra Civil fue fusilado en Derio. Su madre, Elisa Poirier Bolívar, era hija de los fundadores de la empresa familiar Gastón & Daniela. Willi Wakonigg continuó con el negocio familiar, siendo el creador de su estilo y el artífice de su expansión empresarial. Durante la guerra participó como aviador y al finalizar la misma se presentó voluntario para formar parte de la División Azul en la campaña de Rusia.



Guillermo Wakonigg.

Antonio Bilbao era registrador de la propiedad y profesor de Derecho en la Universidad de Deusto. Según Adelina Moya (2001: 26) “[...] era también falangista, como no podía ser menos para sacar adelante una organización artística que al ser renovadora, hubiese sido de otro modo tachada de rojo-separatista”.

Javier Llaguno, el tercer socio fundador de Studio, era abogado y de familia de industriales. “Hombre liberal y muy lector, más habitual de tertulias que amigo de desempeñar un trabajo rutinario” (Moya, 2001: 26).

Durante casi cuatro años, de febrero de 1948 a diciembre de 1951, primero en la calle Comandante Velarde 2, y posteriormente en Correos 23, se celebraron alrededor de 66 exposiciones, varias conferencias, algún acto literario musical y se convocó un premio Studio para jóvenes promesas. El catálogo de la exposición de las obras presentadas a dicho premio, ganado por el pintor Ismael Fidalgo, fue escrito por el escultor Jorge Oteiza, que acababa de regresar de América y aprovechó la circunstancia para lamentarse de la triste situación del arte vasco.

Por las salas de Studio pasaron entre otros: el *Grupo Pórtico* de Zaragoza, precursores de la abstracción en España, el *Grupo Lais* de Barcelona, con su manifiesto negro, el grupo *Cinco Plásticos* (entre cuyos miembros se encontraban Jorge Oteiza,

Matías Álvarez Ajuria, Rafael Figuera, Santiago Uranga y Antonio Otaño), Vázquez Díaz, Agustín Ibarrola (su primera exposición, en diciembre de 1948), Agustín Rondela, Álvaro Delgado, litografías de Picasso, aguafuertes de Solana, Mari Paz Jiménez, Jesús Olasagasti, Menchu Gal. En definitiva, un abanico bastante amplio de las iniciativas más vanguardistas del País Vasco y del resto del Estado (ver apéndice A.6).

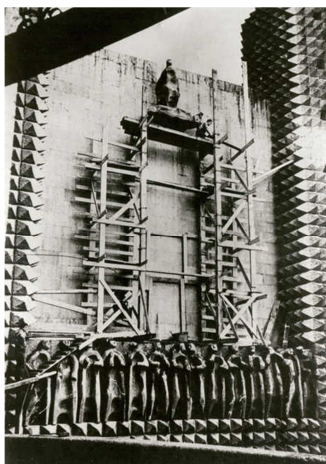
Antonio Bilbao Arístegui, uno de los promotores de aquella iniciativa, que sirvió para reanimar el alicaído ambiente cultural de Bilbao, nos comenta: "No existía un objetivo mercantilista, lo que nos movía era la afición al arte y para nosotros todo aquello era un hobby. La intención era ofrecer un lugar a los artistas malditos por la burguesía biempensante. En aquella época las exposiciones que organizamos eran muy avanzadas y absolutamente iconoclastas, a pesar de que hoy en día aquel tipo de pintura es considerada tradicional y muy burguesa. La pintura que se vendía era la comercial y bastante mala por cierto, que era la que se exponía en galerías como Alonso, Arte, etc." (Entrevista con Antonio Bilbao Arístegui, 10 de diciembre de 1992).

Existe una anécdota contada por Bilbao Arístegui con motivo del homenaje que le tributaron sus amigos artistas, el 4 de junio de 1991 en la galería Tavira de Bilbao, que refleja perfectamente lo que él denominaba clima de gazmoñería imperante de la época. Javier de Bengoetxea hizo una semblanza de su amigo y a continuación Antonio Bilbao en su discurso de agradecimiento dijo: "Pues bien, en ese Bilbao víctima del puritanismo más intransigente, no se nos ocurrió a los de *Studio* nada más ni nada menos que organizar una exposición con un solo tema: desnudos femeninos pintados por Figueras. En cuanto el Gobernador Civil se enteró de nuestro proyecto nos hizo saber su terminante prohibición. Yo, que por aquellos años hacía crítica musical en *Hierro* y tenía buena relación con su director, Bernardo Bureba Muro, íntimo amigo -probablemente el único amigo- del Gobernador, Genaro Riestra, organicé nuestra defensa, o, más exactamente, contraofensiva, alegando, entre otras razones de mayor peso, que la pintura de Figueras era de un post-sorollismo súper luminoso y su único protagonista un sol radiante y despiadado que hacía estallar de luces, colores, brillos y reflejos unas superficies que, por puro azar, eran epidermis femeninas, pero que nadie, por muy "obseso" que fuere podría percibir en ellas el más leve aroma de pecaminosa lascivia. Mis argumentos, transmitidos

por Bureba a Riestra, surtieron su efecto... un cierto efecto. Y, por fin, el Gobernador autorizó la exposición pero con cuatro condiciones: la primera, que no se anunciara ni en periódicos ni en radio; la segunda, que en la entrada a la sala hubiera permanentemente un guardia de seguridad, la tercera, que no se permitiera la entrada a menores; y la cuarta -la más fabulosa- que las señoras visitantes sólo fueran admitidas si iban acompañadas de sus esposos” (ver apéndice A-6. Homenaje a Antonio Bilbao Arístegui el 4 de junio de 1991 en la galería Tavira de Bilbao).

La inexistencia de mercado y la falta de mentalización de la burguesía bilbaína para comprar obra de artistas que representaban la modernidad local y nacional, convirtió el proyecto de Studio en un fracaso económico. Los propietarios de la sala eran prácticamente los únicos compradores. El último balance de situación de la galería, cerrado el 12 de mayo de 1952, arroja unas pérdidas de 5.804,20 pts. (Ver apéndice A-6).

La nueva década de los cincuenta traerá consigo el concurso nacional de arquitectura para construir una nueva basílica en Aránzazu (Guipúzcoa).



Fachada de la basílica de Aranzazu en obras.

En septiembre de 1950 se falló el certamen a favor de los arquitectos Javier Saénz de Oiza y Luis de Laorga. Ese mismo año se adjudicó por concurso la realización de toda la estatuaría a Jorge Oteiza. En 1952 se convocó el concurso de pintura, que ganaron Néstor Basterrechea y Carlos Pascual de Lara. Al franciscano Fray Javier de Eulate se le encargó la realización de las vidrieras y al joven Agustín Ibarrola la decoración mural del pórtico.

En 1954 se encargó a Chillida la realización de las puertas de acceso a la basílica (Arribas, 1979: 44 y ss.).

Con la muerte del inspirador del proyecto de construcción de la basílica, el padre Lete, se produjo dentro de la orden de los franciscanos el triunfo de las tesis que defendían las posiciones estéticas más conservadoras. Por otra parte, en ciertos medios de prensa se criticó la desnudez de ciertas figuras y se señaló el carácter excesivamente abstracto y vanguardista de los proyectos.

Las distintas tomas de posición, provocaron que se borrasen las pinturas realizadas en la cripta por Basterrechea y que se descolgasen del friso exterior los após-

toles de Oteiza. A pesar de estos incidentes, Aránzazu representa un hito para la plasmación de los ideales artísticos de la vanguardia vasca de postguerra.

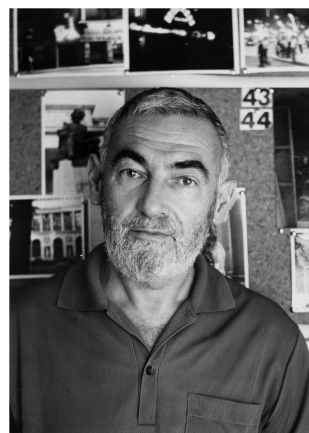


Los apóstoles de Oteiza abandonados al borde de la carretera.

Los dos escultores de Aránzazu obtienen pronto el reconocimiento internacional a su trabajo. En 1957 Oteiza ganó el gran Premio de Escultura en la IV Bienal de Sao Paulo, y un año más tarde Chillida consiguió el de la Bienal de Venecia.

A nivel nacional el acontecimiento más importante de principios de los cincuenta fue la celebración de la primera *Bienal Hispanoamericana de Arte*, celebrada en el Palacio de Exposiciones del Retiro en 1951. En dicha exposición los pintores vascos dispusieron de sala propia, y según Llano Gorostiza "[...] hizo notar su presencia una facción juvenil vascongada que empezaba a tener conciencia de equipo" (Llano Gorostiza, 1965: 194).

En la década de los cincuenta, Jorge Oteiza se va perfilando como el personaje más polémico y carismático de la cultura vasca de postguerra. En 1963, publica el ensayo de interpretación estética del alma vasca *Quosque Tandem...!* (Oteiza, 1963), en el que trata de establecer una correspondencia entre arte prehistórico y el arte contemporáneo vasco. Para Oteiza, en las construcciones de la prehistoria vasca, como el cromlech del Neolítico, se encuentra el antecedente directo del arte vasco, lo que le lleva a afirmar que existe un estilo específicamente vasco. La búsqueda de un espacio absoluto, como vacío existencial, le conduciría a la muerte de su escultura. Sus escritos y proclamas



Jorge Oteiza.

se van a dejar sentir en las nuevas generaciones de artistas vascos y también en algunos artistas del resto del Estado como Andreu Alfaro, Pablo Palazuelo, José María de Labra, Manuel Calvo, Eusebio Sempere, etc. (Bozal, 1973: 179).

Su actividad de permanente denuncia sobre el estado de la cultura vasca le lleva a promover la creación de estructuras organizativas de carácter asociativo. En 1966, promueve junto a otros artistas la creación de los grupos de la llamada Escuela Vasca. Se crearon cuatro grupos, uno para cada una de las provincias vascas: Gaur (para Guipúzcoa), Emen (para Vizcaya), Orain (para Álava) y Danok (para Navarra). El manifiesto fundacional del grupo guipuzcoano Gaur denunciaba la postración cultural y material que padecía el País Vasco y hacía una llamada a la adhesión de todos los artistas vascos (Arribas, 1979: 81). En la práctica el movimiento careció de un corpus ideológico y de una unidad de criterio estético, lo que produjo la rápida disolución de los grupos.

Otro de los artistas vascos más inquieto de esa década fue el vizcaíno Agustín Ibarrola, quien desarrolló un gran activismo cultural y político. Fue uno de los miembros fundadores del *Equipo 57*, ejemplo de trabajo colectivo experimental (Aguilera Cerni, 1966: 60), que centró su línea de trabajo investigadora en el problema de la interactividad espacial. Unos años más tarde, en 1962, fundó *Estampa Popular Vizcaína*, que trató de desarrollar un lenguaje de denuncia y testimonio social, partiendo de símbolos e imágenes del mundo real. En 1966, colaboró activamente en la creación del grupo de la Escuela Vasca en Vizcaya, *Emen*.

En el contexto estatal, el acontecimiento más importante de la década de los cincuenta fue la constitución en febrero de 1957 del grupo *El Paso*, con el objetivo fundamental de divulgar las modernas corrientes de arte contemporáneo.

En el panorama expositivo bilbaíno, dos nuevas galerías van a tomar el relevo de la desaparecida *Galería Studio*. En 1957 inicia su actividad la *Galería Illescas* (Madariaga, 1971: 99), con una exposición antológica de Vázquez Díaz. Hasta su cierre en 1972 se realizaron exposiciones de artistas como Menchu Gal, Álvaro Delgado, Agustín Redondela, Cirilo Martínez Novillo, Díaz Caneja, etc. El que fue director de *Illescas*, Antonio Otaño, nos comentó la experiencia: "La galería la dediqué a lo que entonces era la vanguardia, la denominada *Escuela de Vallecas* y más tarde *Escuela de Madrid*, cuyos componentes recibieron el espaldarazo artístico

primero en Bilbao y después en Madrid" (Entrevista con Antonio Otaño, 9 de enero de 1993).

Illescas va a difundir entre el público bilbaíno una pintura que en opinión de Aguilera Cerni representaba un acontecimiento pueblerino y un indudable retroceso: "[...] se pintaba burguesamente y para los comedores o salitas de estar de las esposas burguesas" (Aguilera Cerni, 1966: 44 y ss.). Otros autores no tan críticos admiten el carácter no revolucionario de la *Escuela de Madrid*, pero también reconocen en el grupo una inquietud renovadora que báscula entre una figuración de corte tradicional, a veces academicista, y las nuevas formas abstractizantes (Arcediano Salazar, 1996: 33).

A diferencia de la experiencia de *Studio*, nada feliz en el aspecto económico, *Illescas* va a ser un gran éxito comercial. Según Otaño "En mi galería vendía prácticamente todo el primer día de apertura de las exposiciones. En aquella época en Bilbao había un numeroso grupo de personas que sabían lo que querían y compraban habitualmente arte" (entrevista con Antonio Otaño, 9 de enero de 1993).



El galerista Antonio Otaño en su estudio de la calle Ramón Bastera de Bilbao.

Una muestra evidente de que algo estaba cambiando entre la burguesía local son la serie de artículos publicados en la revista *Vizcaya* por Luis Lázaro Uriarte a partir del año 1959 (Lázaro Uriarte, 1959). Bajo el título de "Colecciones particulares de arte en Vizcaya", se va a intentar dar a conocer, según sus promotores, el tesoro artístico que radica en la provincia y cuyo acceso al público de forma generalizada no es posible. Las colecciones comentadas por Lázaro Uriarte fueron las de

Félix Fernández Valdés, José Lipperheide, Sres. Artiach, Pedro Ibarra (barón de Güell) y la del conde de Arteche.

Eran los mismos coleccionistas los que se ponían en contacto con el presidente de la Diputación para que apareciesen sus colecciones en la revista *Vizcaya*. Rememorando aquellos artículos, su autor nos comentó la siguiente anécdota: antes de publicarse el artículo sobre la colección Artiach le llamó el entonces presidente de la Diputación, Plácido Careaga, diciéndole que en el artículo no citaba para nada la famosa fábrica de galletas propiedad de la familia Artiach. Lázaro Uriarte, perplejo, reaccionó respondiéndole que no pensaba meter galletas y pintura en el mismo saco, que accedía a que no le pagasen el artículo, pero que como modificasen una sola coma acudiría a los tribunales. Para el crítico bilbaíno el presunto interés coleccionista se trataba en realidad de una buena inversión y de un interesante elemento de distinción y prestigio social (entrevista con Lázaro Uriarte, 4 de julio de 1991).

Algunos años más tarde (1965), promovida por el escritor y crítico de arte José Luis Merino, inicia su actividad la *Galería Grises*. Fundamentalmente se centró en la promoción del arte de vanguardia realizado por artistas vascos, así como la presentación en Bilbao de las últimas tendencias a nivel nacional e internacional. Su cierre, en 1972, está ligado a la crisis económica que de nuevo comienza a incidir con fuerza en el mercado artístico local. La bonanza económica que había predominado en las décadas de los cincuenta y sesenta había finalizado, y el arte de vanguardia tiene enormes dificultades para encontrar compradores en el reducido mercado bilbaíno.

Coincidiendo con los últimos años del franquismo, el consejo de ministros del 21 de noviembre de 1969 creó por decreto la *Escuela de Bellas Artes de Bilbao*, que fue inaugurada en el curso 70-71. Habían transcurrido 34 años desde la desaparición de la *Escuela de Artes y Oficios* de Atxuri.

A pesar de sus conflictivos comienzos, la nueva Escuela de Bellas Artes va a desempeñar un papel fundamental en la normalización de las enseñanzas artísticas y en la divulgación de las vanguardias históricas. En poco tiempo, las nuevas promociones de artistas formados en la misma van a participar plenamente de las inquietudes de las nuevas vanguardias, a nivel internacional.

El mercado local, con la crisis política y económica, va a iniciar un proceso de decaimiento, que lo va a dejar sumido en la más absoluta indiferencia. Las únicas galerías que conseguirán sobrevivir serán las ligadas a las tendencias artísticas más tradicionales y comerciales.

Capítulo 10

10. Algunos coleccionistas vizcaínos de postguerra

La finalización de la guerra va a suponer la desaparición del coleccionismo de carácter social y ornamental, asentado en el poder económico de la oligarquía vizcaína. Como ya hemos visto en los ejemplos de Ramón de la Sota y Horacio Echevarrieta, el motivo que empujó a ambos personajes a adquirir obras de arte fue producto de la mezcla entre afición y negocio. Un coleccionismo al que hemos llamado accidental y que surge de la necesidad de dotarse de signos externos de prestigio social. Con las estrecheces económicas derivadas de la postguerra se originaron numerosos intercambios en la titularidad de las obras de arte. Un gran número de colecciones se pusieron en venta y sólo algunas lograron sobrevivir en la nueva coyuntura económica. Aunque el ambiente en general no fue favorable para el coleccionismo de arte, surgió una nueva generación de coleccionistas que supo adaptarse a las nuevas circunstancias y reunir obras importantes.

En este largo período de tiempo, que se inicia con la derrota militar de la República en 1939 y que finaliza con la muerte de Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975, se distinguen dos etapas fundamentales en el coleccionismo vizcaíno.

Primera etapa

En la inmediata postguerra, en un contexto muy condicionado por el asfixiante ambiente cultural, político y religioso, surgió una nueva generación de coleccionistas. Este grupo estaba formado por personajes de mentalidad conservadora y con cierta sensibilidad artística, que se decantaron por un tipo de coleccionismo decimonónico similar al practicado antes de la guerra. No se produjo una actualización de criterios y se continuó coleccionando fundamentalmente arte antiguo y arte vasco de la llamada Escuela Vasca de pintura.

De este grupo hemos elegido a dos coleccionistas que crecen en un clima similar pero que desarrollaran dos estilos diferentes.

El primero de ellos es Lorenzo Hurtado de Saracho, un coleccionista exquisito, con una colección no demasiado amplia, que se distinguirá fundamentalmente por su dedicación y esfuerzo continuado para con las instituciones museísticas vizcaínas. El mejor elogio que podemos hacer del mismo es reconocer su elevado grado de implicación en la creación y posterior desarrollo del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

El otro es Félix Valdés Izaguirre, el más importante coleccionista vasco de todos los tiempos por la calidad individual y de conjunto de sus obras. Numerosas personas se trasladaban a Bilbao a visitar la que era considerada la segunda colección privada más importante de España. Su caso representa una oportunidad perdida en la captación de donaciones para el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Segunda etapa

Esta segunda etapa del coleccionismo durante la dictadura franquista se inicia con el boom económico de los años cincuenta y en ella se perfilan claramente dos formas básicas de concebir el coleccionismo de arte:

a) Un pseudocoleccionismo o coleccionismo ingenuo que, deslumbrado por el postimpresionismo, el realismo costumbrista y otras formas colaterales de ismos siempre de carácter figurativo, formará colecciones muy decorativas pero de dudoso interés artístico. Este grupo de coleccionistas está formado por nuevos miembros de la burguesía local, que acceden al mercado del arte sin asesoramiento y sin apenas información en busca de un nuevo símbolo de distinción social. La forma un tanto atropellada de actuar de este colectivo originó un coleccionismo provinciano y absolutamente anacrónico.

Las galerías de arte comerciales han sido las más beneficiadas de este grupo necesitado de una lectura figurativa y localista como referente estético fundamental.

Estos coleccionistas representan el grupo más numeroso y su tipología se halla próxima a la del *coleccionista accidental* definida en el apartado 2.2, pero en este caso con el agravante de su poca calidad y escaso interés.

b) Un segundo grupo, mucho más heterogéneo, formado por coleccionistas convenientemente informados o asesorados e interesados en las nuevas realidades artísticas. Las colecciones creadas desde esta perspectiva más amplia y actualizada, además de satisfacer las necesidades ostentatorias de sus propietarios, van a respon-

der a la máxima de la calidad. La temática iconográfica y la especialización estilística se adecuarán a las distintas opciones existentes entre el arte antiguo y el arte contemporáneo.

Este colectivo, mucho menos numeroso y más elitista que el anterior, se corresponde a grosso modo con la tipología del *coleccionista activo* definida en el apartado 3.3.

El estudio de esta segunda etapa ha sido complicada por diferentes motivos: proximidad temporal, susceptibilidad de los coleccionistas, deseo de permanecer en el anonimato... Las razones que han sido aludidas por los coleccionistas, son fundamentalmente de tipo político y fiscal, y como consecuencia lógica de dichos temores desaparece la necesaria y deseable colaboración. Como representación de este grupo hemos elegido a Alfonso Zorrilla de Lequerica, al que analizamos en el apartado 10.3.

10.1. Lorenzo Hurtado de Saracho

Nació el 8 de octubre de 1889, en el piso principal del número 2 de la calle Cinturería del casco viejo bilbaíno. Fue el único hijo del notario de Güeñes (Vizcaya) Francisco Hurtado de Saracho y Martínez de Lejarza, y de su mujer, la bilbaína Petra de Arregui y Careaga.

Sus primeros estudios los realizó en el bilbaíno Colegio de San Antonio y a continuación, en 1907, ingresó como alumno externo en la Universidad de Deusto para realizar la carrera de Derecho. Repentinamente decidió abandonar sus estudios, por razones no de tipo académico, sino disciplinario. Hurtado de Saracho fue llamado al orden después de haber acudido una tarde al teatro Arriaga para ver un espectáculo de revista (Saiz Valdivieso, 1984: 4). La severa reprimenda recibida motivó su decisión de abandonar la universidad bilbaína, por disconformidad con la rígida disciplina de los jesuitas.



Lorenzo Hurtado de Saracho
1959.

En 1911 obtuvo el título de licenciado en Derecho por la Universidad de Salamanca con calificación de sobresaliente y en 1915 defendió su Tesis doctoral en la Universidad Central de Madrid (Alonso Olea, 1998: 292). Durante su estancia en la capital, se introdujo en el entorno liberal y humanista que alentaba el catedrático de Derecho Internacional, Francisco Giner de los Ríos, a quien profesó un gran respeto y admiración durante toda su vida. Por su actitud crítica frente a la España tradicional, Giner de los Ríos fue considerado como un precursor de la *Generación del 98*. Hurtado de Saracho se refería a él como el intelectual que más influyó en su carácter y cuando le recordaba le llamaba de forma cariñosa "San Francisco Giner" (Saiz Valdivieso, 1984: 4).

Una vez acabada la carrera y de regreso en Bilbao, su padre le propuso que continuase con la notaría de la que él era titular (en aquel momento las notarías se heredaban sin oposición). Hurtado de Saracho, a quien no entusiasmaba dicha actividad profesional, se negó en redondo y, seducido por la cultura anglosajona y en especial por la inglesa, se fue a Inglaterra (durante aproximadamente dos años). En

la experiencia inglesa le acompañaron algunos de los intelectuales bilbaínos de la época como José Félix de Lequerica y los hermanos Ramón y Alejandro de la Sota y Aburto (entrevista con Enrique Hurtado de Saracho, 10 de octubre de 1994).

En aquella época, Hurtado de Saracho era ya una persona con una posición económica envidiable, ya que su difunta madre le había dejado una considerable fortuna. Posteriormente recibió nuevas herencias procedentes de familiares directos, lo que le permitió acrecentar su ya importante patrimonio y disfrutar de numerosas rentas.

De regreso de su estancia en Londres, en 1915 se casó en el municipio vizcaíno de Sodupe con la hija del arquitecto Enrique Epalza y Chanfreau, María Mercedes Emeteria de Epalza y Gorostiaga. Fruto de dicha unión nacieron cuatro hijos: María Petra, Francisco, Enrique y José María (Alonso Olea, 1998: 292).

No ejerció la abogacía y dedicó el tiempo que le dejaba la política a cuidar sus intereses económicos en distintas empresas. Formó parte del consejo de administración del Banco de Bilbao, Banco de Comercio y el Banco Industrial de Bilbao. Interesado como estaba en mantener en la prensa local y nacional una determinada ideología política, invirtió en diversas empresa editoriales y formó parte de sus respectivos consejos de administración, El Correo Español-El Pueblo Vasco, El Diario Vasco, La Noche, Informaciones... También fue consejero de diferentes empresas industriales Firestone, Nitratos de Castilla... y tuvo diferentes intereses inmobiliarios (Entrevista con Francisco Hurtado de Saracho, 13 de febrero de 1998).

Su círculo de amistades estaba formado por un grupo muy compacto de personas, unidas por su interés por la cultura y la política. Gran parte de sus amigos, Joaquín de Zuazagoitia, Félix de Lequerica, Mourlane Michelena... acudía con regularidad a la tertulia del Lion D`or, donde actuaba como maestro de ceremonias Pedro Eguilior (Chapa, 1989: 85 y ss).

Después de visitar distintas capitales de Europa, encauzó en Bilbao lo que fueron sus dos grandes pasiones: la política y la cultura en sus distintas manifestaciones. Su cargo de diputado provincial y su influencia política le sirvieron como vía de canalización de sus inquietudes culturales, resultando difícil en muchas ocasiones establecer una clara línea de separación entre ambas actividades.

Falleció el 2 de septiembre de 1984, a la edad de 94 años, en su casa de Algorta. Fue un hombre de profundas convicciones religiosas y de gran rectitud de carácter que, unida a su timidez, le hicieron remiso a ocupar la primera fila de la política local. Las personas que le trataron y conocieron lo describían como una persona de carácter estricto e incluso difícil, aspectos estos que compensaba con su amabilidad y tolerancia (Saiz Valdivieso, 1984: 4).

Según José María de Areilza (1984: 6): "Era enjuto y menudo de cuerpo, exigente consigo mismo y poco partidario de vaguedades". Javier de Bengoetxea, siendo director del Museo de Bellas Artes de Bilbao coincidió con él, cuando Hurtado de Saracho fue presidente de la Junta de dicho Museo, y lo rememoraba de la siguiente forma: " Conocí su rigor, su casi exasperante voluntad de perfección, su temible ojo para advertir la más mínima incorrección o despiste en sus empleados. Era un presidente ejemplar, y así lo reconocieron sus sucesores en la administración del Centro al nombrarle de por vida presidente honorario de la institución" (Bengoetxea, 1984: 29).

Actividades políticas

En el campo de la política se inició de la mano de la *Liga de Acción Monárquica* de Vizcaya. En las elecciones generales de 1918 se produjo el primer gran triunfo del nacionalismo vasco, al ganar cinco de las seis actas de Vizcaya. De esta manera, se convirtió el nacionalismo en el principal peligro electoral para la hegemonía de las fuerzas monárquicas que ostentaban el predominio político de la provincia desde 1876. *La Liga de Acción Monárquica* logró agrupar a los partidos Conservador, Liberal, Maurista y monárquicos independientes. Nació como un partido de notables, muy vinculado a los grandes industriales (Plata Parga, 1991: 23).

Hurtado de Saracho, por su origen, formación y amistades, se sentía profundamente liberal y monárquico, y con el paso del tiempo y, a medida que la situación política se fue complicando, adoptó posturas acordes con la derecha autoritaria.

En 1921 fue elegido diputado provincial por las Encartaciones en representación de la Liga. En ese momento las exposiciones bienales programadas con motivo de la *Exposición Internacional de Pintura y Escultura de 1919*, habían quedado definitivamente suspendidas. La necesidad de articular algún procedimiento que permi-

tiese el acceso a la modernidad artística de Bilbao impulsó a los diputados Hurtado de Saracho, Urien y Carranza a presentar el 16 de octubre de 1922 una moción, en la que se solicitaba a la Diputación la creación de un museo de Arte Moderno.

"El Museo de Bilbao dado el fin para el que fue creado, ha de tender a coleccionar obras de arte cuidadosamente escogidas de autores consagrados... El arte moderno, el arte actual para entrar en nuestro Museo tiene que hacerse viejo y caro... Es necesario traer a Bilbao este arte moderno, contemporáneo, en toda su espléndida amplitud, sin mutilaciones... Este Museo ha de formarse a base de todas las obras modernas que existen actualmente en el Museo de Bellas Artes y las que sucesivamente se vayan adquiriendo en las exposiciones de arte contemporáneo que anualmente se celebran en Madrid, París, Londres y otras capitales y en las exposiciones de autores del país o extranjeros que se celebren en Bilbao... De esta manera tendrá Bilbao dos Museos que se complementarán mutuamente, en el que propongo crear quedarán las obras en depósito cumpliendo su misión educadora mientras el tiempo depura sus valores, y una vez seleccionados pasarán al Museo de los consagrados, al de Bellas Artes de Bilbao [...]"(Archivo Histórico Foral de Bizkaia. Educación Deportes y Turismo, carpeta 995).

El 25 de octubre de 1924 se inauguró el Museo de Arte Moderno en el edificio de la actual Biblioteca Provincial y ese mismo año la Diputación aprobó la petición de Hurtado de Saracho de elevar la asignación de la Asociación de Artistas Vascos a 6.000 pesetas (Mur Pastor, 1985: 103).

La persona elegida para la dirección del nuevo museo fue el pintor Aurelio Arteta, a quien Hurtado de Saracho prestó todo su apoyo cuando en 1927 se produjo su dimisión. Con motivo del homenaje de desagravio que el mundo de la cultura ofreció a Aurelio Arteta el 12 de febrero de 1927, el pintor agradeció el homenaje y dijo: "Me destacan a mí en este sitio de honor, que si alguno, en este caso, merece de veras, es, sin duda, el fundador del Museo y benemérito defensor de la cultura de nuestro pueblo, don Lorenzo Hurtado de Saracho" (Saiz Valdivieso, 1984: 4).

El 20 de junio, al fallecer el pintor Francisco Iturrino, se constituyó una comisión formada por Eugenio Leal, Joaquín Zuazagoitia, Gregorio de Ibarra, Ricardo de Gortazar, Aurelio Arteta y Lorenzo Hurtado de Saracho, para la organización de una

exposición homenaje, que será inaugurada el 15 de abril en el Museo de Bellas Artes (Mur Pastor, 1985: 113).

La actitud de Hurtado de Saracho, de corte dialogante y progresista en lo concerniente al arte, se va a mostrar intransigente en lo relativo a la lengua vasca. En el período comprendido entre agosto de 1922 y noviembre de 1923 "[...] votó en contra de todas las mociones tendentes a subvencionar el vascuence en los municipios vizcaínos" (Chapa, 1989: 97).

En los años treinta se produjo el cambio de posiciones de los monárquicos vizcaínos que pasaron de un conservadurismo de corte liberal a otro de corte autoritario. Uno de los personajes que realizó ese tránsito de la oligarquía vizcaína fue Hurtado de Saracho, en compañía del principal ideólogo de dicha orientación, Félix de Lequerica, y de sus amigos Joaquín de Zuazagoitia, Pedro Eguilior, etc. (Plata Parga, 1991: 70).

Con la desaparición de la *Liga de Acción Monárquica* en las elecciones generales de junio de 1931, Hurtado de Saracho fue uno de los notables de la Liga que colaboró estrechamente en la reconstrucción de *Juventud Monárquica*, como miembro de su consejo asesor. En 1934 *Juventud Monárquica* se adscribió a *Renovación Española* y se disolvió como organización política (Plata Parga, 1991: 72). La entusiasta dedicación política de Hurtado de Saracho le llevará a ocupar el cargo de presidente de *Renovación Española de Vizcaya* (entrevista a Enrique Hurtado de Saracho, 18 de octubre de 1994). Los locales de dicho partido se encontraban sobre el Lion D`or y fueron utilizados por líderes nacionales de la extrema derecha, como José Antonio Primo de Rivera y Ramiro Ledesma, en sus intentos de organizar la Falange local (Plata Parga, 1991: 86 y ss.).

José María de Areilza, amigo personal y emparentado con Hurtado de Saracho, evocó la figura del mismo tras su muerte de la siguiente manera:

"Lorenzo me acompañó con inolvidable celo y asiduidad en las duras y largas jornadas que precedían a las elecciones. De su experiencia política, como diputado provincial que había sido en 1923, aprendí todo aquello que no está en los libros ni en los textos. El mundo de los partidos; la difícil elección de los leales y de los eficaces; el innumerable y necesario visiteo de los potenciales votantes; el complejo diálogo con los eclesiásticos; las cosas que no debían decirse en los mítines; el no

dejar para otro día la subida al caserío remoto o a la barriada perdida en el monte o al chalé del indiano, o a la pequeña fábrica de la anteiglesia o la presencia en el casino local con pretexto de tomar café".

"Así en tres campañas, la de 1931, la de 1933 y la de 1936... También me enseñó mi doble pariente y correligionario, que venía curtido de luchas anteriores, que la solidez de las convicciones, nunca debía llegar a la ruptura de las viejas amistades y que las contiendas del voto se hacían entre adversarios y no entre enemigos. Hurtado de Saracho era ejemplar en su conducta política. No era entonces candidato, ni quería serlo" (Areilza, 1984: 6).

En 1937, una vez acabada la guerra en el País Vasco, volvió a la Diputación de Vizcaya como vicepresidente e impulsó, con el apoyo del alcalde de Bilbao, José María de Careaga, la construcción de un nuevo edificio en el Parque de Doña Casilda para las colecciones de arte de los museos bilbaínos. El 3 de febrero de 1939, las corporaciones municipal y provincial aprobaban el proyecto del arquitecto Fernando Urrutia (Guasch, 1985: 75) y el 17 de junio de 1945 se inauguraba el nuevo edificio con la presencia de algunos de sus mejores amigos: José Félix de Lequerica, ministro de Asuntos Exteriores del régimen y exalcalde de la Villa, y Joaquín de Zuazagoitia, alcalde en funciones (ocupó la alcaldía durante 17 años, de 1942 a 1959).

Su relación con el Ayuntamiento bilbaíno también fue intensa: entre 1939 y 1942, su amigo José María de Areilza fue alcalde de la Villa y Hurtado de Saracho ejerció como primer teniente de alcalde. De 1959 a 1963 sucedió como alcalde a su otro gran amigo Joaquín de Zuazagoitia. Tras



Hurtado de Saracho inaugurando la plaza S.S. Juan XXIII.

cuatro años y medio de ejercicio como alcalde, dimitió de forma voluntaria como protesta por la ley de Hacienda Local, que según su criterio limitaba los recursos municipales e impedía la actividad de los ayuntamientos. Entre sus logros más significativos la solución del problema de abastecimiento de aguas a la Villa, la erradicación del chabolismo con la puesta en marcha del barrio de Ocharcoaga, la puesta en marcha de "[...] la construcción de un nuevo edificio para un Museo de Arte Con-

temporáneo, puesto que el edificio del Parque se había quedado pequeño” (Alonso Olea, 1998: 336). La adquisición de la finca de Sarriko para la instalación de una facultad de Ciencias Económicas, el diseño de los planes urbanísticos de lo que actualmente es el Gran Bilbao... Además, como gesto con el Museo, su sueldo de alcalde lo entregaba para el mantenimiento y compra de obras de arte.

Manuel Basas, archivero municipal de Bilbao los años 1955 a 1994, rememora la etapa de Hurtado de Saracho en la alcaldía: "No le gustaba la hojarasca, ni la hipocresía o la adulación. Por eso tenía fama de hosco, al no admitir las componendas, ni los paños calientes" (Basas Fernández, 1989a: 10). "Era muy trabajador y un magnífico organizador, pero no tribuno, ni hombre de pluma. Tenía terror a hablar en público" (entrevista con Manuel Basas, 16 de enero de 1992) y con frecuencia recurría al archivero para que le confeccionase los discursos oficiales.

Una vez concluida su etapa como alcalde a la edad de 73 años, decidió su retirada de la vida política, y las instituciones reconocieron su labor otorgándole las medallas de oro de Bilbao y de Vizcaya.

Actividades culturales y sociales

En 1924 aportó su inquietud y arriesgó su dinero junto a Julio Arteche y otros promotores bilbaínos para alumbrar una hermosa empresa intelectual: el diario *La Noche*, que salió a la calle para discrepar abierta y civilizadamente de la política del Directorio Militar del general Primo de Rivera y para posibilitar las inquietudes culturales latentes en un reducido grupo de bilbaínos (Saiz Valdivieso, 1984: 4).

En *La Noche* colaboraron intelectuales bilbaínos amigos de Hurtado de Saracho como Mourlane Michelena, José Félix de Lequerica, Joaquín de Zuazagoitia, Joaquín Adan y figuras de proyección nacional como Eugenio d'Ors, Ortega y Gasset, Maeztu, Gómez de la Serna, Fernando de los Ríos, etc. El diario no consiguió mantenerse más de un año en los quioscos bilbaínos: "[...] su estilo culturalmente elitista, según el modelo del *Lion D'or* se mantuvo demasiado por encima del nivel cultural de la ciudad" (Chapa, 1989: 25).

Durante el bienio 1941-42, cuando contaba con 52 años, fue elegido para desempeñar la presidencia de la Sociedad Bilbaína; además, durante estos años compatibilizó dicha actividad con su cargo como primer teniente de alcalde del

ayuntamiento bilbaíno (1939-1942). Después del parón de la Guerra Civil fue una de las personas que más se movió para la vuelta a la normalidad de la Bilbaína (Basas Fernández: 1989b).

El Museo de Bellas Artes fue su gran pasión y mantuvo desde su inauguración una estrecha relación con esta entidad. En 1974 fue nombrado presidente de la Junta del Museo, pero antes había ocupado los cargos de vicepresidente, secretario y vocal a lo largo de todos los años de colaboración con la institución.



En el palacio de los marqueses de Cuevas de Velasco propiedad del escultor Quintín de Torre en Espinosa de los Monteros, julio de 1930. De izq. a der.: hijo de Quintín de Torre, Juan Tomás Gandarias, esposa de Quintín de Torre, José Félix Lequerica, Lorenzo Hurtado de Saracho, desconocido, Federico García Sanchiz, Joaquín Zuazagoitia, Quintín de Torre, desconocido, Mourlane Michelena e hijo de Quintín de Torre.

No vamos a reiterar su papel clave en la creación del Museo de Arte Moderno mediante su moción de 1922, ni su apoyo decidido a la construcción del nuevo edificio del Parque inaugurado en 1945 y a su posterior ampliación en 1963. El Museo le debe además de todo lo citado, que no es poco, su buen criterio y gusto exquisito para respaldar adquisiciones que hoy están en la colección de dicha institución. La relación de casos en los cuales su intervención fue fundamental es numerosa. A modo de ejemplo destacaríamos la compra de la colección Espinal formada por veinticinco obras de pintura gótica española (Galilea Antón, 1995), la adquisición de las

cerámicas hispano-árabes de Manises (Coll Conesa, 1991: 31) o el donativo de la talla policromada del siglo XIII "Majestad de Cristo en la Cruz" realizado por el Banco Bilbao con motivo de su centenario en 1957, obra que fue comprada en París al anticuario Brimo de Laroussilhe (Lasterra, 1967: 146) gracias al interés mostrado por Hurtado de Saracho, que formaba parte del consejo de administración del banco.

Donaciones y legado

La extraordinaria pasión que sentía por el museo le llevó a dejar depositadas durante largas temporadas obras de su propia colección, que en algunos casos, mediante donación, pasaron a formar parte de la del museo. El número de obras donadas no es muy extensa, pero sí muy significativa de los gustos y preferencias de Hurtado de Saracho.

“Santa Juliana”, escultura policromada siglo XV.

Dimensiones: 45,5 x 38,5 x 12,5 cms. Anónimo flamenco.

Año de la donación: 1961.



“Virgen Dolorosa”, escultura policromada siglo XIII.

Dimensiones: 134 x 26 x 26 cms. Anónimo español.

Año de la donación: 1962.



“San Juan”, escultura policromada siglo XIII.
Dimensiones: 130 x 30 x 25 cms. Anónimo español.
Año de la donación: 1962.



Busto de una niña de perfil (representa a Blanca Múgica Bilbao). Pintura al óleo sobre cartón.

Dimensiones 60,5 x 44 cms.

Autor: Benito Barrueta Asteinza.

Año de la donación: En 1955 donó el cuadro a la Asociación de Amigos del Museo y en 1970 al disolverse ésta, pasó a formar parte de los fondos del Museo.

Retrato de María de Medicis.

Pintura al óleo sobre lienzo. Dimensiones: 212 x 125 cms.

Autor: Frans Pourbus "El joven". Fecha de ejecución: 1611, según Juan J. Luna (1989: 38).

Forma de ingreso: Fue entregado en depósito el 16 de noviembre de 1976 y legado el 6 de noviembre de 1984.



De las esculturas donadas en 1962 (Virgen Dolorosa y San Juan), el acta de 4 de octubre de 1962 de la Junta del Museo menciona que habían sido dejadas previamente en depósito para poder realizar un montaje adecuado en la sala donde se habían colocado las vitrinas con las cerámicas hispano-árabes de Manises (AMBAB. Acta de la Junta del Museo, 4 de octubre de 1962). Gracias a su interés y al de Crisanto de Lasterra se compraron otras dos esculturas románicas del siglo XIII, "La Virgen" y "San Juan", pertenecientes a la colección Plandiura, con lo que se consiguió formar un pequeño conjunto representativo de la escultura románica catalana.

De Benito Barrueta, además de la obra donada, Hurtado de Saracho dejó otros cuadros en depósito: "Interior con figura", "Joven bermeana", "Paisaje de pueblo" y "Pasillo con figura", obras que le fueron devueltas el 23 de noviembre de 1982. Patricio de la Sota, presidente de la Junta del Museo, le propuso comprar los cuadros y Hurtado de Saracho respondió mediante carta el 7 de diciembre de 1982: "[...] comprendo todos tus razonamientos, pero dado el gran cariño que siento por dichos cuadros y mi imposibilidad por el momento de admirarlos como lo he hecho durante tanto tiempo en el Museo, es por lo que he tomado la decisión de retirarlos [...]" (AMBAB. Carta 7 de diciembre de 1982).

El retrato de María de Medicis había sido depositado en 1976 y pasó definitivamente a ser propiedad del Museo tras el fallecimiento de Hurtado de Saracho. Este cuadro fue su última donación y con él quiso sellar definitivamente su vinculación afectiva al Museo.

Existe un cuadro de este mismo autor, de composición y temática similar, en el Museo del Louvre (Brown, 1995: 188): en ambos casos el personaje retratado es María de Medicis y aparece como decorado un fondo de ricos cortinajes. La donación, según reconoce el acta de 16 de noviembre de 1976, brindó al Museo la posibilidad de colgar un importante cuadro de una época y de una escuela sin demasiados representantes valiosos en el Museo, aspecto que posiblemente fue tenido en cuenta por Hurtado de Saracho a la hora de efectuar su legado.

Espíritu coleccionista

Hurtado de Saracho no contó con ningún antecedente familiar que le vinculase al mundo del coleccionismo, su pasión surgió como consecuencia del ambiente y de las aficiones que desarrolló durante toda su vida. Fue un hombre cultivado, le gustaban los libros y le encantaban las artes plásticas, la arquitectura, la decoración y, sobre todo, la pintura y la escultura. Según la versión de Areilza, “Hurtado de Saracho entendía el arte como forma suprema de expresión de una comunidad civilizada” (Areilza, 1984: 6).

De joven, conoció y disfrutó de la amistad de algunos de los pintores más importantes de la época: Barrueta, Arteta, Tellaeche, Iturrino, Losada, etc. Del pintor bermeano Benito Barrueta fue, además de amigo, uno de los principales admiradores y coleccionista de su obra.



“Retrato de Hurtado de Saracho”.de Benito Barrueta.

Barrueta fue uno más de los artistas vascos que optó por el exilio con motivo de la guerra civil. Al finalizar la contienda su casa de Bermeo había sido incautada y para recuperarla acudió a su amigo Hurtado de Saracho, para que intercediese en la devolución de la misma (Aróstegui Barbier, 1976: 148 y ss.). Después de fallecer Barrueta, Hurtado de Saracho colaboró activamente en las exposiciones póstumas en memoria del pintor que se celebraron en el Museo de Bellas Artes y en los locales de

la Asociación Artística Vizcaína (Aróstegui Barbier: 168 y ss.). La relación de amistad quedó reflejada en dos estupendos retratos que el artista realizó de un joven y melancólico Hurtado de Saracho.

Sobre Arteta ya se ha comentado la defensa que realizó Hurtado de Saracho de su gestión en el Museo de Arte Moderno y el agradecimiento del artista por su decidido apoyo. La relación de amistad con otros artistas nos fue comentada por su hijo Enrique Hurtado de Saracho, heredero de sus mismas aficiones artísticas y su más estrecho colaborador en la búsqueda y adquisición de obras de arte (entrevista con Enrique Hurtado de Saracho. 18 de octubre de 1994).

Para tener una visión más amplia de los gustos artísticos de Hurtado de Saracho, hemos investigado en las distintas exposiciones de las que existe catálogo y en las que colaboró prestando cuadros de su colección personal.

En 1946 la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País organizó una exposición de retratos del siglo XIX, en cuya comisión organizadora intervino y prestó los siguientes cuadros (Catálogo de la exposición, 1946):

Vicente López. (1772-1850)

Retrato de su majestad la reina Isabel II, niña.

Lienzo: 0,49 x 0,62 m.

Rafael Tejeo. (1800-1856)

Retrato de señora.

Lienzo: 0,73 x 0,62 m.

José Gutiérrez de la Vega. (1805-1865)

Retrato del niño, José Eduardo del Valle.

Lienzo: 0,77 x 0,62 m.

En 1951 la Asociación de Amigos del Museo organizó una exposición homenaje a Darío de Regoyos (Lasterra, 1951) y prestó los siguientes cuadros:

Darío de Regoyos.

“Castellón”. Número 23 del catálogo.

Darío de Regoyos.

“Vitoria”. Número 24 del catálogo.

En 1963 la Asociación de Amigos del Museo organizó una nueva exposición con el título “Tablas góticas de colecciones particulares vizcaínas” (catálogo de la exposición, 1963). Para dicha exposición cedió cuatro esculturas:

Virgen sedente.

Escultura, madera policromada.

Siglo XIV. Escuela española.

Un obispo.

Escultura, madera policromada.

Siglo XV. Escuela alemana.

Un caballero

Escultura, madera limpia.

Siglo XV. Escuela flamenca.

Santa Catalina. Altura 1 metro.

Escultura, madera limpia.

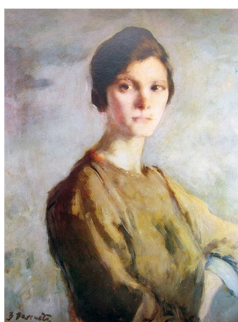
Siglo XV. Escuela renana.

Algunas otras obras propiedad de Hurtado de Saracho aparecen publicadas por la Gran Enciclopedia Vasca, en la colección “Pintores y Escultores Vascos de ayer, hoy y mañana”. De Benito Barrueta aparecen las siguientes obras (Martín de Retana: 1973b):

Joven bermeana

Óleo sobre cartón 69 x 57,5 cms.

(Cuadro que fue depositado en el Museo y retirado en 1982)



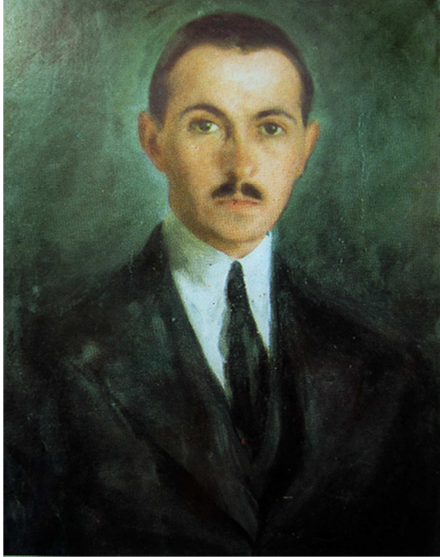
Interior con figura

Óleo 46 x 32,5 cms.

Este cuadro fue comprado al coleccionista bilbaíno Eugenio Leal y estuvo presente en la exposición Internacional de Pintura y Escultura de 1919, celebrada en

Bilbao (Hermes, nº: 46 y 47, 1919). Al igual que en el caso precedente, fue depositado en el Museo y retirado en 1982.

Retrato de D. Lorenzo Hurtado de Saracho
Óleo 62,5 x 59,5 cms.

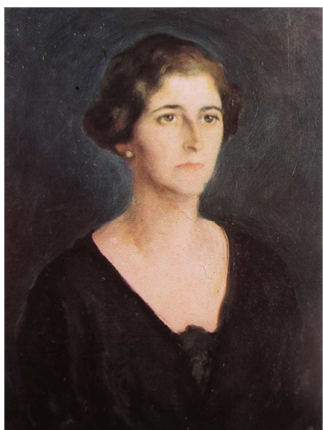


Interior (pasillo con figura)
Óleo sobre cartón 48 x 30,5 cms.
(Cuadro que también fue depositado y retirado del Museo en 1982).



Retrato de D. Lorenzo Hurtado de Saracho
Óleo 68 x 50,5 cms.

Mercedes Epalza, señora de Hurtado de Saracho
Óleo 68 x 50,5 cms.



Del pintor Julián de Tellaeché aparecen reproducidas cuatro obras (Martín de Retana, 1973c: 1-28):

“El beso materno”

Óleo sobre cartón 27,5 x 35,5 cms.

“Arrantzales con boyas”

Óleo sobre cartón 27,5 x 28 cms.

“Espejo en las aguas”

Óleo 45 x 60 cms.



“Reflejos”

Óleo sobre cartón 51,5 x 62,5 cms.

De Francisco Iturrino (Martín de Retana, 1973d: 1-32):

“Jardin de Málaga. La Concepción”.

Óleo 62 x 50 cms.

“Camino entre palmeras. La Concepción, Málaga”.

Óleo 52 x 40 cms.



Estos dos últimos pertenecieron a la colección del primo hermano de Lorenzo, Mario Aguirre, doctor en medicina y de conocido carácter bohemio. La amistad de Arregui con Amalia Echevarrieta le convirtió en asiduo visitante de la finca La Concepción de Málaga, donde es más que probable que coincidiese con Iturrino (Ruiz de Eguino, 1996: 148 y s.s).

Por razones desconocidas Hurtado de Saracho vendió una obra de su colección al Museo en 1932 (Luna, 1989: 74 y 75).

“Retrato de Doña Teresa Francisca Mudarra y Herrera”.

Autor: Claudio Coello (1642-1692).



Además de las obras aquí señaladas merece la pena destacarse otro cuadro de Frans Pourbus (retrato del hijo de María de Medicis) y obras de artistas como Madrazo, Basano y de distintos artistas vascos de la generación de preguerra. Su gran

formación y la amplitud de sus gustos hicieron que reuniese además de pinturas y esculturas un conjunto ecléctico de objetos de decoración y de orfebrería en plata.

A pesar de tener una visión artística muy aperturista, sus gustos personales se encontraban muy alejados del arte moderno o contemporáneo. Disfrutaba con la pintura clásica, (en especial con el siglo XIX español) y la escultura de temática religiosa de los siglos XIV y XV.

Otro apartado claramente diferenciado del anterior lo constituía la pintura de los artistas de la llamada escuela vasca, de la que llegó a tener una significativa representación.

Dentro de las tipologías definidas en el capítulo III, a Hurtado de Saracho le correspondería la de “*coleccionista activo*”, como personaje conocedor y amante de la cultura, que consideraba el arte como una forma suprema de expresión. Su relevancia como coleccionista no lo es tanto por la importancia de su colección personal, sino por las distintas aportaciones que realizó como dinamizador cultural.

Con motivo del fallecimiento de Hurtado de Saracho, su amigo y también coleccionista Antonio Bilbao Arístegui envió a su hijo Enrique una sentida carta de pésame, que reproducimos parcialmente:

Santa Cruz de Tenerife

21 septiembre 1984

Querido Enrique:

“... quería rodearme de calma y de silencio para decirte lo mucho que he sentido la marcha definitiva de Lorenzo.

Sabía que tu padre sentía acercarse el final y que estaba muy acongojado -no es para menos-. Yo, aunque coincidí con él muchos años en el Museo, no tuve acceso a su intimidad y por lo tanto no sé qué pensaba, ni cómo había vivido los dos últimos de los tres ingredientes o sumandos de toda vida humana, según Gerardo Diego: fábula o mito, o cálida sonata en tres tiempos: Paisaje, Amor y Muerte...

No sé, repito, qué pensaba de la muerte o más exactamente de la post-muerte (aunque lo supongo). Lo que sí sé es cómo vivió el paisaje, es decir el entorno de

que se rodeó. Y aquí puede incluirse tanto el paisaje en sentido estricto -sus queridas Encartaciones- como en el amplio sentido de todo lo que está o se mueve, porque lo hemos escogido, alrededor de nosotros.

Y en esto, Lorenzo fue un *Príncipe Florentino del Renacimiento*. Sus libros, su colección, sus amistades y sus donaciones son buena prueba de ello. Y también el amor por su ciudad a la que tantos años sirvió desde la Alcaldía y siempre desde el Museo.

Le estoy viendo, en los mediodías de buen tiempo, paseando por la Gran Vía con Joaquín de Zuazagoitia y Crisanto Lasterra.

Recuerdo tantas y tantas reuniones de la Junta del Museo. Su criterio, siempre acertado; sus broncas con Joaquín cuando éste nos anunciaba que había prometido a algún mal pintor que le visitó en la Alcaldía y le cayó simpático, que el Museo le compraría algún cuadro (“Los cuadros de ese señor no se pueden colgar en este Museo; lo que pasa es que tú no sabes decir no; desde luego, si hubieras sido mujer, hubieras sido puta”). Su inflexible defensa de la calidad negándose a aceptar las donaciones de Rodríguez Sahagún; su permanente exigencia de que las decisiones de la Junta quedaran claramente redactadas (“Lasterra tome nota de lo que acabamos de decir” -“No hace falta D. Lorenzo ya lo escribiré luego”- “Escríbalo ahora Lasterra”). Su inteligente liberalismo, cuando daba su voto a favor de la compra de algún cuadro o escultura de super-vanguardia, que a él no le gustaba nada, pero que debían de figurar en el Museo, como testimonio de las corrientes actuales (“Si ninguna obra de estas tendencias figurara en nuestro Museo las generaciones futuras tendrían perfecto derecho a criticarnos por no haber dejado a los estudiosos unas muestras de lo que se está haciendo en este final del siglo XX, nos guste o no nos guste”). En fin, tantas y tantas imágenes tuyas, tantas frases tuyas (“Beruete es cien veces más pintor que Regoyos”)...” (Archivo Enrique Hurtado de Saracho. Apéndice A-7).

Lorenzo Hurtado de Saracho fue un personaje fundamental en la consolidación del Museo del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Su preocupación por la trascendencia pública del coleccionismo y el carácter didáctico que le otorgaba, hizo que defendiese a capa y espada la creación de una sólida colección pública en la que primase la calidad por encima del resto de consideraciones. El Museo de Bellas Artes fue su pasión y la actividad a la que más tiempo dedicó sin pedir a cambio ninguna

contrapartida. Gracias a su entusiasmo, visión de futuro y criterio artístico, la pinacoteca bilbaína cuenta con un mayor y más rico patrimonio cultural.

10.2. Félix F. Valdés Izaguirre



Félix Valdés Izaguirre en su casa de la Gran Vía de Bilbao.

El 17 de octubre de 1895 nació en el casco viejo bilbaíno Félix Fernández Valdés Izaguirre, único hijo del matrimonio formado por el ingeniero de origen asturiano Emilio Fernández Valdés y la bilbaína Carmen Izaguirre Zuazo.

Félix F. Valdés recibió desde niño una esmerada educación a través de preceptores que posteriormente se verá completada con varias estancias en París y Londres, donde realizó diversos estudios y aprendió idiomas.

El bisabuelo de Félix fue el popular marino nacido en 1789 en Azpeitia, Manuel Izaguirre y conocido en Bilbao con el sobrenombre de *Manucanela* por regentar un local comercial en la calle Tendería dedicado a la venta e importación de productos coloniales (chocolate, café, canela, etc.), muy apreciados en el Bilbao de la época.

Manuel Izaguirre contrajo matrimonio con Eugenia Gomizaga Artamendi y, fruto del mismo, nacieron dos hermanos, Wenceslao y Félix. El mayor de los hermanos Wenceslao, murió a la temprana edad de 26 años, pero antes se casó con Dolores Zuazo Sagarminaga, con quien tuvo dos hijas Piedad y Carmen, la tía y la madre respectivamente de Félix F. Valdés Izaguirre. El hermano de Wenceslao, Félix

Izaguirre Gomizaga, murió sin descendencia por lo que las herederas únicas del negocio de *Manucanella* fueron Piedad y Carmen.

Piedad se casó con el algorteoño Tomás Urquijo y Aguirre, perteneciente a una aristocrática y acaudalada familia vizcaína. Por su gran capacidad para crear y desarrollar nuevos negocios es considerado como uno de los grandes empresarios vizcaínos de comienzo de siglo. Los cargos más significativos que ocupó fueron los siguientes: consejero fundador del Banco de Vizcaya, director gerente de la naviera Compañía Marítima Nervión (Ossa Echaburu, 1969: 87), consejero de Hidroeléctrica Ibérica y de la compañía Euskalduna. De 1918 a 1920 fue presidente de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Bilbao en sustitución de Horacio Echevarrieta, promoviendo la construcción del depósito franco de Uribitarte, así como la nueva estación de mercancías del ferrocarril del Norte (Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Bilbao, 1983: 25). De 1912 a 1916 fue alcalde de Getxo y de 1934 a 1935 presidente de la Sociedad Bilbaína (Llano Gorostiza, 1965: 159).

Tomás Urquijo con su gran capacidad empresarial fue el principal impulsor y artífice de la importancia económica que adquirió la sociedad colectiva Izaguirre y Cía, propiedad a partes iguales de su cuñada y su esposa. En 1924 tomó, de acuerdo con Félix F. Valdés, una decisión trascendental para el desarrollo de Izaguirre y Cía.: invertir en la colonia española de Guinea Ecuatorial. El antecedente familiar de comercio de productos coloniales y las buenas expectativas económicas animaron a Urquijo y a su sobrino a comprar tres grandes fincas que se



Tomás Urquijo.

dedicaron a la producción de cacao, café, palmera de aceite y a la explotación forestal. Izaguirre y Cía. se convirtió en la única empresa que contaba con explotaciones en régimen de propiedad (el resto eran concesiones administrativas) y la más importante de todas las empresas españolas instaladas en Guinea. En enero de 1928 la empresa incrementó su capital social transformándose en sociedad limitada y cambiando su domicilio social de la calle Tendería de Bilbao (encima de la tienda *Manucanella*) a Santa Isabel de Fernando Póo.

En plena guerra civil, el 12 de junio de 1937 murió Tomás Urquijo en San Sebastián y, unos años más tarde, el 11 de diciembre de 1944, su mujer. El matrimonio

no tuvo descendencia y nombró hijo adoptivo a su sobrino Félix Fernández Valdés, que se convirtió en el heredero universal de todos sus bienes y asumió la dirección de las empresas y negocios de la familia Izaguirre.

Uno de los principales logros de Félix Valdés fue la construcción de un poderoso holding empresarial que abarcaba todo el proceso de producción y transformación de la madera en rollo. De Guinea se transportaba a la ría de Bilbao en grandes barcos la madera que después era transformada en las empresas del grupo (Maderas Españolas S.A. y La Aeronáutica S.A.) especializadas en la fabricación de madera serrada, tableros y contrachapados.

El crecimiento del grupo industrial se va a encontrar de forma inesperada con un grave problema. En plena fiebre descolonizadora, la Organización de Naciones Unidas (O.N.U.) presionó a los países occidentales para que otorgasen la independencia de sus colonias. El 12 de octubre de 1968, día de la Hispanidad, el gobierno del general Franco, con escasos apoyos internacionales, proclamó la independencia de la república de Guinea (Muñoz, 1991: 1-3). Cuatro meses más tarde, en febrero de 1969, ante el clima de inseguridad creado por el régimen del dictador Macías, los residentes y empresas españolas se ven obligados a abandonar la excolonia. Las consecuencias económicas son inmediatas y se dejan sentir en el grupo maderero controlado por Félix Valdés.

A pesar del traspie guineano la familia va a continuar manteniendo sus propiedades inmobiliarias y participaciones accionariales en empresas como Iberduero y el Banco de Vizcaya, en esta última empresa Félix Valdés continuó con la consejería ocupada anteriormente por su tío Tomás Urquijo.

Félix Valdés se casó con María Victoria Amézola Zarrabeitia y fruto de dicha unión nacieron siete hijos: Javier, José, María Victoria, Carmen, Mercedes, Esteban y Félix.

Poco a poco fue introduciendo a sus hijos en la gestión de sus empresas, pero mantuvo la dirección de las mismas hasta prácticamente el final de sus días. Falleció en su domicilio familiar de Bilbao el 11 de abril de 1976, a los ochenta años de edad, nombrando albacea testamentario a uno de sus más fieles colaboradores y ex gerente de Izaguirre y Cía: Luis Momoitio (entrevista con Luis Momoitio, 28 de agosto de 1997).

Actividades filantrópicas y sociales

Su labor filantrópica estuvo muy vinculada a sus convicciones religiosas, que le impulsaron a continuar la labor iniciada por sus tíos Tomás Urquijo y Piedad Izaguirre con la fundación de las Escuelas Salesianas de Deusto. En reconocimiento a la aportación de Félix Valdés en dicha institución el gobierno del general Franco le impuso la Gran Cruz de Beneficencia con distintivo blanco el 5 de mayo de 1956 (El Correo: 6 de mayo de 1956).

Sus dos grandes aficiones culturales fueron la música y las artes plásticas. La vinculación con la música va a ser una constante en su vida; de joven realizó estudios superiores de piano y, de adulto, preocupado por el ambiente musical de la Villa, participó en distintas juntas de la Sociedad Filarmónica.

Su relación con la pintura y escultura fue más estrecha y reunió una colección que ha sido considerada por la casa de subastas Sotheby's como una de las colecciones más refinadas de viejos maestros en España durante la segunda mitad del siglo XX. [<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/old-master-british-paintings-evening-113036/lot.13.html>] (última visita 22 de noviembre de 2013).

Durante algún tiempo su relación con el Museo fue muy estrecha y participó en la Junta del mismo hasta que diversos malentendidos dieron al traste con dicha vinculación.

La segunda residencia familiar se hallaba en la villa marinera de Lekeitio, donde pasaban sus vacaciones estivales y Valdés disfrutaba con la pesca y la navegación.

Los que le conocieron lo definen como un hombre sencillo y bonachón que no gustaba alardear de su posición económica y que no se significó por su vinculación política con el régimen.

La colección de arte

En esa personalidad sencilla que fue Félix Valdés, la colección de arte representaba la mayor licencia de un personaje especialmente sobrio, comedido y nada proclive a la ostentación. Posiblemente esa inclinación hacía el coleccionismo no se habría consolidado de no mediar dos acontecimientos fundamentales. Por un lado el

antecedente familiar de la afición coleccionista de su tío Tomás de Urquijo y, por otro, su intensa amistad con Luis Arbaiza.



Salón de la residencia de Valdés Izaguirre donde se observan algunos de los cuadros de su colección.

Manuel Llano Gorostiza (1975: 162) en su libro sobre Losada describe el siguiente pasaje:

“En algún momento, tienen el refuerzo de Félix Valdés y Luis Arbaiza, quienes cumpliendo órdenes del vocal más reciente de la Junta del Patronato del Museo - Tomás de Urquijo- colaboran en la vela de los tesoros y se preocupan por el estado de conservación del conjunto.”

Se refiere Llano Gorostiza al conjunto de obras del Museo de Bellas Artes de Bilbao evacuadas al Depósito Franco de Uribitarte, en un intento de protegerlas de las consecuencias de la guerra civil en la Villa. En este acontecimiento, Félix Valdés cumplía órdenes de su tío, que le supo transmitir el amor hacia las bellas artes.

Tomás de Urquijo perteneció a la primera generación de coleccionistas vascos, es decir la desarrollada antes de la guerra civil. Su presencia en la Junta del Museo implica una especial dedicación y pone de manifiesto a un coleccionista preocupado en el mantenimiento y desarrollo del patrimonio público. Parte de su colección apareció en el libro *Recuerdos Artísticos de Bilbao* (Baranda Icaza), publicado en 1919. Las obras que se reproducen son las siguientes:

“Apóstoles”.
Escuela española.
Tabla siglo XV, 0,70 x 0,80 cm.

“La Asunción”.
Escuela flamenca.
Tríptico siglo XV, 0,70 x 100 cm.

“Cristo en la cruz”.
El Greco.
Lienzo 0,30 x 0,60 cm.

“El bálsamo”.
Escuela flamenca.
Cobre 0,30 x 0,60 cm.

“Retrato de un noble”.
Escuela flamenca.
Tabla 0,50 x 0,90 cm.

“Retrato de una joven”.
Largilliere.
Lienzo 0,15 x 0,25 cm.

Este conjunto de obras clásicas y el resto de las obras de su colección fueron heredadas por su hijo adoptivo Félix Valdés. En concreto la obra “Cristo en la cruz” recientemente ha sido puesta a la venta a través de la casa de subastas Sotheby’s de Londres. [<http://www.sothebys.com/en/search-results.html?keyword=El+greco+de+valdes>] (última visita 18 de diciembre de 2014).

La otra circunstancia determinante en el gusto y afición de Félix Valdés, es, como ya se ha comentado, su amistad con el marchante, copista y restaurador Luis Arbaiza. Se conocieron haciendo el servicio militar y se hicieron inseparables y era habitual que Luis acudiese a casa de Félix en Gran Vía 15, a departir de lo divino y humano, mientras tomaban café y disfrutaban de la visión de la colección.

Arbaiza, hombre culto y entendido, acostumbrado a asesorar y localizar obra para coleccionistas bilbaínos como Vicente Elosua, Javier Aznar, Jaime Olaso, etc., se convirtió en uno de los principales asesores de su inseparable amigo.

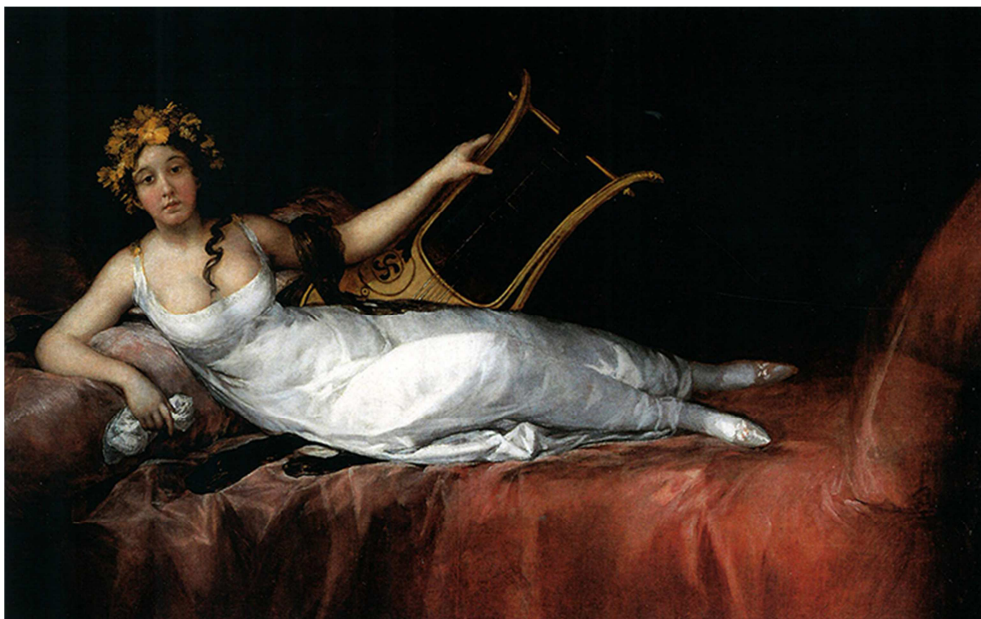
Además de Arbaiza también colaboraron con Valdés en el desarrollo de su colección el entendido en arte y restaurador Leoncio Apolinar Sánchez y el marchante Juan Margall, que le tenían al corriente de las oportunidades del mercado del arte madrileño y catalán respectivamente (entrevista con Victoria Larrea Valdés, 13 de diciembre de 1993).

¿Qué obras formaban aquella colección de arte instalada en su casa de la Gran Vía bilbaína? :

“La marquesa de Santa Cruz”.

Francisco de Goya (1746-1828).

Óleo sobre lienzo 124,7 x 207,9 cm.



Esta obra de Goya es la que más popularidad ha alcanzado de la colección y no precisamente por su calidad pictórica sino por motivos ajenos a la propia obra. El cuadro perteneció a la colección de la marquesa de Zahara y fue comprado por Félix Valdés en 1941 (Luna, 1996: 396-398). La obra representa a la marquesa sosteniendo con la mano izquierda una lira en la que aparece un motivo decorativo en forma de cruz gamada o lauburu (denominación en vasco), que por su similitud con la esvástica fue un pretendido regalo del general Franco a Adolf Hitler.

En 1940, año de su adquisición, la fortuna de Félix Valdés era una de las más importantes de España y aconsejado por Luís Arbaiza adquirió la obra por 1.000.000 de pesetas (García-Osuna, 1998: 36).

El cuadro, a la muerte de Valdés, lo heredó su hija Mercedes, quien en 1983 lo vendió a Antonio Saorín Bosch en Madrid por la cantidad de 25.000.000 de pts. Este propietario sacó la obra de España y el 11 de abril de 1985 fue comprada por Lord Wimborne, quien dos años más tarde hizo pública su intención de subastar la obra en la sala Christie's de Londres. Considerando que la pintura había sido exportada ilegalmente y reconocida dicha ilegalidad por la corte inglesa, el gobierno español llegó al acuerdo de compensar económicamente a su propietario con 882 millones de pesetas. La cantidad fue aportada por la Administración del Estado y por 75 entidades privadas españolas (Bayón, 1986: 11). La recuperación de la obra fue recibida entre críticas por parte de quienes opinaban que el precio pagado había sido excesivo y aplausos de los que consideraban su compra una importante recuperación del patrimonio nacional. El cuadro ingresó en el Museo del Prado el 18 de abril de 1986.

Del mismo autor, la colección Valdés contaba con cuatro pequeñas tauromaquias pintadas sobre cobre que procedían de la colección del Duque de Veragua.

“La Piedad” (Lamentación sobre Cristo muerto).

Anton Van Dyck (1599-1641)

Óleo sobre lienzo 156,5 x 256,5 cm.



Este cuadro fue pintado para el duque de Newcastle, protector de Van Dyck, y posteriormente comprado por Félix Valdés en 1948 (Luna, 1989: 56 y s.s.). El Museo de Bellas Artes de Bilbao la adquirió en 1985 a sus herederos y es considerada como una de las obras más estimadas por su belleza compositiva en la producción final del pintor (Díaz Padrón, 1990b: 41 y ss.).

Gérard David (1460-1523)

“La adoración de los Reyes Magos”

Obra instalada en la capilla privada de Félix Valdés en su casa de la Gran Vía.

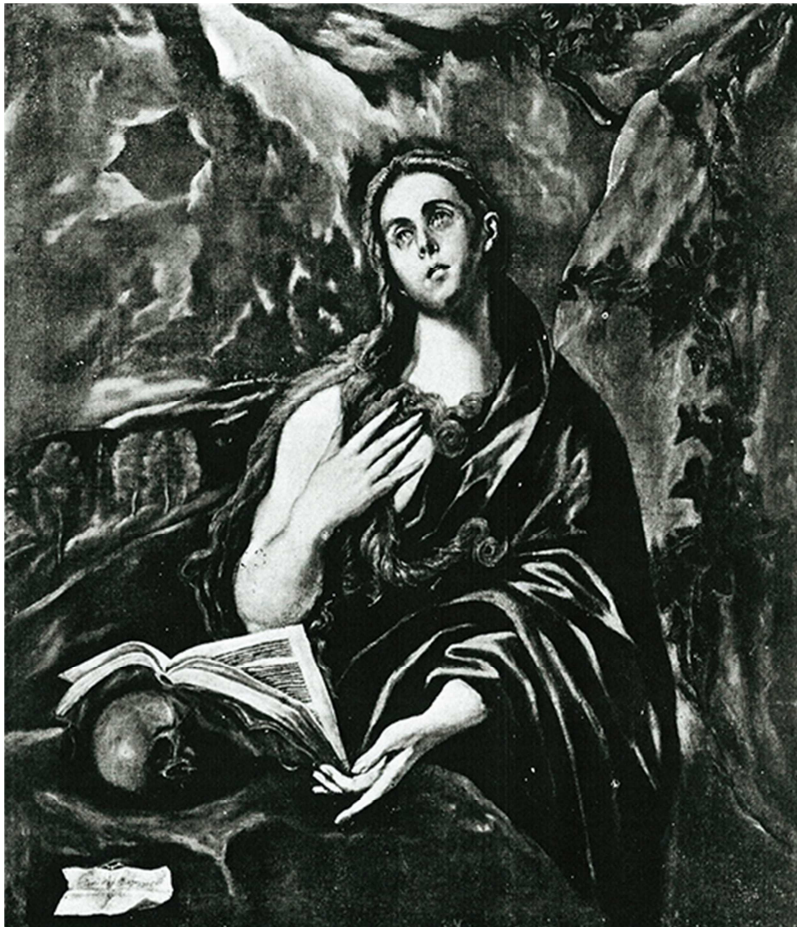
El crítico bilbaíno Luis Lázaro Uriarte (1959: s. pág.) nombra una escultura y cuatro óleos de El Greco en un artículo de la revista *Vizcaya* del año 1959, y llama su atención la calidad y perfecta continuidad cronológica de las obras. De la misma opinión es José Camón Aznar (1970), que en su extenso trabajo sobre la producción de El Greco (1541-1614) estudia en detalle además de las cinco obras nombradas por Lázaro Uriarte el óleo *Cristo en la Cruz* que es uno de los cuadros que heredó de su tío Tomás Urquijo.

“Crucifijo”.

Escultura.

“La Magdalena”.

Óleo sobre lienzo 1,18 x 1,05 m.



“San Francisco de Asís y el hermano León”.
Óleo sobre lienzo 1,08 x 1,05 m.



“Adoración de los pastores”.
Óleo sobre lienzo 0,66 x 0,71 m.

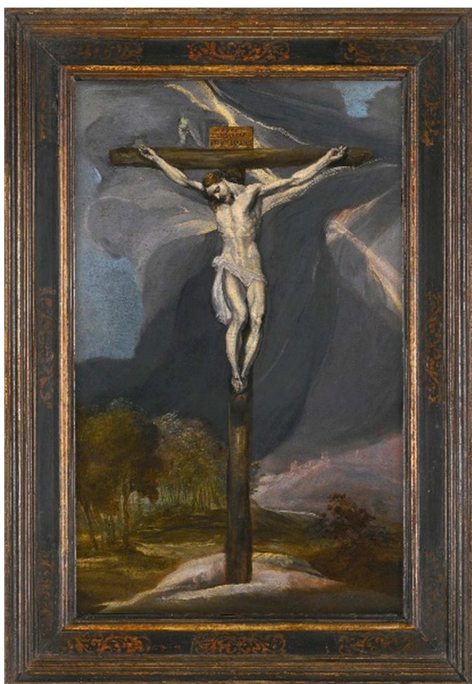


“La oración del Huerto”.
Óleo sobre lienzo 1 x 1,43 m.



“Cristo en la Cruz”.

Óleo sobre lienzo 0,30 x 0,60 m.



Para Camón Aznar el *Crucifijo* es una escultura atribuible a El Greco, *La Magdalena* es un magnífico ejemplar de la producción del artista, *El San Francisco de Asís y el hermano León* perteneció al anticuario madrileño señor Siravegne. *La adoración de los pastores* procede de Daimiel (Ciudad Real), pertenece a la última época del pintor y fue expuesto en el Museo del Prado en 1941. *La oración del Huerto* pertenece a la última época del pintor y procede de una colección privada de San Sebastián. El *Cristo en la Cruz* se trata de un cuadro análogo al existente en la colección del doctor Gregorio Marañón.

La colección de obras de El Greco era en conjunto importante que demostraba la gran debilidad que sentía Valdés por este artista de quien recibió una obra en herencia y posteriormente compró cuatro cuadros y una escultura.

Los cuadros *La Magdalena* y *San Francisco* fueron vendidos por los herederos al coleccionista mejicano afincado en Madrid Plácido Arango. Su colección es una de las mejores colecciones privadas de España y él es considerado como el prototipo de mecenas moderno. En 1996 tuvo el detalle de donar al Museo de Bellas Artes de Bilbao el cuadro *Escena de aldeanos* de Luis Paret y Alcázar.

De Francisco de Zurbarán (1598-1664), pintor del misticismo monacal y uno de los artistas preferidos de Félix Valdés, existían seis obras:

“Autorretrato de Zurbarán vestido de obispo”.

Óleo sobre lienzo 215 x 110 cm.

“Cristo crucificado”.

Óleo sobre lienzo 300 x 180 cm.

“Figura religiosa”.

Óleo 130 x 100 cm.

“Inmaculada niña”.

Óleo sobre lienzo 210 x 140 cm.

Estas dos últimas obras fueron adquiridas por el coleccionista madrileño Plácido Arango (Tellitu, 1998: 64 y 65).

“San Antonio Abad”.

Óleo sobre lienzo 310 x 220 cm.

“Dominico visitado por los ángeles”.

Óleo sobre lienzo 38 x 20 cm.

El cuadro de *San Antonio Abad* se compró en París y se puso a la venta a través de Christie’s en Londres. En la subasta no encontró comprador y finalmente se vendió a una entidad catalana.

La *Inmaculada niña* era la primera obra conocida del artista fechada en 1616 y realizada a los 18 años de edad (Lasterra, 1967: 92).

De Luis de Morales (1500-1586):

“Jesús atado a la columna”.

Tabla 50 x 35 cm.

De José de Ribera (1591-1652), uno de los grandes maestros del realismo barroco, un cuadro comprado en París:

“San Francisco de Padua”.

Óleo 70 x 70 cm.

De Bartolomé Esteban de Murillo (1617-1682), pintor que en su primera época mostró cierta debilidad por la pintura de Zurbarán:

“San José con el Niño” (Angulo Iñiguez, 1981: 261 y s.s.).
Óleo 164,2 x 108,5 cm.



El cuadro procede de la colección de la duquesa de Aliaga de Madrid, en el año 1921 pasó a ser propiedad del marqués de Bermejillo y posteriormente en el año 1943 fue adquirido por Félix Valdés. Tras su muerte la obra fue vendida por sus herederos y posteriormente subastada por Sotheby's en Londres el 4 de diciembre de 2013.[<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/old-master-british-paintings-evening-113036/lot.13.html>] (última visita 22 de noviembre de 2013).

Dentro de este apartado de pintura clásica española también existía obra de autores como Valdés Leal (1622-1690), máximo representante del barroco tardío y pintor de escenas religiosas de gran dramatismo. Este artista sevillano fue muy apreciado por Félix Valdés, que adquirió varios cuadros para su colección. Otros pintores representados fueron Pantoja de la Cruz (1553-1608), Juan Carreño de Miranda (1614-1685), Claudio Coello (1642-1693), etc.

Un capítulo aparte lo constituía la importantísima colección de tablas góticas españolas que se pudieron admirar en la exposición del Museo de Bellas Artes de

Bilbao en 1963 (catálogo de la exposición: *Tablas góticas de colecciones particulares vizcaínas*, 1963).

“San Gregorio y San Benito”. 1,03 x 0,71 m.
Fernando Gallego. Escuela castellana.

“Jesús con la Cruz”. 1,38 x 1,04 m.
Anónimo siglo XV. Escuela catalana.

“Adoración de los Reyes Magos”. 1,00 x 0,77 m.
Anónimo siglo XV. Escuela catalana.

“Coronación de la Virgen”. 1,24 x 0,96 m.
Pedro García de Benabarre.
Primera mitad del siglo XV, escuela aragonesa.

“El apóstol Santiago”. 1,60 x 1,07 m.
Anónimo, siglo XV. Escuela valenciana.

“Resurrección del Señor”. 1,20 x 0,88 m.
Anónimo siglo XV. Escuela de Valladolid.

“Virgen protectora”. 1,70 x 0,64 m.
Jaime Serra.
Segunda mitad del siglo XIV, escuela catalana.

“San Jorge”. 1,69 x 0,48 m.
Jaime Serra.
Segunda mitad del siglo XIV, escuela catalana.

“San Juan Bautista”. 1,69 x 0,48 m.
Jaime Serra.
Segunda mitad del siglo XIV, escuela catalana.

“San Juan Evangelista”. 1,48 x 0,55 m.
Anónimo siglo XV. Escuela española.

“Natividad”. 1,80 x 1,19 m.
Jaime Serra.
Segunda mitad del siglo XIV, escuela catalana.

“San Juan Bautista”. 1,29 x 0,78 m.

Maestro de Palanquinos.
Segunda mitad del siglo XIV. Escuela castellana.

“Escenas de la vida de David”. 2,00 x 1,45 m.
Anónimo siglo XV. Escuela francesa.

“Escenas de la pasión del Señor”. Tríptico 1,04 x 0,55 m.
Anónimo siglo XIV.

“Virgen con el niño”. Altura 0,58 m.
Escultura de madera policromada.
Siglos XV-XVI. Escuela española.

“Un Santo”. 2,00 x 0,90 m.
Pintura románica mural siglo XII.

“Un Santo”. 2,00 x 0,90 m.
Pintura románica mural siglo XII.

Otra sección importante era la constituida por pintura española del XIX, parte de la cual se vio en la exposición *Retratos del siglo XIX* organizada en Bilbao en 1946 (catálogo: *Retratos del siglo XIX*, 1946) y en la que intervino Félix Valdés en la comisión organizadora de la misma.

“Retrato de señora”.
Carlos María Esquivel.
Lienzo 1,30 x 1,00 m. Fechado en 1856.

“Retrato de la Excma. Sra. Condesa de Sobradriel (inacabado)”.
Agustín Esteve
Lienzo 0,69 x 0,515 m.

“Retrato de la princesa de Kotchubey”.
Eduardo Rosales
Lienzo 0,645 x 0,545 m. Fechado en 1871.

“Retrato de la condesa de Santovenia (La niña Rosa)”.
Eduardo Rosales
Lienzo 1,63 x 1,06 m. Fechado en 1871.



Este cuadro fue comprado a los herederos de Félix Valdés y donado al Museo del Prado por el Banco de España, La Caja Postal y la Fundación de Amigos del Museo en 1982 (Puente: 1986).

“Retrato de la esposa del pintor Agrosot”.

Mariano Fortuny.

Lienzo 0,55 x 0,44 m.

“Retrato de S. M. el Rey consorte D. Francisco de Asís”.

Federico de Madrazo.

Lienzo 2,03 x 1,28 m.

“Retrato de D. Juan Francisco Ximénez. Obispo de Segovia y Arzobispo de Valencia”.

Vicente López

Lienzo 123,8 x 89,4 m.



Cuadro que fue adquirido a los herederos de Félix Valdés en 1985 por el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

“Retrato del pintor Gato de Luna”.

Vicente López.

Lienzo 0,555 x 0,465 m.

“Retrato de señora”.

Vicente López.

Lienzo 0,58 x 0,47 m.

“Retrato de señora”

Rafael Tejeo.

Lienzo 0,66 x 0,545 m.

En el apartado de arte vasco el pintor mejor representado fue Darío de Regoyos (debió reunir alrededor de 30 cuadros), hasta el punto de que en su casa existía una estancia denominada Regoyos. En el momento de la redacción del testamento no se tuvieron en cuenta dichos cuadros, según nos relató el albacea y hombre de confianza de Félix Valdés, Luis Momoitio.

En la exposición homenaje de 1951 tributada a Regoyos en el Museo de Arte Moderno de Bilbao (Lasterra: 1951) colaboró con la cesión de los siguientes cuadros:

“Anochecer en Burgos”.

Óleo sobre lienzo 59 x 72 cm.

“Vega de Abadiano”.

“Calle de Santa Ana de Durango”.

Óleo sobre lienzo 60 x 49 cm.

“Pórtico de la Iglesia de Durango”.

Óleo 60 x 49 cm.



“Limpias. Marismas de Ciblaes”.

“Córdoba. Atardecer”.

“Calle de Durango”.

Óleo sobre lienzo 60 x 49,5 cm.

“Valmaseda. Puente viejo”

Óleo sobre lienzo 49 x 60 cm.



“Iglesia de Lezo”.

Otros cuadros de Regoyos pertenecientes a la colección Valdés que aparecen reproducidos en la colección *Pintores y Escultores Vascos de Ayer, Hoy y Mañana* de La Gran Enciclopedia Vasca son:

“Entierro en el País Vasco”.

Óleo sobre lienzo 33 x 53 cm.

“Mujer”.

Óleo sobre lienzo 93 x 44 cm.

“En el monasterio”.

Óleo sobre tabla 54 x 34 cm.

“Rigoletto en el teatro Arriaga. Bilbao”.

Óleo sobre lienzo 60 x 49 cm.

En la misma colección aparecen reproducidas las siguientes obras de distintos artistas:

“Niña”.

Benito Barrueta

Lienzo 62 x 44 cm.

“Palmeras en el jardín”.

Francisco Iturrino.

Lienzo 55 x 44 cm.

“Mi mujer en la ventana”.

Vázquez Díaz

Lienzo 68 x 59 cm.

“Tertulia”.

Aurelio Arteta

Lienzo 50 x 37 cm.

“Txo”.

Aurelio Arteta

Lienzo 114,5 x 87 cm.

“Figura”.

Arturo Acebal Idígoras.

Terracota esmaltada 66 cm.

Otros artistas vascos presentes en la colección fueron Losada, Zubiaurre, Zu-
loaga, Juan de Echevarría, etc.

De Iturrino contaba con alguna obra más como por ejemplo:

“Romería o verbena”.

Óleo sobre lienzo 140 x 110 cm.

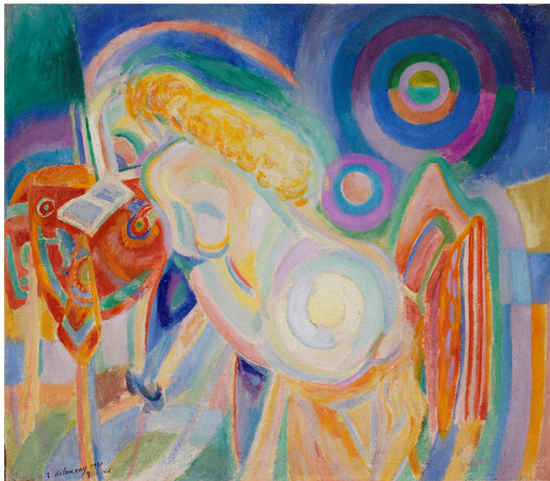
Juan Elúa, galerista bilbaíno que dirigió la galería Arteta, nos confirmó que en los años setenta le compró obra de artistas como Benjamín Palencia, Álvarez Ortega, Capdevilla, etc.

Después de su muerte en 1976 la familia se comprometió a realizar alguna donación como compensación de la tasación del legado que realizó el entonces director del Museo de Bellas Artes de Bilbao Javier de Bengoetxea. Las dos obras donadas por los herederos en 1979 fueron las siguientes:

“Mujer desnuda leyendo”.

Robert Delaunay.

Óleo sobre lienzo 82 x 94 cm.



“Taller de caretas”.

José Gutiérrez Solana.

Óleo sobre lienzo 160 x 112 cm.



La obra de Delaunay, por su carácter contemporáneo y vanguardista, representa una rara excepción dentro del contexto que caracterizó a la colección.

La única obra donada en vida por Félix Valdés fue un cuadro costumbrista del pintor madrileño Leonardo Alenza y Nieto:

“Escena a la puerta de una venta”.

Óleo sobre lienzo 42 x 62,5 cm.

De José Gutiérrez Solana, pintor de la generación del 98 y continuador de la tradición pictórica española del Barroco, tuvo varios cuadros. El carácter expresionista y sarcástico de su obra se identificaba perfectamente con el gusto de Félix Valdés.

Otros artistas destacados de su colección fueron Anglada Camarasa, Joaquín Sorolla, Eugenio Lucas, Vicente Palmaroli, José Benlliure, Isidro Nonell, Antonio Quirós, Rafael Zabaleta, etc. Por el pintor santanderino Antonio Quirós tuvo auténtica predilección y reunió numerosas de sus obras.

El tesoro de la colección se encontraba en la capilla privada del domicilio familiar, en el frente *La adoración de los Reyes Magos* de Gérard David y, a ambos lados, sendos bustos de Juan de Mena (*La Dolorosa* y *Cristo*). En la pared opuesta *La Piedad* de Van Dyck, y entrando a la izquierda, en una hornacina, *El Crucifijo* de El Greco.

A lo largo de toda su vida Félix Valdés no vendió un solo cuadro de su colección, pero con su desaparición rápidamente se va a dividir y se va a poner en venta una parte significativa de la misma.

Durante años algunos de sus compañeros y amigos de la Junta del Museo van a tratar de persuadirle para que realice alguna donación significativa. Desafortunadamente los roces y malentendidos surgidos con la Junta del Museo y la oposición frontal de su mujer María Victoria a cualquier tipo de donación acabaron por frustrar la operación.

El distanciamiento respecto del Museo, y en especial del que fue su amigo Lorenzo Hurtado de Saracho, surgió con motivo de una exposición del pintor Zabaleta organizada por el Museo en 1955. Félix Valdés se adelantó a los miembros de la Junta y reservó unos cuadros para su adquisición con unos puntos rojos antes de que

la Junta eligiese el que correspondía al Museo como donación del artista. Este detalle no fue del agrado de la Junta que le obligó a quitar los puntos rojos creándose una delicada situación.

Espíritu coleccionista



Capilla de la residencia Valdés Izaguirre presidida por la Adoración de los Reyes Magos de Gérard David y sendos bustos de Juan de Mena, Cristo y la Dolorosa.

El galerista y asesor artístico bilbaíno Guillermo de Osma (2008: 15), en el año 2008 recordaba la colección de Valdés de la siguiente manera. “Tuve la enorme suerte, siendo jovencito pero ya interesado en estas cosas del arte de poder visitar esa increíble *cueva de Alí Babá*, repleta de tesoros artísticos, que era el piso de D. Félix Valdés en la Gran Vía bilbaína. Allí había de todo y en gran cantidad, desde espléndidas tablas góticas hasta el arte más contemporáneo. Al amigo que, sabedor de mi interés, me había invitado, le acababa de regalar su abuelo, D. Félix, un cuadro rabiosamente abstracto de Tharrats. Corría la leyenda, volvemos a los cuentos y fábulas que rodean al coleccionista, que en los pisos superiores de su vivienda guardaba cajas con Mirós y Picassos. Desgraciadamente -y todos saldríamos perdiendo-, dudo mucho que eso fuera cierto, pero sí había Quirós y Clavés entre otros. Rápidamente, de memoria recuerdo, Grecos, Zurbaranes, el Descendimiento de Van Dyck, que cuelga hoy en las salas de este museo, el soberbio retrato de la marquesa de San-

ta Cruz de Goya, actualmente en el Museo del Prado, que también adquirió la deliciosa Condesa de Santovenia de Rosales, uno de los más bellos retratos de nuestro s. XIX, Vicente López, Alenza,... Entre los más modernos había obras de Sorolla, una importante colección de Regoyos, que creo recordar colgaban, porque materialmente no había otro sitio, en el pasillo que llevaba a la cocina, Delaunays, uno de ellos de la mejor época “orfista”, regalo de D. Félix Valdés y de su familia a este Museo, del que fue patrono muchos años, cuadros de José María Sert, etc., etc.”. En esta reflexión quedan recogidas gran parte de las firmas y obras estudiadas y se añade algún nombre nuevo como Sorolla o José María Sert.

Para valorar su colección podemos realizar dos tipos de análisis o lecturas: la explícita y la implícita. El mensaje explícito, es el que se deriva de la lectura individual y colectiva de las obras.

Del análisis detenido de cada una de las obras y de la valoración del conjunto de las mismas, deducimos que se trataba de una colección de carácter ecléctico y además ambiciosa. Se encontraban representados prácticamente todos los períodos de la denominada escuela española de pintura, con especial hincapié en las tablas góticas y en la pintura barroca del siglo de oro (siglo XVII). La única limitación o reservas estilísticas fueron para el arte moderno y el contemporáneo. Salvo excepciones muy puntuales, la colección se realizó de espaldas a la nueva realidad artística nacional e internacional, pues la vanguardia artística no se adaptaba a los cánones de belleza de Félix Valdés.

Esta sería la causa de la inexistencia de artistas notables que no fueron incluidos en la colección por no ser del agrado de Valdés. El galerista bilbaíno Juan Elúa consideraba que no acertó al rechazar obra que le constaba que le ofrecieron de artistas como Picasso, Tapies, etc. (entrevista con Juan Elúa, 9 de noviembre de 1992).

Otra de las peculiaridades de la colección es la existencia de numerosas obras de artistas como Darío de Regoyos, Benjamín Palencia, Antonio Quirós, etc. Esta forma de actuar, es la típica de un coleccionista pasional que desoye las voces expertas que aconsejan comprar de forma planificada. Su respuesta es dar rienda suelta al disfrute personal sin reparar en si tal o cual artista está excesivamente representado en la colección. Este bloque de artistas más modernos y renovadores actuó como contrapunto del excesivo rigor de la pintura de temática religiosa.

¿Cuál fue el mensaje implícito? El que respondía a las pretensiones más íntimas de su creador. ¿Qué podemos confirmar sobre este referente en el caso de Félix Valdés? Una de sus principales obsesiones fue crear con las obras de su colección un clima de espiritualidad en sintonía con su profunda religiosidad. Las obras sirvieron como perfecto decorado para una mansión que cumplía una doble función: la de morada y templo ideal. De ahí la insistencia iconográfica en escenas religiosas, solemnes, graves e incluso tenebrosas que ayudaban a ilustrar su particular pulsión religiosa.

Por su forma de coleccionar y de acuerdo con la tipología del apartado 2.2, podemos considerarlo como perteneciente a la categoría del *coleccionista activo*. Su afición, como ya hemos comentado, no fue algo coyuntural ni producto del azar, sino un descubrimiento realizado desde joven, al que dedicará más o menos tiempo a lo largo de toda su vida. Su relación con las Bellas Artes, y en especial con la pintura, fue algo natural y no supeditado a objetivos de carácter ostentoso o especulativo.

Según testimonios de personas que le conocieron, no estaba conceptuado como un experto en la materia, pero sí se le consideró como un entendido que supo rodearse de un buen equipo de marchantes y anticuarios que le asesoraron e informaron convenientemente. La colaboración y ayuda externa recibidas no le impidieron establecer su propio criterio coleccionista, fiel reflejo de su gusto y sensibilidad. Salvo excepciones ya comentadas, la colección de Valdés fue un ejemplo de coherencia entre el discurso narrativo de la misma y el espíritu coleccionista de su autor.

En el desarrollo de la colección contó a su favor con una serie de circunstancias externas que facilitaron la adquisición de las obras de arte más importantes. La difícil postguerra española y la Segunda Guerra Mundial fueron dos acontecimientos que propiciaron la existencia de un mercado del arte a precios asequibles, y en este contexto se explican adquisiciones como la del famoso Van Dyck.

Otra de sus facetas menos conocida como coleccionista, pero a la que también dedicó tiempo y dinero, fue su interés por la platería, muebles, etc.

Si en el caso anteriormente estudiado, el del coleccionista de comienzos de siglo Laureano de Jado, sorprende su meticulosidad y el afán de control de los más mínimos detalles que garanticen la pervivencia de su colección, la experiencia de Félix Valdés es una demostración del proceso de destrucción al que se ve abocada

una colección de arte, si previamente no se han establecido los mecanismos y garantías que permitan dar continuidad al conjunto y salvar el espíritu de la misma.

Las donaciones y legados al Museo de Bellas Artes de Bilbao, que habían sido tan importantes y frecuentes al comienzo de su andadura, se han convertido a partir de los años cuarenta y cincuenta en algo mucho más excepcional. La elevación hiperbólica de los precios de las obras de arte, la ausencia de fabulosas fortunas como las del Bilbao de comienzos de siglo y, por último, la falta de nuevas políticas que posibiliten y favorezcan el mecenazgo privado ha repercutido negativamente en el enriquecimiento de los museos vascos.

El caso de la colección Valdés no es ajeno a dicho contexto y a su propia realidad familiar, en la que no contaba con muchos apoyos la idea de realizar una importante donación al Museo. Al final, el cambio de situación económica que supuso la pérdida de los negocios de Guinea, la numerosa descendencia habida en su matrimonio y, por último, las frías relaciones con el Museo determinaron el reparto de la colección entre los herederos.

Como muestra de aquel conjunto, la más importante colección vizcaína de todos los tiempos, nos ha quedado un pequeño testimonio en el Museo de Bellas Artes de Bilbao: una obra donada por Félix Valdés y los dos cuadros entregados por su familia. También procedente de dicha colección, pero no como donación o legado sino como adquisición, se encuentra el Van Dyck.

En definitiva, una representación que sabe a poco para una colección tan excepcional e irrepetible, y una circunstancia que debería servir para hacer reflexionar a los dirigentes culturales sobre la necesidad de dotar a los museos vascos de un marco legal que permita dar continuidad al mecenazgo que tan brillantemente se desarrolló a comienzos de siglo entre la primera generación de coleccionistas bilbaínos.

10.3. Alfonso Zorrilla de Lequerica



Alfonso Zorrilla de Lequerica.

Nació el 30 de diciembre de 1931 en la calle Berástegui de Bilbao. Hijo del que fue durante muchos años secretario general de la Cámara de Comercio de Bilbao, Nicolás Zorrilla Vicario, y de María Teresa Lequerica Erquiza. Alfonso Zorrilla inició su formación académica en el Colegio de los Padres Jesuitas de Indautxu y continuó en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Bilbao, donde obtuvo el título de doctor ingeniero industrial en 1959. Tras realizar estudios de postgrado con una beca Fullbright en la Universidad de Pensilvania, comenzó su carrera profesional en la empresa siderúrgica La Basconia, para pasar más tarde a Altos Hornos de Vizcaya, donde desarrolló una fructífera labor durante muchos años.

En mayo de 1969 fue nombrado consejero de Tubos Forjados S.A. y desde 1979, cuando la empresa se transformó en una sociedad de cartera, presidió el consejo de administración de la misma (Cava Mesa, 1992: 189). También formó parte de los consejos de administración de Papelera Española y Tubos Reunidos ocupando en esta última el cargo de vicepresidente.

Alfonso Zorrilla fue miembro de una saga de empresarios e industriales que tiene su origen en los primeros banqueros y comerciantes bilbaínos del siglo XVIII.

Su bisabuelo, José Salvador de Lequerica, fue un personaje con inquietudes políticas y uno de los socios promotores de negocios como la empresa Santa Ana de Bolueta en 1841 (Alonso Olea, 1998: 39) (la primera factoría que levantó un alto horno en Vizcaya) y la Compañía del Ferrocarril de Bilbao a Tudela en 1857.

El hijo de éste, el ingeniero de caminos José de Lequerica, continuó con los tradicionales negocios familiares y participó como socio fundador en la creación de nuevas empresas como: la Compañía del Tranvía Urbano de Bilbao (1884), Tubos Forjados (1892), Vidrieras de Lamiaco (1925), etc. Además de su importante faceta como empresario y promotor industrial, desarrolló una notable actividad profesional dirigiendo las obras de reforma de los puertos de Elantxobe, Bermeo y Gijón (Entrevista con Alfonso Zorrilla, 1998).

José de Lequerica contrajo matrimonio con Eloisa Erquizia Meabe y fruto de dicha unión nacieron cuatro hijos: José Félix, Enrique, Ramón y María Teresa.

El hermano mayor fue el intelectual, diplomático y gran político e ideólogo conservador bilbaíno José Félix de Lequerica. Su amigo José María de Areilza dijo de él que “Lequerica tenía quizás la cabeza mejor amueblada de los políticos de su tiempo” (Areilza, 1974: 87).

Su extensa carrera política se inició en el Ayuntamiento de Bilbao donde fue designado para alcalde en 1938. Un año más tarde fue nombrado embajador en Francia, en 1944 fue ministro de Asuntos Exteriores, en 1951 embajador de España en los Estados Unidos y en 1955 delegado de España en las Naciones Unidas.



*José Félix de Lequerica
dibujado por Flores
Kaperotxipi.*

Paralelamente a su vocación política siempre manifestó su decidido apoyo a la cultura y más en concreto a las artes plásticas. Participó en la comisión encargada de redactar los estatutos del nuevo Museo de Arte Moderno de Bilbao, y formó parte de la Junta del Patronato que designó a Aurelio Arteta para desempeñar el cargo de director de dicho Museo (Mur Pastor, 1985: 102-103). Estas inquietudes artísticas le animaron a desarrollar su propia colección de arte y le permitieron tener una gran amistad con Aurelio Arteta y otros artistas vascos como Iturrino, Tellaeche, Aranoa, Ucelay, Jenaro de Urrutia, etc.

Su amplia cultura y formación le convirtieron en uno de los asiduos participantes de la tertulia que se celebraba en el café El Lion D'Or de la Gran Vía bilbaína y en la que actuaba como inspirador Pedro de Eguillor. “Este grupo estaba vinculado social y culturalmente a la oligarquía vizcaína, pero dentro de una visión moderna del conservadurismo, de raíz británica” (Cava Mesa, 1992: 30). El mundo nacionalista le ofreció participar en la revista *Hermes* (1917-1922), fue miembro de su primer consejo de dirección y en 1917 escribió un par de artículos. “Todos los autores coinciden en describir a Lequerica como culto, cínico, muy aficionado al arte, amante de la buena mesa y con fama de mujeriego, características a las que unía una enorme ambición de poder” (Kintana Goirena, 2008: 171).

Uno de los personajes más cercanos a su círculo intelectual y político fue Lorenzo Hurtado de Saracho, de quien ya hemos comentado su iniciativa para la creación del Museo de Arte Moderno.

José Félix de Lequerica falleció sin descendencia directa el 6 de junio de 1963. Sus dos únicos hermanos vivos, Enrique y María Teresa, heredaron su patrimonio y también su colección de arte.

La menor de los hermanos, María Teresa, se casó con Nicolás Zorrilla y Vicario, secretario durante 46 años de la Cámara de Industria y Navegación de Bilbao (Dorao Lanzagorta, 1986: 140). Fruto de dicho matrimonio nacieron Nicolás, Eloisa, Alfonso y Ramón.

De esta manera, Alfonso Zorrilla, tercero de los cuatro hijos de María Teresa, se convirtió por vía materna en uno de los herederos de ese peculiar coleccionismo de arte que se desarrolló en la villa bilbaína a principios de siglo, en plena efervescencia política, económica y cultural.

En 1960, Alfonso inició su vocación coleccionista con la adquisición a un anticuario sevillano de su primer cuadro, un *Ecce Homo* de la escuela del pintor valenciano del siglo XVI Juan de Juanes, que pone de manifiesto su inicial atracción por la pintura clásica.

La afición de Alfonso por las bellas artes y su espíritu coleccionista van a crecer y desarrollarse ininterrumpidamente. Con apenas treinta años entró a formar parte de la junta del patronato del Museo de Bellas Artes de Bilbao, de la mano del entonces alcalde, Lorenzo Hurtado de Saracho, interesado en renovar la institución con gente joven. En la junta permaneció de forma ininterrumpida de 1961 a 1977, y conoció a personajes importantes en la vida del Museo como Crisanto de Lasterra (director), Antonio Bilbao Arístegui (coleccionista de arte), Gregorio Ibarra (abogado, pintor amateur y mecenas), Manolo Galíndez (arquitecto), Joaquín Zuazagoitia (alcalde de Bilbao de 1942 a 1959), etc., según sus propias declaraciones: “Aprendí mucho con ellos, ya que además de las juntas, nos reuníamos todos los domingos en el despacho del director Lasterra para hablar de arte, de pintura fundamentalmente, y luego visitábamos las salas del Museo. Eran por su cercanía al poder unos grandes valedores para el Museo, pero cuando actuaban en él no eran ayuntamiento, eran sólo Museo, era su vida, su hobby, su máxima afición” (Bilbao, 1994: 21).

Una de las tertulias a las que acudió Alfonso Zorrilla con regularidad era la de la galería de arte *Windsor-Kulturgintza* que se empezó a realizar con el inicio de las actividades de la sala en el año 1971. “Todos los días al anochecer hablaban de lo humano y lo divino, iban de exposiciones, hacían viajes, organizaban comidas y celebraban homenajes en la Sociedad Bilbaína. Entre los asiduos figuraban coleccionistas como Jaime Olaso, José Marco-Gardoqui, Alfonso Zorrilla de Lequerica, Murgoitio e Isidoro Miñaur [...]” (Sáenz de Gorbea, 1997: 8-9).

Su activismo cultural no pasó tampoco desapercibido en las negociaciones para la instalación de la colección del Museo Guggenheim Bilbao, y formó parte de la comisión de asesores artísticos del Gobierno Vasco a petición del diputado foral de Cultura, Tomás Uribeetxebarria, por ser considerado como uno de los más importantes coleccionistas de España, además de atento seguidor de las subastas que se celebraban en todo el mundo (Tellitu, Esteban y Carrera, 1997: 134).

Con la inauguración del Guggenheim Bilbao en 1997 fue hasta su fallecimiento, el 14 de noviembre de 2003, socio de honor y miembro de su comisión artística, donde colaboró de forma muy destacada asesorando sobre la adquisición de obras para la colección propia del museo. El hecho de ser llamado para participar en esta comisión de expertos dice mucho sobre el bagaje y conocimiento de Alfonso Zorrilla sobre el arte en general y el mercado internacional del arte en particular.

La colección

A Alfonso Zorrilla no le gustaba que le denominasen coleccionista de arte, porque estimaba modesta su colección; él prefería que le considerasen como “un gran amante del arte y de la investigación” (Bilbao, 1994: 21).

¿Qué artistas fueron sus preferidos? Tal y como él nos indicó sentía pasión por Iturrino, Cossío, Saura, etc. (Entrevista con Alfonso Zorrilla, 1994). De Iturrino tuvo mucha obra y de muy buena calidad, siendo considerado su mejor coleccionista y una de las personas más activas en el redescubrimiento y difusión del artista.

Instituciones con las que colaboró cediendo en depósito obras de su colección, como por ejemplo el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, hablan en el catálogo realizado con motivo de su inauguración en 1992 de “[...] importante colección de arte español de principios de siglo de Alfonso Zorrilla [...]” (Torra León, 1992:

29 y 172). Sin embargo, su modestia a la hora de ponderar su condición de coleccionista, evidencia el deseo apasionado de seguir avanzando en la consecución de nuevos retos coleccionistas.

Con motivo de la inauguración antes mencionada del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía cedió las siguientes obras:

Pancho Cossío.

“Jarro y botella” (1928).

Óleo sobre lienzo 72 x 90 cm.



Francisco Iturrino.

“Mujeres desnudas en La Alberca” (Sevilla), hacia (1907-1908).

Óleo sobre lienzo 200 x 174 cm.



A continuación se detallan las obras que prestó a distintos museos, galerías, etc., con motivo de exposiciones de artistas que estaban representados en su colección.

En 1964 para la exposición *Francisco Iturrino* celebrada en Madrid por el Instituto de Cultura Hispánica cedió las siguientes obras:

“Composición oscura” (1893)

Óleo sobre lienzo 49 x 38 cm.

“Gitanos” (1898)

Óleo sobre lienzo 49 x 38 cm.

“Gitanas” (1898)

Óleo sobre tela 49 x 38 cm.

“Estudio de flores” (1907)

Óleo sobre lienzo 80 x 100 cm.

“Manola fauve” (1907)

Óleo sobre tela 34 x 24

“Paisaje de la Concepción” (1909)

Óleo sobre tela 120 x 80 cm.

“Paisaje de Málaga”

Óleo sobre tela 60 x 74 cm.

“Paisaje y flores” (1910)

Óleo sobre tela 70 x 70 cm.

“Escena de Tánger” (1911)

Óleo sobre tela 94 x 70 cm.

“Tres moros” (1911)

Óleo sobre tela 71 x 46 cm.

“La torada de Miura” (1913)

Óleo sobre tela 82 x 140 cm.

“Tienta en campo abierto” (1913)

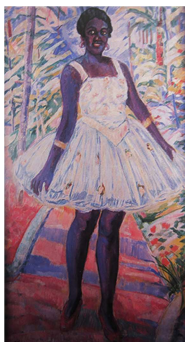
Óleo sobre tela 199 x 195 cm.

“Mujer en el balcón” (1915)

Óleo sobre tela 116 x 78 cm.

“Perla negra en el jardín” (1916)

Óleo sobre tela 150 x 90 cm.



“La danza” (1916)

Óleo sobre tela 140 x 75 cm.



“Bañistas” (1918)

Óleo sobre tela 110 x 98 cm.

“En la tarde florida” (1919)

Óleo sobre tela 120 x 80 cm.

“Mujeres en el jardín” (1919)

Óleo sobre tela 80 x 80 cm.

“Mujeres con un galgo” (1920)

Óleo sobre tela 80 x 120 cm.

Además de estos 19 cuadros cedió 11 aguafuertes que no aparecen especificados en el catálogo de la exposición (Instituto de Cultura Hispánica, 1964).

En la catalogación de obra gráfica de Iturrino, realizada en 1988 por Kosme M^a de Barañano y Javier González de Durana (1988: 70 y ss.), aparecen los siguientes grabados de la colección de Alfonso Zorrilla:

“El corral de toros, la tablada”

Aguafuerte color

Papel 42 x 54,5. Mancha 30,3 x 34,7

Número 19/50

“Baile flamenco”

Aguafuerte color

Papel 43 x 56. Mancha 29,5 x 40



“Fiesta”

Aguafuerte color

Papel 50 x 65,5. Mancha 37 x 52,8

“Romería”

Aguafuerte color

Papel 36,5 x 44. Arches (verjurado)

Mancha 29,8 x 39,3

“La chanteuse des foules. La chanteuse populaire”

Aguafuerte color

Papel 36,5 x 55 Arches (verjurado)

Mancha 24,5 x 34,7

“Paseo por la plaza de Cataluña”

Aguafuerte color

Papel 49,2 x 65,2 (verjurado)

Mancha 39,5 x 46,5 o 47,5 (no es regular la mancha)

“Ápres la fête, los caballistas”

Aguafuerte color

Papel 45 x 55 (verjurado)

Mancha 34,5 x 44,5

Para la exposición *Francisco Iturrino-Santiago Rusiñol. Jardines de España* (Joos, 1993) celebrada en Valencia en 1993 cedió cuatro cuadros:

“La primavera”

Óleo sobre lienzo 138 x 171 cm.



“Tartáreas”

Óleo sobre lienzo 59 x 46 cm.

“Perla negra” y “La Concepción” fueron prestados con anterioridad a la exposición de 1964 celebrada en Madrid.

Para la exposición de Francisco Iturrino de 1996 celebrada en San Sebastián (Moreno Ruiz de Eguino, 1996), cedió 5 cuadros y 4 grabados, pero sólo nombraremos las obras no prestadas en las exposiciones anteriores:

“Motrico”. Hacia 1905-1906
Óleo sobre lienzo 50 x 81 cm.

“Morita” (también “Chinita”). Hacia 1912
Óleo sobre lienzo 56 x 42 cm.

“En el río”
Aguafuerte color. Papel 48,6 x 64,5 cm.
Mancha 39,7 x 49 cm

Para la exposición de Iturrino celebrada en 1997 en Madrid y Bilbao (Joos, Zugaza y Bonet, 1996) cedió 8 cuadros, pero sólo nombramos los no catalogados en las anteriores exposiciones:

“Odalisca”. 1912
Óleo sobre lienzo 91 x 139 cm.



“Bodegón”. Hacia 1910-1911
Óleo sobre lienzo 82 x 98 cm.



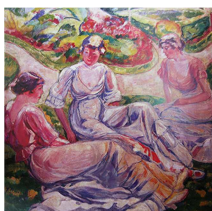
“Bodegón”. Hacia 1910-1911
Óleo sobre lienzo 87 x 100.



Estos dos bodegones fueron depositados por su viuda Mercedes Puig en el año 2005 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao a cambio de una contraprestación fiscal por parte de la Hacienda de Vizcaya. Fueron pintados cuando Henri Matisse pasó una temporada en el estudio de Francisco Iturrino en Sevilla. En aquel encuentro ambos artistas decidieron abordar por su cuenta el mismo tema con sus respectivos estilos. Fruto de ese ejercicio son los dos cuadros de Iturrino en la colección Zorrilla y los dos de Matisse actualmente en el Hermitage de San Petersburgo (González, 2005: 94).

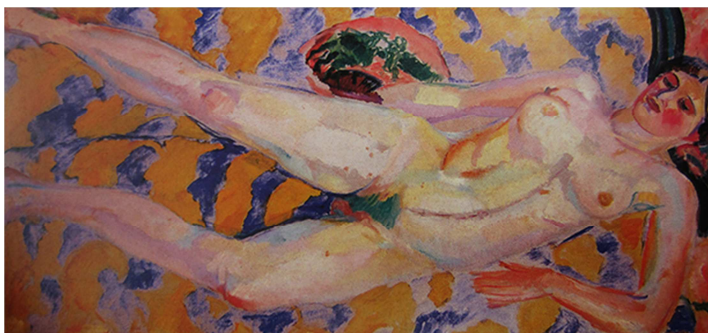
Para la exposición *Francisco Iturrino 1864-1924* celebrada en 1999, en el Museo Nicanor Piñole de Gijón, prestó cinco cuadros, pero sólo nombramos los no catalogados en anteriores exposiciones (Carretero y Joos, 1999: p. 61 y ss.).

“Tertulia femenina” (c. 1906-1908)
Óleo sobre lienzo 80 x 80 cm.



“Desnudo” (c. 1910-1911)

Óleo sobre lienzo 59 x 115 cm.



En la colección de *Pintores y Escultores Vascos* aparece reproducido otro cuadro de Iturrino perteneciente a Alfonso Zorrilla (Aguiar y otros 1973: 191).

“Caballo y galgo”. Hacia 1914

Óleo sobre lienzo 135 x 144 cm.

En total 30 cuadros y once grabados de los que sólo conocemos con detalle 8. Como podemos observar Alfonso Zorrilla es el coleccionista que más se ha implicado en la divulgación y reconocimiento de la obra del pintor fauve de origen santanderino Francisco Iturrino.

¿Qué otro tipo de obra existía en la colección? Su curiosidad abarcaba un amplio abanico de estilos y escuelas, pero fundamentalmente concentró su esfuerzo y dedicación en cuatro grupos: pintura vasca, pintura de la primera vanguardia española, joven pintura española y pintura contemporánea internacional.

Dentro del apartado de pintura vasca estaban representados en la colección artistas como Manuel Losada, Gustavo de Maeztu, Genaro Urrutia, Juan de Aranoa, Julián de Tellaeché, José Arrúe, José María Ucelay, Acebal Idígoras, etc.

En el apartado de pintura contemporánea española había obra interesante de Pancho Cossío, Francisco Bores, María Blanchard, José Gutiérrez Solana, Luis Fernández, Oscar Domínguez, Antonio Saura, Luis Gordillo, Pablo Palazuelo, Luis Feito, Equipo 57, etc.

En concreto de la pintora santanderina María Blanchard, cedió para la exposición titulada *París, capital de las artes 1900-1968*, celebrada en el museo Guggenheim Bilbao en el año 2002 (Dumas, Fabre, Rosenthal y Wilson, 2002: 101):

“Composición cubista” hacia 1917.

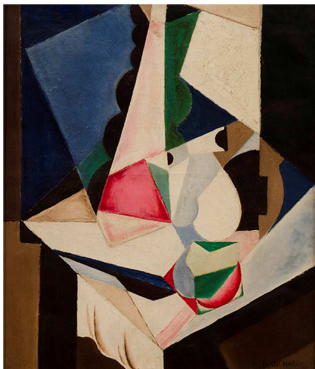
Óleo sobre lienzo 57 x 54 cm.



Para la exposición de la misma artista celebrada en la Fundación Botín de Santander y después en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía durante el año 2012, cedió además de la obra de la exposición del Guggenheim de Bilbao otras tres obras cubistas de la artista (Salazar, 2012).

“Composición cubista” hacia 1917.

Óleo sobre lienzo 55 x 46 cm.



“Botellas y copa de frutas sobre una tabla”. C. 1917- 1918.

Óleo sobre lienzo 73 x 60 cm.



“Naturaleza muerta con copa de frutas. C. 1918.

Óleo sobre lienzo 92 x 65 cm



Del Equipo 57 cedió para la exposición antológica del grupo realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1993 tres obras recogidas en el catálogo de dicha exposición (González, 1993: 80, 96 y 107).

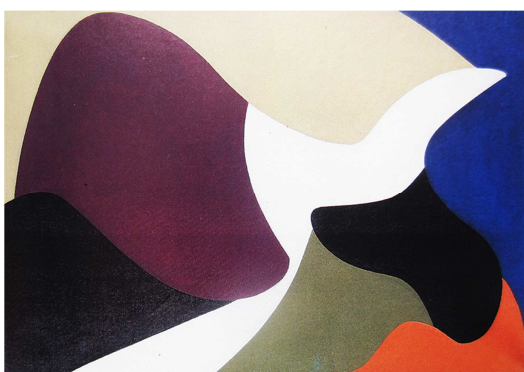
Sin título, 1958.

Óleo sobre lienzo 46 x 65 cm.



Sin título, 1959-60

Óleo sobre lienzo 65 x 92 cm.



Sin título, 1960-61

Óleo sobre aglomerado 60 x 153,5 cm.



Para la exposición “París y los surrealistas” celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en el año 2005 cedió su familia la obra de Luis Fernández (Compañía, 2005: 166).

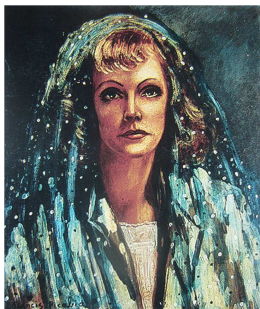
“Alegoría del bien y del mal” 1939
Óleo sobre lienzo 81 x 100 cm.



La joven pintura y escultura española está representada por artistas como Carlos Alcolea, Pello Irazu, Pedro G. Romero, Valdeón, Curro González, Alberto Peral, etc.

A pesar de ser una colección que giraba fundamentalmente en torno a la pintura española y vasca, existían puntuales aportaciones de obra de artistas foráneos, como por ejemplo (González de Durana, 1997):

Francis Picabia
“Obrag” (Greta Garbo) 1941-1942
Óleo sobre cartón. 65 x 54 cm.



Hans Peter Adamski
Sin título, 1984
Acrílico/papel pegado a lienzo 70 x 95 cm.

Markus Oehlen
Sin título, 1984
Mixta/papel 110 x 77 cm.

Markus Oehlen
Sin título, 1986
Óleo/lienzo 120 x 100 cm.



La colección de Alfonso Zorrilla representó el nexo de unión entre un modelo de coleccionista de principios de siglo, estrechamente ligado al proceso de industrialización de la ría, caracterizado por su pujanza económica y eclecticismo, y un nuevo modelo de coleccionista contemporáneo caracterizado por la coherencia, la especialización y la información.

En la formación del espíritu coleccionista de Zorrilla coexistieron tres momentos históricos del coleccionismo bilbaíno: el coleccionismo anterior a la guerra civil de la mano de su tío José Félix de Lequerica, el coleccionismo de la época franquista de personajes cultos y refinados como Lorenzo Hurtado de Saracho, Antonio Bilbao Arístegui, etc. y, por último, el espíritu coleccionista contemporáneo de personajes como Javier Viar, Iñaki de la Sota, Josemi Arístegui, etc. Como él reconoció, su primera obra adquirida fue un *Ecce Homo* de la escuela de Juan de Juanes, pero poco a poco su gusto fue variando interesándose por los artistas vinculados con las vanguardias históricas.

Para el diseño de su colección nunca contó con asesores profesionales, pero sí admitía haber recibido consejos de su amigo coleccionista Luis de Elejabeitia, de quien según nos confesó había aprendido bastantes cosas (entrevista con Alfonso Zorrilla, el 15 de junio de 1998).

Su evolución personal le llevó a desarrollar un coleccionismo de investigación, donde es necesario conocer puntualmente las oportunidades del mercado, las subastas, las cotizaciones, visitar exposiciones, realizar lecturas especializadas, etc. Esa permanente inquietud y entusiasmo le permitieron adquirir obras importantes de los artistas a los que admiró. De ahí que en numerosas ocasiones las obras de su colección fueran solicitadas para intervenir en exposiciones monográficas de diferentes autores. Actividad que además de permitir divulgar y conocer la obra de importantes artistas en colecciones privadas, le sirvió para avalar la calidad de sus obras y poner en valor su propia colección.

Su curiosidad, inquietud y dedicación lograron que su colección fuese un ente vivo, sometido a cambios y modificaciones constantes (compras, ventas, permutas) en busca de la colección ideal, un objetivo inalcanzable que sólo es factible vislumbrar en los sueños de los coleccionistas.

En definitiva, un coleccionista apasionado y culto, que de acuerdo con las tipologías definidas en el capítulo segundo, encajaría perfectamente en el modelo de coleccionista activo en el sentido más puro.

10.4. Fundación Faustino Orbegozo Eizaguirre

La Fundación Orbegozo fue una de las primeras experiencias privadas surgidas en el ámbito local que, siguiendo el modelo anglosajón de creación de fundaciones por iniciativa de los grandes magnates y financieros, desarrollará una importante labor cultural. Su puesta en marcha significó, también, la aparición de una nueva mentalidad social, que demandará a las grandes empresas y grupos financieros que colaboren a subsanar las carencias culturales y sociales.

En el caso de la Fundación Orbegozo, diversas circunstancias, no previstas inicialmente, posibilitaron que una parte importante de su mecenazgo artístico sirviese para formar una colección de arte, constituyendo lo que va a ser un ejemplo atípico de coleccionismo institucional.

¿Cuáles son los motivos que justifican su aparición en este trabajo sobre el coleccionismo?

- Su creación coincide con el final de la etapa franquista y representa el esfuerzo cultural más importante realizado por una institución vasca de carácter privado en un breve período de tiempo (1975-1980).
- Inicialmente sus actividades crearon nuevas expectativas y sirvieron de revulsivo del alicaído panorama cultural vasco.

El fundador



Faustino Orbegozo Eizaguirre nació en Zarauz el 21 de mayo de 1910. Sus padres, Esteban Orbegozo Iribar y Francisca Eizaguirre Lopategui, tuvieron nueve hijos, siendo Faustino el sexto de los hermanos.

Sus primeros estudios los realizó en las escuelas de la Misericordia de Zarauz y sin abandonarlos comenzó a trabajar como repartidor de telégrafos de su localidad, cuando sólo contaba con diez años.

Su verdadera vocación fue de carácter religioso y a los doce años ingresó como seminarista en Aránzazu. Tres años más tarde contrajo una grave enfermedad que le impidió continuar con su formación para el sacerdocio.

A los diecisiete años, recuperado de su enfermedad, se hace cargo de la dirección del taller de herrería propiedad de sus padres. El taller comienza a expandirse y amplía sus actividades con la fabricación de cocinas económicas.

En 1931 se construye una nueva fábrica con una plantilla de setenta trabajadores en Zumárraga, donde pudo aprovechar las ventajas derivadas del ferrocarril en el transporte de las mercancías.

Años más tarde, y una vez acabada la guerra civil, las dificultades existentes para hacerse con material para la fabricación de encimeras para las cocinas le impulsaron a montar un alto horno. Corría el año 1945 y a partir de ese momento se van a reorientar las actividades económicas de la empresa pasando a tener un carácter más siderúrgico.

En los próximos años el crecimiento fue vertiginoso y se crearon nuevas empresas: en 1959 Perfiles y Derivados S. A. en Ormaiztegui (Guipúzcoa), en 1966 en Lezo (Navarra) y Madrid para la fabricación de cocinas de gas, en 1971 Orbegozo Fittings S.A. con sede en Salvatierra (Álava) y con una plantilla de quinientos trabajadores, en 1975 Electrodomésticos Orbegozo S. A. Anteriormente se había adquirido Transformaciones Siderúrgicas S. A. de Lacunza (Navarra) (Fundacion Faustino Orbegozo Eizaguirre, 1975: 1).

Su habilidad innata para los negocios y los años de depresión y autarquía le permitieron construir un importante *holding* económico.

En 1973 le fue concedida por el ministro de Trabajo la medalla al Mérito en el Trabajo, en su categoría de plata con ramas de roble.

Desde joven mostró una especial preocupación por la enseñanza, lo que le llevó a participar como socio fundador de la Escuela Profesional de Legazpia y donó al Estado en 1966 el Instituto de Enseñanza Media de Zumárraga-Villarreal-Legazpia.

Pocos años antes de fallecer y después de una intensa vida de dedicación al trabajo, Faustino se hallaba soltero y meditaba profundamente sobre el destino de su importante fortuna. Su gran religiosidad, sus desavenencias con su hermana Agapita, la única viva de los nueve hermanos, y el trabajo de sus consejeros acabaron por inclinar la balanza hacia la constitución de una entidad que sirviese para proyectar sus preocupaciones e ideales humanistas.

Los últimos años de su vida, antes de su fallecimiento en 1978, transcurrieron en Fuerteventura. El secuestro a manos de ETA de su hermano Saturnino, y las amenazas que él mismo había recibido, le obligaron a vivir alejado del País Vasco.

La Fundación

El 7 de octubre de 1975 nace la Fundación Faustino Orbegozo Eizaguirre. Su impulsor dejó treinta millones de pesetas en metálico además de un importante patrimonio formado por bienes inmuebles y participaciones empresariales, que fueron valorados en aproximadamente dos mil millones de pesetas (entrevista con el presidente de la Fundación, 27 de noviembre de 1997). Para el cumplimiento de sus objetivos la Fundación se va a organizar en dos secciones claramente diferenciadas:

a) El Instituto de Arte y Humanidades

Uno de sus objetivos más importantes fue realizar una política de democratización cultural (Alcalá, 1977: s. pág.). La labor del Instituto se llevó a cabo en tres frentes: ayudando económicamente a determinados artistas en sus tareas de investigación plástica, realizando una importante labor editorial y mediante la promoción artística (exposiciones, conferencias, charlas, etc.).

El Instituto de Arte y Humanidades fue la sección más significativa y conocida en los primeros años de existencia de la Fundación.

b) El Instituto de Investigación sobre el Crecimiento y el Desarrollo

Desarrollará actividades relacionadas con la nutrición, crecimiento y desarrollo infantil, ancianidad, etc. Su principal trabajo ha consistido en la realización de unas curvas de crecimiento infantil de Euskadi y la puesta en marcha de un hospital geriátrico en Zumárraga (Guipúzcoa).

El interés por estos temas surge de la relación que Faustino mantuvo con el doctor Manuel Hernández, director del hospital de Basurto.

Además de estas ramas de actuación hay que destacar su apoyo económico al centro de estudios universitarios UZEI en 1978 (Vadillo, 2008: 237).

La Fundación surge, por tanto, con unos objetivos y planteamientos muy amplios que pretenden dar respuesta, por un lado, a las necesidades culturales y, por otro, a las de tipo social. Su concepción resultó tremendamente novedosa en el ámbito vasco y se tomó como referencia para el diseño de los estatutos la Fundación madrileña Juan March.

En el aspecto cultural, que es el que más nos interesa, el fundador se dejó aconsejar por unas personas de su confianza que le convencieron de la necesidad de apoyar a los artistas vascos en el exterior y de colaborar en el resurgimiento cultural vasco. Los consejeros que más influyeron en esta dirección fueron Pedro Rey Ibarreche y José Antonio Ibáñez de Garayo, primer presidente de la Fundación y padre a su vez del actual presidente. En el apartado artístico el principal asesor fue el crítico Santiago Amón, acompañado de otros especialistas en temas artísticos como Javier Viar, José Luis Merino, Francisco Calvo Serraller, etc.

La primera aparición pública de la Fundación se produjo con *Erakusketa'78* (Euskal Artea/Arte Vasco) (Viar, 1978), exposición que inició en Bilbao el recorrido por las cuatro capitales vascas y que posteriormente recaló en otras poblaciones (Vergara, Arechavaleta, Irún, Fuenterrabia, Gernika, Zarauz, Zumárraga...). La muestra estaba esencialmente integrada por artistas de la tercera generación plástica vasca y prioritariamente definida por formas y modos no figurativos (Amón, 1979: 29). En 1979 pudo verse en el Palacio Velázquez del retiro madrileño y un año más tarde en la Fundación Miró de Barcelona.

En la muestra van a participar los ocho artistas becados por la Fundación: José Barceló, Gallo Bidegain, Carmelo Ortiz de Elguea, Juan Mieg, Santos Iñurrieta, Alberto González, Miguel Díez Alaba y José Luis Zumeta, junto con otros como Eduardo Chillida, Ruiz Balerdi, Ramos Uranga, Remigio Mendiburu, Pedro Salaberri, Vicente Larrea, Pello Azqueta y Andrés Nagel que tuvieron una relación de colaboración con la Fundación.

Paralelamente se puso en marcha un amplio programa editorial que se centró en la publicación de monografías de artistas becados, catálogos de exposiciones, escritos de arte de vanguardia, revistas de arte y humanidades (*Común*, se publicaron cuatro números), revistas de arquitectura (*Composición arquitectónica*, se publica-

ron diez números) y se reeditó la famosa revista promovida por la familia Sota, *Hermes*.

La Fundación nace como una auténtica potencia económica sostenida por un sólido capital industrial y financiero y se confiaba en el éxito comercial de la empresa (Guasch, 1985: 182). Repentinamente en 1980 se produce la práctica paralización total de las actividades de la Fundación. En tres años se habían truncado todos los ideales iniciales de convertirse en el “[...] revitalizador y aglutinador del arte y la cultura vasca, tanto a nivel plástico como a nivel conceptual [...]” (Guasch, 1985: 184).



Obra de Alberto González perteneciente a la Fundación Orbeago.

Los responsables de la Fundación explicaron dicha paralización por la falta de visión empresarial y la inexistencia de canales de distribución adecuados para la producción editorial (entrevista con el presidente de la Fundación, 27 de noviembre de 1997). Los nuevos gestores creen necesario realizar una administración más especializada y gestionar la entidad aplicando criterios económicos y financieros similares a los de una empresa privada. Los beneficios obtenidos serían los que garantizarían la continuidad y el cumplimiento de los objetivos inicialmente previstos en los estatutos de la Fundación.

La realidad viene a confirmar que desde 1980 hasta hoy, no se ha producido una normalización de sus actividades en el ámbito cultural y sólo se vienen realizando dos tipos de actividades: préstamos de cuadros para exposiciones temporales en distintos centros (véase apéndice A. 8 “Actividades de la Fundación Faustino Orbeago”) y puntualmente se ha retomado la política de concesión de becas a artistas plásticos.



Obra de José Luis Zumeta perteneciente a la Fundación Orbezo.

José Andrés Ibáñez de Garayo y Miryam Ibáñez de Garayo, presidente y coordinadora de gestión de la Fundación respectivamente, nos negaron repetidas veces información referente a los estatutos, presupuestos, listado de obras, etc. De ahí que no hayamos podido profundizar con mayor intensidad en una institución privada de clara vocación social, en la que la transparencia informativa brilla por su ausencia.

La colección

Surge como contraprestación de las becas concedidas a los artistas, a cambio de ayuda económica debían entregar obra de su producción. Este sistema fue bastante criticado ya que se vio como un modo de funcionarización del artista y no como un proceso saludable de potenciación de la actividad creativa. En poco tiempo la Fundación se hizo con un número importante de obra de los artistas becados, a los que posteriormente se han unido algunos otros artistas como (José Luis Sánchez García, Antonio Yániz Aramendia, Adolfo Cuevas, etc.) que continúan con la práctica de entregar obra a cambio de ayuda económica.



Obra de Carmelo Ortiz de Elgea perteneciente a la Fundación Orbezo.

En la actualidad la Fundación tiene catalogadas unas 350 obras, en general de gran tamaño y que se han venido ofreciendo al Museo de Bellas Artes de Bilbao, al Guggenheim Bilbao, etc. Según nos comentó el presidente de la Fundación, José Andrés Ibáñez de Garayo, para seguir trabajando con gente nueva y atender los gastos de mantenimiento de la colección, sería interesante vender algunos cuadros, aun-

que tampoco descartaba permutas u otro tipo de actuaciones (entrevista 27 de noviembre de 1997).

Estas afirmaciones demuestran claramente que la Fundación carece de espíritu coleccionista y que las obras inventariadas son producto de la relación de intercambio mantenida con los artistas. En un principio los antiguos gestores sí valoraron la posibilidad de crear un museo de arte vasco contemporáneo, pero la iniciativa no llegó a materializarse y recientemente se ha vuelto a recuperar la idea. De acuerdo con noticias aparecidas en la prensa bilbaína (Jobajuria, 2008: 8), parece que el ayuntamiento de Basauri estaba interesado en la creación de un museo de arte vasco contemporáneo en colaboración con la Fundación Orbegozo. El museo estaba previsto inaugurarse en el año 2010 y contaría con unas 600 obras de las cuales aproximadamente la mitad serían cedidas por la Fundación (Corcuera, 2008). Actualmente las obras de remodelación de las antiguas oficinas de la empresa La Basconia, centro operativo del futuro museo no han comenzado, y se desconoce si el proyecto sigue vigente o ha sido descartado.



Obra de Santos Iñurrieta perteneciente a la Fundación Orbegozo.

Los cuadros propiedad de la Fundación proceden única y exclusivamente de los artistas becados, formando un recorrido plástico de carácter monográfico, que abarca a muy pocos artistas y a un período muy concreto de sus trayectorias profesionales. Las tendencias mejor representadas son la abstracción y el informalismo, que es lo que caracterizó a aquel grupo de jóvenes artistas vascos de posguerra.

En definitiva una experiencia de coleccionismo institucional atípica, realizada sin un objetivo definido y con dificultades para su exposición de forma continuada. Estas circunstancias no facilitan su conocimiento y disfrute público de lo que se deduce su escasa incidencia en el panorama artístico y cultural.

Capítulo 11

11. Principales acontecimientos culturales y sociales en Álava durante la primera mitad del siglo XX

A comienzos de siglo Vitoria era una apacible capital de provincia con 30.701 habitantes, caracterizada por su tradición artesanal y por ser el centro comercial y administrativo de la provincia. Además de los servicios y el comercio, la actividad económica se sustentaba en establecimientos dedicados a la transformación de la madera, hojalata, cuero, y en pequeños talleres de forja, fundición, fabricación de herramientas, etc.

La ciudad vivía de espaldas a las grandes convulsiones económicas y sociales que se venían produciendo en las provincias vecinas de Vizcaya y Guipúzcoa.

La clase dirigente tenía un carácter conservador y localista y seguía estando muy vinculada a las dos grandes instituciones de la ciudad: el clero y los militares. Los nombramientos como sede de la Capitanía General de la Región, en 1843, y de la diócesis de Vitoria, en 1862, son dos acontecimientos que marcaron de forma indeleble la vida social.

La presencia militar en algunos momentos llegó a ser abrumadora y fue necesaria la construcción de numerosos cuarteles para los servicios de intendencia y de alojamiento de la tropa.

La creación de la diócesis de Vitoria vino acompañada de polémica, por ser la primera institución oficial que incluía a Vizcaya, Guipúzcoa y Álava. Algunas voces como la del Abad de Santo Domingo de la Calzada, consideraban imprescindible mantener el vínculo canónico de las provincias vascas respecto de la diócesis de Castilla (Montero, 1998: 10). Estas opiniones no impidieron que en 1862 se organizase el Obispado de Vitoria, lo que significó un fuerte impulso religioso para la ciudad, que vio cómo crecieron de forma notable las vocaciones, el asentamiento de nuevas órdenes y la construcción de edificios religiosos.

La vida política local tuvo como personaje central a Eduardo Dato, político conservador que fue diputado y ministro en Madrid (1914-1921) y actuaba como el

gran protector de los intereses locales en la capital del reino. Después de la dictadura del general Primo de Rivera (1923-1930), se va a producir un cambio político significativo de la mano de la coalición republicana que ganó las elecciones municipales de 1931 y arrebató a la derecha el control del Ayuntamiento y de la Diputación Provincial (González de San Román, 1997: 530 y ss.).



Autorretrato de Fernando de América. 1896.

Corría el año 1900 cuando el pintor Fernando de América realizó su primer viaje a París coincidiendo con la celebración de la Exposición Universal, donde fue premiada con el Grand Prix la obra “La triste herencia” de Sorolla. Anteriormente, en 1895 tuvo la oportunidad de conocer el ambiente de Roma, donde permaneció varios meses, aprovechando la estancia en dicha ciudad de su amigo el pintor vitoriano Ignacio Díaz Olano; sin embargo fue en París donde quedó subyugado por el impresionismo y en especial por sus pintores preferidos: Monet y Sisley (Corredor y Apellaniz, 1986: 256 y ss.).

Ignacio Díaz Olano realizaría el viaje en sentido inverso, primero trasladándose a París en 1881 donde residiría hasta 1885, y años más tarde, en 1894, se establecería en Roma, donde permanecería hasta el año 1896. En la Ciudad Eterna coincidirá con numerosos artistas españoles de la llamada Escuela Española de Roma. Su estancia en esta ciudad fue posible gracias al mecenazgo de su amigo vitoriano Felipe Arrieta, que le continuará ayudando hasta su fallecimiento en 1918 (Begoña y Beriain, 1987: 14 y ss.).



Autorretrato de Ignacio Díaz Olano. 1912.

De regreso a su ciudad natal y en plenitud creativa (“El restaurante” 1897, “El rezo del Ángelus en el campo” 1899) conseguirá una plaza de profesor de dibujo en el Instituto de Vitoria y participará y ganará por concurso oposición (1901) una plaza de profesor en la Escuela de Artes y Oficios; en ambas instituciones ejercerá su magisterio a distintas generaciones de artistas alaveses, incluso hasta después de su jubilación (Begoña y Beriain, 1987: 19).

La Escuela de Artes y Oficios era una institución centenaria producto de la Ilustración, fundada junto con las de Vergara y Bilbao en 1774 por el Conde de Peñaflores, Javier María de Munibe, primer director de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País (Begoña y Beriain, 1987: 12). En 1903, ingresó en la junta directiva de la escuela Fernando de América, donde permaneció hasta el año 1937. La institución se convirtió en el centro artístico e intelectual más importante de la ciudad durante la primera mitad del siglo XX.

El panorama expositivo de la ciudad era lamentable, no existía ninguna sala o espacio acondicionado para dicha actividad, siendo los Concursos Obreros la cita más importante a donde acudían la práctica totalidad de los artistas locales. El primer Concurso Obrero se inauguró el 1 de agosto de 1903, coincidiendo su apertura con las fiestas de la ciudad, y el tercero y último en 1916, considerado como la más relevante exposición artística celebrada hasta ese momento (García Díez, 1990: 133).



Además de los dos artistas señalados que disfrutaban de la admiración y elogio de un público aristocrático, existía un pequeño grupo de artistas alaveses (Mauro Ortiz de Urbina, Antonio Ortiz de Echagüe, Gustavo de Maeztu, Pablo Urrangarain, Adrián María de Aldecoa, Aurelio Vera-Fajardo, etc.) que acudían con regularidad a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y a las exposiciones colectivas promovidas por la Asociación de Artistas Vascos, los Congresos de Estudios Vascos o por las Fiestas Euskaras, pero que tenían serias dificultades para exponer en su propia ciudad.

Durante estos primeros años fue muy habitual recurrir a ciertos comercios como el de Ignacio López de Armentia en la calle Postas o el almacén de la Viuda e hijos de Murguía (García Díez, 1990: 139), que cedieron amablemente sus escaparates para exponer las obras de los artistas vitorianos.

En el año 1923, Fernando de América realizó en Madrid una exposición con gran éxito, siendo considerado por la crítica madrileña como uno de los mejores paisajistas españoles, y el Museo de Arte Moderno adquirió dos cuadros suyos para su colección permanente. De regreso a Vitoria, la ciudad le ofreció un homenaje y se

celebró un banquete en el frontón vitoriano. El acto constituyó un acontecimiento social de primer orden y reunió a todas las personas vinculadas con el ambiente artístico y cultural de la ciudad. Un año más tarde se celebró en el paraninfo de la Escuela de Artes y Oficios una exposición continuación de la de Madrid (Corredor y Apellaniz, 1986: 278-297).

La falta de expectativas para el resto de los artistas alaveses, animó a alguno de ellos a mirar hacia Bilbao, que en aquel momento era considerada como la capital del arte vasco. Entre ellos podemos citar a Gustavo de Maeztu, que fue uno de los promotores de la Asociación de Artistas Vascos fundada en 1911, y otros como Pablo Uranga, Eloy Garay, etc. se integraron en la Asociación con posterioridad (García Díez, 1990: 63).

En Álava y en especial en Vitoria no se va a vivir durante esos años el boom económico, financiero e industrial de la Ría de Bilbao y, lógicamente, no va a surgir una nueva y poderosa burguesía local necesitada de adquirir obras de arte para la decoración de sus residencias y palacios.

En 1930 Álava seguía siendo una provincia fundamentalmente agrícola, un 48,4 % de su población activa se empleaba en el sector primario y un 23,6 % trabajaba en el sector secundario, que era un sector muy artesanal donde predominaban los pequeños centros de producción. Ese mismo año en Vizcaya el porcentaje de población activa



Calle Independencia de Vitoria 1935.

del sector secundario se elevaba hasta el 47 %. Al menos hasta la Segunda República la conflictividad laboral fue casi inexistente en Álava (Intxausti, 1985: 291 y ss.). El lento desarrollo económico de Álava se muestra como un elemento clave en la apatía y ensimismamiento cultural de la provincia.

Algunos aspectos destacables de aquella situación fueron: la falta de crítica especializada, el escaso reflejo de la vida artística en la prensa local y la inexistencia de cualquier tipo de revista o publicación con pretensiones culturales.

La última exposición de cierto interés realizada antes del inicio de la guerra civil fue la primera Exposición de Artistas Alaveses, celebrada en agosto de 1936 en la Escuela de Artes y Oficios.

La ausencia de conflictividad social de Vitoria va a sufrir una traumática quiebra con el golpe militar del 18 de julio de 1936, sublevación que triunfó rápidamente en Álava gracias a la implicación de los mandos militares y la fuerte base social de los partidos de la derecha (Agirreazkuenaga, 1994: 356). Uno de los aspectos decisivos fue la rápida movilización del carlismo y su organización paramilitar el Requeté, con gran implantación en los pueblos de la provincia, que ante la indecisión de las autoridades republicanas tomó la capital. El gobernador Navarro Vives sometió su autoridad sin ofrecer resistencia y el alcalde en funciones Tomás Alfaro, creyó más conveniente renunciar a cualquier resistencia en aras de la concordia (Rivera y Ruiz, 1996: 324 y ss.).



*Tomás Alfaro
Fournier.*

Durante la contienda, Vitoria fue capital de la retaguardia en la batalla del norte, sede del Estado Mayor y base de aprovisionamiento. La escasa industria existente en la ciudad se paralizó o fue militarizada y destinada exclusivamente a la fabricación de material de guerra (García Crespo, 1981: 30).

La vida social en la postguerra estuvo marcada por la exaltación del régimen, el espíritu militar y la religión (Imízcoz y Manzanos, 1998: 180). El franquismo frustró los pequeños intentos modernizadores que desde los años veinte habían comenzado a manifestarse en la sociedad vitoriana e impulsó los valores del orden y la religiosidad en detrimento de la libertad y el laicismo.

Concluida la contienda el régimen organizó en 1939 una Exposición Internacional de Arte Sacro, en la que participaron once países y se exhibieron más de 1.500 objetos artísticos. El evento fue anunciado como un acontecimiento de paz y restauración religiosa y supuso un notable esfuerzo organizativo para la época. Desde el punto de vista cultural la exposición fue un claro indicativo de la nueva ideología imperante. Los organizadores reclamaban de los artistas, la asunción de una vida espiritual cristiana respetuosa con la tradición artística española (García Díez, 1990: 133 y ss.). Este acontecimiento, por el momento y el contexto en el que se produjo, recuerda bastante a la Exposición de Pintura, Escultura y Arte Decorativo realizada en Bilbao ese mismo año y organizada por la Jefatura Provincial de Propaganda.

El acontecimiento más relevante tras la contienda fue la creación, por iniciativa de la Diputación Foral de Álava, del Consejo de Cultura el 17 de noviembre de

1941. Dicho organismo fue el encargado de asesorar sobre todo tipo de temas culturales de la provincia, y sus objetivos fundamentales fueron fomentar el conocimiento, estudio y divulgación del patrimonio cultural de Álava y del País Vasco.

Ese mismo año la institución foral adquirió el palacio de Ricardo Augustin, Conde de Dávila, edificio de estilo neorrenacentista y neoplateresco situado en el Paseo de Fray Francisco. Un año más tarde pasó a denominarse Casa de Álava y se destinó a realizar funciones de Museo, Archivo y Biblioteca.

En 1942 surgió la primera sala estable de iniciativa privada en la ciudad, las Galerías Gys, propiedad de los escultores Víctor Guevara y Enrique Suárez, inaugurada con una exposición del pintor Aurelio Vera-Fajardo. La nueva iniciativa supuso un cambio de orientación en los tradicionales canales de comercialización artística de Vitoria. Por primera vez una galería privada realizaba una programación expositiva con un claro carácter comercial.

Su corta andadura dio paso al Salón de Exposiciones y Conferencias creado con el apoyo de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Vitoria, inaugurada el 3 de agosto de 1944 con la II Exposición de Artistas Alaveses. El director de la entidad financiera, Vicente Botella, fue un personaje vital en la recuperación artística de la ciudad. Sus inquietudes culturales y sociales permitieron la creación de nuevas infraestructuras expositivas y la recuperación de edificios históricos del casco antiguo de la ciudad, en pésimo estado



Enrique Suarez Alba y Juan Arostegui en una exposición de la Agrupación de Acuarelistas Vascos.

de conservación: El Portalón (edificio medieval reconvertido en Museo Taurino y actualmente afamado restaurante), el Palacio de los Guevara (antigua sede del Museo de Arqueología de Álava), La Casa del Cordón (sala de exposiciones), etc.

En su empeño por colaborar con las nuevas generaciones de artistas alaveses, Vicente Botella apoyó desde la institución que representaba a los grupos artísticos de la provincia (Asociación Artística Alavesa y Grupo Pajarita) (García Díez, 1990: 186 y 202).

La exposición más importante de la primera mitad de siglo fue la celebrada en 1947 en los salones de la Escuela de Artes y Oficios a beneficio de la Obra Católica de Asistencia Universitaria (Catálogo de la exposición de pintura a beneficio de la Obra Católica de Asistencia Universitaria, 1947). El objetivo artístico era dar a conocer las obras conservadas en poder de particulares y de difícil acceso para los aficionados al arte. En el catálogo de las pinturas expuestas se diferencian dos grupos de propietarios: por un lado los descendientes de la antigua aristocracia local (marquesa de la Alameda, marqués del Fresno, etc.) y de otro los representantes de la nueva burguesía local (Florentino y Cayetano Ezquerro, Félix Alfaro Fournier, etc.) que poco a poco van desplazando en importancia a la antigua nobleza vitoriana.

El último acontecimiento artístico de cierta significación antes de finalizar la primera mitad del siglo XX, fue la constitución en 1949 de la Asociación Artística Alavesa a modo y manera de la Asociación Artística Vizcaína, pero cuatro años más tarde que esta última.

Si en el caso vizcaíno el embrión de la asociación fue el Grupo del Suizo, en el caso alavés el referente fue el grupo de artistas de la Peña de Pintores del Casino Artista Vitoriano. En ambos casos se trataba de grupos de artistas de formación autodidacta que buscaban en el asociacionismo la superación de sus carencias formativas y una fórmula para ser escuchados y tenidos en cuenta por las instituciones.



Plaza del General Loma y a la derecha la sede del Casino Artista Vitoriano.

11.1. El coleccionismo en Álava hasta la primera mitad del siglo XX

Las referencias sobre el coleccionismo de arte en Álava más antiguas que se conocen, son las realizadas por el escritor y presbítero alavés nacido en Peñacerrada, en el año 1733, Lorenzo Prestamero. En su *Guía de Forasteros en Vitoria* (Prestamero, 1792: 1-25) nos dejó un catálogo descriptivo de pintura, escultura y arquitectura de la ciudad. En lo que respecta a la obra pictórica propiedad de particulares, cita la obra existente en cinco residencias de la ciudad pertenecientes al marqués de la Alameda, marqués de Legarda, Miguel Ramón de Zumalabe, marqués de Montehermoso y conde de Villafuente respectivamente.

Prestamero fue miembro de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País y uno de los principales animadores de las iniciativas de promoción cultural y social desarrolladas por la misma, en el último tercio del siglo XVIII en la capital alavesa. La casa de este erudito sacerdote que fue capellán del marqués de la Alameda, se convirtió en un lugar de paso obligado para todo viajero con inquietudes artísticas, que desease admirar “[...] y ver las inscripciones y esculturas que había reunido en su museo el presbítero alavés” (Estornés Lasa, 1995: 211).

Unos años más tarde el ilustre viajero Wilhelm Freicher Von Humboldt, filólogo, estadista y fundador de la Universidad de Berlín, realizó dos viajes al País Vasco, el primero en 1799 y el segundo en 1801, dejándonos unas interesantes observaciones de lo que más sorprendió a su inquieto espíritu. Al referirse a la ciudad de Vitoria recomienda visitar los cuadros de sus iglesias y colecciones particulares, mostrando su predilección por una Magdalena de Ticiano, existente en la casa del marqués de la Alameda, y por la colección de cuadros del marqués de Montehermoso “rica en buenas piezas de varias escuelas [...]” (Humboldt, 1975: 114 y ss.).

Estas dos referencias sobre las colecciones de pintura de la ciudad ponen de manifiesto la existencia de un pequeño grupo de la aristocracia local con cierto interés y refinamiento para disfrutar de las bellas artes. Dicha afición es más destacable si se tiene en cuenta el censo de la ciudad, que no llegaba a los 7.000 habitantes.

Si analizamos con detalle la procedencia de las obras existentes en las colecciones alavesas de esa época citadas por Prestamero, podemos diferenciar dos grandes grupos, las procedentes de Europa, con especial importancia de las pinturas per-

tenecientes a la escuela flamenca, y por otro lado las pinturas creadas en ciudades como Madrid y Sevilla.

Muchas de las piezas de arte flamenco (fundamentalmente pintura y escultura) que llegan al País Vasco tienen su origen en la importancia de las relaciones comerciales de la cornisa cantábrica con Flandes a finales de la Edad Media (Allende-Salazar, 1971: 223). Son muchos los autores que insisten en esta teoría y ponen de manifiesto la importancia del puerto de Bilbao como salida de los cargamentos de lana y miel procedentes de Castilla y, al mismo tiempo, como puerta de entrada de los objetos artísticos procedentes de Amberes, Malinas o las Provincias Unidas (Castañer, 1995: 8).



Tríptico del Llanto sobre Cristo Muerto, Caída camino al Calvario y Resurrección. Círculo de Pieter Coeck Van Aeist. Hacia 1530.

Vitoria fue un lugar de encuentro de comerciantes y mercancías en el siglo XVI y el valle de Ayala ruta natural hacia los puertos vizcaínos y cántabros. En 1510 el mercader vitoriano Diego Martínez de Maestu trajo a su regreso de Flandes dos imágenes de la Virgen y donó una de ellas al convento de Santo Domingo (Portilla Vitoria, 1989: 21). A medida que se incrementa el comercio de la lana castellana se acelera la importación de obras de arte de los Países Bajos, que en buena medida irán a parar a las parroquias alavesas.

En el caso de Vitoria, además de la vía comercial tradicional existieron otras alternativas para la llegada de las obras de arte flamencas según se desprende de la *Guía* de Prestamero. Ciertos personajes oriundos de la ciudad desarrollaron su carrera militar y profesional a las órdenes de la corona de España y en permanente relación con los círculos de la corte, lo que les permitió adquirir los gustos estéticos de la época y comprar obra de artistas flamencos, italianos, etc. Este es el caso de Francisco de Galarreta, secretario de Estado y Guerra de Flandes, o Pedro de Oreytia,

ministro del Consejo de Guerra de Carlos II, ambos caballeros de la orden de Santiago.

Algunas de las obras procedentes de Sevilla fueron compradas por vitorianos que desempeñaron altos cargos en la ciudad del Guadalquivir y que, de regreso a la capital alavesa, hicieron importantes donaciones a los conventos y parroquias de su ciudad natal, como muestra de su gran devoción.



Tríptico de la Adoración de los Reyes Magos. Anónimo flamenco. Escuela de Amberes hacia 1550.

Durante el siglo XIX la ciudad experimentó una gran expansión a pesar de las grandes convulsiones que padeció a lo largo de dicho período. La primera gran confrontación se produjo con ocasión de la invasión napoleónica (1808-1813), que convirtió a Vitoria en capital de la corte de José Bonaparte y tuvo a la Batalla de Vitoria como uno de los principales escenarios de la Guerra de la Independencia Española.

Una de las consecuencias derivada de la precipitada huida de las tropas francesas, aspecto señalado anteriormente en el apartado 3-1, fue el abandono de numerosos carruajes cargados con tesoros procedentes del expolio de toda España (Iribarren, 1950: 22 y ss.). Entre los objetos había ricos trajes, joyas, alhajas... y excelentes cuadros. Esta circunstancia sirvió para enriquecer la ciudad de Vitoria y convertirla en uno de los principales centros de almonedas de España.

La calle Correría, del casco viejo vitoriano, ha sido durante muchos años el centro de operaciones de esa decimonónica actividad, que ha sobrevivido con éxito hasta nuestros días. El gran número de anticuarios existentes en la ciudad ha facilitado la adquisición de obras de arte a coleccionistas alaveses y foráneos.

Después de la primera guerra carlista (1833-1839) la ciudad respiraba un ambiente liberal. “Las clases medias burguesas se hicieron con el control de la vida ciudadana” (Imízcoz y Manzanos, 1998: 132). En poco tiempo se crearon el Institu-

to, el Liceo, el Gabinete de Lectura, la Escuela de Bellas Artes y, a partir de 1866, el Ateneo y La Universidad Libre de Vitoria. “Esta generación de vitorianos hizo que se hablara de la ciudad de la ciudad como la *Atenas del Norte*” (Imízcoz y Manzanos, 1998: 133). Apelativo que también fue utilizado con posterioridad por ciertos intelectuales bilbaínos ligados a la tertulia del Lion D`Or para referirse a su ciudad.

En 1872 se inició la segunda guerra carlista y con ella se consumó la división de las élites vitorianas entre los defensores del foralismo, la religión y los valores tradicionales y por otro lado los liberales. “En Vitoria se acogió con entusiasmo la proclamación de Alfonso XII como Rey de España y la derrota carlista a las puertas de la ciudad, el 7 de julio de 1875” (Imízcoz y Manzanos, 1998: 135).

La llegada del ferrocarril en 1864 y la construcción del ensanche de la calle de la Estación, fue el punto de partida de una nueva prosperidad económica de la ciudad en la segunda mitad del siglo (Cañamero Redondo, 1982: 163-164). Aunque la industria fue desarrollándose lentamente y contó a final de siglo con el impulso derivado de la repatriación de capitales desde Cuba, la ciudad siguió manteniendo un marcado carácter comercial.

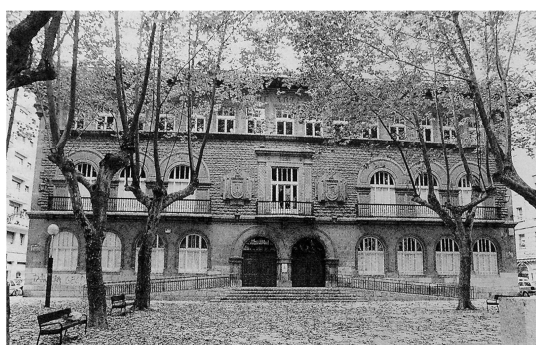
En los últimos años del siglo XIX se respiraba una atmósfera de crisis en la ciudad y en la provincia. Este cambio también se manifestó en el ambiente cultural, con la desaparición de la generación de la *Atenas del Norte* de los años 60 y 70 y con la pérdida de influencia de los centros elitistas como el Ateneo o de las antiguas tertulias. “En la sociedad se produjo la renovación generacional de la antigua élite decimonónica por otra de menor nivel intelectual y político, más conservadora, incluso reaccionaria y localista” (Imízcoz y Manzanos, 1998: 138). Vitoria pasó de ser una ciudad liberal y dinámica a convertirse en una sociedad conservadora y estática muy vinculada al enorme peso de los militares y el clero en la vida de la ciudad.

El desarrollo demográfico va a sufrir distintos altibajos, en 1828 la ciudad tenía 10.703 habitantes y en 1839 sólo 7.117. En la segunda mitad del siglo pasó de tener 18.718 habitantes en 1856 a 30.514 en 1897 (Cañamero Redondo, 1982: 164). Este pequeño crecimiento económico y demográfico, no permitió la aparición de una nueva burguesía que renovase el coleccionismo alavés, heredero del modo de coleccionar ilustrado descrito por Prestamero. Las grandes familias aristocráticas y los centros e instituciones religiosas continuaron siendo los principales coleccionistas.

A comienzos del siglo XX Álava era una sociedad agraria y el nuevo coleccionismo privado de arte una actividad prácticamente inexistente. Excepcionalmente, algún miembro de la nueva burguesía, como el joyero Pedro Anitua, llegó a formar una importante colección de arte, a la que años más tarde dio continuidad su hija María Luisa de Anitua. En la trastienda de la joyería situada en la calle Dato, esquina con San Prudencio, se celebraban tertulias a las que acudía con regularidad el pintor Fernando de América, gran amigo de Pedro Anitua. Junto a este incipiente coleccionismo quedaban las obras de arte que habían sido adquiridas en tiempos mejores por la aristocracia local, que no había trasladado su residencia a Madrid. En este último contexto se pueden encuadrar familias como los Verástegui, Salazar, Velasco, Murua, Arcaya, Villafuerte, etc.

Como ejemplo ilustrativo de ese modo de coleccionismo, en este trabajo analizaremos el caso de los Verástegui, por ser la única familia que ha mantenido un conjunto de cierto interés artístico desde el siglo XVIII hasta finales del siglo XX.

Por otro lado y coincidiendo con la inauguración del nuevo local de la Escuela de Artes y Oficios en 1923 se inicia “[...] la instalación de un Museo que aglutinase las obras diseminadas en centros oficiales y casas aristocráticas, de manera que pudieran exhibirse para conocimiento de la Ciudad” (García Díez, 1990: 30). La co-



Escuela de Artes y Oficios de Vitoria-Gasteiz en la Plaza Conde Florida.

lección de pintura estuvo formada fundamentalmente por obra donada por artistas ligados a la Escuela (profesores y alumnos). La experiencia, que podemos considerarla como el primer antecedente de coleccionismo institucional en la provincia, finalizó en 1957 con la cesión de las obras al Museo Provincial de Bellas Artes.

A medida que el siglo fue avanzando y la burguesía de la ciudad fue renovándose, fue aumentando el número de personas interesadas en el coleccionismo de objetos artísticos: Cayetano Ezquerro (industrial chocolatero y padre de Florentino y Cayetano Ezquerro), Luis Knörr (industrial cervecero y creador de la fábrica de bebidas KAS), María Luisa Gortázar, María Luisa de Campo, etc.

En este contexto surgirá la figura de un personaje atípico de la nueva burguesía industrial alavesa, Félix Alfaro Fournier, empresario de éxito, con una amplia curiosidad e interés por la cultura y profunda vocación de mecenazgo. Él y su hermano, el político liberal y escritor Tomás Alfaro Fournier, fueron defensores de la idea de la gran familia local vitoriana basada en el entendimiento y en la concordia (Rivera y Ruiz, 1996: 325).

La afición coleccionista de Félix Alfaro Fournier se materializó fundamentalmente en los años cincuenta, pero sus gustos tradicionales de carácter decimonónico y su concepción del coleccionismo como servicio público hacia su ciudad, nos inducen a considerarlo como un coleccionista ligado a la primera mitad del siglo XX.

No se trata de un coleccionista de arte en el sentido estricto del término, pero sí es un caso de mecenazgo extraordinariamente útil para el enriquecimiento del patrimonio artístico y cultural de la ciudad.

11.2. La colección Verástegui

La casa palacio del marqués de la Alameda, sede de la denominada colección Verástegui, fue construida entre 1731 y 1735 por el matrimonio compuesto por Bartolomé José de Urbina y Zurbano, agraciado en 1761 con el título de marqués de la Alameda, y Brígida Ortiz de Zárate y González de Junguitu (Vidal-Abarca y López, 1980: 36).

El segundo marqués de la Alameda, Ramón María de Urbina y Gaytán de Ayala (1751-1824), militar de carrera, varias veces alcalde de Vitoria y diputado general de Álava durante el trienio 1800-1803, fue un personaje ilustrado que promovió la construcción de la Plaza Nueva de la ciudad y el que posiblemente inició la colección de pintura familiar. Su amigo y capellán particular, Lorenzo Prestamero, en su *Guía de Forasteros en Vitoria* se refiere expresamente a la colección de su protector en los siguientes términos: “Entre muchas pinturas de mérito sobresale una Magdalena de Tiziano sobre tabla de excelente gusto y conservación [...]” (Prestamero, 1792: 11). Dicho cuadro también fue citado, como ya hemos comentado anteriormente por Humboldt que visitó la casa del marqués durante su estancia en Vitoria.



Escudo de armas del marqués de la Alameda.

Tras el fallecimiento del quinto marqués, José María de Zabala y Ortes de Velasco en 1919, la herencia familiar se dividirá en dos partes: María del Pilar de Zabala heredará el título de VI marquesa y algunos cuadros entre los que se encontraba la famosa Magdalena penitente atribuida a Tiziano, y su otra hija, Tomasa de Zabala, heredará la casa familiar situada en la calle Herrería del casco antiguo vitoriano y otro conjunto de cuadros (en concreto el Murillo perteneció a ambas hermanas hasta que fue adquirido en su totalidad por Tomasa de Zabala).

Tomasa de Zabala se casó con Pedro de Verástegui, fruto de cuya unión nacieron tres hijos: Fernando, Trinidad e Isabel. Fernando y Trinidad fallecen solteros y es Isabel de Verástegui, casada con Álvaro de Silva y Goyeneche, la que conservó, hasta su fallecimiento en 1997, la colección formada por un conjunto de obras procedentes del tronco del marqués de la Alameda y por otro un grupo de obras que

tienen su origen en la herencia de su marido. Isabel no vendió ninguna obra pero tampoco enriqueció la colección, se limitó a restaurar y a cuidar con esmero la herencia recibida.

Hasta finales del siglo pasado, la casa familiar, situada en el número 27 de la calle Herrería, y la colección, pertenecieron con carácter de proindiviso a los siete hijos de Isabel y Álvaro: Fernando, Jaime, Javier, María Soledad, Álvaro, Íñigo e Isabel de Silva y Verástegui. María Soledad, que a su condición de heredera une la de historiadora de arte, es la persona que ha realizado el inventario de la colección de pintura formada por 76 cuadros (Silva y Verástegui, 2011: 55-64).



Casa de los marqueses de la Alameda en la calle Herrería.

Por tanto, lo que se encontraba en la casa palacio del marqués de la Alameda era una parte de un conjunto más amplio que los distintos avatares hereditarios han ido desgajando hasta reducir la colección a un pequeño conjunto de interés desigual.

Respecto del cuadro *Magdalena penitente* (óleo sobre tabla de 1,26 x 0,9 m), obra mencionada por Lorenzo Prestamero, recientes investigaciones han desestimado que la excelente pintura sea obra de Tiziano y parece más acertada la probable autoría de un maestro nórdico; parece también confirmado que desde hace tiempo la obra no pertenecía a la colección Verástegui, sino que se hallaba en otra colección privada vitoriana que recientemente ha optado por su venta (Tabar de Anitua, 2003: 102). Tuvimos la oportunidad de preguntar sobre este particular a Soledad de Silva y Verástegui, quien nos confirmó que efectivamente el cuadro lo heredó M^a del Pilar de Zavala y Ortiz de Bustamante, VI marquesa de la Alameda, (hermana de Tomasa que a su vez fue abuela materna de Soledad de Silva y Verástegui). El cuadro pasó al hijo de Pilar, Luís de Verástegui y Zavala, que a su muerte lo transmitió a su hijo Antonio Verástegui y Mergelina, y éste lo vendió a José María Morrás que, según Soledad de Silva y Verástegui, lo volvió a vender (correo electrónico de Soledad de Silva y Verástegui. Apéndice A-8). En cualquier caso, estos datos sirven para hacernos una idea de la colección originaria y certificar la existencia de un conjunto de pinturas mayor que el catalogado en 2011 por Soledad de Silva y Verástegui.

En dicha catalogación se distinguen cuatro grupos de obras de acuerdo con su temática iconográfica. Los cuadros religiosos son 36, destacando por número e importancia las obras del siglo XVII pertenecientes a la Escuela Barroca andaluza y española. Los retratos son 21 y destacan por su importancia los dos realizados por el pintor barroco sevillano Bartolomé Esteban Murillo. El tercer grupo de bodegones y flores lo forman 10 obras pertenecientes a la escuela española, flamenca e italiana. Por último, el grupo de asuntos mitológicos lo forman seis obras donde predominan las de estilo barroco de escuela italiana y dos obras de seguidor desconocido de Pedro Pablo Rubens.

Algunos de los cuadros más importantes de ese total de 76 obras son las siguientes:

Bartolomé Esteban Murillo

“El cazador” (Retrato de Antonio de Salcedo y Hurtado de Mendoza)

Óleo sobre lienzo 238 x 135 cm. Hacia 1664.



El cuadro representa al primer marqués de Legarda, heredado por María Tomasa de Esquivel y Peralta que lo transmitió a su hijo Íñigo Ortes de Velasco (Vidal-Abarca, 1980: 59), que contrajo matrimonio con Teotiste María Luisa de Urbina y Salazar, tercera marquesa de la Alameda.

Está considerada como una obra excepcional de la pintura barroca española y fue sin duda la obra estrella de la colección, algunos especialistas la definieron como una de las pocas obras maestras en manos de coleccionistas privados vascos. Se trata de un cuadro de temática poco frecuente en la producción de Murillo que fundamen-

talmente pintaba temas religiosos y que aquí se nos revela como un excelente retratista y paisajista. Al menos desde 1791 la obra ha permanecido en Vitoria, donde fue vista por el escritor y político Gaspar Melchor de Jovellanos en la casa del marqués de Legarda (Portilla Vitoria, 1989: 344).

Con el fallecimiento de Isabel de Verástegui en 1997, sus herederos, una vez restaurada la obra, deciden a finales del año 2000 ofrecerla a la Diputación Foral de Álava por tres millones de euros. El interés por la obra del ejecutivo foral, en manos del Partido Popular, generó una tormenta política de los partidos de la oposición que impidió la adquisición de la misma.

“La oposición sacó a la luz un estudio del Museo del Prado en el que se afirmaba que la obra se había devaluado por malas restauraciones. La réplica llegó pocos días después de la mano de la principal pinacoteca de España. El responsable de conservación de pintura barroca afirmó que su estudio se había descontextualizado y calificó la pintura de excepcional” (Carrero, 2004: 94). El cuadro se puso a la venta a través de la sala madrileña Christie’s Ibérica y fue declarado bien de interés cultural inexportable (Carrero, 2004: 74). Finalmente la obra fue adquirida por un particular y las instituciones vascas no ejercitaron el derecho de tanteo y retracto que les amparaba de cara a su posible adquisición. Según algunos expertos como Fernando Tabar, *El cazador* es el mejor de los retratos de Murillo y un importante bien cultural legado por la Historia que no debería perderse para Álava (Tierro, 2000: s.pág.). En definitiva una oportunidad perdida e irrecuperable de vincular el patrimonio histórico con los entornos en los que surgió el espíritu coleccionista.

Otro cuadro considerado como pareja del anterior y de medidas similares es:

“La cazadora”

Óleo sobre lienzo 238 x 136. Siglo XVII.



Este retrato de doña María Francisca Coterillo y Ortea, primera marquesa de Legarda, en traje de caza, estuvo colgado junto con el anterior a ambos lados de la chimenea del Salón Cuadrado de la residencia de la familia Verástegui. Según Ismael Gutiérrez (2008: 282) el cuadro “[...] debe de ser considerado como una obra excepcional en el contexto de la pintura española de la segunda mitad del siglo XVII. Lo más probable es que fuera ejecutado en el taller de Murillo y quizá con intervención del propio maestro, aunque el estado de conservación en el que ha llegado hasta nuestros días perturba considerablemente su correcta apreciación”. El cuadro fue vendido por los herederos de la colección Verástegui en abril de 2004 a un coleccionista privado de Madrid, que a su vez lo volvió a vender el 3 de noviembre de 2010 a través de la casa de subastas Bilbao XXI.

Otros cuadros reseñables de la colección son:

Antonio de Pereda

“San Jerónimo, oyendo la trompeta del juicio final”

Óleo sobre lienzo 126 x 87 cm. 1668.



Importante obra de madurez para el conocimiento de la evolución técnica y estilística de dicho pintor vallisoletano. De Pereda se conservan varios San Jerónimos, repartidos en distintos museos y colecciones, pero desde el punto de vista iconográfico el cuadro de la familia Verástegui es el más elaborado (Silva y Verástegui, 1981: 50-56).

Juan Pantoja de la Cruz

“Las once mil Vírgenes”

Óleo sobre lienzo 279 x 203 cm. 1605.



Se trata de una de las últimas obras de Pantoja de la Cruz y posiblemente se realizó por encargo de Margarita de Austria, esposa de Felipe III. Su estilo denota un tardío amaneramiento renacentista con claras influencias flamencas (Portilla Vitoria, 1989: 310 y ss.).

Según Soledad de Silva Verástegui (catedrática del departamento de Historia del Arte de la Universidad del País Vasco y una de las herederas de la colección), en su opinión (entrevista realizada el 15 de octubre de 1991) se podían distinguir tres bloques fundamentales:

El primero y más homogéneo es el formado por 12 cuadros pertenecientes a la Escuela Barroca andaluza.

El segundo bloque tiene un carácter más variado y está formado por pinturas pertenecientes a la Escuela Española de los siglos XVI al XIX.

El tercer y último conjunto es el formado por varios cuadros pertenecientes a la Escuela flamenca del siglo XVI-XVII, Escuela italiana siglos XVIII-XIX, Escuela valenciana, Escuela madrileña...

La colección representó un claro ejemplo de lo que en el capítulo segundo definíamos como *coleccionista pasivo*. Una colección cerrada que no sirve para fomentar la actividad artística, ni potencia el mercado del arte, y sin embargo su supervivencia es vital para conocer y explicar las relaciones comerciales de la época, las inquietudes culturales y los gustos de una aristocracia ilustrada que lideró la sociedad vitoriana hasta el primer tercio del siglo XX.

En palabras de Javier Portús (2013: 12) “[...] el patrimonio material y su historia son agentes fundamentales para la conformación de las identidades colectivas”.

En el caso de la colección Verástegui su importancia no reside tanto en el valor individual de sus obras, sino en el valor testimonial del conjunto formado por la vivienda-palacio, el mobiliario y las pinturas. En suma el único ejemplo de coleccionismo vasco ilustrado del siglo XVIII que logró sobrevivir milagrosamente hasta finales del XX.

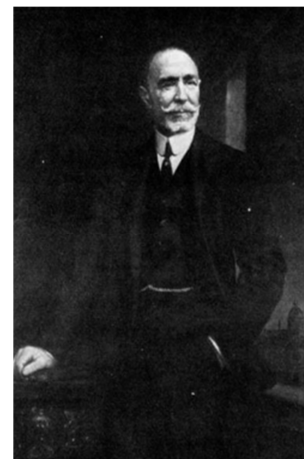
Según Soledad Silva Verástegui, su madre, Isabel de Verástegui, estuvo interesada en llegar a algún tipo de pacto con la Diputación Foral de Álava que permitiese la salvación y la exposición con carácter de permanencia de la colección. Desgraciadamente este acuerdo no se produjo y, como ha quedado expuesto, el conjunto resistió hasta el fallecimiento de la matriarca en 1997 y, a comienzos del nuevo siglo, los herederos decidieron comenzar a vender las joyas de la colección. En definitiva una pérdida importante para el patrimonio alavés.

11.3. Félix Alfaro Fournier

El iniciador de la saga alavesa de fabricantes de naipes fue Heraclio Fournier González, el hijo mayor de una familia de impresores litógrafos de origen francés instalados en Burgos a finales del siglo XVIII.

En 1869, el joven Heraclio Fournier, que apenas contaba con veinte años de edad, se trasladó a Vitoria en busca de nuevas oportunidades de negocio que le permitiesen desarrollar su profesión de grabador. Una vez allí instalado, contrajo matrimonio con la joven vitoriana Nieves Partearroyo.

Entre su equipaje, traía Heraclio una máquina “Minerva” que le sirvió para montar, en un pequeño local situado en el número 5 de la Plaza Nueva, una modesta imprenta. Los primeros naipes se realizaron de forma muy artesanal, estando los grabados realizados sobre madera de boj y coloreados a mano.



*Heraclio Fournier
González.*

Su visión industrial y su capacidad de adaptación a las nuevas tecnologías del siglo XIX, le convirtieron en un innovador del proceso productivo de la elaboración de naipes.

En 1875, Emilio Soubrier, profesor de la Escuela de Dibujo realizó, por encargo de Fournier, el diseño de la baraja española que consiguió el primer premio en la Exposición Universal de París en 1879. Posteriormente dicho diseño fue reformado por Augusto Rius hasta convertirse en la baraja española por antonomasia (Alfaro Fournier, 1951: 610 y 611).

Algunos años más tarde, Juan Bautista Alfaro, industrial vallisoletano, se trasladó a Vitoria y en 1893 abrió una fábrica dedicada a la confección de tejidos de yute (Alfaro Fournier, 1987: 114). En la ciudad conoció a una de las hijas de Heraclio (Mercedes Fournier Partearroyo) con la que contrajo matrimonio y tuvo diez hijos. El cuarto descendiente y protagonista de nuestra sinopsis fue Félix Alfaro Fournier, que nació en Vitoria el 2 de febrero de 1895.

Heraclio Fournier falleció en la ciudad francesa de Vichy en 1916. El hecho de que no tuviese descendencia masculina, determinó el nombramiento del más prepa-

rado de sus nietos, Félix Alfaro Fournier, como responsable de los negocios familiares. Nada más hacerse cargo de la gerencia de la empresa a la edad de veintiún años, encontró en el escritorio de su abuelo dos barajas de carácter mitológico, una de ellas fabricada en Madrid por Josef Monjardin en 1815 y la otra impresa por J. J. Maciá en Barcelona en 1830. Este feliz descubrimiento le produjo una profunda emoción que con el paso del tiempo se convirtió en una auténtica pasión coleccionista.

Su inclinación por recopilar y ordenar objetos se había manifestado desde pequeño con su entusiasmo por el coleccionismo de sellos (entrevista con Ramón Alfaro Fournier, 15 de febrero de 1991), pero a medida que pasaban los años su infinita curiosidad y constancia lo transformarían en un coleccionista de carácter enciclopédico: sellos, monedas, objetos taurinos, pintura, escultura, naipes, armas, etc. Fue un hombre tremendamente polifacético, al que le apasionaba coleccionar todo tipo de objetos artísticos o culturales, su dedicación no tiene parangón con ninguno de los ejemplos analizados en el presente estudio.

Colección de naipes



*Félix Alfaro
Fournier.*

A la edad de dieciocho años acompañó a su abuelo en un viaje de negocios a Munich, oportunidad que aprovecharon para visitar el Museo de Naipes de Bielefeld en las cercanías de Stuttgart. Esta circunstancia unida al posterior descubrimiento, anteriormente comentado, de las dos barajas del siglo XIX, fueron configurando su firme propósito de crear una colección de naipes que con el tiempo se convertiría en un auténtico museo.

En un principio la colección fue incrementándose en la medida en que la empresa Heraclio Fournier S.A. iba creciendo y absorbiendo a otros fabricantes competidores y a sus respectivos fondos de naipes, en las sucesivas décadas de los años treinta y cuarenta. El gran despegue coleccionista se produjo después de acabada la guerra civil española, que es cuando Félix Alfaro Fournier tuvo la idea de insertar anuncios en la prensa de toda España para comunicar su deseo de adquirir las mejores barajas que le fueran ofrecidas (Suárez Alba, 1991: 33 y 34). De esta forma pudo

darse a conocer en el mundo de los anticuarios y conseguir piezas excelentes a muy buen precio.

El siguiente paso, importante en el desarrollo de la colección, fue obtener piezas editadas en el extranjero. Para lograrlo se sirvió de sus constantes viajes de negocios, en los que fue adquiriendo barajas a los anticuarios y coleccionistas de naipes de París, Londres, Milán, etc.

Finalizada la guerra civil española, Heraclio Fournier S. A. era una de las pocas empresas españolas que exportaba y que tenía acceso a la obtención de divisas, lo que facilitó de forma notable la adquisición de barajas en el extranjero (entrevista con Josetxu Eguía y Alberto Sáenz, 30 de enero de 1992).



La fabrica de naipes en el cruce de las calles Fueros y Manuel Iradier. Vista trasera.

En el año 1955, se incorporó a la empresa como responsable del tema de ediciones en Barcelona, Luis Monreal Tejada, un amigo zaragozano de Félix y Ramón Alfaro Fournier, experto en temas de arte que había residido en Vitoria de 1916 a 1926. Luis Monreal colaboró con la empresa hasta su jubilación en 1987, momento en el que fue contratado como asesor artístico por la firma Sotheby's en Barcelona. Durante los treinta y dos años de vinculación con Fournier se convirtió en el hombre de confianza y asesor de Félix para temas de carácter artístico.

El 30 de noviembre de 1970 la casa de subastas Sotheby's, para la que años más tarde trabajaría Monreal, puso a la venta la colección de la empresa inglesa, creada en 1832, Thomas de la Rue and Company. La colección de naipes Fournier-carecía de piezas antiguas europeas importantes, por lo que la compra suponía la

posibilidad de dar un salto cualitativo de gran importancia. El enorme lote a subastar contenía piezas de casi todos los países europeos y había estado depositado durante cinco años en el Museo Británico. Su adquisición significaba duplicar los fondos de la colección Fournier alcanzando una meritoria categoría a nivel mundial.

La materialización de la compra se realizó gracias a los buenos oficios de Monreal que contactó para la operación con el anticuario inglés Marshall Spink, que fue el encargado de intervenir como corredor de arte en la subasta de Londres. El precio de salida de la colección era de 10.000 libras y finalmente se cerró la operación en 12.000 libras (según el tipo de cambio de la libra en aquel momento 2.000.000 de pesetas) (Suárez Alba, 1991: 64 y ss.).

Paralelamente al desarrollo de la colección, Heraclio Fournier S.A. se había convertido en un monopolio a nivel estatal en la fabricación de naipes y fue diversificando enormemente su actividad con la publicación de revistas, libros, catálogos, etc.



Nueva fábrica inaugurada en 1948.

La crisis económica de los años ochenta finalizó con el proceso de expansión de Heraclio Fournier S.A., que pasó de tener una plantilla de quinientos trabajadores en los años cincuenta a más de mil en los años ochenta. La empresa se vio obligada a realizar una reconversión económica en profundidad y a negociar la entrada en el accionariado de un socio tecnológico que permitiera la salvación de la compañía.

Las negociaciones finalizaron en el año 1986, con la venta del 86,67 % del capital a la multinacional americana United States Playing Card Company, de Cincin-

nati, quedando el restante 13,33% en manos de los sucesores de Heraclio Fournier (Suárez Alba, 1991: 38).

En 1984 (Eguía y Bermejo, 1994: 15), dos años antes del traspaso de poderes a los americanos, Félix Alfaro Fournier, acuciado por los problemas económicos de la empresa, negoció con el diputado foral de cultura Peli Martín la venta de la colección de naipes por un precio simbólico de 150 millones de pesetas a la Diputación Foral de Álava (entrevista con Josetxu Eguía, 29 de septiembre de 1998). De esta forma se evitaba *in extremis* el traslado de los 3.150 naipes de la colección al museo de la empresa americana en Ohio.

Meses antes de fallecer, Félix Alfaro Fournier valoraba de forma positiva el cambio de titularidad de la colección: “El destino más noble y de mayor eficacia social de las grandes colecciones particulares es precisamente el llegar a convertirse un día en museo público, con lo cual vienen a cumplir una función de mucha mayor amplitud y eficacia” (Suárez Alba, 1991: 48).

En junio de 1986 la colección que se había venido exponiendo de forma permanente en los locales de la fábrica, pasó a ser instalada en el Palacio de Augustin, sede del Museo de Bellas Artes de Álava.

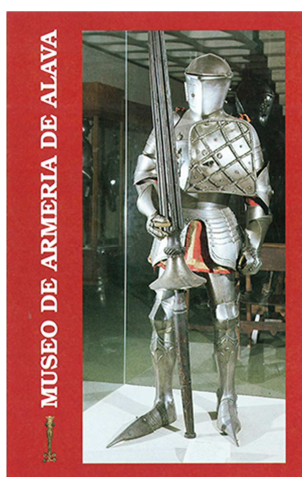
En 1994 la Diputación restauró el Palacio Bendaña, situado en la calle Cuchillería del casco antiguo vitoriano, como sede definitiva y específica del Museo Fournier de Naipes de Álava. Como reconocimiento a la figura del fundador, la Diputación decidió mantener en la denominación del Museo, el apellido de la conocida familia vitoriana. De alguna forma, los naipes, la empresa Heraclio Fournier y actualmente el museo representan algunas de las señas de identidad más conocidas de la ciudad.



El Museo es uno de los más visitados de Vitoria y junto con el Deutsches Spielkarten Museum de Leinfelden-Echterdingen (Alemania) está considerado por los especialistas como uno de los dos más importantes museos de naipes del mundo (A.A.V.V., 1997).

En marzo de 2009 se produce la apertura en la calle Cuchillería del complejo museístico denominado Bibat, donde la Diputación de Álava integra al Museo Fournier de Naipes y al Museo Arqueológico.

Colección de armas



Otra faceta destacable de Félix Alfaro Fournier fue su dedicación al coleccionismo de armas de época y, en especial, de arneses, espadas, dagas, etc. La estética militar y su predilección por las lecturas históricas le condujeron a esta modalidad de coleccionismo. Su amplísimo conocimiento sobre la Guerra de la Independencia, y fundamentalmente sobre la batalla de Vitoria (21 de junio de 1813), le permitía contar con todo lujo de detalles el desarrollo de la lucha en la que el duque de Wellington derrotó al ejército francés.

La primera donación importante de piezas de su colección la realizó en 1940 a la Diputación Foral de Álava, que de esta forma realizó una primera exposición en el Palacio de Augustin (Alfaro Fournier, 1983: 5).

Para el asesoramiento y orientación, contó desde un principio con la ayuda de Javier Cortés Echanove, director y conservador de la Armería Real de Madrid.

Una parte importante de la colección de armas se adquirió en la década de los sesenta a coleccionistas y anticuarios españoles como Lemoniez, Linares, Romero, Hidalgo, Lafora, Moragas, Monreal, etc.

Alberto Sáenz de San Pedro, antiguo director comercial de Heraclio Fournier S.A., acompañó a Félix en alguno de aquellos viajes de negocios a Madrid y recordaba de forma gráfica la experiencia: “Félix en el Rastro arrasaba con todo. Los anticuarios le respetaban, y le guardaban las mejores piezas. Muchos, en realidad, le conocían porque su fama de coleccionista iba por delante” (Suárez Alba, 1991: 35).

Las piezas de la Guerra de la Independencia se compraron fundamentalmente a anticuarios franceses de París (Johnson), San Juan de Luz, Poitiers, Bayona, etc. Armas orientales y africanas fueron adquiridas por Félix Alfaro en 1964 al coleccionista inglés Moore. Otras aportaciones llegaron de Florencia (Galería Turchi), Roma, subastas de la galería Sotheby's (1969), etc.

En 1963 se celebró una exposición conmemorativa del 150 aniversario de la Batalla de Vitoria en el edificio de El Portalón. Tres años más tarde se inauguró el

Museo de Armería en el edificio de la casa armera del siglo XVI Gobeo-Guevara, compartiendo espacio con el Museo de Arqueología de Álava.

La Diputación Foral en sesión del 29 de diciembre de 1966 acordó (Diploma honorífico. Museo de Armería de Álava):

“Que conste en acta la gratitud de la Corporación a D. Félix Alfaro Fournier, por la donación, que éste le ha hecho, de una valiosa colección de armas, así como de notables recuerdos de la Batalla de Vitoria.”

“Que, como reconocimiento a la munificencia de D. Félix Alfaro Fournier, se le nombre director honorario de la sección de Armería del Museo Provincial de Álava.”

Unos años más tarde la Diputación Foral de Álava adquirió el edificio de Aju-ria Enea como sede del futuro Museo de Arte Vasco y habilitó una de las construcciones anexas como sede del Museo de Armería de Álava, que fue inaugurado el 17 de julio de 1975.

El grueso de la colección procedía de las donaciones efectuadas por Félix Alfaro Fournier, que adquirió en un corto período de tiempo (durante la década de los años sesenta) y a él se debe también la distribución y criterio museológico utilizado en la presentación de las piezas.

El Museo tiene un carácter generalista y en él se puede apreciar la evolución de las armas desde la prehistoria hasta principios del siglo XX. Actualmente la colección está considerada como la tercera más importante de España, después de las colecciones madrileñas de la Armería Real y del Museo del Ejército respectivamente.

Colección de pintura

Félix Alfaro Fournier, desde joven se sintió atraído por la pintura y tuvo la oportunidad de asistir a clases de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria, donde conoció a los dos ilustres pintores vitorianos de comienzos de siglo: Ignacio Díaz Olano y Fernando América.

En la década de los años veinte frecuentó la tertulia que se celebraba en el establecimiento de arte y decoración, propiedad de Clemente Pedro de Arraiz, situado

en la calle de la Estación, hoy calle Dato. A dichas reuniones acudían los artistas más influyentes de la vida cultural vitoriana: Ignacio Díaz Olano, Fernando Amárica, Pablo Uranga, Adrián de Aldecoa, Mauro Ortiz de Urbina, Teodoro Dublang... y profesionales liberales como el abogado Andreu y el arquitecto Javier Luque, con quien Félix Alfaro Fournier colaboró activamente en el proyecto de construcción de la Catedral Nueva (García Díez, 1990: 255).

La técnica con la que más disfrutaba pintando en sus ratos de ocio durante sus numerosos viajes por toda España, fue la acuarela, a la que recurrió frecuentemente para plasmar su tema paisajístico favorito: los castillos (entrevista con Juan Manuel Alfaro Fournier, 14 de septiembre de 1991).



Carlos Sáenz de Tejada y Félix Alfaro Fournier con dos amigos

La actividad de la fábrica consistente en la elaboración de naipes, sellos, revistas, libros, catálogos, etc., le permitió profundizar y afianzar su afición pictórica mediante el conocimiento personal de distintos artistas que trabajaron para Heraclio Fournier S.A. El más conocido fue el pintor e ilustrador Carlos Sáenz de Tejada, que desempeñó el cargo de director artístico e ilustró las ediciones de *Los intereses creados* de Jacinto Benavente, *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez y decoró el hall de entrada de la empresa (Arcediano Salazar y García Díez, 1993: 77 y ss.).

Durante mucho tiempo Heraclio Fournier S.A. fue la única alternativa laboral para un numeroso grupo de artistas alaveses que trabajaron como dibujantes e ilustradores: Jesús Gargallo, Carlos Zarzeño, Rafael Lafuente, Emilio Lopé, Obdulio López de Uralde, etc.

En 1941 la Diputación Foral de Álava tomó la trascendental decisión de crear el Consejo de Cultura de Álava y, en poco tiempo, el denominado Museo de Bellas Artes de Álava se convirtió en una realidad. Félix Alfaro Fournier como vocal del

Consejo de Cultura, participó activamente en su consolidación. Una de las principales labores que realizó hasta los años setenta fue gestionar la adquisición de obras de arte vasco para la colección del Museo (González de Aspuru y Sancristóval, 1995: 18 y ss.). Esa circunstancia despertó su interés por el coleccionismo de arte y le animó a comprar pintura y escultura a comienzos de la década de los años cincuenta. Previamente había hecho alguna adquisición puntual, pero es en ese momento cuando comenzó a acudir a galerías y a comprar con regularidad obras de arte con cierto afán coleccionista.

Las obras de su colección las fue adquiriendo utilizando diferentes sistemas: galerías de arte, directamente a los artistas en sus respectivos estudios y mediante amigos que actuaron como asesores e intermediarios en algunas compras (véase apéndice A.11).



Félix Alfaro Fournier en su despacho de la fábrica situada en el cruce de las calles Fueros y Manuel Iradier.

Entre las galerías que frecuentó, merece especial mención el Salón de Arte de los hermanos Florentino y Cayetano Ezquerro, que contribuyó de forma notable en la definición de los gustos artísticos de Félix Alfaro Fournier. A pesar de su corta trayectoria comercial (1953-1956) fue la primera sala de exposiciones con un marcado carácter renovador en la ciudad de Vitoria (véase apéndice A.12). Del contraste de la documentación aportada por Félix y la información facilitada por la colaboradora del Salón de Arte, Blanca Verástegui (entrevista con Blanca Verástegui, 13 de febrero de 1992), se desprende que Félix Alfaro Fournier fue uno de los pocos clientes habituales de dicha sala de exposiciones.

Otras salas que frecuentó y en las que adquirió obra fueron la galería Toison de Madrid y la galería Delclaux de Bilbao.

La mayoría de las adquisiciones las realizó de acuerdo con su criterio personal, pero en momentos puntuales recurrió al cualificado asesoramiento de sus amigos Carlos Sáenz de Tejada y Luis Monreal, que además de informarle llegaron a actuar como mediadores en alguna compra.

En 1952, siendo vocal del Consejo de Cultura, realizó la primera donación al Museo y Biblioteca de la provincia. Las obras de arte donadas fueron las siguientes (véase apéndice A.11):

Cuarenta figuras de un nacimiento napolitano y su instalación, dirigida por Carlos Sáenz de Tejada.

“Retrato de niña”.
Óleo sobre lienzo 97 x 80 cm.
Antonio María de Esquivel.

“Nicodemus”.
Busto en madera policromada 53 x 67 x 40 cm.
Quintín de Torre.

“Dolorosa”.
Busto en madera 74 x 64 x 45,5 cm.
Julio Beobide.

Tres libros del siglo XIX de gran interés bibliográfico.

Esta temprana donación coincide con un cambio de actitud en Félix Alfaro Fournier, que pasó de ser un buen aficionado al arte a adquirir obra pensando en las lagunas existentes en el Museo de Bellas Artes de Álava.

Para Jesús Gargallo, pintor que trabajó como dibujante en la fábrica de naipes, Félix Alfaro Fournier fue “una gran persona que compraba cuadros en función de sus gustos personales y de las necesidades del Museo. Le gustaba animar y ayudar a los artistas jóvenes” (Entrevista con Jesús Gargallo, 1 de marzo de 1991).

La obra de Quintín de Torre fue adquirida en su estudio de Madrid en 1952 y la escultura de Beobide fue comprada en 1950 y entregada al Museo ese mismo año. Esta celeridad en la entrega de las obras demuestra la clara intencionalidad filantrópica de este atípico mecenas vitoriano.

En 1953 el Consejo de Cultura de Álava aprobó a petición de Félix Alfaro Fournier, preocupado por la formación de las futuras generaciones de artistas alaveses, la convocatoria de una beca para poder realizar estudios en la escuela de Bellas Artes de San Fernando (Apéndice A-13. Convocatoria beca artistas alaveses).

En los siguientes años continuó realizando donaciones hasta que el 21 de mayo de 1965 el Consejo de Cultura acuerda que conste en acta la gratitud a Félix Alfaro Fournier, cuya liberalidad permite enriquecer la colección del Museo. En ese documento aparecen reflejadas todas las obras donadas hasta dicha fecha: 36 cuadros, 11 esculturas y 1 nacimiento (véase apéndice A.11).

A partir de ese momento los depósitos y donaciones van a disminuir en cantidad pero van a incrementarse en calidad. Algunas obras cedidas en concepto de depósito se transformaron en donaciones y otras fueron recuperadas por su propietario. En 1968 retiró del Museo tres obras: una tabla de autor anónimo “Adoración de los Reyes Magos” (52 x 41,5 cm.), un cuadro de autor desconocido “Huida a Egipto” y un cuadro del pintor vitoriano Enrique Suárez Alba “La Florida”. Situaciones similares se repetirán en 1970 y 1974.

La relación más exacta de obras donadas por Félix Alfaro Fournier, es la que él mismo redactó y envió, el 29 de mayo de 1981, al Consejo de Cultura de Álava, a petición de su director Pedro de Sancristóval.

El listado de las obras viene acompañado en la mayoría de los casos del lugar y fecha de adquisición. Nosotros hemos completado la información con los detalles técnicos que aparecen en los catálogos publicados por el Museo en 1982 (A.A.V.V., 1982) y 1995 (A.A.V.V., 1995) respectivamente.

Obras donadas al Museo de Bellas Artes por Félix Alfaro Fournier

1. Nacimiento napolitano del siglo XVIII. Conjunto escultórico de 46 figuras sueltas. 254 x 464 x 270 cm.

La intervención del arquitecto madrileño Luis M. Feduchi permitió que el cónsul de España en Nápoles adquiriese el conjunto en 1952. Las piezas llegaron a España mediante valija diplomática. La decoración y presentación fue realizada por Carlos Sáenz de Tejada.

Esculturas

2. Julio Beobide.

“Dolorosa”

Busto en madera, 74 x 64 x 45,5 cm.



Esta obra fue adquirida el año 1950, en el estudio del artista (*Kresala*) en su localidad natal de Zumaya. A esta adquisición, le siguieron por lo menos tres más a partir de 1954 (Gutiérrez Márquez, 1979: 51 y ss.):

“Rostro de mujer”

Alabastro, 35 x 45 cm. 1954.

“Busto de Arritxu Oliden”

Madera. 1954.

“Joven”

Madera policromada, 40 x 20 x 20 cm. 1955.

Estas tres obras no fueron donadas al Museo.

3. Quintín de Torre.

“Nicodemus”

Busto en madera policromada, 53 x 67 x 40 cm.

4. Quintín de Torre.

“San Juan”

Busto en madera policromada, 55 x 56 x 31 cm.

5. Quintín de Torre

“Dolorosa”

Madera policromada y tejido, 160x 50 x 45 cm.

Obras adquiridas en su estudio de Madrid en 1952.

6. Julio Antonio.
“Busto de la raza”
Bronce, 32 x 20 x 22 cm.

7. Julio Antonio.
“Moza de Aldea del Rey”
Bronce, 50 x 43 x 30 cm
Obras adquiridas a sus hermanas Josefa y Eremia en la exposición de Madrid en 1954.

8. Mariano Benlliure y Gil.
“Busto del hijo del poeta Enrique de Mesa”
Bronce, 54 x 40 x 28 cm.
Obra adquirida a su hija Leopoldina en su casa de Madrid el año 1956.

9. Juan Cristóbal.
“El pintor gitano Fabián de Castro”
Bronce, 32 x 23 x 23 cm.
Obra adquirida al hermano del artista en 1962.

9. José Clará.
“Cabeza de mujer”
Bronce, 23 x 35 x 20 cm.

11. José Clará.
“Cabeza de hombre”
Bronce, 24 x 35 x 23 cm.
Obras adquiridas en su estudio de Barcelona en 1962.

12. José Espinos.
“Cabeza de moro”
Bronce, 37 x 34 x 25 cm.
Obra adquirida en Madrid en el estudio del artista en 1962.

13. José Capuz.
“Figura femenina sedente”

Escultura de madera, 39 x 82 x 49 cm.
Obra adquirida en su residencia de Madrid.

Pinturas

14. Juan de Valdés Leal (atribuido)
“Cabeza de San Pablo”
Óleo sobre lienzo, 40 x 60 cm.



Obra adquirida en 1941 en San Sebastián.

15. Antonio M^a de Esquivel
“Retrato de niña”
Óleo sobre lienzo, 97 x 80 cm.



Obra adquirida en Madrid

16. Antonio M^a de Esquivel
Autorretrato
Óleo sobre lienzo, 45 x 40 cm.
Obra adquirida en Sevilla por Carlos Sáenz de Tejada en 1953.

17. Julio Beobide
“Autorretrato”
Pastel sobre papel, 60 x 46 cm.



Obra adquirida en su estudio de Zumaya en 1955.

18. Ramón Zubiaurre

“Autoridades de mi aldea”

Óleo sobre lienzo, 151 x 201 cm.



19. Ramón Zubiaurre

“Dulcísima Mirentxu”

Óleo sobre lienzo, 60 x 70 cm.



20. Ramón Zubiaurre

“Busto de viejo”

Óleo sobre tabla, 36 x 30 cm.

Las tres obras fueron adquiridas en 1954 en su estudio de Madrid

21. Valentín Zubiaurre

“Frutas y flores”

Óleo sobre lienzo, 36 x 53 cm.

22. Valentín Zubiaurre

“Ciego vasco con su esposa”

Óleo sobre lienzo, 75 x 64 cm.

Estas dos obras fueron adquiridas en su estudio de Madrid en 1951

23. Valentín Zubiaurre

“Salida de las lanchas”

Óleo sobre lienzo, 95 x 140,5 cm.

24. Valentín Zubiaurre

“Familia vasca”

Óleo sobre lienzo, 80 x 98 cm.



Estas dos obras fueron adquiridas en el Salón de Arte de Vitoria en 1954.

25. Alberto Arrue

“Pescadora vasca”

Óleo sobre lienzo, 60,5 x 45 cm.



Obra adquirida en la galería Delclaux de la Gran Vía bilbaína.

26. Emilio Molina

“Cabeza de viejo”

Óleo sobre cartón, 40 x 49 cm

Obra adquirida en el Salón de Arte de Vitoria en 1956.

27. Gustavo de Maeztu

“Ría de Bilbao”

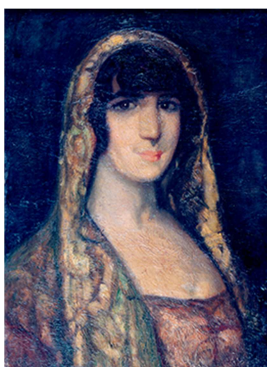
Óleo sobre lienzo, 60 x 85 cm.

Obra adquirida en Madrid en 1956.

28. Gustavo de Maeztu

“Carmen Tórtola Valencia”

Óleo sobre lienzo, 70 x 50 cm.



29. Gustavo de Maeztu

“Cabeza de mujer”

Óleo sobre tabla, 36 x 31,5 cm.

Estas dos obras fueron adquiridas en la galería Toison de Madrid en 1956 y según las notas de Félix Alfaro Fournier “Carmen Tórtola Valencia” procedía del estudio de Solana.

30. Benjamín Palencia

“Paisaje de Ávila”

Óleo sobre lienzo, 58 x 72 cm.

Obra adquirida en el Salón de Arte en 1955.

31. Daniel Vázquez Díaz

“Avila”

Óleo sobre táblex, 53 x 76 cm.

Obra adquirida en el Salón de Arte en 1954.

32. Pablo Uranga
“Caseros de Elgeta”
Óleo sobre lienzo, 62 x 83,5 cm



33. Joaquín Valverde
“Grupo familiar”
Óleo sobre lienzo, 100 x 130 cm.
Obra adquirida en su estudio de Madrid en 1956.

34. Eduardo Vicente
“Escaparate”
Óleo sobre lienzo, 98 x 80 cm.

35. Eduardo Vicente
“Niña. Desnudo”
Óleo sobre lienzo, 98 x 80 cm.
Obras adquiridas en el estudio del artista en Madrid.

36. José Mallol
“Amberes”
Óleo sobre lienzo, 52 x 63 cm.

37. José Mallol
“Figura femenina”
Óleo sobre lienzo, 71 x 52 cm.
Obras adquiridas en el Salón de Arte en 1955.

38. Pedro Mozos
“La diligencia”
Óleo sobre lienzo, 72 x 90 cm.
Obra adquirida en Madrid en 1956.

39. Evaristo Valle

“Rincón asturiano”

Óleo sobre lienzo, 30 x 45 cm.



Obra adquirida en la galería Toison de Madrid en 1956.

40. Rafael Durancamps

“Castillo de la Seo de Urgel”

Óleo sobre lienzo, 40 x 62 cm.



41. Rafael Durancamps

“Calatayud. Paisaje”

Óleo sobre táblex, 40 x 62 cm.

Obras adquiridas en el Salón de Arte en 1956.

42. Francisco Núñez

“Puente de San Martín. Toledo”

Óleo sobre lienzo, 100 x 110 cm

43. Francisco Núñez

“Desfiladero de la Hermida en los Picos de Europa”

Óleo sobre lienzo, 100 x 110 cm.

Obras adquiridas en su estudio de Madrid en 1960.

44. Francisco Núñez de Celis

“Costa mediterránea”

Óleo sobre lienzo, 72 x 100 cm.

Obra adquirida en el Salón de Arte en 1956.

45. Ramón Casas

“Retrato de una joven”

Óleo sobre lienzo, 110 x 89 cm.



46. Javier Cortés

“América”

Óleo sobre lienzo, 108 x 107 cm.

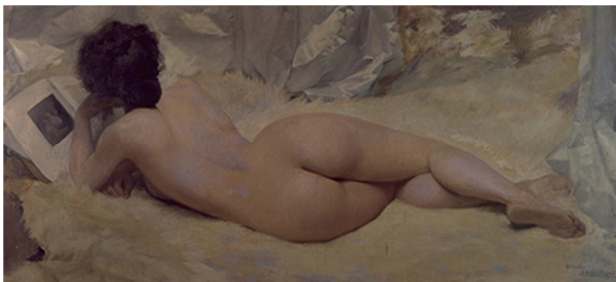
Obra adquirida al mismo artista en 1955.

En el catálogo del Museo de 1982 no aparece conceptuada dicha obra como donación de Félix Alfaro Fournier.

47. Ignacio Díaz de Olano

“Desnudo”

Óleo sobre lienzo, 80 x 175 cm.



Obra adquirida en su estudio después de su fallecimiento.

De este mismo artista llegó a reunir otras tres obras que no donó al Museo:

“Boceto del Ángelus”

“Canción de cuna”

“Boceto para las planchadoras”

48. Joaquín Sorolla
“Retrato de D. Luis López Ballesteros”
Óleo sobre lienzo, 45 x 61 cm.



Obra adquirida en Barcelona por mediación de Luis Monreal en 1965.

Además de estas obras Félix Alfaro Fournier menciona algunos cuadros que no aparecen recogidos en el catálogo general del Museo de 1982 y que sí se recogen en el catálogo de 1995:

49. Angel Garavilla
“Aldeanos vascos”
Óleo sobre lienzo, 54,5 x 83 cm.

50. Obdulio López de Uralde
“Procesión”
Óleo sobre lienzo, 43 x 90 cm.

51. Obdulio López de Uralde
“Vista de Laguardia”
Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm.

52. Ignacio Zuloaga
“Retrato de señora”
Carboncillo sobre papel 48 x 38 cm.
Obra adquirida al escultor Julio Beobide en su estudio de Zumaya en 1955.

Además de estas obras, Félix Alfaro Fournier nombra otras cuatro obras:

53. Jesús Apellániz.

“Puente de París”
Óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm.

El Museo la tiene catalogada como una obra comprada al artista a través de Félix Alfaro Fournier, pero no como donación.

54. Carmelo Basterra
“Vitoria”
Acuarela, 28 x 38 cm.

Según el Museo su fuente de ingreso es desconocida.

55. Juan de Aranoa
“Niño”
Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm.

El Museo la considera una obra adquirida en el Salón de Arte de Vitoria en 1954.

56. Eduardo Vicente
“Retrato de dama”
Acuarela sobre papel, 90 x 60 cm.

De los dieciocho dibujos de Carlos Sáenz de Tejada, afirma su carácter de depósito de la empresa Heraclio Fournier S.A.

En el capítulo de obras que el catálogo del Museo de 1982 considera donadas por Félix Alfaro Fournier y que él no menciona en su relación hay que citar:

57. Anónimo español del siglo XVI
“La Pasión”
Talla en madera policromada, seis figuras unidas, 100 x 84 x 43 cm.

58. Anónimo
“Crucifijo”
Escultura de madera, 75 x 44 cm.

59. Tomás Alfaro Fournier

“Arenales”

Óleo sobre táblex, 50 x 61 cm.

60. Tomás Alfaro Fournier

“Paisaje”

Óleo sobre táblex, 50 x 65 cm.



61. Enrique Galwey

“Paisaje”

Óleo sobre lienzo, 39 x 48 cm.

62. Jorge Granados

“Mercado trajano y torre de la milicia. Roma”

Óleo sobre lienzo, 70 x 100 cm.

63. Carmen Illarramendi

“Virgen con niño”

Talla en madera policromada, 120 x 27 x 18 cm.

64. Carmen Illarramendi

“Cristo”

Talla en madera policromada, 173 x 151 x 121 cm.

65. Gustavo de Maeztu

“Bailarina”

Óleo sobre lienzo, 150 x 112 cm.



Esta última obra en el catálogo de 1995 ha pasado a considerarse adquirida por Félix Alfaro Fournier para el Museo, pero no donación.

El número aproximado de obras donadas es sesenta y cinco, pero la colección fue más extensa, reuniendo obras en su domicilio particular como las anteriormente citadas (Ignacio Díaz Olano, Julio Beobide, etc.) y obras más clásicas que cedió para algunas exposiciones realizadas en Vitoria, como la de la Escuela de Artes y Oficios en 1947, en beneficio de la Obra Católica de Asistencia Universitaria para la que cedió tres obras:

“San Juan” de José Rivera (1588-1656).

“Don Felipe III” de Bartolomé González Moro (1564-1627).

“Doña Ana de Austria” de Bartolomé González Moro (1564-1627).

La exposición *Vitoria y la época de Adriano VI*, celebrada en la sala de exposiciones del Portalón en el año 1960 (Boletín de Sancho el Sabio, números 1-2, 1960), para la que cedió la obra:

“Retrato de dama” de autor flamenco desconocido (lienzo 48 x 41,5 cm.).

El Museo reconoce a Félix Alfaro Fournier, como el mecenas más importante con que ha contado, pero no descarta, [...] que alguna obra, también donación suya, no conste como tal [...] (González de Aspuru y Sancristóval, 1994: 20 y 22). Los motivos de dicha descatalogación posiblemente se encuentren en las óptimas relaciones que mantenían Félix Alfaro Fournier y el Museo, lo que en muchas ocasiones obvió formulismos y trámites burocráticos a la hora de plasmar las donaciones. Para hacer una atribución correcta sería necesario conocer con exactitud en qué momentos realizó adquisiciones en nombre propio y en cuáles en representación del Museo.

Esta última circunstancia, es imposible de discernir de acuerdo con la documentación existente, pero sí creemos que él era una persona extraordinariamente metódica y por eso hemos dado mayor veracidad a la documentación que él envió al Consejo de Cultura.

En cualquier caso, de acuerdo con sus anotaciones, podemos afirmar que fue esencialmente en la década de los años cincuenta cuando realizó su colección de pintura y escultura y que en gran medida se sirvió de sus contactos personales y de la amistad que le unió a numerosos artistas, a la hora de realizar las adquisiciones. A partir de 1960 tomó una nueva deriva coleccionista, para volcarse con más intensidad en sus colecciones de armas y naipes.

Las razones de ese cambio de orientación fueron varias: su convencimiento de que el Museo de Bellas Artes de Álava era un proyecto consolidado que no requería de sus aportaciones, y su cada vez mayor interés por los naipes y las armas, que era lo que sentía como más cercano y con lo que más se identificaba.



Entrega de la Medalla de Oro de Vitoria a Félix Alfaro Fournier en 1971.

Las obras donadas por Félix Alfaro Fournier al Museo de Bellas Artes de Álava se caracterizan por ser obras figurativas de diferentes corrientes artísticas (clasicismo, romanticismo, impresionismo, postimpresionismo, modernismo, realismo, costumbrismo, etc.). Siempre fue fiel a este tipo de tendencias y no llegó a conectar con las manifestaciones estéticamente vanguardistas de su época. “De alguna manera, él dio testimonio generoso, sensible y delicado del arte vasco que él había conocido y convivido, especialmente en la parte vizcaína y guipuzcoana, ya que era

consciente de que lo alavés estaba referenciado en la Escuela de Artes y oficios” (González de Aspuru y Sancristóval, 1995: 20). Estos motivos son los que nos han inducido a considerarlo como un modelo de coleccionismo alavés de la primera mitad del siglo pasado, aunque como hemos podido comprobar las adquisiciones se realizan en la década de los años cincuenta. Algunos de sus colaboradores en el Museo de Bellas Artes como Sara González de Aspuru y Pedro de Sancristóval no dudan en afirmar que puso una parte importante de su fortuna y relaciones con artistas, críticos, historiadores del arte, directores de museos, etc... al servicio de la comunidad y lo definen como “[...] un ejemplo para nuestra generación y las sucesivas de sensibilidad, generosidad, amor a la cultura, sentido social del coleccionismo, etc...” (González de Aspuru y Sancristóval, 1995: 19).

La colección donada no representa ni cuantitativa, ni cualitativamente un conjunto excepcional, pero sí sirvió para cubrir importantes vacíos de la colección del Museo.

Compañeros y amigos del Consejo de Cultura le recuerdan como una persona tremendamente respetuosa con las diferentes opciones artísticas y que en ningún caso supuso un freno al cambio de orientación que va a sufrir el Museo a partir de 1974, con la llegada de Pedro de Sancristóval a la dirección del Consejo de Cultura de Álava (entrevista con Pedro de Sancristóval, 19 de julio de 1994).

Su empeño personal y su dedicación desinteresada al fomento de todo tipo de actividad cultural le convirtieron en un personaje clave en el desarrollo de nada más y nada menos que de tres museos vitorianos. Su aportación es muy importante en el caso del Museo de Bellas Artes de Álava, vital en el Museo de Armería de Álava y total en el caso del Museo Fournier de Naipes de Álava.

Todas las personas que tuvieron la oportunidad de conocerle o trabajar con él, y que nosotros hemos podido entrevistar, coinciden en señalar su extraordinaria bonhomía y amor profundo hacia su provincia.

Su constancia e interés en dar a conocer sus pequeños tesoros y su gran generosidad a la hora de entregar sus obras a la provincia de Álava, rehuyendo todo tipo de reconocimiento, no encajan con ninguna de las tipologías de coleccionistas definidas con anterioridad. Para definirlo de alguna manera, el término más apropiado nos parece, modelo de *coleccionista filántropo*, personaje que concibe el coleccio-

nismo como una forma de servicio público y una pasión personal. El arte en sus diferentes vertientes representa una parte de lo mejor de la herencia humana y coleccionar sólo tiene sentido si se comparte con la comunidad. A ese objetivo supremo dedicó Félix Alfaro Fournier una parte importante de su gran capacidad de trabajo, experiencia, conocimiento y recursos económicos.

Capítulo 12

12. Principales acontecimientos culturales y sociales en Álava durante la segunda mitad del siglo XX

A comienzos de la segunda mitad del siglo XX se va a producir una serie de cambios económicos y demográficos que van a transformar totalmente la fisonomía y el paisaje humano de la capital alavesa.

La proximidad de Vitoria respecto de los núcleos tradicionales de la industria del País Vasco facilitó que numerosas empresas de Vizcaya y Guipúzcoa se trasladaran a la ciudad a partir de los años cincuenta. A una situación privilegiada para las comunicaciones por carretera y ferrocarril, había que añadir otros alicientes como la abundancia de suelo industrial (aprobación del plan de ordenación urbana en 1954) o la política de concesión de incentivos fiscales para las nuevas empresas desarrollada por la Diputación Foral de Álava y propiciada por el mantenimiento del Concierto Económico en territorio alavés.

A nivel nacional se produjo una rápida expansión del consumo, así como la aprobación del *Plan Nacional de Estabilización Económica* en 1959, lo que va a suponer una nueva orientación de la política económica del régimen, tendente hacia la liberalización del sistema productivo.

Las funciones administrativa y comercial, que habían sido las más importantes de la ciudad hasta los años cincuenta, serán desbancadas por la actividad industrial. A finales de los años cuarenta sólo había 139 fábricas, de las que únicamente destacaban por el número de trabajadores y por su producción Ajuria S.A., Aranzabal S.A. y la empresa de artes gráficas Heraclio Fournier S. A. En 1975 el número de establecimientos industriales había alcanzado la cifra de 1.374, dando trabajo al 59,1 % de la población activa.



Avenida de Gasteiz a principios de los sesenta.

En un corto período de veinticinco años (1950-1975), se va a producir un gran desarrollo industrial que provocará al mismo tiempo un elevado crecimiento demográfico de Vitoria, que pasó de 52.206 a 173.137 habitantes, lo que supuso el ritmo más elevado de todas las capitales españolas (Haranburu, 1982: 135 y ss.). La mayoría de esta población era joven y procedía de la provincia y, en mayor grado, del resto del Estado. En 1975 el 58% de la población vitoriana procedía de la inmigración (Imízcoz y Manzanos, 1998: 184).

La progresiva macrocefalia de la ciudad acentuó la centralidad de la capital en detrimento de un desarrollo armónico de los pueblos de la provincia.

La vida pública y cultural siguió dominada por el régimen político militar, que organizaba grandes manifestaciones de júbilo religioso y de adhesión a la figura del generalísimo, al mismo tiempo que impedía cualquier tipo de disidencia o manifestación contraria a los valores de la propaganda oficial.

En el plano artístico, la pintura alavesa de mediados de siglo oscilará entre la tradición y el continuismo, dándose con el avance de la década los primeros intentos renovadores desde postulados postimpresionistas o *fauves* (Arcediano Salazar, 1997: 558).

La primera actividad destacable de 1950 fue la apertura de las nuevas galerías Mendoza con la denominada *Exposición Fantasma*, una muestra de pintura donde se pudieron contemplar por primera vez tendencias como el simbolismo, surrealismo, etc.

El deseo de los artistas alaveses por darse a conocer fuera de la provincia fructificó en 1953. La Asociación Artística Alavesa en colaboración con la Caja de Ahorros organizó la exposición *Los Pintores de Vitoria* en las Galerías Altamira de Madrid (García Díez, 1990: 173).

El acontecimiento más memorable de esta primera década fue la apertura del Salón de Arte, una amplia sala de exposiciones situada en la calle San Prudencio números 3 y 5, propiedad de los hermanos Florentino y Cayetano Ezquerra. La sala

se inauguró el 15 de julio de 1953 con una exposición del pintor vitoriano Jesús Apellániz. A lo largo de sus casi tres años de andadura se programaron exposiciones de algunos de los más importantes pintores locales y nacionales (véase apéndice A.12. Exposiciones realizadas en el Salón de Arte). Para Cayetano Ezquerro, el Salón de Arte fue “el esfuerzo más importante y con mayor rigor realizado por una galería de arte en Vitoria” (entrevista con Cayetano Ezquerro, 15 de marzo de 1991).

Las más de sesenta exposiciones realizadas sirvieron para constatar la casi total ausencia de coleccionistas y los gustos academicistas imperantes en la ciudad. La experiencia del Salón de Arte recuerda bastante al esfuerzo de la Galería Studio, inaugurada en 1948 con el objetivo de aproximar la modernidad a la sociedad bilbaína de la época. Ambos casos chocaron con la incompreensión y la incapacidad del mercado local para asumir ciertos aires renovadores de las tendencias artísticas. La experiencia del Salón de Arte se cerró como un fracaso económico, pero permitió que madurasen otras iniciativas locales como la Galería de Arte Apellániz.



“En el restaurante” de Ignacio Díaz Olano.

El Museo de Bellas Artes de Álava recibió un fuerte impulso a su consolidación, con el depósito en julio de 1957 de la colección de obras de artistas locales existente en la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria. Entre las obras cedidas se encuentran dos célebres cuadros, “La romería” y “En el restaurante”, de Ignacio Díaz Olano. Algunos años más tarde, en julio de 1962, se producirá otro importante depósito de 66 cuadros realizado por la Fundación América (Apéndice A-9).

Inicialmente el Museo se nutrió de numerosos depósitos realizados por particulares y entidades como el Ayuntamiento, la Diputación, el Obispado de Vitoria, el

Museo de Arte Moderno madrileño (Museo del Prado, 1989: 101-108), etc. La casi total inexistencia de coleccionistas privados y, en consecuencia, de donaciones importantes, explica el origen institucional de la mayoría de los fondos iniciales del museo vitoriano.

En el apartado plástico fueron numerosas las iniciativas colectivas o de grupo que, a medida que avanzaba la década de los cincuenta, trataron de renovar la pintura alavesa. Las referencias y postulados estéticos fundamentales procederán de la *Escuela de Madrid* y especialmente del albaceteño Benjamín Palencia. Según Manuel Llano Gorostiza (1965: 200), la consagración de Palencia supuso la ruptura del tedioso academicismo en el que vivían sumergidos los pintores vitorianos.



Grupo Pajarita. De izquierda a derecha: Armesto, Aranoa, Jimeno Mateo, Suárez Alba, Pichot y Moraza

A la cabeza de dicha tendencia se situaron los artistas del denominado *Grupo Pajarita*, formado inicialmente por Enrique Pichot, Ángel Moraza, Gerardo Armesto, Enrique Suárez Alba y José Miguel Jimeno Mateo. El nombre del grupo fue elegido por Enrique Pichot, como símbolo representativo de los objetivos perseguidos por el grupo: simplicidad lineal, composición armónica y expresión acertada de la realidad (García Díez, 1990: 198). El grupo se dio a conocer oficialmente con la exposición de 1956 en la Sala Macarrón de Madrid y mantuvo durante toda su andadura el firme apoyo de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria y, en especial, de su director Vicente Botella.

Los nuevos hábitos de ocio y esparcimiento cultural que comenzaban a llegar a la ciudad, animaron a sectores juveniles de formación universitaria, que disfrutaban del amparo de la iglesia, a crear en 1959 el Club Aquinas. Asociación que, junto con el Consejo de Cultura de Álava, se convirtió en el principal animador cultural de la ciudad. Entre sus iniciativas más importantes destacaron su grupo de teatro, su coral, origen de la Manuel Iradier, el Cine Fórum Vitoria y la revista *Cine Crítica*, etc. (Rivera y Ruiz, 1996: 347).

En 1960 se celebró una importante exposición de arte clásico, para conmemorar el quinto centenario de la muerte del Papa Adriano VI. La exposición se instaló en El Portalón y permitió observar obras pertenecientes a coleccionistas particulares: Félix Alfaro Fournier, Srtas. Salazar, Florentino Ezquerro, marqueses de la Alameda, José Foronda, Sres. de Verástegui Zabala, etc. (Boletín de Sancho el Sabio (1960). Catálogo de la exposición Vitoria y la época de Adriano VI).

Coincidiendo con dicha exposición, llegó a Vitoria Javier Serrano, un joven abogado y escritor madrileño que había sido contratado por la empresa Imosa como jefe del departamento de traducciones. Rápidamente comenzó su activismo cultural en el Club Deportivo y Cultural de la fábrica de automóviles, donde contactó con el grupo de pintores de la empresa formado por Jon Abad Biota, Joaquín Fraile y Víctor Ugarte, que constituyeron el denominado *Equipo 63*. Javier Serrano fue el principal ideólogo e impulsor de dicha iniciativa, que surgió como respuesta a los anacrónicos planteamientos del *Grupo Pajarita*.

Tres años más tarde surgió el grupo *Orain* formado por Carmelo Ortiz de Elguea, Juan Mieg, Joaquín Fraile y Alberto Schommer. Siguiendo las directrices marcadas por Jorge Oteiza se formaron los grupos guipúzcoano (*Gaur*), vizcaino (*Hermen*) y el alavés (*Orain*), como secciones provinciales de la denominada Escuela Vasca de Arte Contemporáneo. En los momentos preliminares a la inauguración de la exposición conjunta de los tres grupos en el Museo Provincial de Bellas Artes de Álava, se puso en evidencia la inexistencia de una visión plástica homogénea y, por consiguiente, la dificultad de impulsar un proyecto conjunto.

A nivel provincial la experiencia de Orain sirvió para abrir la pintura alavesa al informalismo y la abstracción, pero tuvo como contrapartida negativa la división y el enfrentamiento entre los artistas vitorianos. Los planteamientos estéticos del grupo defendidos por Javier Serrano tuvieron un carácter excesivamente rupturista y vanguardista para una ciudad que se resistía a abandonar los postulados artísticos decimonónicos.

A partir de los años sesenta la bonanza económica de Álava posibilitará una transformación radical del contexto sociocultural de la capital. Aparecerá una nueva sociedad más permisiva, más abierta, más laica y con mayor movilidad social (Rivera y Ruiz, 1996: 345).



Exposición de Carmelo Ortiz de Elgea en los Salones de Cultura de la calle Olaguibel.

Como consecuencia lógica de dicho proceso, fue surgiendo un reducido pero selecto grupo de coleccionistas de arte: Cayetano Ezquerra, Pascual Jover, Alfonso Otazu, Xabier Santxotena, Guillermo Aranzabal, Juan Celaya, etc.

Asociaciones tradicionales, como el Círculo Vitoriano o el casino Artista Vitoriano, cedían paso ante clubes más exclusivos y selectos como La Peña Vitoriana y los clubes náuticos.

En las dos décadas de los setenta y ochenta aparecerán nuevas generaciones de artistas, que continuarán con la aventura artística alavesa desde una perspectiva contemporánea y de integración en las vanguardias internacionales.

En 1974 Pedro de Sancristóval y Múrua ganó, mediante concurso público, la plaza de director del Consejo de Cultura de Álava y se convirtió en el principal dinamizador cultural de la provincia. En poco tiempo promovió nuevas iniciativas como el Festival de Jazz, la Semana de Música Antigua, el Festival Internacional de Teatro, etc.

En los años setenta Vitoria se había convertido en un importante núcleo industrial del norte de la península y en centro de atracción de la inmigración económica del resto del Estado.

Progresivamente el clima social y la conflictividad laboral fueron enrareciéndose como consecuencia de los efectos de la crisis económica internacional de 1973 y de la inestabilidad política nacional. Una huelga de carácter laboral, iniciada en la empresa Forjas Alavesas, finalizó con la trágica muerte por la policía de cinco trabajadores, el 3 de marzo de 1976. A raíz de dichos incidentes se hizo famosa la célebre frase del ministro de gobernación Manuel Fraga Iribarne “La calle es mía”, un perfecto compendio del carácter represivo y antidemocrático del régimen político.

Después de la crisis económica de los años setenta, y una vez finalizada la transición política española, la ciudad fue nombrada capital administrativa de la Comunidad Autónoma Vasca y se creó el Campus de Álava de la Universidad del País Vasco. La primera Facultad que se instaló en la ciudad fue la de Filología, Geografía e Historia, en 1978.

Los cambios también se van a percibir en la nueva orientación del Museo de Bellas Artes de Álava, que realizará una decidida apuesta por el arte contemporáneo español. Los protagonistas de dicho cambio fueron Pedro de Sancristóval, presidente del Consejo de Cultura de Álava y Cayetano Ezquerro, presidente de la Diputación Provincial (1977-1979). En un corto período de tiempo (1975-1982) se compraron aproximadamente 575 obras de arte contemporáneo y la colección del museo comenzó a ser un referente a nivel nacional de las nuevas vanguardias españolas.

El último cuarto de siglo, supone la aparición de nuevas generaciones de artistas alaveses, totalmente identificados con el arte contemporáneo y formados en su mayor parte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. La Escuela de Artes y Oficios de Vitoria va a perder el protagonismo y el carácter monopolizador que había mantenido desde el siglo pasado, en beneficio del nuevo centro artístico vizcaíno.

En el terreno de las infraestructuras culturales, la ciudad continuó avanzando con paso firme y decidido en la creación de nuevos centros cívicos y culturales. En poco tiempo el avance fue tan notable, que se puede hablar de un nivel de dotaciones (archivos, casas de cultura, salas de exposiciones, bibliotecas, centros de aprendizaje, etc.), sin parangón respecto a ciudades o provincias con características demográficas y socioeconómicas similares.

La inauguración en el año 2002 de Artium (Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo), adonde van a parar las colecciones de arte contemporáneo de la diputación, depositadas en el Museo de Bellas Artes de Álava, representa de alguna forma el colofón de una trayectoria que ha conseguido situar a Vitoria como uno de los centros de referencia del arte contemporáneo en España.

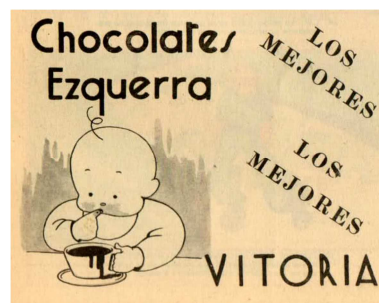
12.1. El coleccionismo en Álava durante la segunda mitad del siglo XX

Con el inicio de la segunda mitad del siglo XX, surgirán algunos síntomas de que la demanda artística comienza a tener cierto interés entre los componentes de un restringido círculo social.

Los pocos compradores de arte existentes pertenecían a la antigua burguesía vitoriana que se había enriquecido mediante las actividades industriales y comerciales surgidas con el nuevo siglo.

El primer indicador de que los postulados de la modernidad estética también comenzaban a abrirse camino en Vitoria, fue la anteriormente comentada apertura del Salón de Arte en 1953. Los promotores de aquella experiencia artística no fueron reconocidos con el éxito económico, pero sentaron el precedente de un negocio en ciernes, que poco a poco fue expansionándose en la capital, con sucesivos cierres y aperturas de nuevas salas privadas de exposiciones.

En ese contexto se empieza a fraguar la afición coleccionista del abogado, industrial y ex presidente de la Diputación de Álava, Cayetano Ezquerro Fernández. Uno de los dos descendientes de una conocida familia vitoriana de industriales chocolateros, que había reunido una interesante colección de pintura. La trayectoria personal y coleccionista de Cayetano Ezquerro Fernández es una de las más interesantes de Álava, por lo que se le dedicará un capítulo aparte, para explicar con detenimiento su aportación al coleccionismo alavés.



Con el boom económico que experimentó la provincia a partir de los años sesenta y setenta, apareció una nueva clase social, necesitada de manifestarse a través de nuevos signos de carácter cultural que estuviesen claramente identificados con la modernidad.

Por primera vez en Álava un reducido pero selecto grupo de profesionales liberales, ejecutivos, directivos, etc. va a iniciar una tímida aproximación al coleccionismo de arte. Este fenómeno, que se acentuó a partir de los años setenta, estuvo muy ligado al proceso de terciarización de la economía alavesa y a la creciente importancia que fue adquiriendo la administración pública. Vitoria siguió siendo un

importante centro industrial pero el sector servicios cada vez tendrá mayor protagonismo económico.

En poco tiempo, la nueva burguesía emergente desplazará a los antiguos terratenientes, rentistas, militares, comerciantes, industriales, etc. y será la encargada de liderar los cambios sociales, culturales y políticos de la ciudad.

Hasta ese momento las pocas colecciones que habían surgido en Álava tenían dos procedencias fundamentales: el coleccionismo decimonónico, con origen en la nobleza vitoriana (colección marqués de Montehermoso, colección Verástegui, etc.) y el coleccionismo burgués, con origen en las nuevas fortunas surgidas con la primera industrialización (Cayetano Ezquerro, Félix Alfaro Fournier, etc.).

Con la aparición de los nuevos profesionales de éxito, la base social del coleccionismo se amplió y repercutió positivamente en el mercado del arte. Ante esta nueva perspectiva, algunos artistas locales decidieron profesionalizar su actividad y dedicarse en exclusiva a la creación artística.

En este nuevo contexto brillará con luz propia el joven abogado navarro Pascual Jover Laguardía, un ejemplo de profesional liberal que se instaló en Vitoria en los años setenta y pasó a formar parte de la nueva élite social y económica de la ciudad. Su trayectoria personal, y su forma de aproximación al coleccionismo, representan a la nueva generación de coleccionistas alaveses.

El proceso de industrialización de los años sesenta y setenta también fue el origen de nuevas fortunas personales que compartirán con los profesionales liberales de éxito su afición por el arte. En este apartado se pueden situar empresarios como la familia Knörr (Kas S.A.), Juan Celaya (Cegasa S.A.), familia Lascaray (Lascaray S.A.), etc.

Otra vertiente del coleccionismo en Álava en la segunda mitad del siglo, ha sido el coleccionismo institucional, que ha contado con dos protagonistas fundamentales: el coleccionismo localista y voluntarioso de la Escuela de Artes y Oficios y el coleccionismo ecléctico y sin criterio definido de las Cajas de Ahorros de la provincia.

La colección de la Escuela tenía una función pedagógica que perdió en parte su significado con la apertura del Museo de Bellas Artes de Álava en 1941. En 1957,

ambas instituciones llegaron a un acuerdo que permitió el depósito definitivo de las obras de la Escuela en el Museo.

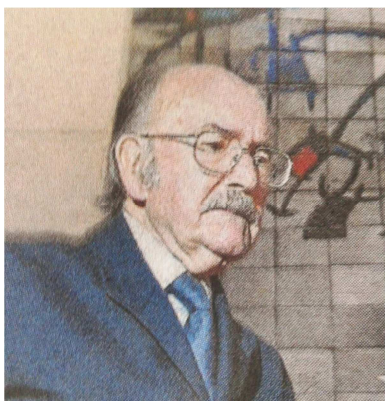
La función inicial de las colecciones de las Cajas fue conservar y difundir el patrimonio artístico alavés. En 1991, se fusionaron las Cajas y crearon la colección de la Caja Vital. La nueva entidad ha desarrollado una nueva política de promoción y difusión del patrimonio artístico vasco en colaboración con las otras cajas vascas. Gran parte de las obras de su respectivas colecciones han podido ser contempladas en las sucesivas exposiciones (*Pintores Vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros*) realizadas a partir de 1993.

A finales de los ochenta un nuevo caso de coleccionismo institucional privado, surgió en la segunda población en importancia de la provincia. La empresa de Llodio, Tubacex S.A., dedicada a la fabricación de tubos de acero, realizó en un corto período de tiempo una importante inversión en obras de arte. La colección tenía un marcado carácter especulativo que no obtuvo ni la liquidez, ni la rentabilidad esperada.

La experiencia coleccionista de Tubacex, constituye una modalidad de coleccionismo privado curiosa por sus objetivos, polémica por sus resultados y en todo caso sorprendente y sin parangón en su entorno más cercano.

Para ilustrar el presente capítulo, me he decantado por esas tres experiencias, que representan tres formas diferentes de aproximación al fenómeno coleccionista. Su análisis pretende seguir un orden cronológico, de ahí que, inicialmente, me detenga en el estudio de Cayetano Ezquerro Fernández, continúe con Pascual Jover Laguardia y finalice con la denominada colección Tubacex.

12.2. Cayetano Ezquerro Fernández



Cayetano Ezquerro Fernández.

Nació el 1 de abril de 1925 en el seno de una familia de industriales vitorianos, conocidos popularmente por la fabricación de los denominados Chocolates Ezquerro. Cayetano y su hermano mayor Florentino fueron los dos descendientes del matrimonio formado por Cayetano Ezquerro y Teresa Fernández.

Cayetano Ezquerro, que heredó el nombre de su padre, estudió Derecho en la Universidad de Deusto y se doctoró en la Universidad Complutense de Madrid.

Su carrera profesional se ha desarrollado en diversos frentes: director de la empresa familiar “Chocolates Ezquerro”, presidente de honor de la Cámara de Comercio e Industria de Álava, consejero de la empresa Vitoriana de Electricidad S.A., consejero de la Cámara de la Propiedad de Álava, etc.

El cargo de mayor prestigio o responsabilidad que ha desempeñado, ha sido el de presidente de la Diputación Foral de Álava, desde 1977 hasta la renovación de ésta con motivo de las primeras elecciones municipales democráticas, el 3 de abril de 1979.

Previamente a su elección había sido diputado y vicepresidente de la Diputación, durante la presidencia de su antecesor en el cargo, Manuel M^a Lejarreta Allende.

En el breve pero intenso período de transición democrática, durante el que presidió la Diputación, realizó una gestión considerada unánimemente como extraordinariamente beneficiosa para la provincia. Impulsó la puesta en marcha del aeropuerto de Vitoria en Foronda, promovió importantes mejoras en el Hospital Civil de Santiago y le dio un nuevo impulso cultural a la ciudad.

En este último apartado hay que destacar su empeño personal en dotar a Álava de modernas instituciones educativas, como la Facultad de Filosofía y Letras de Vitoria, la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) o su apoyo a la creación de la primera ikastola pública de la Comunidad Autónoma Vasca (Ikas-Bidea, en la población de Durana).

Su interés artístico también ha dejado una huella imborrable en el trazado urbano de la ciudad, con la construcción de la polémica Plaza de los Fueros de Vitoria, obra diseñada por el arquitecto Luis Peña Ganchegui y el escultor Eduardo Chillida.

Su apoyo decidido a la creación del Museo de Arte Vasco en Ajuria-Enea y, posteriormente, a la colección de arte contemporáneo del Museo de Bellas Artes de Álava, fue fundamental para la consolidación y desarrollo de dicho museo. “De alguna manera desde responsabilidades políticas y de la administración Cayetano Ezquerro solapó en el tiempo y continuó el trabajo de Félix Alfaro Fournier, especialmente a partir de 1974” (González de Aspuru y Sancristóval, 1995: 20).

Para Cayetano Ezquerro “[...] el hecho de que en Vitoria se tenga un museo, se debe a una determinación institucional y a la colaboración entusiasta de unos particulares” (entrevista con Cayetano Ezquerro, el 15 de marzo de 1991).

Sara González de Aspuru, actualmente técnica responsable del Museo de Bellas Artes de Álava, en una mesa redonda sobre coleccionismo público organizada por la Asociación de Galeristas de Arte Contemporáneo de Euskadi, ensalzaba la labor de Cayetano Ezquerro, como la de un patricio local de sólidos criterios artísticos y sensibilidad presupuestaria para adquisiciones de arte (González de Aspuru, 1992: 90).

Desde los años cincuenta hasta 1979, Cayetano Ezquerro mantuvo una relación constante con el Consejo de Cultura de Álava, organismo dependiente de la Diputación Foral de Álava encargado de definir la política cultural de la provincia, en el que ocupó diferentes cargos y del que fue uno de sus principales valedores y dinamizadores. En 1975, Pedro de Sancristóval fue nombrado jefe del servicio de museos de Álava y responsable del de Bellas Artes, mientras que Ezquerro, que en aquel momento era vicepresidente de la Diputación, ocupaba la presidencia del Consejo de Cultura de Álava. Juntos decidieron hacer una importante apuesta por el arte contemporáneo.



Pedro de Sancristóval.

En los siguientes años Cayetano Ezquerro y Pedro de Sancristóval fueron los artífices de la adquisición de las obras que constituyeron el núcleo fundamental de la colección de arte contemporáneo del Museo de Bellas Artes de Álava. En 1976 se produjo una verdadera explosión de la política de adquisiciones y se adquirieron 300

obras. Por primera vez, a nivel estatal, un museo público contaba con recursos económicos suficientes para la adquisición con regularidad de arte contemporáneo. Durante un corto pero intenso período de tiempo se realizaron una larga serie de adquisiciones de arte contemporáneo y de arte vasco tradicional. El primer bloque pretendía asentar las bases de la futura colección de arte contemporáneo español y con el segundo bloque se quería cubrir las ausencias de obra de artistas vascos como Artaud, Ucelay, Tellaeché, Baroja, Regoyos, Iturrino, Apellániz, etc. El objetivo marcado a medio plazo era la convivencia en la ciudad de Vitoria de tres museos, un museo de arte vasco, otro de arte sacro y finalmente otro de arte contemporáneo. El museo de arte sacro fue inaugurado el 30 de abril de 1999 en la catedral de María Inmaculada de Vitoria y el de arte contemporáneo se hizo realidad en abril del 2002 con la inauguración del Artium.



*“Mosquetaire á la pipe”. Pablo Picasso 1968.
Obra adquirida por la Diputación de Álava en
1979.*

Esta experiencia le sirvió a Cayetano Ezquerro para visitar los talleres de los mejores artistas contemporáneos españoles, conocer a fondo su trabajo, afianzar su pasión por el arte contemporáneo y adquirir obra para su propia colección. Para Pedro Sancristóbal “[...] en los años 70 el ambiente para impulsar una colección pública de arte contemporáneo no era el mejor..., y Cayetano Ezquerro se arriesgó muchísimo” (Artundo, 2012b: 63). También consideró a Ezquerro como “[...] la persona fundamental. Trataba directamente con los artistas, iba a las exposiciones y estudios. Estaba en el cogollo” (Artundo, 2012a: 59).

A diferencia de otros coleccionistas, Cayetano y Florentino disfrutaron desde niños de un entorno sensible e interesado por las bellas artes. Su padre fue uno de los pocos vitorianos enamorado de la pintura que reunió a principios de siglo un conjunto de obras clásicas bastante interesantes. En 1958, una revista local se hacía eco de la colección de Florentino Ezquerria situada en la casa palacio del Paseo de la Senda. El titular del artículo era el siguiente “La casa de D. Florentino Ezquerria constituye un verdadero museo” y a continuación se hacía la siguiente comentario “[...] un museo íntimo, excelentemente elegido y primorosamente presentado. Un museo de carácter casi familiar, donde más que a la cantidad se rinde culto a la calidad de los lienzos [...]” (Celedón, 1958: 39-41). Entre las obras se podía disfrutar de El Greco -“Los estigmas de San Francisco Javier”-, Ignacio Zuloaga -“La torera”-, Juan Antonio Morales, etc. Ese mismo año Javier de Bengoechea (1958: 20), director del Museo de Bellas artes de Bilbao de 1975 a 1989, se hacía eco de la exposición de la colección Ezquerria en los locales de la Asociación Artística Vizcaína “Se trata de una nutrida serie de cuadros de firmas recientes que forman un conjunto altamente estimable: desde Anglada Camarasa, Sunyer, Zuloaga, Vázquez Díaz, etc., que son los viejos de la colección, hasta Zabaleta, Palencia, Delgado, Novillo y Rondela que son los más recientes. Son obras escogidas con acierto y que forman una exacta representación del arte español de los últimos años”.

Haciendo un seguimiento de algunas exposiciones realizadas en Vitoria, como por ejemplo la de pintura en la Escuela de Artes y Oficios en 1947 (Escuela de Artes y Oficios, 1947: 4-7), aparecen las siguientes obras propiedad de Florentino Ezquerria:

El Greco. “Jesús con la Cruz”.

El Greco. “Retrato”.

Francisco Zurbarán. “Inmaculada”.

Diego Velázquez. “Judit y Holofernes”.

Escuela de Nicolas Poussin. “Andromeda y Perseo”

Escuela inglesa del siglo XVII. “Retrato de una dama”

En la misma exposición aparecen citadas las siguientes obras como propiedad de Cayetano Ezquerria:

José Rivera. “Anacoreta”.

Francisco Zurbarán. “Monje orando”.

Jacobo Jordaens. “El Dios Pan”.

Francisco Da Ponte (Bassano el joven). “La primavera”.

Francisco Da Ponte (Bassano el joven). “La vendimia”.

Parece que en aquel momento el padre ya había efectuado entre sus hijos el reparto de al menos parte de su colección de arte. Los cuadros atribuidos a Bassano el joven, también fueron cedidos en 1989 a la exposición “Mirari, un pueblo al encuentro del arte” por Cayetano Ezquerro. En esa exposición los cuadros no fueron atribuidos a Bassano el joven sino a su taller. Ambos cuadros forman parte de una serie de las cuatro estaciones del año, representadas por las faenas agrícolas características de ese momento. Las obras de Ezquerro se consideraron de un nivel discreto y técnica lisa, tan diferente de la pastosa y suelta de los maestros Jacopo y Francesco (Tabar de Anitua, 1989: 298-305).

Taller de los Bassano

“La primavera”

Óleo sobre lienzo 81 x 114 cm.



Taller de los Bassano

“El otoño”

Óleo sobre lienzo 81 x 114 cm.



En otra exposición celebrada en 1960, homenaje a Adriano VI en el V centenario de su nacimiento, aparecen catalogadas otras dos obras propiedad de Florentino Ezquerro (Boletín de Sancho el Sabio, 1960: tomo IV, núm. 1-2):

Anónimo del siglo XIV-XV.

“Virgen con niño y donante”.

Tabla 40 x 23 cm.

Luis de Morales.

“Jesús con la Cruz”.

Tabla 63 x 51 cm.

Junto a ese entorno familiar proclive a las bellas artes, no debemos olvidar las amistades que desde muy joven cultivó Cayetano Ezquerro con pintores vitorianos como Fernando de América.

En 1952, se publicó la obra de Fernando de América “*Con la cara colorada, ¿versos?*” en la imprenta de los hermanos Ezquerro, y el artista dedicó su publicación a su gran amigo Cayetano Ezquerro (América, 1952: 7). Esta obra y la dedicatoria que le realizó de la acuarela “Senda de los Canónigos” demuestran la sincera amistad que existió entre Cayetano y el gran pintor alavés (Apellaniz, 1996: 67).

En julio de 1953, cuando Cayetano apenas contaba con veintiocho años abrió con su hermano el Salón de Arte, lo que confirma su temprana vinculación y querencia por las bellas artes. Galería que, como ya hemos comentado anteriormente, se mantuvo en activo hasta febrero de 1956, siendo su programación un referente en el desarrollo de los futuros acontecimientos culturales y pictóricos de la ciudad. (Véase el apéndice Salón de Arte. A-12)

Para los hermanos Ezquerro representó un fracaso económico y una oportunidad de conocer y hacerse con obra de artistas que sin llegar a ser contemporáneos sí apuntaban signos de evidente modernidad.

A partir de aquí los intereses y curiosidades artísticas de los dos hermanos van a seguir caminos diferentes. El mayor, Florentino, se irá inclinando cada vez más hacia el coleccionismo de porcelana (Meissen, Capodimonte, etc.) y Cayetano se irá introduciendo poco a poco en el coleccionismo de arte contemporáneo.

Las obras de arte clásico de la colección de Cayetano Ezquerro son fundamentalmente las obras heredadas de su padre, algunas de las cuales hemos tenido ocasión de contemplar en la exposición “Mirari, un pueblo al encuentro del arte” (Tabar de Anitua, 1989: 298-305):

Seguidor de Caravaggio (hacia 1620)

“La Magdalena en Oración”

Óleo sobre lienzo, 114 x 78,5 cm.



Se trata de una obra de gran calidad, para la que se han sugerido como posibles autores Luigi Miradori (1600-1651) o Bartolommeo Cavarozzi, que trabajó en Madrid entre 1617 y 1619. La obra fue vendida en la subasta de pintura antigua y del siglo XIX, realizada en 1990, en el hotel Ritz de Madrid por la representación en España de Sotheby`s, la casa de subastas Edmund Peel & Asociados S.A. El cuadro partió con un precio de salida de entre 3.000.000 y 4.000.000 de pesetas y fue rematada en 10.640.000 pts. (Edmund Peel & Asociados, 1990).

Otra fuente de las obras de arte de Cayetano, procede de la familia de su mujer, hija del gran arquitecto bilbaíno Ricardo Bastida, por cuya sugerencia, en 1919, Arteta recibió el encargo de realizar una serie de pinturas para el vestíbulo de entrada del nuevo edificio del Banco de Bilbao en Madrid. Esa relación explica la existencia de alguna obra de Arteta en la colección de Cayetano Ezquerro (Kortadi, 1998).

Aurelio Arteta

“El trabajo intelectual” (hacia 1922)

Óleo sobre cartón 25 x 40 cm.



El hecho de que se trate de un boceto de las pinturas para vestíbulo del edificio, realizado por Ricardo Bastida, nos hace suponer que posiblemente fue un regalo del artista al arquitecto.

En el Museo de Bellas Artes de Álava, Cayetano realizó un depósito en el año 1978 y dos en 1979 (Archivo del Museo de Bellas Artes de Álava):

Juan Antonio Morales Ruiz (1912-1984)

“La conversión de Saulo” o “Camino de Damasco”

Óleo sobre lienzo 214 x 170 cm.



Balluerca (1600-1699)

“La Pasión de Cristo y la Virgen”

Pintura sobre tabla 155 x 205 cm.

Rafael Ruiz Balerdi (1934-1992)

Sin título

Óleo sobre lienzo 130 x 195 cm.

Son tres cuadros de desigual interés y a pesar de su estrecha relación con el museo no consta ninguna donación.

De su amistad con el pintor Fernando de América (Apellaniz, 1996: 67 y 79), queda constancia en la acuarela que el pintor dedicó ese mismo año a Cayetano Ezquerro:

Fernando de América (1866-1956)

Senda de los canónigos 1909

Acuarela 29,5 x 23 cm.

Del otro gran pintor vitoriano Ignacio Díaz Olano, con motivo de la exposición homenaje realizada en el Museo Provincial en el año 1963 y con el patrocinio del Consejo de Cultura (Museo Provincial, catálogo 1963), Cayetano cedió dos obras de su propiedad: *Marina* y *Acarreando redes*.

Estas son algunas de las obras que se han podido localizar, del resto de su colección sólo contamos con la información proporcionada por conocidos y expertos que han tenido oportunidad de verla. Cuando se le ha entrevistado se ha mostrado remiso a reconocerse como coleccionista de arte, algo que es considerado un secreto a voces en todo Álava; sólo admite ser un buen aficionado al arte. Su hermetismo y exceso de celo por preservar la intimidad de su colección no ha permitido cumplir el objetivo marcado de realizar un análisis más profundo y riguroso de su colección.

Los expertos y aficionados que han visto su colección, coinciden en identificar cuatro bloques o conjuntos de obras:

- Arte clásico
- Pintores alaveses
- Escuela Vasca
- Arte contemporáneo español.

Esas mismas voces autorizadas afirman que su colección es la mejor que ha existido en Álava y una colección considerada importante en el apartado de arte contemporáneo a nivel estatal.

Los que lo conocen, lo describen como una persona metódica, algo cascarrias y desde su jubilación totalmente dedicado a su pasión coleccionista. Actualmente es académico de la Real Academia de San Fernando y presidente de la Fundación América.

Como coleccionista, se le puede considerar un personaje ilustrado que conoce perfectamente el mercado del arte, que disfruta de la amistad de numerosos artistas, que acude con regularidad a sus talleres y que vive el coleccionismo de arte de una forma pasional. Pero si algo deberíamos destacar, es su capacidad para liderar proyectos culturales, primero desde la iniciativa privada (Salón de Arte) y más tarde desde sus responsabilidades políticas y administrativas (presidencia y vicepresidencia de la Diputación de Álava, presidencia del Consejo de Cultura, etc.). Sus inquietudes culturales, su visión y su formación han sido fundamentales para establecer las bases de las actuales infraestructuras culturales de Álava.

De alguna forma, Cayetano Ezquerro es el equivalente en Vitoria de Hurtado de Saracho en Bilbao. Ambos se significan por el apoyo político que prestan desde las instituciones para la consolidación de los respectivos museos de bellas artes.

Otro aspecto destacable es su labor como personaje bisagra entre la primera generación de coleccionistas vitorianos de postguerra (Félix Alfaro Fournier), con una visión artística más bien decimonónica o tradicional, y los de la segunda generación (Pascual Jover), con unos gustos con una clara impronta contemporánea. Con ambos personajes colaboró en la Junta de Cultura y mantuvo una relación de amistad.

En definitiva un personaje poliédrico fundamental para comprender la evolución cultural de Álava y un coleccionista reservado y celoso de su intimidad.

12.3. Pascual Jover Laguardia

Nació en Pamplona en el año 1943 y se licenció en Derecho en la Universidad de Navarra en el año 1965. Durante su época de estudiante compaginó el estudio de las leyes con su gran afición por el séptimo arte, realizando la crítica de cine del *Diario de Navarra*. Esta colaboración literaria le permitió asistir como periodista acreditado al *Festival de Cine de Londres*, ciudad en la que permaneció durante casi un año aprendiendo idiomas y disfrutando de su ambiente cosmopolita.



*Pascual Jover en su despacho
acompañado de un cuadro de Carmelo
Ortiz de Elgea. 1999.*

Un año más tarde, en 1966 regresó a España y se instaló en Madrid, con la doble intención de realizar el servicio militar (milicias universitarias) y preparar las oposiciones de abogado del Estado. Durante su estancia en Madrid se aficiona a visitar galerías de arte y comienza a coleccionar obra gráfica.

En 1970 obtiene el título de abogado del Estado y su primer destino fue la capital de la Rioja, Logroño.

En los años setenta Álava vivía en plena expansión económica y la administración foral funcionaba con una estructura decimonónica, incapaz de dar respuesta a las nuevas necesidades de la provincia.

En 1972 es nombrado presidente de la Diputación Manuel María Lejarreta Allende (1972-1977), experto en temas de administración local, que anteriormente había sido alcalde de Vitoria (1966-1972). Su gestión y visión fueron fundamentales para dotar a Álava de una administración foral eficiente y moderna.

En la época de la llegada de Manuel María Lejarreta Allende a la Diputación de Álava, uno de los temas que más preocupaba era la próxima negociación del Concierto Económico de la provincia. La última renovación se había efectuado el 29

de febrero de 1952 y urgía contar con el asesoramiento de un experto en Administración Pública y Derecho Foral. Ante la ausencia en la provincia de profesionales con conocimientos sobre ambas especialidades, se optó por contratar en julio de 1973 al joven abogado Pascual Jover, para que preparase la negociación de la renovación del Concierto Económico (20 de noviembre de 1976).

Repentinamente el director de Hacienda de la provincia es nombrado Gobernador Civil de Palencia y su cargo es ofrecido a Pascual Jover, que al mes de su llegada a Vitoria es nombrado director de Hacienda y responsable de la negociación del Concierto Económico.

Desde la dirección de Hacienda, Pascual Jover realizó una gestión eficiente y demostró la escasa operatividad del sistema de organización existente. Ante la necesidad de modernizar la obsoleta administración para dirigir la gestión de ingresos y gastos de forma coordinada, fue nombrado director de los Servicios Forales de la Diputación.

En 1979 es nombrado director general de la Caja de Ahorros Provincial de Álava, y es el encargado de realizar la fusión con la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria.

En 1991 dimite por razones personales de su cargo de director general de la entidad resultante de la fusión, la Caja Vital Kutxa, y decide abrir un despacho de abogados en colaboración con el ex diputado general de Álava, Emilio Guevara (1979-83).

Durante su estancia en la Diputación y en la Caja de Ahorros, simultaneó sus labores profesionales con su vocación docente, primero como tutor en la UNED de Derecho Administrativo y Derecho Civil y posteriormente como profesor asociado de Derecho Mercantil en la Universidad de Navarra.

Durante su presidencia en las Cajas, el acontecimiento cultural de mayor trascendencia para la provincia fue la inauguración de la sala de exposiciones San Prudencio, en la que se organizaron en colaboración con el Museo de Bellas Artes de Álava y su director Pedro de Sancristóval importantes exposiciones de artistas contemporáneos españoles.

Cuando Pedro de Sancristóval toma posesión del cargo de director del Consejo de Cultura de Álava (el 10 de febrero de 1975), presidido por el vicepresidente de la

Diputación Foral de Álava, Cayetano Ezquerro, surgió en su seno el debate de hacia dónde debía orientar sus pasos el Museo de Bellas Artes de Álava. No es casual que un grupo reducido de amigos y responsables de la administración foral, unidos por una misma pasión, decidiesen realizar un viaje mitad ocio y mitad trabajo, del 29 de agosto al 7 de septiembre de 1975. La expedición estuvo formada por Cayetano Ezquerro, presidente del Consejo de Cultura y vicepresidente de la Diputación; Julio Herrero, arquitecto provincial; Pascual Jover, director de Servicios de la Provincia y Pedro Sancristóval, director del Consejo de Cultura (Archivo del territorio histórico de Álava, signatura C14094-13).

Un grupo heterogéneo pero muy cualificado de la sociedad vitoriana, formado por representantes de la política, la administración, técnicos cualificados y coleccionistas de arte.

Durante diez días visitaron los siguientes centros culturales: Fundación Maeght, Saint Paul de Vence (Francia). Museo Picasso, Antibes (Francia). Museo Fernand Leger, Biot (Francia). Museo Marc Chagall, Niza (Francia). Fundación Sonja Heine, Høvikodden, Baerum (Noruega). Museo Louisiana, Copenhague (Dinamarca). Museo Sterlich, Amsterdam (Holanda).

Para Pascual Jover, el viaje fue una experiencia muy interesante, que sirvió para convencerles más todavía de la necesidad de reorientar los esfuerzos del Museo de Bellas Artes de Álava hacia el coleccionismo de arte contemporáneo español (entrevista realizada el 21 de abril de 1999).

Espíritu coleccionista

El espíritu coleccionista de Pascual Jover no se alimenta de una tradición familiar, sino que es producto de su formación e inquietudes culturales. Su iniciación, como ya hemos comentado, fue a través de la adquisición de grabados durante su estancia en Madrid como estudiante. En aquella época la obra gráfica era bastante asequible y representaba una alternativa para una persona con limitados recursos económicos.

Con su llegada a Vitoria sus circunstancias personales y económicas cambian radicalmente, inicia una carrera profesional meteórica y va a conocer y relacionarse con altos cargos de la administración foral que compartían una inquietud cultural

similar a la suya. Este pequeño grupo, de amigos que se contagian y transmiten su sensibilidad artística, acabará convirtiéndose en el principal valedor del Museo de Bellas Artes de Álava.

Pascual Jover fue durante dos décadas uno de los principales artífices de las reformas que se produjeron en algunas de las instituciones de Álava (Hacienda Foral y Cajas de Ahorros) que tanto contribuyeron al desarrollo económico de la provincia.

Ese mismo espíritu de cambio y de modernidad que le ha acompañado en su actividad profesional, es el que impregna su colección de arte. Una colección formada por obras de artistas contemporáneos vascos y españoles, que fue adquiriendo en Vitoria, Madrid y, en menor medida, en Bilbao.

Su pasión coleccionista no tiene ningún carácter especulativo, el único objetivo que se persigue es la delectación de las obras. “No me gusta tener los cuadros guardados en un almacén, me agrada poder disfrutar de las obras a diario. Compró aquello que me gusta sin pensar para nada en la coherencia de la colección.”

Algunos de los artistas representados en su colección son: Antonio Clavé, Eusebio Semper, Manuel H. Mompó, Antoni Tapies, Antonio Saura, Andrés Alfaro, Equipo Crónica, Manolo Valdés, etc. De los artistas vascos tiene obra de: Jorge Oteiza, Agustín Ibarrola, Rafael Ruiz Balerdi, Vicente Larrea, Nestor Basterretxea, Txomin Badiola, José Luis Zumeta, Vicente Ameztoy, Peio Amezqueta, Carmelo Ortiz de Elgea, Santos Iñurrieta, Juan Mieg, Koko Rico, etc.

Si bien el centro de gravitación de la colección está perfectamente delimitado (arte contemporáneo, predominantemente vasco), no ocurre lo mismo con las tendencias, escuelas, autores, etc. La presencia reiterada de ciertos autores así como las ausencias notables de otros, dan al conjunto un carácter de arbitrariedad que no es más que el reflejo de su gusto personal. El único criterio es la intuición y la perceptibilidad de Pascual Jover y su esposa, la historiadora del arte María Jesús Beriain.

De acuerdo con la tipología coleccionista del capítulo segundo, a Pascual Jover le podemos considerar un coleccionista activo. Un personaje cultivado y dinámico que ha potenciado actividades culturales y que siempre ha mantenido una actitud expectante ante cualquier novedad artística.

Su trayectoria coleccionista representa, como ningún otro caso en Álava, el cambio social, el éxito económico y el acceso a la modernidad que se va a dar en la provincia durante toda la segunda mitad del siglo XX.

En definitiva, un coleccionista testigo de su época, que disfruta coleccionando sin más pretensiones que la de reivindicar la pasión por el arte.

12.4. Colección Tubacex

La firma Tubacex S.A., dedicada a la fabricación de tubos de acero por extrusión, se constituyó en 1968. Su origen fue la empresa Aceros de Llodio, creada en 1940, de la que posteriormente surgió en 1963 Tubos Especiales Olarra, que más tarde pasó a denominarse Tubacex.



Las instalaciones de la empresa se hallan situadas en Llodio, segunda localidad en importancia de Álava, tras la capital Vitoria-Gasteiz. La ubicación estratégica de dicha población en el valle del Alto Nervión, camino natural que unía la costa cantábrica con las tierras de la meseta castellana, ha condicionado que su actividad económica esté estrechamente vinculada a la del Gran Bilbao.

La progresiva evolución y desarrollo de Tubacex sufrió un cambio repentino con la adhesión de España a la Comunidad Económica Europea en el año 1986. Dicha integración tuvo dos importantes consecuencias económicas para la empresa: primero, la paulatina desaparición del régimen de desgravación fiscal a la exportación, lo que suponía en la práctica una fuerte prima encubierta para las empresas siderúrgicas exportadoras; segundo, el fuerte incremento de la competencia, lo que provocó que Tubacex modificase su tradicional oferta de tubos de acero al carbono por la producción de tubos de acero inoxidable.

El cambio significaba un gran reto y una incógnita de cara a su futuro más inmediato. A esa dificultad había que añadir que Tubacex cotizaba en Bolsa y necesitaba seguir repartiendo dividendos entre sus accionistas, si no quería ver descender de forma notable la cotización de sus acciones.

Ante la gravedad de la situación, la dirección de la empresa consideró prioritario la búsqueda de inversiones alternativas, que facilitasen los recursos financieros que la empresa necesitaba para su supervivencia. Los ingresos obtenidos de este modo permitirían afrontar el período de asentamiento del nuevo producto en el mercado.

El consejo de administración, con su presidente Esteban Pérez Herrero a la cabeza, contempló fundamentalmente dos posibilidades de diversificación: el mercado inmobiliario americano y el mercado internacional del arte.

Los primeros pasos de puesta en marcha de dicha política se dieron en 1987 con la realización de inversiones en el mercado inmobiliario de los Estados Unidos, donde se pudo aprovechar una coyuntura de precios favorable.

En el mercado del arte, en cambio, fue en marzo de 1987 cuando la pintura comenzó a experimentar un alza de precios constante y a batir récords de cotización inimaginables. Dicha tendencia se mantuvo hasta la primavera de 1990, que es cuando las cotizaciones de las obras pictóricas comenzaron a descender (Armañanzas, 1993: 53). En esta coyuntura de precios nada favorable, Tubacex decidió en 1989 comenzar a invertir en este mercado, realizando el mayor número de adquisiciones de la colección en un período aproximado de dos años. Un período crítico que antecede a la crisis generada por el estallido de la guerra del Golfo en 1991.

Para el ex presidente de Tubacex, Esteban Pérez Herrero, principal inspirador de dicha política, el objetivo de las adquisiciones de obras de arte no era otro que la obtención de una plusvalía, descartándose la búsqueda de otros valores inmateriales como prestigio o imagen para la empresa.

La idea básica era la utilización del arte como un activo financiero revalorizable. “El objetivo era invertir en arte y acumular conocimientos, no pretendíamos realizar inversiones pasivas, buscábamos relacionarnos con galerías, coleccionistas y en definitiva desarrollar toda una política de promoción de las obras de nuestra colección” (Entrevista con Esteban Pérez Herrero realizada el 17 de febrero de 1999).

En el documento elaborado por la empresa “Concepción general de la colección Tubacex-Años noventa” (véase apéndice A. 14) aparecen reflejados los criterios de carácter artístico y económico que presidieron la adquisición de las obras. “La idea básica de actuación fue ir reuniendo un conjunto de obras representativas de unas propuestas artísticas que, por una u otra razón, tienen un significado especial dentro de nuestro contexto cultural; es decir, hechos significativos y selectivos, más que acumulación de obras [...]”.

Para gestionar la colección con criterios de racionalidad económica, desde un principio se consideró absolutamente necesario estar en conexión y tener acceso a

los círculos artísticos más dinámicos, para saber cuánto, a quién y cuándo se debía comprar. La optimización de la colección requería de un esfuerzo de relación social con la elite artística, galerías que marcan pauta, artistas, críticos, investigadores, *curators*, instituciones de prestigio, etc. (véase el apéndice A. 14).

Los responsables de la colección, consideraron que este criterio coleccionista, unido a la evolución previsible del mercado del arte, permitiría garantizar una inversión segura y rentable.

Inicialmente se pensó formar una sola colección de arte contemporáneo internacional de gran prestigio y se adquirieron obras de Jenny Holzer, Stephen Prina, Willi Kopf, Annette Lemieux, Fischli y Weiss, Juliao Sarmiento, Juan Muñoz, Cristina Iglesias, Rodney Graham, Wolfgang Laib, Katarina Fritsch, Matt Mullican, Robert Gober, Toni Cragg, Thomas Schütte, etc.

Posteriormente, y como contrapunto a este bloque de artistas contemporáneos, se planificó la formación de otra minicolección de carácter más clásico, que permitiese una rápida plusvalía.



"Versailles" de Gyula Benczúr.

El asesor de las adquisiciones de este bloque fue el galerista americano Laurence Salander y el objetivo de la empresa era formar un pequeño conjunto de aproximadamente ocho obras de enorme prestigio y, en un plazo aproximado de diez años, venderlo. Para Esteban Pérez Herrero este grupo de obras constituirían una especie de fondo de inversión a medio plazo.

Se adquirieron obras de grandes artistas clásicos europeos como: Camille Corot, Eugène Delacroix, Theodore Géricault, Serge Mendjisky, Gyula Benczur y Auguste Renoir.

Esas dos subcolecciones, radicalmente opuestas desde el punto de vista estético, fueron el origen de la colección Tubacex, que a partir de ese momento decidió participar en el mercado del arte de una forma más activa mediante la realización de exposiciones de obras de la colección.

Ese cambio de orientación significó la compra de nuevas obras de arte de una forma menos exigente y rigurosa que la practicada hasta entonces. En poco tiempo se hicieron numerosas adquisiciones y se incrementó el denominado fondo de inventario o fondo de galería de la colección. En definitiva, se trataba de disponer de obra suficiente para desarrollar una política expositiva y de promoción de obras pertenecientes a la empresa.

En un corto período de tiempo se pasó del diseño de un conjunto con cierta coherencia a comprar obras con una perspectiva comercial inmediata.

Una de las primeras adquisiciones vinculada a esta nueva dinámica fue la compra de un lote muy numeroso de obras (44 lienzos) del pintor postimpresionista ruso, Nicolás Tarkhoff (1871-1930).



Cuadros de Tarkhoff en una sala de reuniones de la empresa.

En aquel momento se consideró una buena oportunidad inversora adquirir obra de un artista no demasiado conocido, pero con grandes perspectivas de revalorización. Las obras de Tarkhoff fueron compradas a su hijo Boris con el asesoramiento del director y propietario del Musée d'Art Moderne Petit Palais de Ginebra, Oscar Ghez. El galerista bilbaíno Miguel Espel (2013: 201) también conoció al marchante ginebrino de origen sefardí Oscar Ghez, que debió comprar en alguna subasta la práctica totalidad de la obra de Tarkhoff. “Llegué a un acuerdo comercial con Ghez por el que nuestra galería le compraba una partida de pinturas y, en correspondencia, el Petit Palais nos cedería una exposición de aquél. Y así fue, entre 1980 y 1981 presentamos en nuestras galerías de Bilbao y Madrid una completa exposición de Tarkhoff... No me hizo falta mucho tiempo para comprender que todo lo que me había dicho el bueno de Ghez sobre ese artista era pura fantasía. Ni en Francia, país

de origen comercial del artista, ni en Suiza, país desde el cual estaba promocionándole Ghez, ni en el resto de Europa, interesaba la obra de Tarkhoff, artista de una incuestionable belleza plástica, pero sin mercado real”.

Inmediatamente después de la adquisición se inició la campaña de difusión y promoción de la obra de Tarkhoff en Estados Unidos y se organizaron exposiciones en las galerías Laurence Salander de Beverly Hills (Los Angeles), Meredith Long de Houston y Salander- O’Reilly de New York.

Los galeristas americanos Laurence Salander y Bill O’Reilly (propietarios de la galería Salander-O’Reilly de New York) desde un principio actuaron como asesores y colaboradores en la política de promoción de las obras pertenecientes a la empresa.

El contacto con Salander-O’Reilly fue fundamental para la adquisición de un conjunto de obras de artistas contemporáneos americanos. Este bloque estuvo formado por obras de gran formato de los artistas: Kenneth Noland (doce cuadros), Jules Olitski (ocho cuadros) y Larry Poons (siete cuadros). Algunas de estas obras fueron ofertadas por la empresa Tubacex al Guggenheim Bilbao, en 1994. En concreto se negoció la venta de dos obras de Jules Olitski, dos de Larry Poons y cuatro de Kenneth Noland (véase apéndice A. 15, dossier de propuesta de venta de obras de la colección Tubacex al Museo Guggenheim Bilbao).



“Grande Baignoire” de Antoni Tàpies.

Informaciones de prensa aparecidas en 1997 (Tellitu, 1997: 43), se hacían eco del interés de la empresa en ceder la totalidad de las obras a cambio de contar con una sala propia en la pinacoteca, propuesta que fue desechada por los responsables

del Museo, por considerar que rompía el proyecto museológico. Al final, en 1999 se pactó un acuerdo de cesión de 16 obras seleccionadas por expertos del Museo Guggenheim New York mediante la modalidad de depósito. Dichas obras, junto con el depósito anterior realizado en 1997 con motivo de la inauguración del museo, de los cuadros “Grande Baignoire” de Antoni Tàpies y “Lola” de Julian Schnabel, forman un conjunto de 18 obras en total. El museo a cambio se hace cargo de sus pólizas de seguro, lo que supone una disminución de la carga financiera para la colección Tubacex (El Correo, 1999: 46).



“Blood” de Nancy Dwyer.

Otros pintores estadounidenses como Julian Schnabel, Sol Lewitt, Willem de Kooning, etc., también estaban representados en la colección, pero de una forma más testimonial y significativamente menos importante.

La labor de prestigiar a los artistas de la colección Tubacex no sólo se desarrolló en Estados Unidos, sino que también tuvo su eco en Europa. En colaboración con la galería Salander-O’Reilly de Berlín, se organizaron exposiciones de artistas americanos y alemanes en los años 1991 y 1992.

El último subconjunto de la colección es el formado por obra de los artistas contemporáneos españoles. Dentro de este grupo podemos distinguir entre los artistas representantes de la vanguardia histórica a Joan Miró, Antoni Tapies (en este momento la colección sólo cuenta con una obra de grandes dimensiones “Grande Baignoire”, pero llegó a contar con seis obras de este autor), Jorge Oteiza, Luis Feito, etc., y otros artistas contemporáneos como Miquel Barceló, José Manuel Broto, José María Sicilia, Susana Solano, Juan Muñoz, Ana Navarrete, Cristina Iglesias, Ferrán García Sevilla, Jordi Colomer, Xavier Grau, etc.

Este bloque está formado actualmente por unas treinta y seis obras y fue adquirido con el asesoramiento de galeristas madrileñas como Marga Paz, Juana de Aiz-

puru, etc. La única excepción fue la obra de Jorge Oteiza que fue adquirida directamente al artista.

Para la promoción en España de las obras pertenecientes a la empresa se necesitaba un centro de exposiciones que complementase la labor que se realizaba en Nueva York y Berlín. Fruto de la colaboración entre Tubacex y la galería madrileña AFINSA, surgió en el año 1990 una nueva galería denominada TUBAFINSA y, hasta la fecha de su cierre en el año 1992, se organizaron exposiciones de artistas americanos como Willem de Kooning, Kenneth Noland, Jules Olitski, Larry Poons, etc., todos ellos muy bien representados en la colección Tubacex.

Con el estallido de la guerra del Golfo en 1991, se agudiza la crisis económica internacional y sus consecuencias rápidamente se van a hacer patentes en el mercado mundial del tubo de acero inoxidable sin soldadura. El 5 de mayo de 1992 se declaró la suspensión de pagos de Tubacex y todas las actividades relacionadas con la colección fueron inmediatamente paralizadas.

En ese contexto de incertidumbre el consejo de administración nombró al que había sido subdirector general de Tubacex, Álvaro Videgain, nuevo presidente de la compañía, en sustitución de Esteban Pérez Herrero. Con el cambio de dirección y la falta de liquidez de la empresa, se replanteó la política de diversificación y las inversiones estratégicas realizadas en los años anteriores en empresas filiales como la catalana Transmesa, la americana Salem Tube ubicada en Grenville (Pensylvania), etc.

Una de las primeras decisiones que tomó el nuevo equipo fue poner a la venta la colección de arte y utilizarla como moneda de cambio para cancelar créditos y deudas fiscales de la empresa. La Hacienda Foral Alavesa recibió como dación en pago de la deuda fiscal de la empresa nueve obras de Nicolas Tarkhoff y una de Kenneth Noland. Las diez obras tenían asignado un precio de compra de 49.378.295 pesetas y el valor actualizado de las mismas en el momento de su aceptación, el 29 de diciembre de 1995 fue 66.788.684 pesetas (véase el apéndice A-16, dossier de obras entregadas como dación por Tubacex).



"Sin título" 1965. Obra de Kenneth Noland entregada en dación a la Hacienda Foral Alavesa. Actualmente forma parte de la colección del Artium.

Acuerdos similares se efectuaron con el Banco de Crédito Hipotecario y otras instituciones crediticias. Esteban Pérez Herrero estima que las obras entregadas a las distintas entidades, sirvieron para cancelar deudas por un importe global aproximado de 800 millones de pesetas.

Otros procedimientos utilizados fueron las subastas a través de Sotheby's en Londres, o el ofrecimiento directo a Museos, instituciones, coleccionistas privados, etc. Todas estas actuaciones no han permitido finiquitar la colección, y han obligado a la empresa a conservar un número significativo de obras que no se han podido colocar adecuadamente.

La totalidad de las obras de la colección nunca han llegado a estar reunidas en un mismo espacio físico y constituyen en ese sentido un ejemplo de *coleccionismo virtual*. En la sede de la empresa en Llodio, sólo se pueden contemplar obras de Nicolas Tarkhoff, el resto de las piezas siempre han estado depositadas en las cámaras acorazadas de bancos de distintas ciudades del mundo: Madrid, Ginebra, New York, Houston, París, Miami, etc.

Para gestionar los numerosos gastos de custodia (alquiler de cámaras acorazadas, seguros, transporte, etc.) que conlleva el mantenimiento de la colección, Tubacex creó una empresa VASA (Valores de Arte Sociedad Anónima).

El criterio de la empresa gestora era mantener las obras en lo que es considerado su mercado natural, pues no compensa pagar los impuestos derivados de la importación si no se conoce su destino final, es decir, el lugar de adquisición futura de la obra (entrevista con José María de Gorostiaga, responsable de la colección, 5 de octubre de 1995).

La colección globalmente llegó a contar con cerca de doscientas obras y supuso una inversión aproximada de 1.600 millones de pesetas (ver apéndice A. 17, listado de obras de Tubacex). Las adquisiciones, como ya hemos comentado anteriormente, se efectuaron en un momento no muy oportuno, lo que ha dificultado enormemente su posterior enajenación para la obtención de plusvalías.

Para conocer la importancia relativa de la inversión en la colección Tubacex, es significativo el acuerdo de 27 de febrero de 1992 entre la Fundación Salomon R. Guggenheim y las autoridades vascas, por el que se preveía una inversión de 6.000 millones de pesetas en la adquisición de la colección propia del Museo Guggenheim Bilbao (Tellitu, 1997: 67).

Para el crítico Enrique Portocarrero, “Se trata de unos fondos que, a pesar de formar parte de un todo carente de unidad y especialización, tienen, en algunos casos muy concretos, una calidad suficiente como para formar parte de lo que será el discurso artístico permanente del Museo Guggenheim de Bilbao” (Portocarrero, 1997: 43).

Desde una perspectiva de coherencia coleccionista la colección Tubacex no admite ningún tipo de debate. La empresa en ningún momento estuvo interesada en adquirir una colección de obras que respondiesen a un criterio artístico. La coherencia interna de la colección sólo es entendible desde la perspectiva de la ingeniería financiera. Las obras se adquirieron respetando un canon de calidad artística y un criterio de rentabilidad económica.

Hasta ahora el objetivo habitual de las empresas e instituciones que invertían en arte, era la obtención de prestigio, mejora de imagen, etc. Tubacex se olvida de todos esos ideales y recurre al arte como otra forma de activo financiero. No hay ninguna otra lectura, se trata simple y llanamente de *coleccionismo institucional de carácter especulativo*.

Lo que hace original la propuesta de Tubacex, es su decidida apuesta por el arte contemporáneo, y su activa participación en el mercado del arte. Mediante la adquisición, promoción y comercialización de las obras de la colección, la empresa pretendía abarcar todo el ciclo de intermediación especulativa.

Kosme de Barañano (1993: 18), se refiere a la colección como ejemplo manifiesto de mal asesoramiento, que indirectamente acabará repercutiendo en el bolsillo de todos los ciudadanos vascos.

Si nos detenemos a evaluar la rentabilidad económica de la colección, que fue el criterio fundamental a la hora de su diseño, debemos constatar la dudosa eficacia de la misma. La empresa desde el año 1992, ha intentado diferentes fórmulas como la venta, dación o depósito de las obras que todavía le pertenecen. El paso del tiempo ha demostrado las enormes dificultades para vender la colección, y se ha confirmado el alto riesgo existente en las inversiones especulativas de arte.

En definitiva la colección Tubacex es como un espejismo en el panorama del coleccionismo institucional vasco. Algo que parece una colección de arte, pero que en realidad no lo es. Un conjunto artístico de carácter virtual repartido en distintos lugares del mundo y que nunca ha llegado a ser expuesto en su totalidad. Una aventura curiosa e irrepetible, que pone de manifiesto la utilización y manipulación que los agentes económicos realizan del mercado del arte.

Al final del apartado 2-3 de esta tesis nos hacíamos eco de la colección Arte XX, una experiencia similar que comenzó a fraguarse en la década de los noventa por el empresario vizcaíno José Ignacio Basañez, propietario del grupo inmobiliario Baensa con sede en Leioa (Vizcaya). Algunos años más tarde que Tubacex, comenzó a comprar una colección reducida pero excepcional de grandes maestros de las vanguardias históricas. Las 63 piezas de la colección fueron valoradas a efectos del seguro en 55 millones de euros y para su compra se sirvió del asesoramiento de las galerías Guillermo de Osma de Madrid y la bilbaína Carreras-Múgica. La colección fue presentada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao mediante una exposición el 21 de enero de 2008 y se hizo público el acuerdo entre coleccionista y museo para una cesión de la misma por un período de cinco años ampliable. La colección fue considerada como la mejor del País Vasco y una de las más importantes que se han hecho aquí nunca, por el director del museo Javier Viar (González de Durana, 2008: 62). Un año después y en plena crisis inmobiliaria, se hacía también pública la noticia del pago de la deuda de 30 millones de euros que el Grupo Baensa había contraído con la entidad Caixa Galicia, mediante el embargo de gran parte de la colección depositada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Otro ejemplo cercano en el tiempo a la colección Tubacex, pero en este caso desarrollado en Vizcaya que de nuevo pone de manifiesto al coleccionismo como inversión y refugio de valor.

Capítulo 13

13. Conclusiones sobre el coleccionismo de arte en Vizcaya y Álava durante el siglo XX

El País Vasco fue un territorio más de la Corona de Castilla desde la Baja Edad Media. Un territorio periférico y algo marginal a los centros de decisión política, administrativa, religiosa, etc., circunstancias que determinaron en gran medida la ausencia de una aristocracia y burguesía de suficiente calado como para generar una demanda importante de productos culturales.

Un número importante de obras de arte que llegan a Vizcaya y Álava con anterioridad al siglo XVIII tuvieron su origen en los principales centros de producción artística europeos. Bilbao, como puerto de embarque de las lanas castellanas con destino a los Países Bajos, fue también la puerta de entrada de mercaderías artísticas de carácter suntuario que procedían de Flandes y abastecían las diócesis castellanas a las que pertenecían las provincias vascas.

En el caso de Álava, llegó a Vitoria un nutrido grupo de obras procedentes de Flandes, Italia o Sevilla que fueron adquiridas por nobles vitorianos que desarrollaron su carrera militar o profesional a las órdenes de la corona de España.

Los primeros coleccionistas privados del País Vasco surgieron en el último tercio del siglo XVIII y principios del XIX y fueron fundamentalmente personajes ilustrados, vinculados a la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. Las colecciones tenían un carácter multidisciplinar y abarcaban pintura, escultura, grabados, libros, fósiles, minerales, curiosidades científicas, objetos extraños, etc. Eran colecciones impregnadas del pensamiento enciclopedista y una de sus funciones primordiales era contribuir al estudio de la naturaleza y sus leyes.

La segunda oleada de coleccionistas surgió a finales del siglo XIX y primer tercio del siglo XX, y en este caso el fenómeno se circunscribe fundamentalmente a Bilbao y su área de influencia. El coleccionismo de estos personajes burgueses, enriquecidos por el boom económico de la ría, dejó de tener el carácter enciclopedista que había caracterizado a sus predecesores, para centrarse en un tipo de coleccionismo

nismo basado en un doble objetivo: satisfacer la necesidad de delectación plástica y contribuir a la proyección social del coleccionista.

El coleccionismo en Vizcaya y Álava, como ha sucedido en otros lugares, está muy vinculado a la coyuntura económica. No es casual que las mejores colecciones hayan surgido cuando la situación económica ha sido más favorable. En ese sentido se debe destacar la próspera situación económica de Bilbao en el primer tercio de siglo XX y su boyante coleccionismo. Esa fue quizás la edad de oro del coleccionismo vasco, por la calidad y cantidad de obras que fueron adquiridas en un corto período de tiempo por un reducido grupo de familias bilbaínas, período que ha quedado en el recuerdo como un espejismo de una realidad mucho más austera. Como testimonio de dicha época nos queda el libro-catálogo *Recuerdos Artísticos de Bilbao en 1919*. De las colecciones aparecidas en dicha publicación cabe destacar las de Laureano de Jado, Antonio Plasencia, Ramón Aras Jáuregui, Eugenio L. de Bayo, José Palacio, etc., unos personajes cultos y refinados para los que coleccionar además de una pasión fue una necesidad social. Durante ese mismo período de tiempo el coleccionismo alavés siguió vinculado a las familias aristocráticas y no se produjo una renovación derivada del desarrollo económico.

Si hacemos un análisis comparativo de la trayectoria socioeconómica de Vizcaya y Álava durante el siglo XX (las dos situaciones de desarrollo económico más extremas dentro de la Comunidad Autónoma Vasca), observaremos que existe un número importante de similitudes y también de peculiaridades en sus respectivas trayectorias culturales.

Álava, a diferencia de Vizcaya, tuvo un desarrollo económico más lento que influyó de forma determinante en su evolución demográfica y cultural. Durante toda la primera mitad del siglo, Vitoria fue una pequeña ciudad de provincia sumida en su propio recogimiento interior. Sus dos conocidos artistas locales (Fernando de Amárica e Ignacio Díaz Olano) constituían los dos referentes artísticos más importantes y el coleccionismo de arte fue una actividad prácticamente inexistente. Hasta el boom económico de los años cincuenta lo que existió fue un coleccionismo decimonónico muy alejado del modelo bilbaíno.

En Vizcaya, la iniciativa privada fue en bastantes ocasiones el principal motor de múltiples acontecimientos culturales. Artistas, coleccionistas y mecenas bilbaínos

participaron activamente en la creación de la Asociación de Artistas Vascos (1911), del Museo de Bellas Artes de Bilbao (1914), de la revista Hermes (1917), de la Exposición Universal de Pintura y Escultura (1919), de la Asociación Artística Vizcaína (1945), etc. Con algunos años de diferencia instituciones similares surgieron en la capital alavesa: la Casa de Álava (1942), embrión del futuro Museo de Bellas Artes de Álava, Asociación Artística Alavesa (1949), etc.

En Álava, la carencia y fragilidad de la iniciativa privada fue compensada en alguna medida por el mecenazgo institucional. La Diputación y la Caja de Ahorros Provincial fueron los principales promotores y dinamizadores de la actividad cultural, que tenía como referente más cercano la experiencia bilbaína.

En lo que respecta a las galerías o salas de exposiciones privadas, las iniciativas más importantes por su carácter innovador fueron: en Vizcaya, la galería Studio, inaugurada en 1948, y en Álava, el Salón de Arte, inaugurado en 1953; ambas experiencias constituyeron un sonoro fracaso económico y demostraron la inexistencia de un mercado lo suficientemente maduro. A pesar de la corta diferencia de años entre la apertura de una y otra galería, cabe señalar el carácter más rupturista de la programación de la galería Studio respecto a la del Salón de Arte.

La modernidad artística comenzó a introducirse inicialmente en Bilbao y de ahí se extendió al resto del País Vasco. La inmensa mayoría de los artistas que se habían aventurado a formarse en París, Bruselas y, en menor medida, en Roma fueron bilbaínos: Adolfo Guiard, Aurelio Arteta, Francisco Durrio, etc., o artistas vinculados a Bilbao como Darío Regoyos, Francisco Iturrino, etc. El número de artistas alaveses que tuvieron la oportunidad de salir fuera es considerablemente menor y lógicamente se manifestó en un mayor apego a las tendencias menos rupturistas.

Estas peculiaridades hicieron que Bilbao funcionase en muchos aspectos como la capital cultural del País Vasco. Un buen ejemplo de su centralidad artística fue la Asociación de Artistas Vascos, entidad de carácter supra provincial que sirvió como lugar de encuentro de los artistas pertenecientes a las distintas provincias vascas. Durante los 25 años de su existencia (1911-1936) realizó en su sala de exposiciones un importante trabajo de divulgación de los artistas vascos, y ocasionalmente también se presentó la obra de algunos artistas nacionales (José Gutiérrez Solana en 1928, Juan José Luis González Bernal en 1931, Arturo Souto en 1932, etc.) y extran-

jeros (Robert Delaunay y Sonia Terk realizaron en 1919 su primera exposición en España en los locales de la Asociación).

En el apartado de grandes eventos, la Exposición Internacional de Pintura y Escultura celebrada en Bilbao en 1919 representó un hito a nivel estatal que lógicamente tuvo también un notable eco entre todos los artistas vascos.

Las dos provincias han contado con personajes considerados como los pilares básicos del asentamiento y desarrollo de sus respectivos museos. En Bilbao, Laureano de Jado y Lorenzo Hurtado de Saracho, y en Vitoria, Félix Alfaro Fournier y Cayetano Ezquerria Fernández.

En primer lugar el bilbaíno Laureano de Jado y, más tarde, el vitoriano Félix Alfaro Fournier han sido los dos grandes mecenas artísticos de sus respectivas ciudades.

Con el paso del tiempo la labor de mecenazgo, que tan importante había sido para los museos a través de los legados y donaciones, fue sustituida por un gran trabajo de promoción institucional y cultural. Esta última faceta fue realizada por Lorenzo Hurtado de Saracho y Cayetano Ezquerria Fernández, personajes cultos y refinados que mediante su prestigio y capacidad de trabajo personal implicaron a las diputaciones en el apoyo de sus respectivos museos provinciales.

Durante la Guerra Civil desaparecieron las colecciones más importantes y ya no se volvieron a construir grandes fortunas, ni las colecciones de arte de la *belle époque* bilbaína. La única excepción en el gris y mortecino panorama cultural de posguerra fue la representada en los años cincuenta por la colección de Félix Valdés Izaguirre, considerada por la casa de subastas Sotheby's como una de las colecciones más refinadas de viejos maestros a nivel estatal.

Con el boom económico de los años cincuenta fue creciendo la demanda del arte y surgieron nuevos coleccionistas en Vizcaya y Álava. Las nuevas generaciones se caracterizaron por una capacidad económica más limitada y una perspectiva coleccionista más rigurosa y atomizada. No se prodigan las grandes fortunas de principios de siglo y las obras de arte empiezan a tener unos precios elevados. Los nuevos coleccionistas van a centrarse en períodos determinados de la historia del arte y van a coleccionar materias concretas como pintura, escultura, grabado, etc.

La incapacidad de la ciudad de Vitoria para asumir la modernidad artística se mantuvo hasta los años sesenta, y fue con el desarrollo económico de la provincia cuando aparecieron los primeros síntomas de que la situación de inmovilismo cultural existente en la ciudad no servía para dar una respuesta adecuada ante la nueva coyuntura social. La actitud que hasta ese momento habían mantenido los artistas y promotores alaveses, de imitar con cierto retraso cronológico lo que sucedía en otras latitudes, se convirtió en un modelo obsoleto necesitado de profundas reformas.

En las décadas posteriores, Vitoria comenzó a dotarse de nuevas infraestructuras culturales y a generar iniciativas artísticas propias, sin mirar de reojo a lo que estaba pasando en Bilbao o Madrid. La información y las nuevas tendencias ya no procederán de la capital vizcaína, sino que estarán vinculadas a contextos artísticos más abiertos y con una dimensión internacional.

En lo referente a la formación de los artistas de uno y otro territorio, a principios de siglo las instituciones con más solera fueron las escuelas de artes y oficios de las respectivas capitales. Con la aparición de la Facultad de Bellas Artes bilbaína en 1969, será este centro el que introduzca las nuevas tendencias contemporáneas y quien asuma casi en exclusiva el protagonismo de la formación artística en todo el País Vasco.

Unos años más tarde, con la muerte de Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975 y el inicio de la transición política, se va a producir toda una serie de cambios que permitirán la normalización cultural de ambos territorios.

Las últimas décadas del siglo han significado una renovación de las vocaciones coleccionistas, pero con un carácter cada vez más especializado y centrado en ámbitos geográficos determinados y en técnicas concretas: pintura, escultura, grabado, fotografía, videoarte, etc. La diversidad de tendencias artísticas y la incapacidad económica para asumirlas globalmente, han impulsado un nuevo tipo de coleccionismo más circunscrito al ámbito geográfico del coleccionista y a la producción de los jóvenes artistas. Es el caso de la colección del matrimonio Ipiña-Bidaurrazaga especializada en el arte vasco de los años sesenta hasta la actualidad. En algunos casos excepcionales como el ya comentado de la denominada *Colección arte XX* propiedad de la empresa Baensa, el núcleo de la misma han sido las vanguardias históricas internacionales. También merece ser tenida en cuenta la experiencia co-

leccionista de los bilbaínos residentes en Madrid, Fernando Meana y María Victoria Larrucea, que comenzaron coleccionando arte vasco para continuar con el arte español de los años ochenta y posteriormente abrir su colección al arte latinoamericano e internacional.

Si bien la consolidación democrática fue una realidad a nivel estatal, la especial situación de conflictividad política vivida en el País Vasco desde finales de los años sesenta no ayudó a estimular el coleccionismo, sino que más bien ha actuado como un freno y en ciertos casos ha sido el motivo del cambio de residencia de familias con importantes patrimonios.

En estas circunstancias conseguir información en general ha sido una carrera de fondo con muchas dificultades y hacer un seguimiento de los coleccionistas a partir de los años cincuenta ha sido algo absolutamente imposible. Las razones fundamentales han sido dos: el secretismo con el que se desenvuelven los coleccionistas vascos y la gran atomización de las colecciones. Por seguridad, la inmensa mayoría de los coleccionistas prefieren permanecer en el anonimato y solamente sus círculos más cercanos son los que pueden acceder a conocer sus pequeños tesoros. De ahí que en muchos casos la investigación se haya desarrollado describiendo círculos concéntricos, entrevistando primero a amigos, familiares, colaboradores y finalmente al coleccionista objeto de estudio.

En algunos de los coleccionistas del siglo XX que hemos analizado, ha predominado más su faceta económica y política que su afición coleccionista. En estos casos hemos valorado, como aliciente para su estudio, la trascendencia de su influencia social y su dinamismo cultural.

Tampoco han sido nada beneficioso para el asentamiento del coleccionismo en general, y del vasco en particular, las grandes campañas especulativas y la continua alza de precios de las obras de arte de finales de los ochenta, que provocaron una gran inseguridad en el mercado del arte y repercutió negativamente en la consolidación de nuevas aficiones coleccionistas.

En definitiva, una tradición coleccionista modesta, cuantitativa y cualitativamente, y muy alejada de los modelos europeos (Thyssen-Bornemisza, Gulbelkian, Rotschild, etc.) o incluso nacionales (marqués de Cerralbo, Lázaro Galdiano, Plácido Arango, Juan Abelló, etc.). Si hacemos un análisis de otros coleccionismos peri-

féricos a nivel nacional como puede ser el catalán, rápidamente se constata que a pesar de existir ciertas similitudes como grado de desarrollo económico o peculiaridades culturales, la tradición coleccionista catalana es más importante que la vasca.

Las razones que explican el escaso desarrollo de la afición coleccionista en Vizcaya y Álava son numerosas, pero podríamos resumirlas básicamente en las siguientes:

- La ausencia de capitalidad política y de importantes centros de decisión económica, religiosa o militar.
- La inexistencia de una corte real o de una aristocracia de peso vinculada al poder.
- El tardío desarrollo económico del País Vasco y, consecuentemente, la inexistencia de una poderosa burguesía industrial hasta el primer tercio del siglo XX.
- El alejamiento de las provincias vascas respecto de los grandes centros de producción artística europeos.

Frente a estas grandes carencias objetivas que han dificultado en gran medida el desarrollo de grandes colecciones de arte, el gran mérito del coleccionismo en Vizcaya y Álava ha sido contribuir a la consolidación de los dos museos locales: Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo de Bellas Artes de Álava. Dos museos considerados en muchos aspectos como modélicos a nivel estatal y sin los cuales las futuras generaciones no tendrían la oportunidad de conocer los gustos e inquietudes artísticas de nuestros antepasados.

Anexos

14. Bibliografía.

A.A.V.V. (1982): *Museo de Bellas Artes de Álava. Vitoria-Gasteiz*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.

A.A.V.V. (1995): *Colección Pública III. Arte Vasco hasta los años cincuenta en los fondos del Museo de Bellas Artes de Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.

A.A.V.V. (1996): *Euskal Margolariak-Pintores Vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros*. Volúmenes I, II, III, IV, V, VI. Bilbao, 1993, 93, 94, 94. San Sebastián: Cajas Vascas.

A.A.V.V. (1997): *Naipes. El fascinante mundo de los juegos de cartas*. Vitoria: Ediciones Altaya S.A., fascículo primero.

A.A.V.V. (2009): *Novecentismo y vanguardia (1910-1936)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Agiriano, Jon (1997): "Historia de un despegue". *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, Extra Domingo, 29 de junio de 1997, pp. 4 y 5.

Agirreazkuenaga, Joseba (dir.) (1994): *Gran Atlas Histórico del Mundo Vasco*. Bilbao: Editorial del Pueblo Vasco.

Aguar, Waldo; De la Encina, Juan y Faure, Elie (1973): *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. Volumen VI. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.

Aguilera Cerni, Vicente (1966): *Panorama del nuevo Arte Español*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Alcalá, Manuel (1977): "Fundación Faustino Orbegozo", *Reseña*, (páginas sin numerar). Bilbao.

Alcolea Blanchi, Santiago (1994): *Museo del Prado*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Alfaro Fournier, Félix (1983): *Museos de Armería y Heráldica Alavesa*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.

Alfaro Fournier, Tomás (1951): *Vida de la ciudad de Vitoria*. Madrid: Magisterio Español.

Alfaro Fournier, Tomás (1987): *Una ciudad desencantada (Vitoria y el Mundo que la circunda en el siglo XX)*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.

Alonso Fernández, Luis (1993): *Museología, introducción a la teoría y práctica del Museo*. Madrid: Istmo.

Alonso Olea, Eduardo José (1998): *Santa Ana de Bolueta 1841-1998. Renovación y supervivencia de la siderurgia vizcaína*. Bilbao: Ediciones Eguía.

Alonso Olea, Eduardo José (2010): "La quiebra del Crédito de la Unión Minera y el Concierto de 1925". *Deia*, 5 de junio de 2010, s. pág.

Allende-Salazar, J. (1971): "El Arte flamenco en el País Vasco". *Revista Internacional de Estudios Vascos*, tomo XXII, pp. 223-224. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.

América, Fernando de (1952): *Con la cara colorada*. Vitoria: Imprenta de los hermanos Ezquerria.

Amón, Santiago (1979): “Notas para una aproximación a Erakusketa” en catálogo de la exposición *Erakusketa’79*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos del Ministerio de Cultura.

Angulo Iñiguez, Diego (1981): *Murillo*. Madrid: Espasa-Calpe.

Apellániz, Paloma (1996): *América en las colecciones*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.

Arcediano Salazar, Santiago (1996): “La figuración vasca de postguerra (1940-1965)”. En *Pintores vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros*. Volumen 5. San Sebastián: Bilbao Bizkaia Kutxa, Guipuzkoa Donostia Kutxa y Vital Kutxa.

Arcediano Salazar, Santiago (1997): *Vitoria-Gasteiz en el arte* (volumen II). Vitoria: Gobierno Vasco, Diputación de Álava, Ayuntamiento de Vitoria.

Arcediano Salazar, Santiago y García Díez, José Antonio (1993): *Carlos Sáenz de Tejada*. Vitoria: Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava.

Areilza, José María (1974): *Así los he visto*. Barcelona: Editorial Planeta.

Areilza, José María (1984): “Lorenzo Hurtado de Saracho”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 29 de septiembre de 1984.

Argullol, Rafael (2009): “Arte entre tiburones”, *El País*, 18 de diciembre de 2009.

Armañanzas, Emy (1993): *El color del dinero. El boom de las subastas de arte, acontecimiento cultural en prensa*. Bilbao: Sala de Exposiciones Rekalde.

Aróstegui Barbier, Juan (1976): *La vida del pintor Barrueta*. Bilbao: La Editorial Vizcaína.

Aróstegui Barbier, Juan de (1972): *La pintura vizcaína de la postguerra. Del Grupo del Suizo a la Asociación Artística Vizcaína*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.

Arozamena, Jesús María de (1970): *Ignacio de Zuloaga, el pintor, el hombre*. San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, S.A.

Arregui Barandiaran, Ana (2012): *Pablo Uranga. El bohemio de Elgeta*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.

Arribas, María José (1979): *40 años de Arte Vasco, 1937-1977*. San Sebastián: Erein.

Artundo, Natxo (2012a): “El Artium homenajea a sus tres precursores” en *El Correo Español-El Pueblo vasco*, 6 de octubre de 2012.

Artundo, Natxo (2012b): “Una colección redonda” en *El Correo Español-El Pueblo vasco*, 7 de octubre 2012.

Baranda Icaza, J.E. (1919): *Recuerdos Artísticos de Bilbao*. Bilbao: Biblioteca Tesoro.

Barandiarán, Jorge de (1990): “Presentación”. En *Ignacio Zuloaga 1870-1945*, p. 13. San Sebastián: Gobierno Vasco.

Barañano, Kosme María de (1980): “Paco Durrio II”. Bilbao, en *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. Volumen XXIII-fascículo 234, p. 1-16. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.

Barañano, Kosme María de (1981a): *José María Ucelay*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína.

Barañano, Kosme María de (1981b): *La obra pictórica de José María de Ucelay. Análisis biográfico y estético*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína.

Barañano, Kosme María de (1993): “Prólogo” de *El color del dinero*. Pág. 13-18. Bilbao: Sala de Exposiciones Rekalde.

Barañano, Kosme María de (1994): “Revisitando a José María de Ucelay”. *Anuario 1993*, p.p. 81-91. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Barañano, Kosme María de, y González de Durana, Javier (1987): “La Exposición Internacional de Pintura y Escultura Bilbao 1919”. Revista *Kobie* nº IV. Bilbao, Diputación de Vizcaya.

Barañano, Kosme María de, y González de Durana, Javier (1988a): “El escultor Francisco Durrio (1868-1940) epistolario, catálogo y notas sobre su vida y obra”. *Kobie* nº 5, pp. 113-160. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia.

Barañano, Kosme María de, y González de Durana, Javier (1988b): *Catálogo de la obra gráfica de Francisco Iturrino*. Vitoria: Servicio de publicaciones del Gobierno Vasco.

Barañano, Kosme María de; González de Durana, Javier y Juaristi, Jon (1987): *Arte en el País Vasco*. Madrid: Cátedra.

Barrio Loza, José Ángel (2006): “El comercio internacional del arte en el Bilbao del Antiguo Régimen”. *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, Nº 17, pp. 185-198. Bilbao.

Basas Fernández, Manuel (1968): “Vida y fortuna de los Gortazar, caballeros ilustrados de Bilbao en el siglo XVIII”. *Anuario de historia económica y social*, nº 1. Madrid, pp. 403-459.

Basas Fernández, Manuel (1977): *La nueva sede del Banco de Santander en la Plaza de Jado de Bilbao*. Madrid: Banco de Santander.

Basas Fernández, Manuel (1989a): “Se cumplen cien años del nacimiento del exalcalde, Lorenzo Hurtado de Saracho”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 8 de octubre de 1989, pág. 10.

Basas Fernández, Manuel (1989b): *La Sociedad Bilbaína. 150 años 1839-1989*. Bilbao: La Sociedad Bilbaína.

Bayón, Félix (1986): “La recuperación del patrimonio centró el año cultural”. *El País Semanal*, 28 de diciembre de 1986, pág. 11.

Bazán de Huerta, Moisés (1992): *Moisés de Huerta*. Bilbao: Bilbao BizkaiaKutxa.

Bazin, Germain (1969): *El Tiempo de los museos*. Madrid: Daimon.

- Begoña, Ana de, y Beriain, M^a Jesús (1987): *Ignacio Díaz Olano 1860-1937*. Vitoria: Gobierno Vasco-Diputación Foral de Álava-Caja Provincial de Álava-Escuela de Artes y Oficios de Vitoria.
- Bengoechea, Javier de (1958): “La colección Ezquerria” *Gran Vía*, 6 de marzo de 1958, número 65, año III. Bilbao.
- Bengoechea, Javier de (1984): “Don Lorenzo y el Museo de Bilbao”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 5 de septiembre de 1984.
- Benjamin, Walter (1982): *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benoist, Luc (1971): *Musées et Muséologie*. París: Presses Universitaires de France.
- Beruete y Moret, Aureliano de (1919): “Prólogo” en *Recuerdos Artísticos de Bilbao*. Bilbao: Biblioteca Tesoro.
- Biescas, José Antonio, y Tuñón de Lara, Manuel (1981): *Historia de España. España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*. Tomo 10. Barcelona: Labor.
- Bilbao, Aitor (1994): “Alfonso Zorrilla, coleccionista de arte”. *Bilbao*, periódico municipal, nº 68.
- Blanco Freijeiro, Antonio (1990): *El arte griego*. Madrid: Anaya.
- Boletín de Sancho el Sabio, año IV, tomo IV, núm. 1-2 (1960): *Catálogo de la exposición sobre Vitoria y la época de Adriano VI en el Portalón*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- Bourdieu, Pierre (2012): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bozal, Valeriano (1973): *Historia del arte en España*. Madrid: Istmo.
- Brihuega, Jaime y Lomba, Concha (1996): *La sociedad de artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. Díptico de la exposición en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, del 22 de febrero al 14 de abril de 1996.
- Brown, Jonathan (1995): *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Madrid: Editorial Nerea.
- Calvo Serraller, Francisco (1990): “Consideraciones sobre la exposición Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pintura: 1400-1939”. *Anuario 1989*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Calvo Serraller, Francisco (1994): *Breve historia del Museo del Prado*. Madrid: Alianza, 1994.
- Cámara de Comercio Industria y Navegación de Bilbao (1983). *Cámara de Comercio Industria y Navegación de Bilbao*. Bilbao.
- Camón Aznar, José (1970): *Dominico Greco*. Tomos I y II. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cañamero Redondo, Antonio (1982): *Enciclopedia histórico-geográfica de Álava*. San Sebastián: Haranburu editor.
- Carrero, María José (2004): “Un Murillo busca comprador” en *El Correo Español el*

Pueblo Vasco, 29 de febrero de 2004, pág. 94.

Carrero, María José (2004): “Un particular compra el cuadro de Murillo que Álava rechazó en 2000” en *El Correo Español-El Pueblo vasco*, 6 de mayo de 2004, pág. 74.

Carretero, Salvador, y Joos, Petra (1999): *Francisco Iturrino (1864-1924)*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón.

Castañer, Xesqui (1995): *Pinturas y pintores flamencos, holandeses y alemanes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa.

Catálogo de la exposición “Tablas góticas de colecciones particulares vizcaínas”. VII ciclo cultural artístico primavera de 1963 en el Museo del parque de Bilbao. Asociación de Amigos del Museo. Bilbao.

Catálogo de la exposición de pintura realizada en la Escuela de Artes y Oficios en beneficio de la Obra Católica de Asistencia Universitaria. Vitoria (1947).

Catálogo de la exposición: *Francisco Iturrino (1864-1924)*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica (1964).

Catálogo de la exposición homenaje al pintor Ignacio Díaz de Olano Vitoria: Diputación Foral de Álava-Consejo de Cultura (1963).

Catálogo de la exposición: *Retratos del siglo XIX*. Bilbao: Real Sociedad de Amigos del País (1946).

Catálogo de las obras que figuran en la Exposición de Pintura Retrospectiva (1904). Bilbao.

Cava Mesa, María Jesús (1992): *Tubos Forjados, cien años de historia*. Bilbao: Ediciones Laga.

Cava Mesa, María Jesús (2006): *Alejandro de la Sota, un dandy bilbaíno*. Bilbao: Muelles de Uribitarte Editores.

Celedón (1958): “La casa de D. Florentino Ezquerro constituye un verdadero museo”. Vitoria: Diputación Foral de Álava.

Combalía, Victoria (2005): *París y los surrealistas*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Coll Conesa, Jaime (1991): “La loza dorada de Manises en el Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *Anuario 1990*, pág. 29-99. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Corredor, José y Apellaniz, Paloma (1986): *El pintor Fernando de América*. Vitoria: Fundación América.

Chapa, Álvaro (1989): *La vida cultural de la Villa de Bilbao. 1917-1936*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao.

Díaz Balerdi, Ignacio (2008): *La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas*. Gijón: Ediciones Trea.

Díaz Balerdi, Ignacio (2010): *Archipiélagos imaginarios. Museos de la Comunidad Autónoma del País Vasco*. Vitoria: Servicio Central de publicaciones del Gobierno Vasco.

- Díaz Morlán, Pablo (1996): “Capital minero e industrialización. El grupo empresarial vizcaíno Echevarrieta y Larrínaga (1882-1916)”. *Revista de historia industrial*, p. 153-173. Universidad de Barcelona.
- Díaz Morlán, Pablo (2001): “La dinastía empresarial de los Ybarra y Horacio Echevarrieta”. En *Bilbao una encrucijada entre dos siglos*, pp. 87-109. Bilbao: Fundación Bilbao 700 Fundazioa.
- Díaz Morlán, Pablo (2011): *Horacio Echevarrieta empresario republicano*. Bilbao: Muelle de Uribitarte.
- Díaz Padrón, Matías (1990a): “Ignacio Zuloaga: coleccionista”. En *Ignacio Zuloaga 1870-1945*, p. 95-131. San Sebastián: Gobierno Vasco.
- Díaz Padrón, Matías (1990b): “La Piedad (Lamentación sobre Cristo Muerto) de Van Dyck en el Museo de Bellas Artes de Bilbao”. Páginas 43-53 en *Anuario 1989*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Díaz Padrón, Matías, y Royo-Villanova, Mercedes (1992): *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid: Museo del Prado.
- Domínguez, Koldo (2012): “Monjas de Lekeitio reclaman la propiedad del tríptico flamenco subastado en Bilbao”. Bilbao, *El Correo Español-El Pueblo vasco*. 14 de abril de 2012.
- Dorao Lanzagorta, Jesús (coord.) (1986): *Cámara de Comercio Industria y Navegación de Bilbao, 1886-1986*. Bilbao: Cámara de C. I. N. B
- Dumas Ann, Fabre Gladys, Rosenthal Norman y Wilson Sarah (2002): *París capital de las artes, 1900-1968*. Bilbao: Guggenheim Bilbao.
- Edmund Peel & Asociados (1990): *Catálogo de Pintura antigua del siglo XIX*. Madrid: Edmund Peel & Asociados.
- Eguía López de Sabando, José y Bermejo García, María Isabel (1994): *Museo Fournier de Naipes de Álava*, catálogo tomo III. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- Encina, Juan de la (1972): *Nemesio Mogrobejo*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- Escuela de artes y oficios (1947): *Catálogo de Exposición pintura. Vitoria 1947*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- Espel, Miguel (2013): *El mercado del arte. Reflexiones y experiencias de un marchante*. Gijón: Ediciones Trea.
- Estornés Lasa, Bernardo (1995): *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*. Volumen XXXIX. San Sebastián: Editorial Auñamendi.
- Estornés Zubizarreta, Idoia (1976): *Carlismo y abolición foral*. San Sebastián: Auñamendi.
- Fernández Quesada, Blanca y Lorente, Jesús Pedro (eds.) (2009): *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Fundación Faustino Orbeagoiz Eizaguirre* (1975). Bilbao: Fundación Faustino Orbeagoiz

zo Eizaguirre.

Fusi, Juan Pablo (1985): "El socialismo vasco" en *Euskal Herria, Historia y Sociedad*. Páginas 549-557. San Sebastián: Caja Laboral Popular.

Galilea Antón, Ana (1995): *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

García Crespo, Milagros (1981): *La Economía Vasca durante el franquismo. Crecimiento y crisis de la Economía Vasca: 1936-1980*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.

García de Cortázar, Fernando y Lorenzo Espinosa, José María (1988): *Historia del País Vasco*. San Sebastián: Txertoa.

García Díez, José Antonio (1990): *La pintura en Álava*. Vitoria: Caja de Ahorros de Vitoria y Álava.

García-Osuna, Carlos (1998): "Un expolio de cinco estrellas". Revista *El Semanal*, nº 566, 30 de agosto de 1998.

Gaya Nuño, Juan Antonio (1955): *Historia y guía de los museos de España*. Madrid: Espasa-Calpe.

Giménez Caballero, Ernesto (1979): *Memorias de un dictador*. Barcelona: Editorial Planeta.

Gómez, Agustín (1997): "El coleccionismo en el Bilbao de finales del siglo XVIII: el caso de la familia Gortazar". *Bidebarrieta*: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao, p. 115-124. Bilbao.

González Carrera (1994): "El legado perdido de los Sota". *El Correo Español-El Pueblo vasco*. 9 de noviembre de 1994.

González de Aspuru, Sara y Sancristóval y Múrua, Pedro de (1994): *Arte Vasco hasta los años 50 en los fondos del Museo de Bellas Artes de Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.

González de Aspuru, Sara y Sancristóval y Múrua, Pedro de (1995): "El arte vasco y los museos de Álava", en *Colección pública III*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.

González de Durana, Javier (1984): *Adolfo Guiard*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao-Caja de Ahorros Vizcaína.

González de Durana, Javier (1989): *Colección de pintura de la Sociedad Bilbaína 1839-1989*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao (díptico de la exposición).

González de Durana, Javier (1992): *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y política en los orígenes de la modernidad*. Bilbao: Ekin.

González de Durana, Javier (comisario) (1997): *Procedencia: colección privada (...) País Vasco. Etorokia: Bildumapribatua (...) Euskadi*. Bilbao: Sala de exposiciones Rekalde.

González de Durana, Javier (1998): "Coleccionistas de arte, el caso de Bilbao a principios de siglo". *Bilbao*, núm 117, pp. 12 y 13.

- González de Durana, Javier (2003): *Ángel Larroque. Un pintor, el olvido y la memoria*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- González de Durana, Javier (2013): *Francisco Durrio (1868-1940). Sobre las huellas de Gauguin*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- González de San Román, Miguel (1997): *Vitoria-Gasteiz en el arte* (volumen II). Vitoria: Gobierno Vasco, Diputación de Álava, Ayuntamiento de Vitoria.
- González Portilla, Manuel (director) (2001): *Los orígenes de una metrópoli industrial: La ría de Bilbao*. Bilbao: Fundación BBVA.
- González, J.A. (2005): “Los matisse de Iturrino”. Bilbao, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*.
- González, J.A. (2008): “La mejor colección privada vasca”. Bilbao, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*.
- González, Marta (1993): *Equipo 57*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- González, Santiago (1992): “Galeristas unidos”. Bilbao, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*.
- Grampp, William D. (1991): *Arte, inversión y mecenazgo*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Guasch, Ana María (1985): *Arte e ideología en el País Vasco 1940-1980*. Madrid: Ediciones Akal.
- Gutiérrez Márquez, Ana María (1979): *Julio Beobide un escultor del pueblo*. San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones.
- Gutiérrez Pastor, Ismael (2008): “El retrato de doña María Francisca Coterillo y Ortega, 1ª Marquesa de Legarda, en traje de caza y otras cuestiones en torno a la obra de Murillo en colecciones alavesas”, en *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, pág. 281-295. Vélez Chaurri, Echeverría Goñi y Martínez de Salinas Ocio (editores). Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- Haranburu, Luís (1982): *Álava*, tomo IV. San Sebastián: Haranburu Editor S.A.
- Hernández Hernández, Francisca (1994): *Manual de Museología*. Madrid: Editorial Síntesis S. A.
- Holz, Hans Heinz (1979): *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Gustavo Gili
- Humboldt, Wilhelm Freicher Von (1975): *Los Vascos, apuntes sobre un viaje por el País Vasco en primavera del año 1801*. San Sebastián: Editorial Auñamendi.
- Imízcoz, José María, y Manzanos, Paloma (1984): *Historia de Vitoria*. San Sebastián, Editorial Txertoa.
- Intxausti, Joseba (dir.) (1985): *Euskal Herria-Historia y Sociedad*. San Sebastián: Caja Laboral Popular.
- Iribarren, José María (1950): *Vitoria y los viajeros del siglo romántico*. Vitoria. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de la Ciudad de Vitoria. Editorial S. Católica.
- Iribarren, José María (1950): *Vitoria y los viajeros del siglo romántico*. Vitoria: Obra

Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Vitoria.

Itza, Beatriz (1993): “Patrick de la Sota, provocativamente bilbaíno”. *Deia-Igandea*. 11 de julio de 1993.

Jobajuria, Janire (2008): “El museo de Arte vasco Contemporáneo de Basauri abrirá sus puertas en 2010”. Bilbao, *Deia*, edición Arratia-Nerbioi. 20 de diciembre de 2008.

Joos, Petra; Zugaza, Miguel; y Bonet, Juan Manuel (1996): *Francisco Iturrino (1864-1924)*. Madrid: Mapfre Vida.

Joos, Petra (1993): *Francisco Iturrino-Santiago Rusiñol. Jardines de España*. Valencia: Bancaja.

Kintana Goiriena, Jurgi (2008): “José Félix Lequerica” en *Bilbao desde sus alcaldes*. Volumen III, pág. 169-187. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao.

Kortadi, Edorta (1998): *Aurelio Arteta, una mirada esencial 1879-1940*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Larrinaga, José Antonio y Villacorta, Ana (2008): *Catálogo del patrimonio artístico de la Sociedad Bilbaína*. Bilbao: Sociedad Bilbaína.

Lasterra, Crisanto de (1951): *Exposición homenaje a Darío de Regoyos (1859-1913)*. Bilbao: Asociación de Amigos del Museo.

Lasterra, Crisanto de (1967): *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Madrid: Aguilar.

Lasterra, Crisanto de (1975): “En París con Paco Durrio” en *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. Volumen VIII-fascículo 80, 1975, p. 306. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.

Lázaro Uriarte, Luís (1959-1962). “Colecciones particulares de arte en Vizcaya”. Revista *Vizcaya*. Números XII, XIII, XIV y XVI. Bilbao 1959, 1960, 1961 y 1962. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya.

Lázaro Uriarte, Luis (1959): “El Greco y Van Dyck en la colección Valdés Izaguirre”. *Vizcaya*, número XII, páginas sin numerar. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya.

Lázaro Uriarte, Luis (1959): “Rusiñol, Clará y Arteta en la colección Artiach”. En revista *Vizcaya* nº XIII. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya.

Leguineche, Manuel (1996): *Annual. El desastre de España en el Rif. 1921*. Madrid: Santillana.

León, Aurora (1986): *El Museo, teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.

López Adán, Emilio (1974): *El Nacionalismo Vasco 1876-1936*. Hendaye: Mugalde

Lorente, Jesús-Pedro (ed.): (1997) *Espacios para el arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Lumbreras, Juan Manuel (2007): *El arte de coleccionar arte*. Bilbao: A`G Arte Gestión.

Luna, Juan J. (1989): *Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pintura: 1400-1939*. Madrid: Museo Municipal.

- Luna, Juan J. (1993): *Pintura Victoriana de Turner a Whistler*. Madrid: Museo del Prado.
- Luna, Juan J. (1996): *Goya 250 Aniversario*. Madrid: Museo del Prado.
- Llano Gorostiza, Manuel (1965): *Historia de la Sociedad Bilbaína*. Bilbao, La Sociedad Bilbaína.
- Llano Gorostiza, Manuel (1965): *La Pintura Vasca*. Bilbao: Artes gráficas Grijelmo.
- Llano Gorostiza, Manuel (1975): Losada. Bilbao: Espasa Calpe.
- M.Z. (1984): “El gobierno Vasco no puede devolver los bienes de Sota”. *Euskadi*, nº 164. 15 de noviembre de 1984.
- Madariaga, Luis (1971): *Pintores vascos*. San Sebastián: Auñamendi.
- Mairata, Jaime (2007): “Coleccionistas: sensibilidad, estrategia y sistematización” pp. 5-12, en *El arte de coleccionar arte*. Bilbao: Juan Manuel Lumbreras galería de arte.
- Marín Medina, José (1988): *Grandes coleccionistas siglos XIX y XX*. Madrid: Edarcon.
- Martín de Retana, J. M^a (1973a): “Ángel Larroque” en *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. Tomo V, fascículo 49, p. 288-289. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- Martín de Retana, J. M^a (1973b): *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. “Benito Barrueta”. Tomo II, fascículo 12, pág. 33-64. Tomo XII, fascículo 113, pág. 65-96. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- Martín de Retana, J. M^a (1973c): *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. “Julian Tellaeché”. Tomo III, fascículo 21, pág. 1-28. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- Martín de Retana, J. M^a (1973d): *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. “Francisco Iturrino”. Tomo V, fascículo 41, pág. 1-32. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca. (1973a, b, c, d y corregir en el texto)
- Martínez Salazar, Ángel (2003): “Diego Lorenzo del Prestamero: un erudito e ilustrado alavés”, en *Lorenzo Prestamero (1733-1817) una figura de la Ilustración alavesa*, pp. 15-42. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- Marx, Karl (1965): “Manuscrits parisiens, 1844”, en *Oeuvres*, t. II, p. 24. Paris: NRF.
- Mateo Pérez, Armando (1998): “El arte en los placios alaveses: reflexiones sobre el coleccionismo alavés en el siglo XVIII”, en *Imágenes y realidades alrededor de la historia vasca de los siglos XVI al XIX*. Vitoria: Asociación Cultural Paulo Freire.
- Merchan Díaz, Manuel (1987): “Un mercado en alza”. *Anuario El País 1987*, Madrid, p. 282 y s.s.
- Montero, Manuel (1993): *La construcción del País Vasco contemporáneo*. Tomo I. San Sebastián: Txertoa.
- Montero, Manuel (1994): *La California del hierro, las minas y la modernización económica y social de Vizcaya*. Bilbao: Beitia.

- Montero, Manuel (1997): “Negociaciones con los italianos”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 31 de agosto de 1997.
- Montero, Manuel (1998). “La diócesis vasca” *El Correo Español-El Pueblo Vasco* (edición Vizcaya). 9 de agosto de 1998.
- Morán, Miguel, y Checa, Fernando (1985): *El coleccionismo en España*. Madrid: Cátedra.
- Moreno Ruiz de Eguino, Iñaki (1996): *Francisco Iturrino (1864-1924)*. San Sebastián: Fundación Social y Cultural Kutxa,
- Moriarty, Lola (1995): “Inversión y rentabilidad”. Suplemento semanal Culturas de *Diario 16*, 11 de febrero de 1995, p. 4.
- Moya, Adelina (2001): “Studio. Una aventura artística en el Bilbao de la posguerra”. En *Willi Wakoning y su mundo 1914-2000*. Madrid: Guillermo de Osma galería.
- Muñoz, Javier (1991): “La granja de Africa”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. Extra Domingo páginas 1-3. 24 de noviembre de 1991.
- Mur Pastor, Pilar (1985): *La Asociación de Artistas Vascos*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao - Caja de Ahorros Vizcaina.
- Museo del Prado (1989): "El Prado disperso: cuadros depositados en Vitoria", *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, Enero-Diciembre 1989, t. X, pp. 101-108.)
- Nieto Gallo, Gratiniano (1973): *Panorama de los museos españoles y cuestiones museológicas*. Madrid: ANABA.
- Nieto, José (2001): *Historia de España. De Tartessos al siglo XXI*. Madrid: Editorial Libsa.
- Onandia Garate, Mikel (2012): *Museo de Bellas Artes de Bilbao: los orígenes de una colección*. Trabajo de Fin de Master CYXAC 2011-2012. Bilbao (inédito).
- Orueta, José de (1929): *Memorias de un Bilbaíno. 1870-1900*. San Sebastián: Nueva Editorial.
- Osma, Guillermo de (2008): “Génesis de una colección” en *Colección arte XX*. Páginas 15-24. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Ossa Echaburu, Rafael (1969): *El Bilbao del novecientos. Riqueza y poder de la ría. 1900-1923*. Bilbao: Biblioteca Vascongada Villar.
- Oteiza, Jorge (1963): *QuosqueTandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. San Sebastián: Auñamendi.
- Paliza Monduate, Maite (1989): *El arquitecto Rafael de Garamendi y la residencia Rosales*. Bilbao: Seguros Bilbao.
- Penndorf, Jutta (1987): *De la cámara del tesoro al museo*. La Habana: Gente Nueva.
- Pereda, Aida María (2014): “Recuperan un tríptico flamenco del siglo XVI en Portugalete”. Bilbao, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. 2 de marzo de 2014.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1991): “Introducción” en *Colección Banco Hispano Ame-*

- ricano. Madrid: Banco Hispano Americano.
- Plasencia, Antonio (1932): *Catálogo de las obras de pintura y escultura del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Imprenta Provincial.
- Plata Parga, Gabriel (1991): *La derecha vasca y la crisis de la democracia española (1931-1936)*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia.
- Poli, Francesco (1977): *Producción artística y mercado*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Portilla Vitoria, Micaela (1989): “Las piezas presentadas” en *Mirari, un pueblo al encuentro del arte*, pág. 19-34. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- Portilla Vitoria, Micaela (1968): “Panorámica geográfico-histórica” en *Catálogo Monumental diócesis de Vitoria* (tomo III) pp. 3-44. Vitoria: Caja de Ahorros Municipal de Vitoria.
- Portocarrero, Enrique (1995): “Mecenazgo vasco en la generación del 27”. *El Correo Español-El pueblo Vasco*. 14 de septiembre de 1995, p. 44.
- Portocarrero, Enrique (1997): “Ya es hora”. Bilbao, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*.
- Portús, Javier (2013): “Prólogo”, en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón: Ediciones Trea.
- Prestamero, Lorenzo del (1792): *Guía de Forasteros en Vitoria por lo respectivo a las tres bellas artes de pintura, escultura y arquitectura, con otras noticias curiosas que nacen de ellas*.
- Prestamero, Lorenzo del (2003): “Guía de forasteros”, en *Lorenzo del Prestamero (1733-1817) una figura de la Ilustración alavesa*. Vitoria: Diputación Foral de Álava
- Preston, Paul (2011): *El holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*. Debate: Barcelona.
- Puente, Joaquín de la (1986): *Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Pintura del siglo XIX* (catálogo). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Rafael del Riego, César (1995): *Asociación Artística Vizcaína-Agrupación de Acuarelistas Vascos (1945-1995)*. Bilbao: Bilbao BizkaiaKutxa.
- “Recuerdos Artísticos de Bilbao” en revista *Hermes*. 1919, número 38.
- Reist, Inge (1999): “Henry Clay Frick y su colección de arte”. Madrid. *Goya* revista de arte núm: 273, pp. 323-332.
- Revista *Hermes*. Números 46 y 47. Bilbao, 1919.
- Rivera, Antonio y Ruiz, Eugenio (1996): *Álava: nuestra historia*. Bilbao: El Correo Español-El Pueblo Vasco.
- Rivero Matas, Nuria (1994): “Un Picasso en el Museo de Bellas Artes de Bilbao: *Merendero*”. *Anuario 1993*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Rivière, Georges Henri (1993): *La Museología*. Madrid: Akal.

- Ruiz de Eguino, Iñaki (1996): *Francisco Iturrino (1864-1924)*. Bilbao: Fundación Cultural Mapfre Vida – Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Sáenz de Gorbea, Xabier (1986): *Crónica de hechos y prácticas artísticas en Vizcaya 1931-1937*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- Sáenz de Gorbea, Xabier (coordinación) (1997): *Kulturgintza 1971-1996. 25 Aniversario de Windsor Kulturgintza*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia.
- Sáenz Pascual, Raquel (1999): “Sección tabla” pp. 143-162 en *Museo Diocesano de Arte Sacro*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- Saiz Valdivieso, Alfonso Carlos (1984): “Don Lorenzo o la dignidad civil”. En *Deia*, 7 de septiembre de 1984, pág. 4.
- Salazar, María José (2012). *María Blanchard*. Santander: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Fundación Botín.
- Sánchez Lassa de los Santos, Ana (1990): “La Anunciación de El Greco en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y su restauración”. En *Anuario 1989*, p. 55-74. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Sánchez Mazas, Rafael (1947): “Prólogo” en *Política nacional en Vizcaya. De la Restauración a la República*. De Javier Ybarra y Bergé. Madrid: Instituto de estudios políticos.
- Saunders, Frances (2001): *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid: Debate.
- Schlosser, Julius Von (1988): *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*. Madrid: Akal.
- Sebastián García, Lorenzo (1994): *Entre el deseo y la realidad. La gestión del departamento de cultura del gobierno provisional de Euskadi (1936-1937)*. Vitoria- Gasteiz: Instituto Vasco de Administración Pública.
- Silva y Verástegui, Soledad de (1981): “El último cuadro conocido de San Jerónimo, firmado por Antonio de Pereda en colección particular de Vitoria” en *Kultura n° 2*, pág. 50-56. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- Solana, Luís (1985): “Todo puede concurrir a la razón de la obra de arte”, en el catálogo de la exposición *Cuatro artistas españoles*. Madrid: Fundación Santillana.
- Somonte, Justo D. (1935): “Filántropo Vasco que lega su fortuna para Cultura, Beneficencia y un Premio de Medicina”. *Vida Vasca* n° XII, p. 205-207. Bilbao: Diputación de Vizcaya.
- Sota y Aburto, Alejandro de la (1953): *Zuloaga y el Bilbao del sombrero hongo*. Bilbao: Editorial Vasca.
- Suárez Alba, Alberto (1991): *A Vitoria Barajas*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- Subastas Bilbao XXI. Catálogo de Subasta 3 y 4 de noviembre de 2010. Bilbao 2010, pp. 60-63.
- Subastas Gran Vía de Bilbao. Catálogo de subasta de 18 de julio de 2013. Bilbao
- Symons, Arthur (1921): “El arte antiguo en la exposición española de Londres”. *Her-*

mes nº 67, p. 235-243.

Tabar de Anitua, Fernando (2000). “La pintura del barroco en Euskal Herria. Arte local e importado”. *Ondare* nº 19, pp. 117-149. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza.

Tabar de Anitua, Fernando (2003): “La guía de forasteros en Vitoria por Lorenzo del Prestamero” pp. 75-141 en *Lorenzo del Prestamero (1733-1787) una figura de la ilustración alavesa*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.

Tabar de Anitua, Fernando (1989): “La Primavera”, en *Mirari*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.

Tellitu, Alberto (1997): “Tubacex ultima con el Guggenheim la cesión de una parte de su colección”. Bilbao, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. 18 de junio de 1997. Página 43.

Tellitu, Alberto (1998). “Fugas de arte”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. 25 de enero de 1998. Páginas 64 y 65.

Tellitu, Alberto; Esteban, Iñaki; y González Carrera, J. A. (1997): *El milagro del Guggenheim. Una ilusión de alto riesgo*. Bilbao: *El Correo Español-El Pueblo Vasco*.

Thompson, Don (2010). *El tiburón de 12 millones de dólares*. Barcelona: Ariel.

Tierro, Zuriñe de la (2000). “San Cristóval dice que El Prado estuvo a punto de comprar el polémico Murillo” en *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 28 de noviembre de 2000.

Torra León, Cristina (coordinación) (1992): *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Torres Villanueva, Eugenio (1989): *Ramón de la Sota, historia económica de un empresario (1857-1936)*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias Políticas y Sociológicas.

Torres Villanueva, Eugenio (2001): “Ramón de la Sota, un líder empresarial en el Bilbao del primer tercio del siglo XX”. En *Bilbao una encrucijada entre dos siglos*, p. 111-122. Bilbao: Fundación Bilbao 700 Fundazioa.

Trincado, Julián (1995). “Coleccionismo empresarial y mecenazgo” en *Arte en España 1918-1944, en la Colección Arte Contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial.

Ubieto, Antonio; Regla, Juan; Jover, José María; y Seco, Carlos (1963): *Introducción a la historia de España*. Barcelona: Editorial Teide.

Vadillo, Miren (2008): “La Fundación Faustino Orbegozo, un centro de promoción cultural a finales de los años setenta”. *Ondare*, 26, p. 235-252. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza. Sociedad de Estudios Vascos.

Veblen, Thorstein (1995): *Teoría de la clase ociosa*. México: Fondo de Cultura Económica.

Viar, Javier (1978): *Erakusketa' 78 (Euskal Artea/Arte Vasco)*. Bilbao: Fundación Faustino Orbegozo Eizaguirre-Caja Laboral Popular.

Vidal-Abarca y López, Juan (1980): *Escudos en Vitoria, edificios civiles (1ª parte)*. Vitoria, Boletín Sancho el Sabio, tomo XXIV.

Vilar, Pierre (1979): *Historia de España*. Barcelona: Editorial Crítica.

Villa, Imanol (2009): *Historía del País Vasco durante el Franquismo*. Madrid: Silex ediciones.

Villalba Salvador, Ángeles (1996): “Presentación” en *Mercado del Arte y coleccionismo en España (1980-1995)*, Cuadernos ICO número 9, pp. 7-9. Madrid: Instituto de Crédito Oficial.

Vives Casas, Francisca (1999): *Vitoria y la Ilustración*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.

Ward, Holzapfel (1921): “Consideraciones de un coleccionista sobre arte retrospectivo”. En *Hermes*, nº 72, p. 423. Bilbao.

Zuazagoitia, Joaquín (1965): *Historia de la Sociedad Bilbaína*. Bilbao: Sociedad Bilbaína.

Zugaza Miranda, Miguel (1996): *Los cuadros del Kurding Club, en el centenario de la Sociedad Filarmónica*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Zunzunegui, Santos (1991): “Arquitecturas de la mirada” en *Revista de Occidente* nº 117, p. 31-46. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset.

Zunzunegui, Santos (2003): *Metamorfosis de la mirada: Museo y semiótica*. Madrid: Catedra.

15. Archivos y documentos consultados.

1. Archivo del Departamento de Catalogación y Documentación del Museo de Bellas Artes de Bilbao. (AMBAB)
 - a. Copia del documento notarial de Laureano de Jado.
 - b. Epistolario de Julián de Tellaeché y Ramón de la Sota y Aburto. Las cartas abarcan el período de 30 de mayo de 1947 al 4 de enero de 1957.
 - c. Actas de la Junta del Museo de 4 de octubre de 1962.
 - d. Carta enviada por Lorenzo Hurtado de Saracho, al presidente de la Junta del Museo, el 7 de diciembre de 1982.
 - e. Correspondencia diversa. D 255. (Apéndice A-1).
2. Archivo Histórico Foral de Bizkaia. (AHFB)
 - a. Carpeta Arte y Exposiciones nº 1.202.
 - b. Sig: Leg. 1792 nº 13.
 - c. Artes (subvenciones y becas), C 375-20. (Apéndice A-1).
 - d. Sección Educación, Deportes y Turismo, carpeta 995.
3. Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia.
 - a. Signatura: 274000100-0046/-0047, ID Baut: 712186.
4. Archivo Museo de Bellas Artes de Álava (AMBAA).
 - a. Cesiones, donaciones y depósitos en el Museo provincial de Bellas Artes (apéndice A-9).
 - b. Donación de Félix Alfaro Fpournier (Apéndice A-11).
5. Archivo del territorio histórico de Álava.
 - a. signatura C14094-13.
6. Archivo José María de la Sota y Guimón.
 - a. Carta de Alejandro de la Sota y Aburto al marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes. Bilbao 3 de enero de 1950 (Apéndice A-3).
 - b. Dossier “Recuperación de cuadros y muebles” (Apéndice A-3).
 - c. Testamentaría de Catalina de Aburto. 23 de febrero de 1958 (Apéndice A-4).
7. Archivo de Enrique Hurtado de Saracho.
 - a. Extracto carta de Antonio Bilbao Arístegui 21 de septiembre de 1984 (Apéndice A-7).
8. Centro documental de la Memoria Histórica. (Salamanca).
 - a. Fondo Echevarrieta y Larrinaga, cajas 28 y 37 (Apéndice A-4b).

16. Entrevistas realizadas

- Alfonso Zorrilla. 11 de julio de 1994 y el 15 de junio de 1998. Bilbao.
- Amalia Echevarrieta, hija de Horacio Echevarrieta. 9 de enero y el 26 de octubre de 1996. Bilbao.
- Antonio Bilbao Arístegui. 10 de diciembre de 1992. Bilbao.
- Antonio Otaño. 9 de enero y el 10 de febrero de 1993. Bilbao.
- Blanca Verástegui. 13 de febrero de 1992. Vitoria.
- Cayetano Ezquerria. 15 de marzo de 1991. Vitoria.
- Enrique Hurtado de Saracho. 10 y 18 de octubre de 1994. Algorta.
- Esteban Pérez Herrero, directivo de Tubacex. 17 de febrero de 1999. Llodio.
- Francisco Hurtado de Saracho. 13 de febrero de 1998. Bilbao.
- Jesús Gargallo. 1 de marzo de 1991. Castillo (Álava).
- José Andrés Ibáñez de Garayo, presidente del consejo ejecutivo de la Fundación Faustino Orbegozo Eizaguirre. 27 de noviembre de 1997. Bilbao.
- José María de Gorostiaga, responsable de la colección de la empresa Tubacex. 5 de octubre de 1995. Llodio.
- José María de la Sota y Guimón. 4 de septiembre de 1996. Bilbao.
- Josetxu Eguía (responsable del Museo Fournier de Naipes de Álava) y Alberto Saenz de San Pedro (ex director comercial de Heraclio Fournier S.A. y colaborador del Museo). 30 de enero de 1992. Vitoria.
- Josetxu Eguía (responsable del Museo Fournier de Naipes de Álava). 29 de septiembre de 1998. Vitoria.
- Juan Elúa, galerista bilbaíno. 9 de noviembre de 1992. Bilbao.
- Juan Manuel Alfaro, hijo mayor de Félix Alfaro Fournier. 14 de septiembre de 1991. Vitoria.
- Luis Lázaro Uriarte. 4 de julio de 1991. Bilbao.
- Luis Momoitio, albacea testamentario de Félix Valdés Izaguirre y gerente de Izaguirre y Cia. 28 de agosto de 1997. Bilbao.
- Manuel Basas. 16 de enero de 1992. Bilbao.
- Pascual Jover. 21 de abril de 1999. Vitoria.
- Patricio de la Sota. 7 de junio de 1994. Bilbao.
- Pedro de Sancristóval. 19 de julio de 1994 Vitoria.
- Ramón Alfaro Fournier. 15 de febrero de 1991. Vitoria.
- Soledad de Silva Verástegui. 15 de octubre de 1991. Vitoria.
- Victoria Larrea Valdés. 13 de diciembre de 1993. Bilbao.

17. Páginas Web

<p>Corcuera, María (2008): “Basauri estrenará un museo de arte vasco contemporáneo”. Bilbao, <i>El Correo Español-El Pueblo Vasco</i>. 20 de diciembre de 2008. http://www.elcorreo.com/vizcaya/20081220/cultura/basauri-estrenara-museo-arte-20081220.html (Última visita 20 de noviembre de 2014).</p>
<p>La Gaceta Literaria. http://www.filosofia.org/hem/med/m013.htm (Última visita el 21 de diciembre de 2013)</p>
<p>Silva y Verástegui, Soledad de (2011): “Aportación al estudio de las colecciones privadas vitorianas” en <i>ArsBilduma</i>, pág. 55-64. Vitoria, Universidad del País Vasco. http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars_bilduma/article/view/938 (Última visita 14 de octubre de 2014).</p>
<p>Sothebys. http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/old-master-british-paintings-evening-113036/lot.13.html (Última visita el 22 de noviembre de 2013)</p>
<p>Sothebys. http://www.sothebys.com/en/search-results.html?keyword=El+greco+de+valdes (Última visita el 18 de diciembre de 2014)</p>
<p>Subastas Gran Vía de Bilbao. 18 de julio de 2013. Lote número: 00340301 http://lnx.articurius.net/?option=com_k2&view=item&id=17492:301&Itemid=22 (Última visita el 20 de octubre de 2013).</p>

18. Apéndices

Capítulo	Nº del apéndice	Título del apéndice
6-1	A-1	RECUERDOS ARTÍSTICOS DE BILBAO 1919.
7-1	A-2	OBRAS DE LA COLECCIÓN JADO.
7-2	A-3	ARCHIVO DE JOSÉ MARÍA DE LA SOTA.
7-2	A-4	TESTAMENTARÍA DE CATALINA ABURTO.
7-3	A-4b	DOCUMENTO DE VENTA OBRAS COLECCIÓN HORACIO ECHEVARRIETA
7-5	A-5	SOCIEDAD BILBAÍNA.
9-2	A-6	ARCHIVO ANTONIO BILBAO ARÍSTEGUI. GALERIA STUDIO.
10-1	A-7	ARCHIVO ENRIQUE HURTADO DE SARACHO.
10-4	A-8	FUNDACIÓN ORBEGOZO.
11-1	A-9	CESIONES, DONACIONES Y DEPOSITOS EN EL MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES.
11-2	A-10	SOLEDAD SILVA VERÁSTEGUI.
11-3	A-11	DONACIÓN DE FÉLIX ALFARO FOURNIER.
11-3	A-12	SALÓN DE ARTE. VITORIA.
11-3	A-13	CONVOCATORIA BECA ARTISTAS ALAVESES.
12-4	A-14	CONCEPCIÓN GENERAL DE LA COLECCIÓN TUBACEX-AÑOS NOVENTA.
12-4	A-15	PROPUESTA DE VENTA DE OBRAS DE TUBACEX AL MUSEO GUGGENHEIM DE BILBAO.
12-4	A-16	OBRAS ENTREGADAS COMO DACIÓN POR TUBACEX.
12-4	A-17	LISTADO DE OBRAS COLECCIÓN TUBACEX.

19. Listado de fotografías

Nº	PÁGINA	APARTADO	PIE DE FOTO
1	12	1.1	Subasta de arte en la casa de subastas Sotheby`s de Londres.
2	13	1.1	Remate final subasta de arte.
3	17	1.2	El Museo de Bellas Artes de Bilbao en su sede de Atxuri. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
4	18	1.2	Palacio de Augusti Museo de Bellas Artes de Álava.
5	37	2.2	La galería Nacional de Washington.
6	40	2.3	La Acrópolis.
7	41	2.3	Villa Adriana. Tívoli.
8	43	2.3	Cáliz de Doña Urraca en la Catedral de León.
9	44	2.3	Cámara Santa, tesoro de la catedral de Oviedo.
10	46	2.3	Cámara de maravillas del naturista Ferrante Imperato de Nápoles, 1672. Grabado Anónimo. Biblioteca Estense, Módena.
11	48	2.3	El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas. David Teniers el Joven. 1651. Óleo sobre tela 104 x 130 cm. (Archivo Museo del Prado).
12	49	2.3	Museo Ashmolean de Osford, Inglaterra.
13	50	2.3	Edificio Villanueva del Museo del Prado.
14	52	2.3	Fernando Zobel en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca.
15	56	3.1	Tríptico de la Lamentación de Vizcaya.
16	59	3.1	“El Descendimiento”. Anónimo flamenco. (Archivo Museo Diocesano de Arte Sacro de Álava).
17	60	3.1	Wilhen von Humbold.
18	61	3.1	“La Batalla de Vitoria” grabado de W. Heath.
19	64	3.2	El coleccionista Henry ClayFrick retratado por Gerald Kelly 1925.
20	69	3.3	El Museo del Louvre.
21	79	4	Víctor Chavarri.
22	79	4	Sabino Arana.
23	79	4	Facundo Perezagua.
24	82	5.1	Barrio de Neguri en Algorta en la primera década del siglo XX.
25	83	5.1	Residencia de Victor Chavarri en el nuevo ensanche bilbaíno. Obra del arquitecto belga Paul Hankar.
26	84	5.1	Indalecio Prieto.
27	88	5.2	El pintor Losada junto a una de sus obras. (Archivo M. B. A. de Bilbao).

28	89	5.2	Exposición de pintura retrospectiva en la Sociedad Filarmónica. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
29	90	5.2	Logotipo de la Asociación de Artistas Vascos.
30	91	5.2	Inauguración del Museo de Atxuri. Panorámica de una de las salas. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
31	92.	5.2	Portada de la revista Hermes.
32	93	5.2	“Las lavanderas de Arles” de Paul Gauguin. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
33	94	5.2	Portada del libro Recuerdos Artísticos de Bilbao.
34	95	6	Prólogo de Recuerdos Artísticos de Bilbao
35	96	6	Detalle de la separata del Arte Antiguo.
36	97	6	Detalle de las reproducciones de obras.
37	105	7.1	Laureano de Jado. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
38	106	7.1	Sala imperio de la residencia de Laureano de Jado.
39	108	7.1	“Los cambistas” de Marinus Van Reymerswaele. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
40	109	7.1	“Virgen Dolorosa”. Anónimo flamenco siglo XV. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
41	109	7.1	“La Sagrada Familia con dos santas” del Maestro de la Adoración de Amberes. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
42	110	7.1	“Festín burlesco” de Jan Mandijn. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
43	113	7.2	“Ramón de la Sota y Llano” retratado por Aurelio Arteta. Colección Autoridad Portuaria Bilbao.
44	115	7.2	Retrato de Ramón de la Sota y Aburto
45	118	7.2	Ramón de la Sota con su esposa Catalina Aburto y el capellán de la familia en Ibaigane.
46	119	7.2	“La condesa de Noailles” de Ignacio Zuloaga. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
47	121	7.2	Etchepherdia residencia de la familia Sota en Biarrritz.
48	122	7.2	Ibaigane obra del arquitecto Gregorio Ibarreche 1900.
49	123	7.2	“Vuelo de brujas” de Francisco de Goya. (Museo del Prado).
50	124	7.2	“Retrato de Martín Zapater” de Francisco de Goya 1797. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
51	126	7.2	“La Piedad” de El Divino Morales. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
52	127	7.2	“San Francisco “de El Greco. (Archivo Museo Diocesano de Arte Sacro de Álava).
53	127	7.2	“Cristo en la Cruz”. Atribuido a Van Dyck. Colección Sota.
54	129	7.2	Dama inglesa. Escuela inglesa. Óleo. Colección Sota.
55	130	7.2	“Retrato de la reina D ^a Mariana de Austria” de Juan Carreño de Miranda. (Archivo Museo Diocesano de Arte

			Sacro de Álava).
56	131	7.2	Interior y vitrinas del palacio del palacio de Ibaigane.
57	131	7.2	“Retrato de Ramón de la Sota y Llano” de Ignacio Zuloaga. (EuskalMuseoa/Museo Vasco de Bilbao).
58	133	7.3	Cosme Echevarrieta.
59	133	7.3	Horacio Echevarrieta.
60	135	7.3	Botadura del Juan Sebastián de Elcano, 5 de marzo de 1927.
61	135	7.3	Wilhelm Canaris.
62	136	7.3	El submarino E-1 en construcción en los Astilleros de Cádiz.
63	137	7.3	Horacio Echevarrieta con Alfonso XIII.
64	139	7.3	Horacio Echevarrieta con Abd el-Krim.
65	140	7.3	Mansión de Horacio Echevarrieta en Punta Begoña (Algorta) encima de las galerías realizadas por Ricardo Bastida en 1918.
66	142	7.3	Mansión de los Echevarrieta en la ladera de Arriluze, obra diseñada por el arquitecto Gregorio de Ibarreche 1910.
67	144	7.3	“La plaza de San Marcos” de Canaletto. Obra perteneciente a la colección de Horacio Echevarrieta.
68	145	7.3	“Retrato de don Rafael Echevarría” de Francisco Iturrino. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
69	146	7.3	“Eva” de Nemesio Mogroboejo. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
70	147	7.3	Mausoleo de la familia Echevarrieta, en medio el San Cosme de Durrio.
71	148	7.3	Panteón de los Echevarrieta en el cementerio de Getxo.
72	148	7.3	“Bonjour, Monsieur Gauguin. (Galería Nacional Checa. Praga).
73	149	7.3	“El rapto de Europa” de Martin de Vos. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
74	151	7.4	En primer término el panteón de la familia Sota y enfrente el panteón familia Echevarrieta.
75	152	7.4	El Goizeko Izarra en el puerto de Sagunto.
76	155	7.5	Edificio de la Sociedad Bilbaína junto al puente del Arrenal y la estación de la Naja.
77	156	7.5	“La terraza” de Adolfo Guiard. (Archivo Sociedad Bilbaína).
78	157	7.5	“Cazadores en la Estación del Norte” de Adolfo Guiard. (Archivo Sociedad Bilbaína).
79	157	7.5	“Vista de Madrid” de Agustín Lhardy. (Archivo Sociedad Bilbaína).
80	158	7.5	“Eva Arratiana” de Aurelio Arteta. (Archivo Sociedad

			Bilbaína).
81	159	7.5	“Goletas en el puente de Isabel II” de Manuel losada. (Archivo Sociedad Bilbaína).
82	161	7.5	“Retrato del escritor y compositor bilbaíno Emiliano Arriaga” de Alberto Arrue. (Archivo Sociedad Bilbaína).
83	166	8.1	Entrada al campamento del monte Arruit 1921.
84	169	8.1	“Guernica” de Pablo Picasso. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).
85	171	8.2	Jardines de Albia, en primer término monumento de homenaje a Antonio Trueba y al fondo escuelas de Berástegui donde se celebró la exposición internacional de 1919.
86	173	8.2	Aurelio Arteta.
87	174	8.2	Escultura homenaje al músico Juan Crisostomo de Arriaga de Francisco Durrio en el parque de Doña Casilda Iturrizar.
88	177	9.1	Entrada triunfal de las tropas de Franco en Bilbao.
89	178	9.1	El puente de Deusto dinamitado 1937.
90	180	9.1	Altos Hornos de Vizcaya años cincuenta.
91	183	9.2	José María de Ucelay Uriarte 1947.
92	184	9.2	Marcos de los cuadros depositados en el Depósito Franco. Bilbao 1937. (Archivo FX).
93	187	9.2	Manuel Losada, Joaquín de Zuazagoitia y José Félix de Lequerica en el acto de inauguración del Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1945. (Archivo del Ayuntamiento de Bilbao).
94	188.	9.2	Guillermo Wakonigg.
95	190	9.2	Fachada de la basílica de Aranzazu en obras.
96	191	9.2	Los apóstoles de Oteiza abandonados al borde de la carretera.
97	191	9.2	Retrato de Jorge Oteiza.
98	193	9.2	El galerista, pintor y decorador Antonio Otaño en su estudio de la calle Ramón Basterra de Bilbao 1993.
99	201	10.1	Lorenzo Hurtado de Saracho 1959.
100	206	10.1	Hurtado de Saracho inaugurando la plaza S.S. Juan XXIII.
101	208	10.1	En el palacio de los marqueses de Cuevas de Velasco propiedad del escultor Quintín de Torre en Espinosa de los Monteros, julio de 1930.
102	209	10.1	“Santa Juliana”, escultura policromada siglo XV. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
103	210	10.1	“Virgen Dolorosa”, escultura policromada siglo XIII. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
104	210	10.1	“San Juan”, escultura policromada siglo XIII. (Archivo

			M. B. A. de Bilbao).
105	211	10.1	“Retrato de María de Medicis” de Frans Pourbus “El joven”. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
106	212	10.1	“Retrato de Lorenzo Hurtado de Saracho” de Benito Barrueta.
107	214	10.1	“Joven bermeana” de Benito Barrueta.
108	215	10.1	“Retrato de Lorenzo Hurtado de Saracho” de Benito Barrueta.
109	215	10.1	“Interior” de Benito Barrueta.
110	216	10.1	“Mercedes Epalza esposa de Hurtado de Saracho” de Benito Barrueta.
111	216	10.1	“Espejo sobre las aguas” de Julián de Tellaeché.
112	217	10.1	“Camino entre palmeras. La Concepción, Málaga” de Francisco Iturrino.
113	217	10.1	“Retrato de Doña Teresa Francisca Mudarra y Herrera” de Claudio Coello. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
114	221	10.2	Félix Valdés Izaguirre en su casa de Gran Vía de Bilbao.
115	222	10.2	Tomás Urquijo.
116	225	10.2	Salón de la residencia de Félix Valdés Izaguirre.
117	227	10.2	“La Marquesa de Santa Cruz” de Francisco de Goya y Lucientes. (Museo del Prado).
118	228	10.2	“La Piedad” de Anton Van Dyck. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
119	229	10.2	“La Magdalena” de EL Greco.
120	230	10.2	“San Francisco de Asís y el hermano León” de El Greco.
121	230	10.2	“Adoración de los Pastores” de El Greco.
122	230	10.2	“La oración del Huerto” de El Greco.
123	231	10.2	“Cristo en la Cruz” de El Greco.
124	233	10.2	“San José con el Niño” de Bartolomé Esteban de Murillo.
125	236	10.2	“Retrato de la condesa de Santovenia” de Eduardo Rosales
126	236	10.2	“Retrato de D. Juan Francisco Ximénez” de Vicente López.
127	238	10.2	“Portico de la iglesia de Durango” de Darío de Regoyos.
128	238	10.2	“Valmaseda. Puente viejo” de Darío de Regoyos.
129	240	10.2	“Mujer desnuda” de Robert Delaunay. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
130	240	10.2	“Taller de caretas” de José Gutiérrez Solana. (Archivo M. B. A. de Bilbao).
131	242	10.2	Capilla de la residencia de Félix Valdés Izaguirre.
132	247	10.3	Alfonso Zorrilla de Lequerica. (Archivo Periódico Bilbao).

133	248	10.3	José Félix de Lequerica dibujado por Flores kaperotxipi.
134	251	10.3	“Jarro y botella” de Pancho Cossío. (Museo Nacional de Arte Reina Sofía).
135	251	10.3	“Mujeres desnudas en La Alberca” de Francisco Iturrino. (Museo Nacional de Arte Reina Sofía).
136	252	10.3	“Perla negra en el jardín” de Francisco Iturrino.
137	253	10.3	“La danza” de Francisco Iturrino.
138	253	10.3	“Baile flamenco” de Francisco Iturrino.
139	254	10.3	“La primavera” de Francisco Iturrino.
140	255	10.3	“Odalisca” de Francisco Iturrino.
141	256	10.3	“Bodegón” de Francisco Iturrino.
142	256	10.3	“Bodegón” de Francisco Iturrino.
143	256	10.3	“Tertulia femenina” de Francisco Iturrino.
144	257	10.3	“Desnudo” de Francisco Iturrino.
145	258	10.3	“Composición cubista” de María Blanchard.
146	258	10.3	“Composición cubista” de María Blanchard.
147	258	10.3	“Botella y copa de frutas sobre una tabla” de María Blanchard.
148	259	10.3	“Naturaleza muerta con copa de frutas” de María Blanchard.
149	259	10.3	“Sin título” del Equipo 57.
150	259	10.3	“Sin título” del Equipo 57.
151	260	10.3	“Sin título” del Equipo 57.
152	260	10.3	“Alegoría del bien y del mal” de Luis Fernández.
153	260	10.3	“Obrag” de Francis Picabia.
154	261	10.3	“Sin título” de Markus Oehlen.
155	263	10.4	Faustino Orbegozo Eizaguirre.
156	267	10.4	Obra de Alberto González perteneciente a la Fundación Faustino Orbegozo.
157	268	10.4	Obra de José Luís Zumeta perteneciente a la Fundación Faustino Orbegozo.
158	268	10.4	Obra de Carmelo Ortiz de Elgea perteneciente a la Fundación Faustino Orbegozo.
159	269	10.4	Obra de Santos Iñurrieta perteneciente a la Fundación Faustino Orbegozo.
160	272	11	Autorretrato de Fernando de América.
161	272	11	Autorretrato de Ignacio Díaz Olano.
162	273	11	Gustavo de Maeztu.
163	274	11	Calle Independencia de Vitoria 1935.
164	275	11	Tomás Alfaro Fournier.
165	276	11	Enrique Suarez Alba y Juan Arostegui en una exposición de la Agrupación de Acuarelistas Vascos.

166	277	11	Plaza del General Loma y a la derecha la sede del Casino Artista Vitoriano.
167	280	11.1	“Tríptico del llanto sobre Cristo Muerto, Caída camino al Calvario y Resurrección”. Círculo de Pieter Coeck Van Aeist hacia 1530.
168	281	11.1	“Tríptico de la Adoración de los Reyes Magos”. Anónimo flamenco. Escuela de Amberes hacia 1550.
169	283	11.1	Escuela de Artes y Oficios de Vitoria-Gasteiz en la plaza Conde de Florida.
170	285	11.2	Escudo de armas del marqués de la Alameda.
171	286	11.2	Casa de los marqueses de la Alameda en la calle Herre- ría.
172	287	11.2	“El cazador” de Bartolomé Esteban Murillo.
173	288	11.2	“La cazadora” atribuido a Bartolomé Esteban Murillo.
174	289	11.2	“San Jerónimo oyendo la trompeta del juicio final” de Antonio de Pereda.
175	290	11.2	“Las once mil Vírgenes” de Juan Pantoja de la Cruz.
176	293	11.3	Heraclio Fournier González.
177	294	11.3	Félix Alfaro Fournier.
178	295	11.3	La fábrica de naipes en el cruce de las calles Fueros y Manuel Iradier.
179	296	11.3	Nueva fábrica inaugurada en 1948.
180	297	11.3	Díptico del Museo Fournier de naipes de Álava.
181	298	11.3	Díptico del Museo de Armería de Álava.
182	300	11.3	Carlos Sáenz de Tejada y Félix Alfaro Fournier con dos amigos.
183	301	11.3	Félix Alfaro Fournier en su despacho de la fábrica situa- da en el cruce de las calles Fueros y Manuel Iradier.
184	304	11.3	“Dolorosa” de Julio Beovide.
185	306	11.3	“Cabeza de San Pablo” de Juan Valdés Leal.
186	306	11.3	“Retrato de niña” de Antonio María de Esquivel.
187	307	11.3	“Autorretrato” de Julio Beovide.
188	307	11.3	“Autoridades de mi aldea” de Ramón de Zubiaurre.
189	307	11.3	“Dulcísima Mirentxu” de Ramón de Zubiaurre.
190	308	11.3	“Familia vasca” de Valentín de Zubiaurre.
191	308	11.3	“Pescadora vasca” de Alberto Arrue.
192	309	11.3	“Carmen Tórtola Valencia” de Gustavo Maeztu.
193	3108	11.3	“Caseros de Elgeta” de Pablo Uranga.
194	311	11.3	”Rincón asturiano” de Evaristo Valle.
195	311	11.3	“Castillo de Seo de Urgel” de Rafael Durancamps.
196	312	11.3	“Retrato de una joven” de Ramón Casas.
197	312	11.3	“Desnudo” de Ignacio Díaz Olano.

198	313	11.3	“Retrato de D. Luis López Ballesteros” de Joaquín Sorolla.
199	315	11.3	“Paisaje” de Tomás Alfaro Fournier.
200	316	11.3	“Bailarina” de Gustavo de Maeztu.
201	317	11.3	Entrega de la medalla de oro de Vitoria a Félix Alfaro Fournier. 1971
202	322	12	Avenida de Gasteiz a principios de los sesenta.
203	323	12	“En el restaurante” de Ignacio Díaz Olano.
204	324	12	Grupo Pajarita de izquierda a derecha: Armesto, Aranoa, Jimeno Mateo, Suárez Alba y Moraza.
205	326	12	Exposición de Carmelo Ortiz de Elgea en los Salones de Cultura de la calle Olaguibel.
206	329	12.1	Publicidad de Chocolates Ezquerria.
207	333	12.2	Cayetano Ezquerria Fernández. (Archivo Santiago Arce-diano).
208	334	12.2	Pedro de Sancristóval.
209	335	12.2	“Mosquetaire á la pipe” de Pablo Picasso 1968. Obra adquirida por la Diputación de Álava en 1979. (Museo Artium).
210	337	12.2	“La primavera” del taller de Bassano.
211	317	12.2	“El otoño” del taller de Bassano.
212	339	12.2	“La Magdalena en Oración” obra atribuida a discípulo de Caravaggio.
213	340	12.2	“El trabajo intelectual” de Aurelio Arteta.
214	340	12.2	“La conversión de Saulo” de Juan Antonio Morales Ruiz.
215	343	12.3	Pascual Jover Laguardia en su despacho acompañado de un cuadro de Carmelo Ortiz de Elgea 1999.
216	349	12.4	Sede de la empresa Tubacex en Llodio.
217	351	12.4	“Versailles” de Gyula Benczúr. (Archivo Tubacex).
218	352	12.4	Cuadros de Tarkhoff en una sala de reuniones de la empresa Tubacex.
219	353	12.4	“Grande Baignoire” de Antoni Tápies. (Archivo Tubacex).
220	354	12.4	“Blood” de Nancy Dwyer (Archivo Tubacex).
221	356	12.4	“Sin título” de Kenneth Noland. 1965. (Museo Artium).

Agradecimientos

Mi más sincero agradecimiento a todas las personas
que me han ayudado a realizar este trabajo.

Además de las mencionadas en el capítulo de entrevistas quiero destacar las siguientes:

Alberto Ipiña, Begoña Bidaurrezaga, Mikel Urizar, Luís Arenal, Kosme de Barañano,
Sara González de Aspuru, José Antonio Larrinaga, Fernando Golvano, Juan Manuel
Lumbreras, Javier González de Durana, Santiago Arcediano, José Antonio García Díez,
Jorge Barandiaran, Mikel Onandia, Fernando Tabar Anitua y Javier de Bengoetxea.

Este trabajo ha sido impreso y encuadernado en Durango el 30 de julio de 2015.